

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS EM INGLÊS**

**VIOLÊNCIA, INTOLERÂNCIA E CONFRONTO NO TEATRO DE
MARTIN MCDONAGH**

Fabiana Rodrigues Dias

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Professora Doutora Munira Hamud Mutran

**SÃO PAULO
2009**

Com todo meu amor e dedicação,

à Olívia Saboya Rodrigues (in memorian),

ao Raphael Dias Chichon.

ao Renato Pereira Chichon.

à Roseli Saboya Rodrigues.

AGRADECIMENTOS

À Professora Dra. Munira Hamud Mutran, pela dedicada orientação, pelos brilhantes ensinamentos e pela rica contribuição ao meu desenvolvimento acadêmico.

À Professora Dra. Beatriz Kopschitz Xavier Bastos, pelas primeiras orientações e pelo auxílio em meu exame de qualificação.

À professora Dra. Maria Sílvia Betti, pela orientação e auxílio em meu exame de qualificação.

À Maria Rita Köster pelo companheirismo, leitura e contribuições para minha dissertação.

Ao Dr. Hertz Jacinto Costa, pela ajuda na correção do trabalho.

Ao Renato Pereira Chichon e à Roseli Saboya Rodrigues, por todo apoio durante a trajetória de mestrado.

À Universidade de São Paulo e ao programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, pela oportunidade de desenvolver esta dissertação.

RESUMO

A presente dissertação examina as diferentes modalidades de violência encontradas em três peças do dramaturgo irlandês Martin McDonagh: *The Beauty Queen of Leenane* (1996), *The Lieutenant of Inishmore* (2001) e *The Pillowman* (2003). Observa-se que o escritor trabalha o tema da violência de forma constante e recorrente, embora o tratamento de tal tema possua variações e diferenças de uma peça para outra. Busca-se provar, por meio de análise crítica, que os escritos de McDonagh não são uma censura à sociedade irlandesa, como sugerido em diversos trabalhos acadêmicos; suas peças são, na realidade, uma reflexão sobre a sociedade globalizada e sobre os seres humanos que habitam essa comunidade global.

PALAVRAS-CHAVE

VIOLÊNCIA – TEATRO IRLANDÊS – GROTESCO – COMICIDADE – HUMOR NEGRO

ABSTRACT

The present dissertation examines the different modes of violence depicted in three plays of the Irish playwright Martin McDonagh: *The Beauty Queen of Leenane* (1996), *The Lieutenant of Inishmore* (2001) and *The Pillowman* (2003). It is noticeable that the writer works with the theme of violence in a constant and recurrent way, although the treatment of such theme has variations and differences from play to play. It is attempted to prove, through critical analysis, that the writings of McDonagh are not a critique of the Irish society, as it is suggested in many academic papers; actually, his plays are a reflection upon the globalized society and the human beings that inhabit this global community.

KEY WORDS

VIOLENCE – IRISH THEATRE – GROTESQUE – COMIC – BLACK HUMOR

SUMÁRIO:

INTRODUÇÃO	07
CAPÍTULO I	
<i>Intolerância e violência familiar em The Beauty Queen of Leenane</i>	34
CAPÍTULO 2	
<i>The Lieutenant of Inishmore – vingança, violência interpessoal e política</i>	64
CAPÍTULO 3	
<i>The Pillowman e a violência no contexto da obra de arte</i>	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
BIBLIOGRAFIA	133
ANEXO I	
<i>Música: Patriot Game</i>	145
ANEXO II	
<i>Música: Spinning Wheel</i>	146
ANEXO III	
<i>Música: Ace of Spades</i>	148

I. INTRODUÇÃO:

O tema da *violência* tem se destacado expressivamente no cenário teatral e cultural da contemporaneidade. Martin McDonagh é certamente um importante dramaturgo desse cenário. Em sua obra, o uso recorrente do tema manifesta-se em diversas formas: violência psicológica, verbal, física, bem como a intolerância.

É importante ressaltar que existem diversos estudos sobre a obra de McDonagh. Entretanto, em se tratando da violência, poucos desses trabalhos examinaram o tema em profundidade. Quando a questão é abordada em sua obra, muitas vezes ela é apontada como simplesmente um recurso estético, como, por exemplo, consideraram Maria Doyle ou Joan Fitzpatrick Dean (RUSSEL, 2007) sem alguma abordagem que vá além do texto e dos efeitos de violência gráfica no palco. Dean empregou a denominação *violência gráfica* ao tratar da encenação da violência desempenhada no palco nas peças de Martin McDonagh – quantidades enormes de sangue derramado, partes de corpos, agressões físicas, tiroteios - que, segundo a autora, é um recurso dramático utilizado em sobreposição a artifícios cômicos que subvertem as expectativas do público. (RUSSEL, 2007, p. 27). Outros críticos, como Victor Merriman (CHAMBERS & JORDAN, 2006), por exemplo, afirmam que os atos violentos com os quais McDonagh trabalha servem apenas para garantir um certo aspecto sensacionalista ao teatro, dessa forma, assegurando grande público e retorno financeiro. Devido a tais afirmações, é importante investigar mais a fundo a representação da violência na obra do dramaturgo que, certamente, não é a única voz representativa do teatro

contemporâneo a retratar de forma sistemática a questão da violência. Observa-se que as obras de Sarah Kane, bem como de Mark Ravenhill ou de Marina Carr também trabalham o tema intensamente, embora de formas diferenciadas. O crescente fenômeno de dramaturgos que vêm consagrando o uso da agressividade de maneira explícita, e outros temas chocantes carregados de tabus, nesse contexto artístico, em específico, no cenário dramático do Reino Unido, foi reconhecido pelo crítico alemão, Aleks Sierz, que identificou este tipo de manifestação teatral, classificando-o como *In-Yer-Face Theatre*.

Como observa Sierz, na década de 1990 surgiram autores cujas obras são extremamente violentas, chocantes e confrontadoras. Essas peças abordam assuntos que transtornam emocionalmente o público, pois contêm questionamentos sobre nossas vidas e sobre quem somos nós, na realidade. Através do método do choque, do “soco na cara” (*punch in your face*), esses dramaturgos criaram um teatro ofensivo e exagerado, no qual a violência, o sexo, o canibalismo, entre outros temas, são abordados de forma explícita e sem pudores. (SIERZ, 2001, p. 4). Entretanto, McDonagh possui diferenças e qualidades únicas que merecem ser estudadas e analisadas com maior rigor, a partir de uma abordagem que inclua a verificação dos principais tipos de manifestação da violência, ou de *violências*, em sua obra, e não apenas o tratamento dos recursos da estética do exagero grotesco.

Qual a importância de se estudar o fenômeno da violência no teatro ou em quaisquer outras manifestações artísticas? De acordo com Hanna Arendt, em seu famoso livro *On Violence*¹, “Ninguém que se dedique à meditação sobre a história e a política consegue se manter ignorante do enorme papel que a violência sempre desempenhou nas atividades humanas” (ARENDR, 1994, p. 6). A literatura e o teatro também podem ser inseridos nesse contexto de entendimento das complexas relações humanas. Há um sem número de relatos jornalísticos, históricos e ficcionais daqueles que conviveram ou ainda convivem com a violência. Estudar as manifestações estéticas da representação da violência

¹ *On Violence* foi traduzido para o português com o título *Sobre a Violência*, pela editora Relume-Dumara (2001).

tornou-se algo tão necessário e importante como estudar a história da humanidade em si. Isso tem sido comprovado pelos inumeráveis trabalhos publicados sobre as relações entre a ficção e a violência por críticos, artistas, sociólogos, antropólogos, filósofos, entre outros.

Tanto a narrativa histórica quanto a ficção podem vir a ser formas eficientes de representação do meio-ambiente social. O que as diferencia é o fato de que a ficção não tem obrigação com a veracidade dos fatos; ela pode representar uma determinada realidade por meio da verossimilhança. O livro *Mimesis* de Erich Auerbach nos leva a pensar a literatura como forma de representação social. Para Auerbach, na literatura moderna, “qualquer personagem, seja qual for o seu caráter ou sua posição social, qualquer acontecimento fabuloso, político ou intimamente caseiro, pode ser tratado pela arte imitativa de forma séria, problemática e trágica. O crítico também afirma que na literatura da antiguidade “todo o cotidiano só podia ser apresentado de *forma cômica*, sem aprofundamento problemático”. (AUERBACH, 2001, p. 27). Ele afirma que na literatura cômica da antiguidade “a sociedade não existe como problema histórico, mas, na melhor das hipóteses, como problema moral e, além do mais, o moralismo se refere muito mais aos indivíduos do que à sociedade. Não é senão um movimento de superfície”. Em contrapartida, Vladimir Propp defendeu que o cômico pode ter na arte e na vida grande importância social. Ele afirma que, na época de Aristóteles, era comum tratar da definição da essência da comédia a partir da tragédia como seu oposto, e, com isso, a tragédia tinha uma importância muito maior. Diante de tudo, Propp critica os estudos dos séculos XIX e XX pela manutenção dessa idéia aristotélica de que a arte trágica, sublime e bela, tem significado prioritário, opondo-se à comédia como algo baixo e contrário ao sublime. Seguindo o mesmo raciocínio, John R. Clark afirma que a arte satírica é de fundamental importância aos interesses humanísticos: Para o estudo adequado da humanidade, em qualquer século, incluindo a contemporaneidade, deve prevalecer o estudo do homem, incluindo suas características burlescas, absurdas, ambivalentes e viciosas: o ser humano, em todas as formas e disfarces não deve se tornar algo estranho para nós. Devemos direcionar nossas atenções implacavelmente ao

homem. (CLARK, 1991, p. 5). Vemos que tanto Propp como Clark concebem a comicidade não apenas como algo escandaloso, moralizante, sem nenhuma seriedade ou preocupação; o cômico reside no âmago das preocupações humanísticas.

No caso de Martin McDonagh, autor de comédias na contemporaneidade, os elementos cômicos também não devem ser vistos apenas como uma forma de lição moral através do retrato de determinadas personagens; percebemos que ele nos coloca muito mais frente à contemplação sócio-histórica, de como nós, nos tempos atuais, temos conduzido nossas vidas de forma egoísta, com completo desprezo e indiferença pelos outros seres humanos que nos cercam. De certa maneira, a maioria das personagens criadas por McDonagh demonstra total descaso pelos sentimentos de seus semelhantes, de modo que todos parecem estar imersos em um processo de reificação – grande parte dessas personagens é tratada e retratada como verdadeiros objetos. Os padrões morais partilhados pelas figuras dramáticas são aqueles que configuram uma sociedade dita “narcisista”, um fenômeno social contemporâneo apontado por Christopher Lasch em *The Culture of Narcisism* (1979), como veremos mais adiante. Através da violência retratada em suas obras, Martin McDonagh nos deixa intrigados com algumas questões: Será que ainda estamos vivendo em sociedade? Onde estão os padrões éticos de respeito ao próximo e o senso de continuidade histórica? Onde estão as grandes utopias? Estaremos nós nos submetendo a padrões morais infantilizados? Se na obra de Martin McDonagh a política e a história são realmente retratadas superficialmente, sem profundidade filosófica como apontam alguns críticos, em especial, Mary Luckhurst (CHAMBERS & JORDAN, 2006), isso se deve ao fato de que, na verdade, o dramaturgo não tem como objetivo relatar a realidade de forma séria, pois está plenamente consciente das relações político-históricas de sua época bem como da tradição literária na qual se insere. Seu intuito é muito mais colocar seus espectadores frente ao fenômeno do individualismo contemporâneo; dessa forma, quem lê ou assiste suas peças sente-se emocionalmente transtornado e é abruptamente levado a pensar em

seus próprios valores morais, bem como nos valores éticos da sociedade como um todo.

Pode-se afirmar que Martin McDonagh escolheu trabalhar seus temas a partir de uma estética do exagero e do grotesco. Não obstante, é possível observar que a preocupação do dramaturgo não se restringe apenas à questão de tal estética. Como verificou Aleks Sierz, ao descrever os autores que se enquadram no teatro *In-Yer-Face*, o exagero e o grotesco servem para abalar o público. Nessa modalidade de peça, a violência e o excesso promovem a eficiência do choque no público que assiste às peças, garantindo dessa forma grande repercussão em termos de sensacionalismo; no entanto, Sierz pouco explora as reflexões mais profundas sobre a real intenção desses artifícios. Pode-se dizer que as formas cômicas e exageradas usadas por McDonagh trazem à tona uma séria reflexão sobre a contemporaneidade e seus sujeitos, que se encontram cada vez menos sensibilizados uns com os outros; a violência já faz parte de seus cotidianos; os problemas sociais não são mais encarados de forma problemática – a violência já se tornou algo banal, trivial – a obtenção da harmonia entre os indivíduos na esfera social não é uma preocupação central do ser humano.

Dentro das peças de Martin McDonagh nada é verdadeiramente levado a sério. A forma como ele trata os problemas importantes são emoldurados pela esfera do cômico e do excesso. No entanto, deve-se enfatizar que seu teatro faz com que nós, expectadores, pensemos nesses excessos e façamos do riso uma maneira de reflexão.

Martin McDonagh nasceu em Londres, no dia 26 de março de 1970. Filho de imigrantes irlandeses, seu pai era de Lettermullan no condado de Galway e sua mãe de Easkey, em Sligo. O dramaturgo alega que sempre passava suas férias e feriados na Irlanda, fato que comprova o seu interesse pelo oeste do país, sua paisagem e seus habitantes. Mesmo tendo abandonado a escola aos 16 anos de idade, ele começou a escrever contos e roteiros para peças de rádio, mas nunca foi bem-sucedido nos esforços de divulgá-los, pois todos foram recusados pela

BBC e outras emissoras. Teve apenas dois de seus contos transmitidos por uma rádio australiana em 1994². Segundo um artigo publicado em 2006 no *Sunday Times* (autor do artigo não mencionado), McDonagh teria escrito em sua adolescência, no final dos anos 80 e início dos 90, mais de duzentos contos de onde tiraria cinquenta e sete para o roteiro de um filme que se chamaria “*57 Tales of Sex and Violence*”³. Contudo, em uma entrevista para o *Los Angeles Times*, o escritor alegou que apenas um desses contos era realmente sobre sexo: “*Anarcho-Feminists’ Sex Machines in Outer Space*”, e todos os outros são sobre violência.

Há muita controvérsia sobre a questão da identidade de McDonagh, pois ele não é originalmente da Irlanda; ele é acusado por muitos críticos de não conhecer suficientemente o idioma do oeste irlandês e de explorar estereótipos simplesmente com o intuito de “vender” suas peças, como apontado por Maria Kurdi no artigo “*Gender, Sexuality and Violence in the Work of Martin McDonagh*” (CHAMBERS & JORDAN, 2006, p. 99). O autor já declarou em uma entrevista a Sean O’Hagan o que ele responderia aos seus acusadores que o classificam como um dramaturgo que copia estereótipos irlandeses, pouco conhecendo a verdadeira linguagem que se fala no oeste rural da Irlanda: “Eu nem mesmo entro nesse assunto. Quero dizer, eu não acho que tenho que me defender por ser inglês ou irlandês, porque, de certa forma, eu não me sinto nem um e nem outro. Por outro lado, certamente sou de ambas nacionalidades” (CHAMBERS & JORDAN, 2006, p. 3). O que se pode afirmar sobre a identidade de McDonagh é que ele obviamente tem uma forte herança irlandesa. Ele pertence a uma segunda geração de irlandeses que foram criados, educados e socializados na Inglaterra, mas que ainda mantêm conexões fortes, complexas e ambivalentes com a Irlanda. Patrick Lonergan descreve McDonagh como *London Irish*, um típico filho de imigrantes rurais da Irlanda que migram para as grandes cidades do Reino Unido ou dos Estados Unidos.

² O conto transmitido pela rádio australiana foi “*The Wolf and the Woodcutter*”, em meados da década de 1990.

³ Artigo visualizado em 13 de março de 2007.

http://www.timesonline.co.uk/tol/newspapers/sunday_times/ireland/article726938.ece

Em ordem cronológica de encenação e publicação as peças de McDonagh são: *The Beauty Queen of Leenane* (1996/1997); *The Cripple of Inishmaan* (1997/2001); *A Skull in Connemara* (1997); *The Lonesome West* (1997); *The Lieutenant of Inishmore* (2001) e *The Pillowman* (2003).

The Beauty Queen of Leenane, assim como *A Skull in Connemara* e *The Lonesome West*, são peças que fazem parte da aclamada *Trilogia Leenane*. As três obras têm relações intertextuais, pois em cada peça só aparecem quatro personagens, no entanto, praticamente todas elas são mencionadas nas outras. Por exemplo: em *The Beauty Queen of Leenane*, ouvimos falar pela primeira vez do Padre Welsh, cujo nome causa confusão entre Walsh e Welsh. Contudo, ele apenas aparece de verdade no desfecho da trilogia, em *The Lonesome West*. As peças retratam a decadência dos valores familiares, religiosos e políticos. Vemos em *Beauty Queen* e *The Lonesome West* o matricídio e o parricídio respectivamente. Em *A Skull in Connemara*, observamos a corrupção da polícia, o desrespeito com as gerações passadas e com o passado histórico (representado no ato de quebrar os ossos dos mortos exumados). A religião é discutida nas três obras, mas a verdadeira decadência dessa instituição é mostrada em *The Lonesome West*, onde o padre chega ao terrível e condenável (pela igreja) ato de suicídio. Quanto às outras peças, *The Cripple of Inishmaan* trata a questão do *Irish Dream*: as personagens têm verdadeira obsessão de se tornarem estrelas de filmes em Hollywood. Essa é a única obra dramatúrgica de Martin McDonagh onde não há violência exagerada; *The Lieutenant of Inishmore* retrata grotesca e ironicamente a violência paramilitar; *The Pillowman*, a única peça cujo cenário não é a Irlanda, questiona o verdadeiro dever de um escritor; nas palavras de Katurian, principal personagem da obra: “o único dever de um contador de histórias é contar uma história.” (McDONAGH, 2003, p.7)

Todas as peças de McDonagh, exceto *The Pillowman*, apresentam-se em um *cenário realista*, representando o dia-a-dia das personagens. Contudo, dentro desse cenário aparentemente normal, algumas personagens têm características exageradas e desproporcionais. Praticamente todas as figuras dramáticas são

violentas e narcisistas ao extremo. O humor negro e o grotesco reinam em todas essas peças. Os acontecimentos no palco estão sempre ligados à violência, à morte e à frustração.

The Pillowman apresenta algumas diferenças em relação ao cenário e aos recursos cênicos das outras obras: essa peça se passa em uma sala de interrogatório de um distrito policial em um país autoritário. Como veremos no terceiro capítulo, o cenário realista é, repetidas vezes, interrompido por acontecimentos não-convencionais: as personagens voltam ao passado através de seus pensamentos que são representados no palco; algumas histórias de Katurian são encenadas durante a peça; há, também, momentos de leitura dos contos de Katurian que aparecem em forma de monólogos ao longo da apresentação.

As peças de Martin McDonagh foram encenadas na Irlanda e em Londres, depois nos Estados Unidos e Austrália. Elas também ganharam tradução em português (não publicadas) e produções em Portugal e no Brasil. Em Portugal, *O Homem Almofada (The Pillowman)* estreou em setembro de 2007 no Teatro Nacional São João, na cidade do Porto, com a produção e tradução de Tiago Guedes⁴. No Brasil, a produção de *A Rainha da Beleza de Leenane (The Beauty Queen of Leenane)* foi apresentada por Carla Camurati em setembro de 1999, no teatro Alfa em São Paulo⁵. Algumas peças do autor estão também disponíveis em tradução francesa: *L'oueste Solitaire (The Lonesome West)* da editora Actes Sud e *La Reine de Beauté de Leenane (The Beauty Queen of Leenane)* da editora Avant-Scene.

O sucesso de Martin McDonagh aconteceu em um espaço de tempo relativamente pequeno no cenário do teatro contemporâneo. *The Beauty Queen of Leenane* (1996), sua primeira peça, obteve grande repercussão tanto na Irlanda quanto na Inglaterra. *A Skull in Connemara* e *The Lonesome West* seguiram os passos de *Beauty Queen*: estrearam no Town Hall e foram para o Royal Court

⁴ Arquivo disponível em: <http://noticias.portugalmail.pt/artigo/20070904/teatro-nacional-sao-joao-recebe-the-pillowman> (consultado em 19/03/2008)

⁵ Arquivo disponível em: <http://epoca.globo.com/edic/19990802/cult1.htm> (consultado em 20/02/2009)

Theatre, sendo que as três obras foram dirigidas por Garry Hynes. *The Cripple of Inishmaan*, apresentada em 1996 no Royal National Theatre não obteve o mesmo sucesso de *Beauty Queen*. Entretanto, essas quatro peças de McDonagh foram simultaneamente apresentadas em Londres no ano de 1997, sendo assim o único dramaturgo além de Shakespeare com quatro apresentações em cartaz ao mesmo tempo naquela cidade. Em 2001 *The Lieutenant of Inishmore* é apresentada pela primeira vez no The Other Place, Stratford-upon-Avon, em abril, pela Royal Shakespeare Company. Sua última peça, *The Pillowman*, foi estreada em 2003 no Cottesloe auditorium do Royal National Theatre em dezembro.

Além do grande sucesso internacional que suas peças obtiveram, McDonagh se aventurou pelos caminhos do cinema e obteve grande êxito e imensa repercussão na mídia com o seu curta-metragem *Six Shooter* (2005) e o longa-metragem *In Bruges* (2008), traduzido para o português como *Na Mira do Chefe*.

Six Shooter, de acordo com a resenha de Paula Schwartz (2009) para o jornal *The New York Times*⁶, é um filme que apresenta uma mistura estarrecedora de humor negro e violência sangrenta. McDonagh recebeu com esse filme o Oscar de melhor curta-metragem em 2006. Além do Oscar, o filme também ganhou o *Academy Award for Live Action Short Film*. *Six Shooter* expõe a história de um homem de meia-idade, chamado Donnelly (papel representado pelo ator Brendan Gleeson) que acabou de perder sua esposa. Donnelly faz uma bizarra viagem de trem pela Irlanda rural, onde conhece um rapaz extremamente grosseiro e agressivo. No mesmo vagão há também um casal que acabou de perder um filho recém-nascido. O rapaz grosseiro percebe a tristeza que o casal demonstra e começa a perguntar indelicadamente o que aconteceu. Ao saber da morte do bebê, ele menciona que uma grande parte das crianças que morrem por asfixia, são, na verdade, mortas pelos próprios pais, que não as toleram depois de um certo tempo de convivência. Com esses comentários cruéis, os passageiros do trem se hostilizam e começam a se agredir verbalmente. Após um certo tempo, o

⁶ Artigo completo em: <http://carpetbagger.blogs.nytimes.com/tag/six-shooter/?scp=1&sq=six%20shooter%20paula%20schwartz&st=cse> (consultado em 20/02/2009)

trem é parado por alguns policiais e a partir desse momento, há um tiroteio violento e o jovem acaba morrendo. Donnelly pega uma das armas do jovem e guarda consigo. No desfecho do filme, ele tenta o suicídio. Como possui apenas duas balas no revólver, ele resolve atirar em seu coelho primeiro para em seguida utilizar a última bala para se matar. Mas, por uma ironia do destino, Donnelly erra o tiro, permanecendo vivo. Caryn James, em sua resenha também no *New York Times*, descreve o filme como um tradicional *faroeste* com um senso de humor que beira à aberração e que transpõe toda a violência e a comicidade das obras anteriores de Martin McDonagh⁷.

Na Mira do Chefe (In Bruges), com Colin Farrell, Brendan Gleeson e Ralph Fiennes, foi apresentado em fevereiro de 2008 no *Sundance Film Festival*, tendo uma excelente repercussão nos jornais de todo o mundo (*New York Times*, *The Independent*, *O Globo*, entre outros). Foi indicado para o Oscar de melhor roteiro original. A atuação de Colin Farrell nesse filme rendeu um *Globo de Ouro* como melhor ator em filme de comédia⁸. Embora tenha sido considerado por alguns críticos como sendo de gênero “comédia”, o filme contém elementos extremamente melodramáticos e o desfecho chega aos limites do trágico – quando Ken (Brendan Gleeson) recebe uma ordem para matar Ray (Colin Farrell), recusa-se a fazê-lo, mesmo sabendo que estaria pondo em risco a sua própria vida. Com a escolha que fez em salvar o amigo, Ken acaba sendo baleado pelo chefe Harry (Ralph Fiennes). Como Ken não morre após os tiros, ele se joga de uma torre na tentativa de salvar Ray, que será a próxima vítima do chefe. O filme também apresenta inúmeras doses de humor negro – Harry decide pôr fim à vida de Ray, pois este assassinou acidentalmente uma criança em uma de suas missões. Para Harry, existe um código de ética que deve ser seguido – quem comete infanticídio, por acidente ou não, deve morrer; quando o chefe finalmente consegue chegar perto de seu alvo, dispara vários tiros sendo que um deles acerta um anão que trabalhava em um filme em processo de gravação em Bruges,

⁷ Artigo completo em: <http://movies.nytimes.com/movie/319777/Six-Shooter/overview?scp=1&sq=six%20shooter%20caryn&st=cse> (consultado em 26/06/2009)

⁸ Arquivo completo em: <http://www.edusurfa.pt/area.asp?seccao=1&area=4&artigo=14907> (Consultado em 18/02/2009)

uma pequena cidade medieval na Bélgica. Harry vê o pequeno corpo e acredita que acabou matando uma criança. Ele, então, segue à risca o código dos assassinos, suicida-se. David H. Schleicher, em resenha no site *The Internet Movie Database*, afirma que Martin McDonagh estreou no cinema com um estilo soberbo:

The dark comedy built around the existential quandaries of hit men has been done to death over the years. If last summer's 'You Kill Me' was the relentlessly dark and relentlessly sitcomy take on the genre, then 'In Bruges' is the hipster art film take on the theme. McDonagh deserves all the credit in the world for breathing life into the stale story by texturing the tonal shifts with crisp digital camera-work (that is surprisingly haunting), deep character development, and by creating a wonderful sense of place. Imagine a Graham Greene novel ('Brighton Rock' specifically comes to mind) modernized by David Mamet. The dialog is super smart and wickedly un-PC while the comedy parts are as gut-busting as the crime thriller parts are suspenseful.⁹

De acordo com Schwartz (2009), Martin McDonagh, em breve, terá mais uma peça em cartaz na Broadway, *A Behanding in Spokane* que, assim como *The Pillowman*, não se passa na Irlanda. O cenário é “um pequeno vilarejo nos Estados Unidos”:

Unlike his other plays, it's not set in Ireland; it takes place in “small town America.” The four-member cast includes a “man in mid- to late -40's who is missing his left hand,” and “a black man and a white chick.” The man missing his left hand, needless to say, wants it back, and the couple, who try to scam him, end up getting tied to a radiator, a bomb threatening to go off if they move. There is lots of blood and gore and hilarity ensues. It's very Martin McDonagh. (SCHWARTZ, 2009)

Além do grande sucesso das encenações, as peças de Martin McDonagh têm tido enorme atenção em diversos artigos acadêmicos e jornalísticos, em livros sobre seu desenvolvimento dramático e coletâneas que englobam artigos sobre seu teatro.

⁹Artigo disponível em: <http://www.imdb.com/title/tt0780536/> (consultado em 17/02/2009)

A fortuna crítica da obra de Martin McDonagh é bastante significativa se considerarmos sua curta carreira no cenário teatral: pouco mais de dez anos. Existem livros importantes com artigos sobre suas peças como o *In-Yer-Face Theatre* (2001) de Aleks Sierz, que aborda o surgimento de uma nova estética teatral grotesca e violenta na década de 1990; *Martin McDonagh: A World of Savage Stories* (2006), editado por Lillian Chambers e Eamonn Jordan; e *Martin McDonagh: A Casebook* (2007), cuja edição foi feita por Rankin Russell. Nesses dois últimos livros, que são coletâneas de ensaios críticos de toda obra do escritor, existem artigos sob diversas perspectivas: a questão da desmistificação do oeste romantizado da Irlanda, a identidade cultural retratada na obra do dramaturgo, a ironia e o humor negro, a estética da violência; artigos que tratam as peças de McDonagh como uma autêntica representação de teatro pós-moderno, onde se desconstroem mitos, mostram-se realidades chocantes, personagens sem perspectivas existenciais ou sem valores morais profundos. Além disso, os críticos dessa linha apontam como McDonagh subverte a tradição cultural teatral, mistura elementos da cultura popular e itens de consumo além de seriados de TV norte-americanos e canadenses em suas peças.

Existem também artigos publicados em diversas revistas especializadas como *ABEI Journal*, *Irish University Review* e *Litteraria Pragensia*.

Uma abordagem bastante comum sobre Martin McDonagh é a questão da desmistificação da Irlanda. Os críticos dessa linha afirmam que o dramaturgo representa uma reversão final do romantismo: anteriormente, o oeste da Irlanda era a prova concreta de uma crença utópica de que a vida era melhor e mais pura antes da imposição da sociedade moderna. Na obra de McDonagh, a visão romântica da região é desmistificada através das personagens grotescas e violentas e da paisagem que McDonagh descreve cruamente, subvertendo a imagem pastoral da Irlanda, transformando o oeste idílico e pacífico em um lugar onde reina a violência, o humor negro e o grotesco.

Outra perspectiva crítica, também comum, aborda a questão da autenticidade e da identidade de McDonagh. Em alguns ensaios, McDonagh é apontado como um dramaturgo que subverte e explora estereótipos irlandeses,

sem nenhuma autenticidade, para vender suas peças. Outros ensaios registram justamente o contrário: McDonagh é autêntico, pois retrabalha temas canônicos da literatura irlandesa com uma nova perspectiva, uma nova voz e uma nova visão do teatro.

Grande parte da crítica de McDonagh concentra-se em torno da identidade cultural do autor. Um exemplo disso são as análises de Fintan O'Toole sobre as peças da trilogia Leenane. O crítico verifica no dramaturgo a tendência de “desmitologizar” (demythologization) o consagrado oeste irlandês, ou seja, suas peças representam uma inversão final do romantismo: “para os românticos, o oeste era a prova da crença utópica de que a vida era melhor e mais pura antes da imposição da sociedade moderna. Aqui, o oeste, sem uma sociedade funcional, prova o contrário.” (O'TOOLE, 2003, p.181).

Outro exemplo é o capítulo “Disconcert and Destabilize the Prisoner: Martin McDonagh” do livro *Irony & Identity in Modern Irish Drama* de Ondrej Pilný (2006). O texto sustenta a idéia de que McDonagh usa a violência física e verbal para subverter a tendência da tradição dramática irlandesa. Pilný também identifica em McDonagh elementos de um teatro naturalista dentro de uma estrutura grotesca, teatro este que busca “brincar” com as expectativas do público.

No artigo de Werner Huber, “The Early Plays: Shooting Star and Hard Man from South London”, em *Twentieth Century Theatre and Drama in English*, de 1999, o crítico reconhece em Martin McDonagh uma “nova voz, uma nova qualidade no drama irlandês, que pode ser descrita como centrada na ação, grotesca, manipuladora, e até pós-moderna”, se consideramos o potencial de McDonagh em utilizar a ironia para “desconstruir” os mitos consagrados da literatura irlandesa. (CHAMBERS & JORDAN, 2006, p.13). Huber associa a trilogia Leenane a um retrato ‘quase-sociológico’ de uma comunidade com um certo “padrão-humano comum”, extremamente exagerado e completamente bizarro; para ele, o dramaturgo satiriza representações clichês da Irlanda e dos irlandeses e projeta uma imagem da vida difícil nesse país. Essa imagem se opõe à visão pastoral do país, “*The Emerald Island*”, que é mostrada para os estrangeiros.

No mesmo sentido, Nicholas Grene escreveu um artigo intitulado “Black Pastoral: 1990’s Images of Ireland”, publicado na *Litteraria Pragensia* em 2000. Grene observa que o uso da Irlanda como um lugar pastoral romantizado sempre apareceu na literatura irlandesa: “havia poemas de amor, elegias, peças em que as figuras principais eram pastores e pastoras que guiavam seu rebanho à antiga Arcádia da Grécia”. Segundo Grene, *The Beauty Queen of Leenane* surge em um contexto contemporâneo que, ao lado de *Angela’s Ashes*, de Frank McCourt e *Butcher Boy*, de Patrick McCabe, transformam a ilha idílica em uma distopia negra. O termo ‘*Black Pastoral*’ surge, nesse contexto, para descrever essa nova literatura irlandesa que conscientemente inverte e satiriza as convenções tradicionais da literatura pastoral.

Indo mais além da questão da identidade local e global, Ann Dillon Farrely em sua dissertação “*It Depends on the Fella. And the Cat*”: *Negotiating Humanness Through the Myth of Irish Identity in the Plays of Martin McDonagh*, defendida na Universidade Estadual de Ohio em 2004, sustenta a idéia de que McDonagh entende os dramaturgos Irlandeses do passado e compreende as frustrações desses escritores embora não as compartilhe. Para Farrely, McDonagh descobriu que a identidade irlandesa nunca existiu, ela foi um sonho criado para oferecer às pessoas oprimidas uma razão para acreditarem em sua importância. Essa identidade foi valiosa para uma determinada época, entretanto a Irlanda está em uma nova fase e deve se desprender de seu passado (FARRELY, 2004, p.10).

Uma outra abordagem muito comum dentro da análise crítica de McDonagh trata a questão política em suas peças. O artigo de Catherine Riss, “The Politics of Morality: Martin McDonagh’s *The Lieutenant of Inishmore*”, por exemplo, mostra que a história irlandesa apresentada em *The Lieutenant of Inishmore* baseia-se em um conhecimento insuficiente, não simplesmente pela visão imperfeita de McDonagh sobre a verdadeira importância dessa história. Riss explica que essa visão parcial deve-se, principalmente, ao fato de que as personagens da peça não mais entendem esse valor histórico da Irlanda no contexto contemporâneo, e exemplifica a visão distorcida com o entendimento parcial que o INLA, grupo

paramilitar que aparece na peça, tem em relação ao antagonismo a Oliver Cromwell:

They (the INLA) should be antagonist towards Oliver Cromwell, but can no longer remember why. Christy's remark, 'Do you know how many cats Oliver Cromwell killed his time?' exposes the absurd reduction of Irish history into the image of a maltreated cat, thus condemning the terrorist movement which still fights in its name (CHAMBERS & JORDAN, 2006, p. 135).

Outro artigo importante sobre a questão política irlandesa retratada em McDonagh é "The Identity Politics of Martin McDonagh" de José Lanterns. Ela explica que muitos críticos culturais têm notado que o pós-modernismo é sempre visto como sinônimo de despolitização da arte e da ausência de uma perspectiva histórica. Originada e respondendo à era da reprodução mecânica, a sátira pós-moderna tem como característica principal um ceticismo em relação às metanarrativas de qualquer gênero. Os fundamentos morais e políticos são radicalmente desestabilizados nos textos pós-modernos, nos quais não se pode distinguir a linha entre a representação mimética e a incapacidade de um meio-termo que seja preciso ao apontar qualquer coisa além desses textos em si mesmos. As personagens em tal literatura são superficiais e egoístas, cognitivamente disfuncionais e incapazes de distinguir verdades e mentiras. Assim, Lanterns conclui que:

This principle of destabilization explains the widely divergent reactions to McDonagh's work. Rather than being "apolitical," such postmodern dramatic satire, questions the very bases on which political decisions are made by heightening "our awareness of the radically contingent nature of every choice we make" (Dettmar 104). (RUSSEL, 2007, p. 10)

Há, também, uma tendência crítica em relação à obra de McDonagh que se preocupa com a recepção de suas peças em outros países, como podemos observar no artigo de Frank Molloy, intitulado "*Cats and Comedy: The Lieutenant of Inishmore Comes to Sydney*". Esse artigo trata da recepção de *The Lieutenant of Inishmore* na Austrália (ABEI JOURNAL, 2006). No mesmo sentido, Karen

Vandevelde analisa a adaptação da trilogia Leenane para o público holandês – “Postmodern Theatrically in the Dutch/Flemish adaptation of Martin McDonagh’s *The Leenane Trilogy*” (RUSSEL, 2007).

A autenticidade do autor tem sido tema de muitos debates. De acordo com Patrick Lonergan, em “*Martin McDonagh, Globalization, and Irish Theatre*” (CHAMBERS & JORDAN, 2006) a recepção de McDonagh dissentiu continuamente entre os anos de 1997 e 2001 quando a opinião crítica sobre a sua autenticidade provocou na Irlanda e no Reino Unido muitas opiniões contrárias. Richard Eyre, diretor artístico do Royal National Theatre, e Nicholas Wright, produtor artístico do National Theatre, interpretaram o declínio do sucesso de McDonagh devido à própria denúncia do público britânico de que o dramaturgo explorava estereótipos irlandeses. No final de 1990, o Royal Court e o National Theatre recusaram-se a encenar *The Lieutenant of Inishmore*, pois a peça trata de um tema muito delicado tanto para a Irlanda como para a Inglaterra: os grupos paramilitares. Provavelmente a encenação não foi apresentada por medo de pressões do IRA, que ainda estava em processo de cessar fogo. Devido a esse fato, houve muitos comentários que consideravam esse súbito sumiço das peças de McDonagh dos palcos londrinos como uma evidência de que sua carreira havia terminado (CHAMBERS & JORDAN, 2006, p. 298). Entretanto, tais julgamentos provaram-se prematuros, pois em 2001, *Lieutenant of Inishmore* foi exibida em Londres e *The Pillowman*, em 2003.

Patrick Lonergan enfatiza a dificuldade da crítica em estabelecer a verdade sobre as peças de McDonagh apenas dentro do contexto Irlandês. Tal atitude não pode gerar resultados satisfatórios, pois essas peças podem ser lidas dentro de um contexto mais global. O crítico sugere que o impacto da globalização na produção e na recepção do teatro requer novas maneiras de pensar o teatro irlandês. Obviamente, existem interpretações que fazem conexões muito pertinentes entre as peças de McDonagh e a Irlanda. Como aponta Lonergan, *The Beauty Queen of Leenane* trata da família, *A Skull in Connemara* da lei e *The Lonesome West* da igreja (CHAMBERS & JORDAN, 2006, p. 296). Na época em que as peças foram escritas, o país vivia uma intensa crise com revelações de

corrupção política, abuso sexual de menores e incompetência institucional. Lonergan cita um exemplo da desmoralização da família com o caso de Catherine Nevin, conhecida como “Viúva Negra”, que matou o marido em março de 1996 (idem, p. 297). Na ocasião em que estivemos na Irlanda, pudemos acompanhar uma calorosa agitação dos cidadãos que aguardavam ansiosamente o julgamento Joe O’Reilly¹⁰, em julho de 2007, que assassinou brutalmente sua esposa em Dublin em outubro de 2004. Outro paralelo mencionado por Lonergan é entre a peça *A Skull in Connemara* e a ansiedade dos irlandeses com a tentativa da polícia em lidar com o crime organizado, particularmente após o assassinato da jornalista Verônica Guerin¹¹, em junho de 1996. Lonergan também menciona o crescente declínio da Igreja Católica. O crítico faz uma analogia entre os ícones de plástico de *The Lonesome West*, que são colocados no forno para derreterem, com a inevitável dissolução dessa instituição devido às acusações constantes, como as de abuso sexual e pedofilia.

Para alguns críticos, tais representações da sociedade irlandesa podem contribuir para que o público mundial reforce modos negativos de pensar a Irlanda. Entretanto, podemos observar que os fenômenos representados nessas peças não são exclusividade de um único país. No Brasil, por exemplo, temos milhares de casos muito semelhantes aos que acontecem na Irlanda e nas peças de McDonagh: a família tem perdido significativamente seu valor; a corrupção de policiais já é parte de nosso cotidiano; a Igreja Católica vem perdendo expressivamente seu status. Portanto, as representações de McDonagh não devem ser entendidas apenas como um desenho social da Irlanda: elas podem e devem ser lidas como um fenômeno mais abrangente do mundo contemporâneo.

Diante do panorama acima apresentado, observa-se que muitas das interpretações do teatro de McDonagh são pertinentes; outras abordam apenas um breve recorte, não tratando de todo o contexto em que o dramaturgo se insere. Algumas das apreciações críticas mostram-se preconceituosas, mal-formuladas e parciais. Nenhum dos trabalhos críticos estudados para a presente dissertação

¹⁰ Ver notícia em: <http://www.rte.ie/news/2007/0627/oreillyr.html>

¹¹ Veronica Guerrin era jornalista do Sunday Times e cobria uma série de reportagens sobre o tráfico de armas e drogas na Irlanda. http://www.freemedia.at/Heroes_IPIReport2.00/20Guerin.htm

versou sobre o tema *violência* verificando como o ele é retratado, sob que formas essa violência se apresenta nas peças de McDonagh e quais as possíveis reflexões; dessa forma, essa dissertação mostrará pontos de vista diferentes dos críticos que analisaram o mesmo tema. Alguns viram a violência sob a ótica política, outros retrataram apenas a questão do choque que o tema causa em seu público. Não há interpretações que abordem a violência como um artifício repetitivamente utilizado e que estude as formas de manifestação da violência e a tática de despertar seu público em relação ao assunto. É notável que o dramaturgo sofreu, durante a sua trajetória teatral, diversos ataques a suas peças extremamente polêmicas, e a sua resposta a essas críticas negativas deu-se em sua última peça publicada, *The Pillowman*, onde contesta a interpretação da obra de arte e as verdades estabelecidas em relação aos textos ficcionais em geral. Martin McDonagh alegou que *The Pillowman* seria o seu *grand finale* na carreira teatral¹² afirmando que não mais escreveria peças de teatro e que agora se concentraria no cinema.

Como o objetivo deste trabalho é verificar a questão da *violência* nas peças de Martin McDonagh, devemos, em primeiro lugar, especificar uma acepção para o tema. Compartilhamos a definição da violência dada por Yves Michaud:

Há violência quando, numa situação de interação, um ou vários atores agem de maneira direta ou indireta, maciça ou esparsa, causando danos a uma pessoa em graus variáveis, seja em sua integridade física, seja em sua integridade moral, em suas posses, ou em suas participações simbólicas e culturais. (MICHAUD, 2001, p. 11)

É importante ressaltar que há diversos meios pelos quais pode existir um ato de violência. Existe a *agressão física*, o tipo mais conhecido e mais perturbador, pois acarreta a violação do corpo, que é visível; há a *violência política*, como a corrupção ou a exclusão de determinadas classes da participação social. Existem também as guerras que, como afirma Michaud, são “a

¹² como já mencionado, McDonagh declarou em 2009 que está escrevendo uma nova peça, a qual pretende encenar até o final do mesmo ano.

manifestação da violência internacional direta” (idem, p. 18); um outro tipo de violência não menos perturbadora, contudo não muito reconhecida, pois pode permanecer silenciosa é a *violência psicológica*, como o assédio moral, as ameaças, chantagens, o menosprezo, entre outras. A *criminalidade*, que pode se dar com agressão física ou com danos das posses de outrem. Existe a *violência do silêncio* ou do *descaso e indiferença*: numa relação desse tipo, as pessoas passam a se ignorar e se recusam a manter qualquer tipo de contato afetivo. Há também a *intolerância*, que pode acarretar outros tipos de violência, como a agressão física ou a indiferença. A intolerância acontece quando um indivíduo não consegue suportar a alteridade, o outro; dessa forma, os conflitos se originam, muitas vezes, por questões muito frívolas. Além das violências acima mencionadas, que são todas interpessoais, ou seja, ocorrem de uma pessoa contra outra, existe também a *violência intrapessoal*, aquela que o sujeito inflige contra si mesmo – a automutilação, a autoflagelação e o suicídio são exemplos desse tipo de violência.

Deve-se, portanto, ao longo do presente trabalho, descobrir quais são os tipos de violência que ocorrem na obra de Martin McDonagh e quais são as formas com que ela se manifesta. É preciso entender também as causas do uso excessivo e exagerado da violência pelo autor.

Percebe-se que a obra de McDonagh mostra uma sociedade que apresenta características de uma configuração social específica: a sociedade narcisista. De acordo com Christopher Lasch no livro *The Culture of Narcissism*, cada época desenvolve uma patologia social peculiar. Na época de Freud, fenômenos como a histeria e neuroses obsessivas provinham de uma sociedade que exaltava a devoção fanática em relação ao trabalho imposto pela ordem capitalista (LASCH, 1979, p. 88). Com o advento da segunda guerra mundial, os sintomas de neurose e histeria começam a dar lugar a transtornos de personalidade. As pessoas deixam de relatar compulsões como, por exemplo, de lavar as mãos obsessivamente, e agora começam a ter constantes sentimentos de vazio e distúrbios de auto-estima. (idem, p. 89). A estimulação dos desejos pela propaganda, a usurpação da autoridade paterna pela mídia e pela escola a e

racionalização da vida interna acompanhada de uma falsa promessa de satisfação pessoal criaram um novo tipo de “indivíduo social”. Esse novo indivíduo social, o típico narcisista, enxerga o mundo como se fosse um espelho refletindo a sua própria imagem. Ele não se interessa pelos acontecimentos externos a não ser que estes sejam um reflexo de si mesmo (idem, p. 96). Lasch argumenta que o narcisismo é para o indivíduo dessa ordem social contemporânea a melhor forma de lidar com as tensões e ansiedades da vida moderna. Além disso, as atuais condições sociais prevalentes tendem a extrair traços narcisistas que estão presentes em diferentes graus em todos os indivíduos.

Em outra publicação sobre o tema, *Violências*, de Isabel da Silva Kahn Marin, a autora observa que a questão da violência não pode ser entendida apenas como um sintoma social (MARIN, 2002, p. 16). A autora estabelece as relações de violência com a questão do individualismo narcisista: “Na sociedade contemporânea o que impera é o narcisismo, o que importa é a satisfação pessoal dos sujeitos” (idem, p. 17). Nessa lógica social, o indivíduo tende a calar tudo aquilo que o incomoda. Marin afirma que “a ilusão de perfeição e satisfação plenas, o princípio nirvânico, têm a ver com a pulsão de morte. E pulsão de morte quer silêncio, ou, em última instância, destruição, aniquilamento, silenciar o que incomoda”. (idem, p. 61). Essa é uma característica muito importante de se observar nas peças de McDonagh: Coleman mata seu pai para silenciá-lo, para não mais ouvir dele afirmações que o incomodavam. Maureen assassina a mãe, pois ela a irritava o tempo todo, mas o que realmente levou Maureen a cometer o crime foi o fato de sua mãe ter impedido o que talvez fosse a sua única oportunidade de ser feliz; em *The Lieutenant of Inishmore* vemos a tentativa do filho em matar o próprio pai por ter mentido sobre o gato; vemos também a garota Mairead assassinar Padraic porque ele matou seu gato tão estimado.

De acordo com Mária Kurdi, McDonagh, assim como Joe Orton, mostra uma visão da “animalidade humana” profundamente perturbadora, que pode ser vista no retrato que McDonagh faz de suas personagens: egoísmo, lascívia e ganância sem nenhum outro valor de contrapeso para uma comparação.

(CHAMBERS & JORDAN, 2006, p. 98)¹³. Kurdi afirma que McDonagh expõe e critica os defeitos sociais, mas não restabelece o balanço moral no mundo de suas peças para satisfazer as exigências do público, bem como nas tradicionais peças satíricas (idem, p. 106). Os crimes praticados na trilogia – o assassinato de Mag por Maureen em *The Beauty Queen*, a inexplicada morte de Oona e o caso de corrupção policial em *A Skull in Connemara*, o parricídio cometido por Coleman em *The Lonesome West* – nunca são punidos. Maureen continua a sua vida e de acordo com Ray, torna-se a imagem de sua mãe (McDONAGH, 1998, p. 83). A morte de Oona permanece sem ser resolvida. O Policial é desmascarado, mas não sofre qualquer tipo de punição; Coleman, mesmo tendo confessado seu crime para o Padre e toda Leenane desconfiar que ele foi o assassino do próprio pai, continua sua vida normalmente como se nada houvesse acontecido. Além do mais, as personagens que cometem todos os tipos de erros condenáveis parecem não mudar, permanecem as mesmas. Por essa razão, McDonagh é considerado um escritor cuja visão sobre a humanidade é fatalmente pessimista. Existe uma forte dissolução da comunidade, as personagens não compartilham nenhum senso de solidariedade entre si, e isso é muito bem explorado por McDonagh. No entanto, ao escrever sobre a violência, podemos ser levados a refletir que o dramaturgo quer mostrar, a partir de seus exemplos exagerados, que o rumo que a sociedade toma ao não mais pensar na questão do eu versus o próximo é o que nos pode levar à ruína. Sua visão se torna menos negativa ao tratarmos suas obras sob esse prisma: a violência sendo usada para alertar sobre os perigos da humanidade.

Artigos importantes sobre a violência nas peças de McDonagh aparecem no livro editado por Russell – *Martin McDonagh: A Casebook* (2007). Em “Comedy and Violence in *The Beauty Queen of Leenane*”, de Marrion Castleberry, o crítico lembra como Samuel Beckett, Sean O’Casey e John Millington Synge encantaram-se em extrair o riso de situações perversas, encontrando o humor na

¹³ É preciso lembrar que essa questão da *animalidade humana* associada à estética do grotesco é um tema considerado por diversos autores como observado em *O Império do Grotesco* (SODRÉ & PAIVA, 2002).

dor. Em suas comédias, o riso nunca se distancia das lágrimas. Muitos autores contemporâneos parecem se utilizar dessa mesma fórmula, usando a comédia para explorar o lado negro da existência humana. Essa característica certamente encontra-se na fórmula do teatro de Martin McDonagh, que declara: “Eu caminho sobre a linha fronteira entre a comédia e a crueldade, pois acredito que uma ilumina a outra” (RUSSELL, 2007, p. 41).

Em “Breaking Bodies: The Presence of Violence on Martin McDonagh’s Stage”, Maria Doyle analisa *The Lieutenant of Inishmore* em relação à sua produção e aos seus recursos dramáticos para mostrar violência extrema no palco: gatos e pessoas mortas, sangue, tiros, entre outros. Doyle identifica os tipos de diferentes abordagens a que McDonagh recorre para representar a extrema violência: recordações da violência, intimidação por meio de violência, violência narrada, e violência atuada (RUSSELL, 2007, p. 92).

Como visto anteriormente, Martin McDonagh faz parte de uma geração de autores que se empenham em mostrar em suas obras temas que são extremamente perturbadores e desconcertantes. Obviamente, essa nova geração não é a primeira, e nem será a última, que se aventurou a escrever sobre temas muito polêmicos. Entretanto, Sierz observa que a partir dos anos 90, a estética do *in-yer-face theatre* vem se tornando o estilo teatral predominante do Reino Unido.

Lembramos que o dramaturgo Edward Bond¹⁴, muito antes dessa nova geração de 90, além de ter escrito peças chocantes, como, por exemplo, *Saved*, de 1965, empenhou-se em ensaios sobre a violência nos quais explica o intuito de sua obra - mostrar que a violência não é algo natural, inerente ao ser humano - para Bond, a violência é um comportamento aprendido dentro da sociedade; ela é um artifício político que serve para manter a ordem social, o moderno equivalente da doutrina do pecado original:

We do not need to be violent. We need food and warmth, but we have a capacity for violence. A dog has a capacity to swim the first time it goes into

¹⁴ É importante ressaltar que Bond continuou, depois de 1965, escrevendo peças de teatro e artigos sobre dramaturgia e violência.

water, but it has no need to swim because it has no need to go into water. Human beings are violent animals only in the way that dogs are swimming animals. (...) Violence is a means, not an end. (BOND, 1997, p. 9)

Em *Bond Plays: Two*, o autor inicia seu prefácio com a seguinte declaração: “eu escrevo sobre a violência tão naturalmente quanto Jane Austen escreveu sobre os costumes” e continua na mesma oração:

Violence shapes and obsesses our society, and if we do not stop being violent we have no future. People who do not want writers to write about violence want to stop them writing about us and our time. It would be *immoral*¹⁵ not to write about violence. (BOND, 1993, p. 3)

Bond afirma que mesmo se optarmos por agir de forma não-violenta, não estaremos fazendo nada para que a humanidade seja menos violenta: a única coisa que pode ser feita é tornar o mundo mais justo (BOND, 1997, p. 16-17). O autor escolheu manifestar-se através de sua obra, desta forma contribuindo para que seu público se torne mais racional e pense mais a respeito de certas atitudes.

De acordo com Munira Mutran, em seu artigo “Reflexões sobre a Violência nos Ensaios e nas Peças de Edward Bond”, o autor explica no programa de *Bingo* (1973) que “a arte tem muitas funções, mas todo tipo de arte ensina, às vezes abertamente, outras não” (SOUSA, 2008, p. 88). Bond demonstra que sua arte está sempre ligada às suas reflexões, que convergem para um estudo da sociedade e as possíveis formas de se combater um dos problemas mais sérios e mais aterradores da sociedade – a violência.

É possível afirmar que Bond é um dos principais precursores do *teatro In-Yer-Face* da década de 90. O dramaturgo recorreu à violência para afrontar os espectadores e provocar reações. Entretanto, Bond tem seu objetivo muito bem definido: ele quer mostrar ao público que os homens não são violentos por natureza e a sociedade precisa mudar algumas de suas aceções para que, em consequência, os homens se tornem livres e conscientes:

¹⁵ Grifo meu.

We respond aggressively when we are constantly deprived of our physical and emotional needs, or when we are threatened with this; and if we are constantly deprived and threatened in this way – as human beings now are – we live in a constant state of aggression. It does not matter how much a man doing routine work in a factory or office is paid: he will still be deprived in this sense. Because he is behaving in a way for which he is not designed, he is alienated from his natural self, and this will have physical and emotional consequences for him. He becomes nervous and tense and he begins to look for threats everywhere. This makes him belligerent and provocative; he becomes a threat to other people, and so his situation rapidly deteriorates. (BOND, 1993, p. 3-4)

É preciso ressaltar que Bond escreveu esse prefácio em meados dos anos 1960. Pode-se deduzir que existam certos paralelos entre o teatro de Bond e o da década de 90 em relação ao tema da violência. Para Bond, a violência no teatro é um recurso para despertar as pessoas sobre o rumo em que a nossa sociedade capitalista e individualista pode nos levar. Bond acredita que o ser humano é naturalmente bom. Em seu artigo “Notes on Imagination” (2001), explica que a mente de uma criança que nasce é como uma folha em branco, que vai capturando significados como se fosse um mosaico. Ele acredita que através da boa formação de uma criança, a sociedade pode mudar para melhor. Uma nova hipótese que pode ser levantada a partir daí é que o teatro provocativo de McDonagh também tenta mostrar o que há de errado com a sociedade, no intuito de sensibilizar as pessoas para tentar modificá-la. Buscaremos entender se o uso recorrente da violência em suas peças tem realmente essa motivação. Infere-se, a partir desse estágio da pesquisa, que, na verdade, que McDonagh não quer apenas impressionar a platéia com o que ele acredita ser natural a todos os seres humanos – a violência, a intolerância e o confronto – como também utiliza artifícios grotescos e exagerados para provocar sentimentos em seu público. Em uma entrevista a Sean O’Hagan sobre a peça *The Lieutenant of Inishmore*, para o jornal *The Guardian* em março de 2001, McDonagh alegou:

I know I'll probably get a lot of shit for it, because I don't come from Northern Ireland, but I would never let that stop me. Plus, everyone was affected by the violence, including people in London. Having grown up Catholic and, to a certain degree, Republican, I thought I should tackle the problems on my own side, so to speak. I chose the INLA because they seemed so extreme and, to be honest, because I thought I'd be less at risk. I'm not being heroic or anything

- it was just something I felt I had to write about. The play came from a position of what you might call pacifist rage. I mean, it's a violent play that is wholeheartedly anti-violence. The bottom line, I suppose, is that I believe that if a piece of work is well written, you can tackle anything. (O'HAGAN, Sean. *The Wild West*. Guardian 24 mar. 2001.)

Como alega Martin McDonagh, tratar a questão da violência, assim como fez Edward Bond, é algo natural e essencial. O dramaturgo sentiu toda a repercussão dos ataques violentos de grupos paramilitares. Além disso, McDonagh preocupar-se com o tema não apenas no âmbito político, como também dentro das relações familiares e interpessoais. Seu real intuito não foi o de atacar a sociedade irlandesa, como alegaram diversos de seus críticos. O dramaturgo afirmou, em várias entrevistas, que apenas escolheu a Irlanda, pois dessa forma poderia explorar um diálogo diferente de dramaturgos como Pinter ou Orton, além de ter muito mais liberdade em criar personagens e situações que não se pareceriam com as que ele está acostumado a conviver.

Classifica-se, pois, a obra de McDonagh como parte de um conjunto de fenômenos contemporâneos que configuram a nossa sociedade dita "globalizada". Esses fenômenos ocorrem simultaneamente no Brasil, na Irlanda, nos Estados Unidos e no mundo. A obra de McDonagh está inserida dentro desse contexto. A violência no mundo contemporâneo tem tomado um lugar muito importante e de destaque, tanto na mídia como na literatura e no cinema.

As personagens de McDonagh poderiam aparecer em quaisquer outras peças de teatro, poderiam estar em qualquer cenário, e não apenas situadas na Irlanda. McDonagh criou personagens cujos sentimentos e atitudes não pertencem apenas a uma determinada ordem local. Além do mais, não existem fatores que possam comprovar que tais sentimentos e atitudes são exclusivamente irlandeses. Para Aleks Sierz, o trabalho de McDonagh exemplifica pessimismo sobre a *humanidade*. Interessante observar o fato de que Sierz utiliza a palavra *humanidade* e não *sociedade irlandesa*. O crítico continua dizendo que o trabalho de McDonagh, quando surgiu nos palcos londrinos, foi descrito pelo jornal britânico *Evening Standard* como uma nova escrita que parece algo incomum, mas que descreve um mundo que não nos é estranho (SIERZ, 2001, p. 219).

Nesse sentido, nosso trabalho será uma tentativa de verificar qual é a posição de McDonagh dentro do cenário teatral contemporâneo – não reduzindo sua obra a uma simples representação do oeste da Irlanda.

A proposta da presente dissertação é analisar *The Beauty Queen of Leenane* (1996), o primeiro grande sucesso de Martin McDonagh, que aborda um tema extremamente polêmico: a relação conflituosa entre mãe e filha – um tema perturbador na literatura ocidental, cuja sociedade quer reconhecer a felicidade e a harmonia da família; depois será estudada *The Lieutenant of Inishmore* (1997) que é uma peça extremamente tragicômica e sinalizadora de aspectos de uma estética do grotesco, que será amplamente usada em toda a dramaturgia de McDonagh; e, em terceiro lugar, *The Pillowman*, escrita em 2003, mas que incorpora muitos de seus contos que foram escritos no início da década de 90. Tal peça não é menos tragicômica e grotesca que *The Lieutenant of Inishmore* ou *The Beauty Queen of Leenane*. O objetivo deste estudo é verificar as diferenças e as semelhanças entre as três peças escolhidas, bem como comparar a evolução do autor em relação à temática da violência.

Neste trabalho, pretende-se trazer o autor para o conhecimento do público brasileiro, proporcionando, dessa maneira, possibilidades para outros estudos e futuras traduções do trabalho de Martin McDonagh.

No tocante à visão sobre violência nas peças de McDonagh, pode-se dizer que o autor parece enxergá-la como algo inerente à humanidade, ao contrário da visão de Bond. Buscar respostas para essa questão, por meio da análise das peças do dramaturgo, com alguns depoimentos do próprio autor em entrevistas é, na essência, o principal objetivo da presente dissertação.

O critério de escolha das peças a serem analisadas deu-se pela ordem em que foram publicadas; dessa maneira, temos um material de diferentes datas e situações contextuais; a partir da análise cronológica, será verificado como o dramaturgo tratou a representação da violência durante sua curta trajetória no teatro, e como a violência toma rumos diferenciados entre as peças da década de 1990 (*The Beauty Queen of Leenane*, *A Skull in Connemara* e *The Lonesome*

West) e as obras que surgiram a partir do ano 2000 (*The Lieutenant of Inishmore* e *The Pillowman*).

A hipótese de trabalho que norteia a pesquisa é de que Martin McDonagh, durante sua trajetória dramaturgica explora espaços e dinâmicas da violência de formas diferenciadas: Em *The Beauty Queen of Leenane*, a violência dá-se no domínio familiar; em *The Lieutenant of Inishmore* há uma crítica contundente da violência política dos grupos paramilitares da Irlanda (IRA, INLA); Em *The Pillowman* a violência sai da esfera familiar e política para um espaço mais universal.

No próximo capítulo, relativo a *The Beauty Queen of Leenane*, será demonstrado que a violência acontece em decorrência da intolerância na esfera familiar. A vontade de silenciar o outro que incomoda gera conflitos que vão tomando proporções cada vez maiores e mais sinistras, indo da violência psicológica e verbal passando à violência física consumada.

CAPÍTULO I

INTOLERÂNCIA E VIOLÊNCIA FAMILIAR EM THE BEAUTY QUEEN OF LEENANE

Father Welsh: It seems like God has no jurisdiction in this town, no jurisdiction at all. (McDONAGH, 1998, p. 175)

The Beauty Queen of Leenane foi a primeira e a mais bem-sucedida peça de Martin McDonagh. O dramaturgo garante tê-la escrito em apenas oito dias, e essa afirmativa pode ser aceita se considerados os diálogos bruscos e a narrativa simples da obra. Entretanto, a trama e o desenrolar da peça são extremamente bem elaborados, fazendo-nos pensar que se realmente o autor criou essa obra em tão curto espaço de tempo, ele é dono de uma imensa genialidade. O que se sabe é que McDonagh redige ficção desde os quatorze anos de idade. Muitas de suas composições mais antigas foram reaproveitadas para a criação de suas peças, como, por exemplo *The Pillowman* e *The Lieutenant of Inishmore*.

The Beauty Queen of Leenane, dividida em nove cenas, retrata o desastroso convívio entre mãe e filha, Mag Folan e Maureen Folan. Ambas moram na mesma casa, situada em uma pequena cidade de Connemara, zona rural no

condado de Galway, Irlanda. No decorrer da peça, testemunhamos as constantes brigas, ameaças e violências entre as duas. As violências verbal, psicológica e física estão presentes em todo o tempo que transcorre a trama. O ponto culminante de brutalidade, também o ápice da ação dramática, acontece quando Maureen deliberadamente acerta a cabeça de sua mãe com um atizador de lareira.

Seria difícil tentar classificar o gênero teatral de Martin McDonagh. Alguns críticos o consideram um autor tragicômico por causa da oscilação entre o cômico – que aparece nos absurdos das ações e dos diálogos, principalmente pela sobreposição entre temas sérios e assuntos triviais – e o trágico – a humilhação das personagens, como, por exemplo, a que Maureen submete a mãe quando conta que Mag costumava jogar sua urina na pia da cozinha (acontecimento este que também causa o riso nos espectadores) ou quando, por vingança, Mag diz ao namorado de Maureen que ela foi internada em um manicômio na Inglaterra. O trágico também aparece no desfecho, quando Maureen descobre que Pato, seu namorado, foi embora e quando Mag é brutalmente assassinada pela filha. Entretanto, não é possível enxergar a ação trágica que “eleva” as personagens: Maureen acaba como sua mãe, na cadeira de balanço, com um olhar inexpressivo. Outros teóricos dizem que o dramaturgo trabalha no âmbito da comédia do absurdo, exatamente pelo desfecho aparentemente sem sentido que a peça apresenta. No âmbito da teoria do teatro, Pavis verifica que o absurdo e o trágico se imbricam em determinados momentos:

Do trágico ao absurdo, o caminho é por vezes curtíssimo, principalmente quando o homem não consegue mais identificar a natureza da transcendência que o esmaga ou desde que o indivíduo põe em dúvida a justiça e a legitimidade da instância trágica. Todas as metáforas da história como mecanismo cego revelam em profundidade os germes do absurdo na ação trágica. (PAVIS, 2003, p. 419)

No teatro de Martin McDonagh, a visão absurda pode ser atribuída ao desfecho de *Beauty Queen*. Toda a violência, todos os diálogos e acontecimentos

da peça não parecem ter levado as personagens a algum lugar. Com a morte de Mag, ao pensarmos em Maureen, perguntamos se ela foi vítima de um destino cruel e inexorável, ou de suas próprias atitudes.

Há também críticos que classificam a obra do dramaturgo como grotesca, exagerada, e com grande potencial satírico. No dicionário de Teatro, Pavis define o grotesco com as seguintes colocações:

Grotesco é aquilo que é cômico por um efeito caricatural burlesco e estranho. Cria o disforme e o horrível por um lado; por outro, o cômico e o bufo. A forma de expressão por excelência do grotesco: exagero premeditado, desfiguração da natureza, insistência sobre o lado sensível e material das formas. As razões da deformação grotesca são extremamente variáveis, desde o simples gosto pelo efeito cômico gratuito, até a sátira política ou filosófica. O grotesco está estreitamente associado ao tragicômico, o drama e o melodrama. Gêneros mistos, o grotesco e o tragicômico mantêm um equilíbrio instável entre o risível e o trágico, cada gênero pressupondo seu contrário para não cristalizar numa atitude definitiva. No mundo atual, famoso por sua deformidade – isto é, por sua falta de identidade e de harmonia - o grotesco renuncia a nos fornecer uma imagem harmoniosa da sociedade: ele reproduz “mimeticamente” o caos em que ele está nos oferecendo sua imagem retrabalhada. (PAVIS, 2003, p. 188-189)

O mesmo episódio da urina jogada na pia nos remete ao grotesco da “bestialidade da natureza humana” (Bakhtin apud Pavis, 2003, p. 189). A cena em que Pato dirige-se à pia da casa e alega sentir cheiro de urina é extremamente cômica: Mag, tentando disfarçar sua culpa, conta a Pato que os gatos da rua entram na cozinha para urinar na pia. Em seguida Maureen conta para Pato que Mag possui uma infecção urinária e ainda assim ela despeja o líquido infectado na pia da cozinha. Maureen oferece a Pato uma xícara de chá, entretanto o rapaz, enojado, recusa-se a tomar a bebida.

O estilo melodramático também é atribuído à obra de McDonagh. No melodrama tradicional, as personagens são claramente divididas em boas e más. Em *The Beauty Queen*, essa separação não é nítida. Talvez a personagem que mais se encaixaria no lado do bem seria Pato Dooley. Até mesmo o irmão de Pato, Ray Dooley, mostra-se uma pessoa de má índole quando tenta negociar o atizador de lareira alegando que o usaria para bater em alguns policiais. As características que aproximam o teatro de McDonagh ao gênero melodramático

são os efeitos visuais exagerados, a questão do amor ameaçado e impossível, o sentimentalismo e as ações extremas.

Maureen e Mag são, ao longo da peça, construídas de forma caricatural. Mag, com sua preocupação exagerada com a comida e com a possibilidade da filha casar-se e abandoná-la; Maureen, retratada grotescamente por seu diálogo ferino, por sua agressividade dirigida à mãe e a Pato, quando, por exemplo ele pede que ela se vista, pois está seminua e o tempo está frio. Maureen revolta-se com o namorado, insultando-o e o acusando de achá-la feia. Filha e mãe são figuras grotescas, pintadas pelo dramaturgo de forma brusca e crua, e habitam uma paisagem emocional exageradamente desproporcional. Através dos diálogos bruscos, dos insultos, da violência psicológica e das tentativas de manipulação que se dão no decorrer da obra, observamos que a peça de McDonagh é realmente provocativa, chocante, encaixando-se em uma estética grotesca, que usa táticas de impacto para surpreender a platéia.

Aleks Sierz encaixa Martin McDonagh em um grupo de artistas britânicos que na década de noventa escreveram peças de teatro utilizando temas extremamente chocantes – o *In-Yer-Face Theatre* (SIERZ, 2001). Fazem parte dessa estética teatral dramaturgos como Sarah Kane, Patrick Marber e Mark Ravenhill. Dentro dessa modalidade de teatro, segundo Sierz, a violência torna-se impossível de não ser problematizada: “ela nos confronta ao mostrar a dor, a humilhação e a degradação” (SIERZ, 2001, p. 8). Sierz sugere que, geralmente, quando os escritores usam táticas de choque, é porque eles têm alguma coisa urgente a dizer. Se eles lidam com assuntos perturbadores ou exploram sentimentos complexos, o choque é uma forma de “despertar” o público. Os autores que tentam provocar ou afrontar o público estão geralmente engajados em desestabilizar as fronteiras do que é aceitável – comumente porque querem questionar idéias dominantes. Esses escritores pretendem expor significados mais profundos e, além de experimentar diferentes estratégias dramáticas, eles tentam chegar ao limite das possibilidades de representação. (idem, p. 4)

Muitas vezes, a violência no palco é apenas sugerida, outras vezes, é deliberadamente mostrada. Sierz afirma que a violência é um tema chocante, pois

quebra as barreiras do debate; ela parece ser primitiva, irracional e destrutiva; no palco, a violência nos incomoda porque sentimos a emoção por trás das ações ou porque ela pode nos fazer, em alguns momentos, rir com entusiasmo. (SIERZ, 2001, p. 8-9). O *In-Yer-Face theatre* explora temas tabus e mostra no palco aquilo que pode nos incomodar no dia-a-dia. Um desses temas, brilhantemente explorado por McDonagh é a inerente crueldade humana. Em uma entrevista a Sean O'Hagan para o jornal *The Guardian* em março de 2001, McDonagh alegou:

Well, we're all cruel, aren't we? We're all extreme in one way or another at times, and that's what drama, since the Greeks, has dealt with. I hope the overall view isn't just that, though, or I've failed in my writing. There have to be moments when you glimpse something decent, something life-affirming even in the most twisted character. That's where the real art lies. See, I always suspect characters who are painted as lovely, decent human beings. I would always question where the darkness lies". (O'HAGAN, Sean. *The Wild West*. Guardian 24 mar. 2001.)

Através desse excerto da entrevista, observamos que McDonagh concebe suas personagens como duais, ou seja, elas apresentam traços tanto de bondade quanto de brutalidade; todavia, a característica dominante é a crueldade exagerada. Na mesma entrevista, o dramaturgo acrescenta:

And yeah, I tend to push things as far as I can because I think you can see things more clearly through exaggeration than through reality. It's like John Woo or a Tarantino scene, talking about everyday things in a really humorous way. There is humor in there that is straight ahead funny and uncomfortable. It makes you laugh and think. (O'HAGAN, Sean. *The Wild West*. Guardian 24 mar. 2001.)

McDonagh foi acirradamente criticado em diversas resenhas publicadas em jornais, em artigos sobre teatro e por acadêmicos da literatura Irlandesa em geral. Considerado extremamente radical devido aos temas que aborda em suas obras e à violência que se desencadeia em suas peças, Martin McDonagh incomodou muitos críticos, principalmente por parecer não demonstrar nenhum respeito à Irlanda e aos irlandeses e criar personagens tão violentas, já que a visão

estereotipada que se tem desse país e de seus habitantes é de que eles são extremamente brutais graças aos constantes conflitos atribuídos ao IRA, que repercutem na mídia de todo o mundo. No entanto, podemos perguntar: Será que tudo o que McDonagh nos mostra é realmente com o intuito de denegrir ainda mais a imagem que se possa fazer sobre a Irlanda e os irlandeses? Ou será que McDonagh simplesmente visa ganhar muito dinheiro através de todo esse exagero cruel? Não estaria ele concentrado na tentativa de mostrar às pessoas em geral, e à sociedade, no particular, um grande problema que nos cerca desde a mais remota história do ser humano – a violência - causada pelo egoísmo e a falta de princípios morais e éticos?

Na abertura de *The Beauty Queen of Leenane* é possível verificar o seguinte provérbio inscrito em uma toalha pendurada na parede do cenário: “Que você esteja a meia hora no céu antes que o demônio descubra que você morreu”¹⁶. Não seria essa frase uma sinalização de algo que está errado com os seres humanos que acreditam em uma força superior, em um paraíso para onde vão aqueles que fazem o bem no planeta, enquanto o demônio cuidaria daqueles que praticaram o mal? Como, então, explicar essa contradição, de que quando uma pessoa morre, ela deve apressar-se para garantir o seu lugar no paraíso antes que o demônio descubra a sua morte? Seria esta frase uma forma de dizer que as personagens sempre encontram uma forma de justificar toda violência, toda a forma de desprezo aos outros e de auto-afirmação narcisista? Como buscase demonstrar nesta análise, uma violência vem sempre em decorrência de outra, gerando-se assim um “efeito dominó”. Todos os atos de crueldade são sempre justificáveis pelas personagens que a praticam, pois cada violência é apenas o revide de outra. Ou seja, a frase do provérbio poderia sinalizar que as personagens têm plena consciência de seus feitos, mas acreditam que, no final das contas, suas maldades podem ser esquecidas, se forem mais ardilosas do que o próprio demônio. A partir dessa colocação, pode-se deduzir que o autor, na verdade não está apenas preocupado com a questão estética de sua obra. Os temas que são abordados por McDonagh denotam extrema importância e são

¹⁶ A frase original é “May you be half an hour in heaven afore the Devil knows you’re dead”.

muito recorrentes na sociedade contemporânea: o egoísmo, a agressividade, os problemas de relação entre familiares, entre outros. McDonagh verdadeiramente se preocupou em fazer a sociedade pensar. Como o próprio dramaturgo alegou em uma de suas entrevistas, a violência só está em sua obra porque tem um propósito; por que, afinal, ele retrataria recorrentemente esse tema tão chocante? Martin McDonagh acredita que através de sua dramaturgia, as pessoas possam se conscientizar sobre o rumo que dão à suas vidas e sobre as suas próprias atitudes.

Não foi em vão que McDonagh escolheu o cenário tipicamente idílico do oeste irlandês para apresentar seus temas polêmicos. Como se deve demonstrar, a violência em suas peças está inserida em um cenário que não lhe é completamente desconhecido, o qual servirá como moldura para registrar sua própria perspectiva de paisagem. Em entrevista a Fintan O'Toole ele respondeu porque elegeu o oeste da Irlanda como seu cenário:

I wanted to develop some kind of dialogue style as strange and heightened as those two (Mamet and Pinter), but twisted in some way so the influence wasn't as obvious. And then I sort of remembered the way my uncles spoke back in Galway, the structure of their sentences. I didn't think of it as structure, just as a kind of rhythm in the speech. And that seemed an interesting way to go, to try to do something with that language that wouldn't be English or American. (RUSSEL, 2007, p. 168)

Assim, a escolha do cenário deveu-se muito à questão da estrutura de linguagem com a qual McDonagh resolveu trabalhar. É também possível perceber que ao buscar o oeste irlandês e subvertê-lo como um lugar onde chove o dia todo, cheio de pessoas perversas e com tantos tipos diferentes de violência, McDonagh demonstra seu grande potencial não só de desconstrução de crenças arraigadas, como também o seu talento em satirizar com tanta ênfase aspectos consagrados, como a grande união e harmonia da família católica ou a crença de que a sociedade moderna e urbanizada é muito mais violenta do que um lugar tão calmo, tranquilo e paisagístico como a pacata Galway, por exemplo.

De acordo com Fintan O'Toole (2003), McDonagh consegue um efeito original devido à mistura entre a comédia do absurdo e o melodrama cruel. Para o crítico, *The Beauty Queen of Leenane* possui um roteiro extremamente melodramático¹⁷. E esse melodrama está emoldurado por uma atmosfera dos anos 1990, onde não se consegue distinguir a brincadeira e o pastiche de outros temas sérios. (O'TOOLE, 2003, p. 160) De fato, o autor conseguiu colocar a violência extrema em um local reconhecido por sua tranquilidade. Há tanto uma crítica negativa às suas obras como uma corrente que vê o trabalho de McDonagh como inovador, pós-moderno, com grande potencial para a desconstrução, para a paródia de estereótipos e o rompimento com o romantismo idealizado por alguns de seus antecessores em relação à Irlanda. Sua tática consiste no exagero grotesco do lado negro da natureza humana em sobreposição ao conhecido melodrama (cheio de clichês), criando-se, assim, uma dinâmica marcante e diferente de muitos outros dramaturgos irlandeses. Essa forma de fazer teatro incomodou muitas pessoas, que consideram McDonagh preconceituoso em relação ao “*Irishness*” (ou “*Oirishness*”, forma pejorativa de representar a identidade irlandesa). Como aponta Mary Luckhurst, em seu artigo “*Lieutenant of Inishmore: Selling (-Out) to the English*” (CHAMBERS & JORDAN, 2006), McDonagh trabalha as personagens de forma a construir uma idéia errada de o que é a identidade irlandesa (*Irishness*). Essas personagens são vítimas de sua própria ignorância e não há sequer uma única pessoa inteligente nas peças do autor. No entanto, Luckhurst é quem demonstra certo preconceito ao criticar as peças por esse ângulo, deixando de pensar nas reais intenções do dramaturgo, seu potencial crítico de afrontar o público com um banho frio de violência e brutalidade.

Uma pertinente comparação do teatro de McDonagh com a tradição dramática irlandesa é a figura de Mag Folan, no início da peça, aparentando setenta anos de idade, com cabelos grisalhos, sentada em sua cadeira-de-balanço olhando fixamente para o nada. Essa imagem remete-nos à obra do grande dramaturgo do absurdo que faz parte da tradição irlandesa, Samuel Beckett, com

¹⁷ O'Toole compara o estilo melodramático de McDonagh à antiga fase de John B. Keane

a peça *Rockaby*. No final de *Beauty Queen*, Maureen, após ter assassinado a sua mãe, fecha a peça sentada na mesma cadeira de balanço, provavelmente recordando sua vida e a imagem de sua mãe morta.

Na obra, percebemos de imediato o relacionamento conturbado e o exagero grotesco de algumas características das personagens. Como afirmou Marion Castleberry (RUSSEL, 2007), a relação entre Mag e Maureen não é uma representação típica familiar. Essas personagens são desenhadas grosseiramente e parecem não viver em uma paisagem emocional realista, que é imediatamente reconhecida pela platéia. Suas interações emocionais são reduzidas ao mais baixo denominador comum – o sofrimento causado pela violência física e psicológica. Mag e Maureen são figuras grotescas, amarguradas e infelizes; monstros que ferem uma a outra de forma cruel e contínua com seus ódios viciosos e disputas intencionais (RUSSEL, 2007, p. 43). A peça retrata a violência familiar de forma chocante e ostensiva.

McDonagh realmente leva o exagero a sério em suas peças, tanto que a crueldade, a brutalidade e a violência são muito mais comuns do que os atos benevolentes (que muitas vezes são inexistentes). Esse exagero pode ser constatado em praticamente todos os diálogos da peça. A maneira como Maureen trata sua mãe é a primeira impressão que temos em relação ao exagero. Maureen dirige-se à mãe com estupidez e grosseria quando, por exemplo, Mag diz à filha que seu Complan está cheio de grumos. Rudemente, a filha sugere à mãe que ela escreva ao pessoal do Complan se realmente acha que ele é tão ruim. A mãe logo retruca que a culpa é da filha, que não mistura o pó do Complan com a água fervente da forma devida. Maureen responde que se ela não consegue preparar o alimento adequadamente, por que Mag não o faz? Mag logo se desculpa por ser doente, por ter infecção urinária e um problema nos quadris. A filha a ataca chamando-a de hipocondríaca, e, se a mãe não consegue fazer o mingau, então não reclame.

O autor da trilogia, apesar de seu *background* confuso, é considerado por Fintan O'Toole um verdadeiro dramaturgo irlandês, pois ele trabalha muito bem no

âmbito da tragicomédia, gênero consagrado na Irlanda, de acordo com o crítico. A diferença entre McDonagh e os outros dramaturgos tragicômicos da tradição, no entanto, é que dentro do repertório clássico, a comédia e a tragédia tendem a alternar dentro da mesma peça, e, em McDonagh, elas se tornam indistinguíveis: “as peças são tão brilhantemente divertidas que nós continuamos a rir a meio quarteirão após a saída do teatro. Mas devido ao fato de sabermos que nós não deveríamos rir, as peças de McDonagh são extremamente perturbadoras. (O’TOOLE, 2003, p. 179). No artigo “The Leenane Trilogy by Martin McDonagh”, O’Toole classifica a trajetória de “a grande novela gótica” e discute a sobreposição que McDonagh faz entre temas sérios e banais:

At a key point near the end of Martin McDonagh’s great Gothic Soap Opera, *The Leenane Trilogy*, one of the characters looks guiltily at another and says: “We shouldn’t laugh”. It is a simple line, but, for the audience, a devastating one... We have laughed at the Famine, at murders and suicides, at children drowning in slurry pits and old men choking on vomit. And the question McDonagh asks us is: when does the laughing stop and the thinking begin? For at its core, the trilogy is a comedy about the need to take some things seriously. (O’TOOLE, 2003, p. 179)

A questão do estilo gótico em Martin McDonagh, mencionado acima por Fintan O’Toole, foi muito bem definida por Laura Eldred em “Martin McDonagh and the Contemporary Gothic”. (RUSSEL, 2007). A mãe balançando uma cadeira de rodas, os momentos aterrorizantes que antecedem a revelação de sua morte, seu corpo ao chão e o sangue espalhado. Todos esses elementos aparecem na obra máxima de Alfred Hitchcock, *Psicose* (1960). Para Eldred, o que configura o estilo gótico na pós-modernidade é o material de horror e o entretenimento violento, elementos que podem ser encontrados em filmes como *Taxi Driver* e *Night of the Hunter*. A questão do gótico está intrinsecamente ligada ao horror. Em *Beauty Queen* uma das características que garantem o horror no enredo é a monstruosidade de Maureen. Entretanto, o estilo gótico em sua acepção tradicional inclui elementos do fantástico, do sobrenatural e fenômenos paranormais. Tais características não são encontradas nas obras de McDonagh. Um melhor representante do gênero gótico na contemporaneidade é o dramaturgo

irlandês Conor McPherson, com obras como *The Weir*, *The Seafarer* e *St Nicholas*.

Como já aferimos na introdução do presente trabalho, nas palavras de Patrick Lonergan, existem questionamentos de temas em decadência na Irlanda contemporânea: *The Beauty Queen* lida com a questão da família; *A Skull in Connemara* com a lei e o colapso da autoridade; *The Lonesome West* retrata o desmoronamento da Igreja Católica (LONERGAN, 2004). Para entendermos o contexto em que *The Beauty Queen of Leenane* está inserida, devemos entender um pouco sobre as três peças que são totalmente interligadas por referências intertextuais.

A Skull in Connemara (McDONAGH, 1998) apresenta a história de um policial inapto, Thomas Hanlon, que quer ser promovido na Força Policial a qualquer custo. Thomas acaba forjando as provas de um possível crime cometido há dez anos: rouba o crânio de Oona, morta em um suposto acidente de carro causado por Mick, seu marido. Com a “prova” em mãos, Thomas faz uma rachadura na testa do crânio para acusar Mick de ter matado a esposa com golpes na cabeça. No final da peça, há uma grande reviravolta e Thomas acaba não conseguindo ser bem-sucedido em seu plano. Para Lonergan, *A Skull in Connemara* retrata a inabilidade da polícia irlandesa em combater o crime organizado.

The Lonesome West (McDONAGH, 1998) retrata a história de dois irmãos, Valene e Coleman, que passam o tempo todo brigando, seja por causa do fogão de um deles ou por qualquer outro motivo fútil e banal. Um dos irmãos, Coleman, assassinou o próprio pai, pois este zombou do corte de cabelo dele. Logo na primeira rubrica da peça, o autor descreve um grande crucifixo pendurado em uma das paredes do cenário. Durante a peça descobrimos que o padre Welsh, cujo nome aparece nas outras duas peças da trilogia, é alcoólatra e constantemente tem crises de fé. É-nos revelado também que Thomas Hanlon, o guarda de *A Skull in Connemara*, prendeu o pai de Coleman e Valene umas cinco ou seis vezes porque ele tinha o hábito de insultar as freiras da paróquia de Leenane (McDonagh, 1998, p. 173). A intertextualidade entre as três peças é um dos

elementos que nos garante uma ordem cronológica e linear dessa trilogia. Valene faz um comentário ao Padre Welsh que engloba os outros principais acontecimentos das peças anteriores: “uma bela paróquia essa que você administra, um matou a esposa com uma machadada na cabeça, uma outra arrancou o cérebro da mãe com um atizador de lareira ...” (McDONAGH, 1998, p. 175).

Como lembra Celeste Ribeiro de Sousa, no artigo “A Literatura é uma força Civilizadora”, o termo violência não possui uma acepção fechada e universal; o vocábulo constitui uma designação para uma gama de sofrimentos, físicos ou psicológicos. Ela menciona o filósofo Peter Singer, cujo discurso foi retirado da revista *Veja* de 21 de fevereiro de 2007:

Quando pessoas supostamente normais cometem barbáries [...], tem-se um péssimo sinal. É uma prova de que a sociedade em questão perdeu o controle de si mesma, que as pessoas não têm mais a noção exata do certo e do errado. [...] certos aspectos morais são inatos, como o respeito e o compromisso com a família, com os filhos e com os pais, assim como o senso de justiça e a reciprocidade. São valores universais, presentes em todas as sociedades. [...] Mas alguns valores morais podem sofrer transformações de acordo com os traços culturais e com a realidade de cada sociedade. [...] A ética é um exercício diário, precisa ser praticada no cotidiano. Só assim ela pode se afirmar em sua plenitude em uma sociedade. Se uma pessoa não respeita o próximo, não cumpre as leis da convivência, não paga seus impostos ou não obedece às leis do trânsito, ela não é ética (SOUSA, 2007: p. 13).

Em *The Beauty Queen of Leenane* é possível observar que esse senso ético já não faz parte do cotidiano das personagens: não há respeito ao próximo, nem compromisso com a família. Chega-se ao ponto da barbárie através da violência ferozmente praticada em todas as esferas possíveis – agressões psicológicas, físicas, chantagens emocionais entre outras.

Para entendermos como o dramaturgo trabalha com temas sérios justapostos a assuntos banais, prática que sustenta grande parte da comicidade na trilogia, veremos, a seguir, alguns outros exemplos desse tipo de sobreposição que são encontrados na Trilogia *Leenane*.

A técnica de Martin McDonagh em justapor temas sérios e assuntos banais pode ser vista nessa peça, quando Valene contesta o padre por estar conversando com os possíveis assassinos da cidade:

Welsh: What can I do, sure, if the courts and the polis...

Valene: Courts and polis me arse. I heard the fella you represent was a higher authority than the courts and the fecking polis.

Welsh (sadly): I heard the same thing, sure. I must've heard wrong. It seems like God has no jurisdiction in this town. No jurisdiction at all.

Valene takes his bottle, mumbling, and pours himself a drink. Pause.

Coleman: That's a great word, I think.

Valene: What word?

Coleman: Jurisdiction. I like J-words.

Valene: Jurisdiction's too Yankee-sounding for me. They never stop saying it on *Hill Street Blues*.

A igreja católica é constantemente posta em questão em *The Lonesome West*, por exemplo, no seguinte diálogo:

Welsh: I'm a terrible priest, so I am. I can never be defending God when people go saying things agin him, and, sure, isn't that the main qualification for being a priest?

Coleman: Ah there be a lot worse priests than you, father, I'm sure. The only thing with you is you're a bit too weedy and you're a terror for the drink and you have doubts about Catholicism. Apart from that you're a fine priest. Number one you don't go abusing poor gasurs, so sure, doesn't that give you a head-start over half the priests in Ireland?

Welsh: that's no comfort at all... (McDONAGH, 1998, p. 177)

Como argumenta Lonergan, a obra apresenta uma analogia interessante sobre o status da Igreja Católica e a sua decadência nos anos 1990. (LONERGAN, 2004, p. 637). Na época em que *The Lonesome West* foi encenada, conheciam-se, pela imprensa, várias denúncias contra padres que teriam cometido atos de pedofilia. Outra crítica contundente contra a igreja é feita pelo próprio padre Welsh no terceiro ato. Apesar de Welsh ser um padre católico, ele discorda das doutrinas impostas pela religião. Um exemplo dessa discrepância é observada no diálogo entre Valene e o padre, que conversam sobre o suicídio de Thomas Hanlon, personagem da peça *A Skull in Connemara*:

Welsh: ... You can kill a dozen fellas, you can kill two dozen fellas. So long as you're sorry after you can still get into heaven but if it's yourself you go murdering, no. Straight to hell.

Valene: that sounds awful harsh. (*Pause.*) So Tom'll be in hell now, he will? Jeez. (*Pause*) I wonder if he's met the fella from *Alias Smith and Jones* yet? Ah, that fella must be old now. Tom probably wouldn't even recognise him. That's if he saw *Alias Smith and Jones* at all... (McDONAGH, 1998, p. 201-202)

Além da crítica à doutrina da Igreja católica, vemos no excerto mais uma vez a justaposição de um tema sério – a visão da igreja sobre o suicídio contraposta com o questionamento infantil de Valene. Outra característica da obra de Martin McDonagh aparece aqui – a constante comparação que as personagens das peças fazem entre as suas vidas e o mundo da televisão. Enquanto o padre questiona a validade da doutrina católica de que quando alguém mata uma ou mais pessoas, ele pode salvar-se e ir para o céu desde que se arrependa posteriormente, ele critica o fato de o suicídio ser imperdoável. Valene então se pergunta com um certo tom infantilizado se Thomas, que cometeu suicídio, foi para o inferno e lá encontrou um dos protagonistas do seriado norte-americano intitulado *Alias Smith and Jones*. Valene refere-se ao ator Pete Duel, que fazia o papel de Hannibal Heyes nesse seriado e que em 1971 teria se suicidado com um tiro na cabeça.

Tanto *A Skull in Connemara* como *The Lonesome West* apresentam, em especial, o tipo de violência interpessoal *familiar*. Encontramos violência verbal em ambas, a intolerância das pessoas em relação umas com as outras e a violência física. Em *A Skull*, não há nenhum assassinato no palco, apenas sabemos da morte de Oona através de comentários que, na verdade, não são esclarecedores, pois a dúvida de que Mick tenha matado ou não sua esposa, permanece sem resolução. Outra violência que acontece nessa peça é o ferimento do garoto Mairtin que aparece em cena com uma rachadura no meio da testa que, segundo ele, foi provocada por um acidente causado por Mick. Como ambos estavam embriagados, existe também uma certa ambiguidade em relação à intencionalidade de uma possível tentativa de homicídio.

Em *The Lonesome West*, sabemos de imediato que um dos filhos assassinou o pai com um tiro. Antes do homicídio, percebemos que a relação

familiar era extremamente conturbada. O pai não respeitava o gosto do filho que, por sua vez, possuía um enorme desejo de silenciar a voz perturbadora de seu genitor. Há também conflitos verbais e físicos extremamente agressivos entre os irmãos Coleman e Valene. Suas personalidades são incompatíveis, e como não há respeito mútuo, ambos se agredem durante toda a encenação dramática. Em síntese, as peças da *Trilogia Leenane* retratam a questão das diferenças e da intolerância entre as pessoas da própria família. É muito importante discutir esse tema nos tempos atuais, com o crescimento exacerbado de conflitos e mortes devido à intransigência e à vontade de silenciar todas as vozes que não se harmonizam.

The Beauty Queen of Leenane, como as outras peças da trilogia, apresenta graus variados de violência familiar, que ocorrem ao longo do enredo. Em primeiro lugar, uma violência silenciosa, que se dá por parte de Maureen, e a forma manipulativa com a qual Mag trata sua filha, omitindo-lhe recados importantes, dissimulando dores e fraquezas; por exemplo, quando Ray Dooley leva uma carta de Pato para Mag entregar à filha e ela a queima. Há a violência verbal e psicológica – os diálogos temperamentais de Maureen com a Mãe e com Pato. Existe também a violência física, a qual figurará ao final da peça, com a tortura e a morte de Mag pela filha. Todas essas violências dão-se na peça por motivos banais, desproporcionais e não justificáveis. A gravidade das agressões, bem como a seriedade dos atos cometidos entre mãe e filha, aumentam gradualmente no decorrer das cenas, como será demonstrado a seguir.

Maureen é uma mulher solteira, de quarenta anos de idade, descrita pelo autor como “feia e magra” (plain and slim). Interessante observar a ironia dessa descrição da mulher que será chamada de “A Rainha da Beleza de Leenane”. Maureen acredita que ainda não se casou pelo fato de sua mãe estar sempre se interpondo em sua vida. Mag, por sua vez, é descrita nas rubricas como corpulenta e frágil (stout and frail), já antecipando nessa descrição uma ambiguidade que se dará por toda a peça a respeito de tal personagem: ao mesmo tempo em que ela aparenta ser uma pessoa fraca e doente, também pode ser vista como hipocondríaca, como a própria filha a descreve (McDONAGH,

1998, p. 5) e mostra seu lado manipulador armando peripécias ao longo da história para fazer com que Maureen não se case e não a abandone.

Como Maureen, que tem duas irmãs, é a única filha de Mag que não se casou, carrega o fardo de ter de cuidar de sua mãe doente. Mag reclama o tempo todo: de suas dores nos quadris, de sua infecção urinária, e das comidas que lhes são servidas. São mencionados na peça vários tipos de alimentos, tais como mingau, Complan, biscoitos Kimberley, entre outros. Maureen, propositalmente, prepara de forma inadequada a comida da mãe: o mingau e o Complan não são mexidos o suficiente; Mag demonstra seu desagrado. Assim, a peça inteira gira em torno dessa confusão causada pela desavença entre mãe e filha representada na imagem dos alimentos mal preparados ou de qualidade inferior.

A primeira rubrica indica o ambiente que será apresentado: o cenário é uma sala-cozinha de uma casa no oeste rural da Irlanda. Os objetos indicados são um fogão, mesa, cadeiras, estantes, pia, televisão, rádio e uma cadeira de balanço. O tom da peça é anunciado com uma certa dose de humor negro: pendurada em uma das paredes uma toalhinha de chá ostenta uma frase hilária: morrer e ir para o céu antes do demônio descobrir.

Os diálogos de *Beauty Queen*, em grande parte da peça, e em especial, no início, apresentam uma discussão em relação aos alimentos que Maureen serve à mãe. Outro exemplo aparece no segundo ato, quando Ray Dooley surge na casa de Mag para levar um recado do namorado de Maureen, e parte deixando a mensagem com a mãe. Como Mag esconde de Maureen a visita de Ray e o recado que ele deixara, e a filha havia visto alguém saindo da casa quando ela retornava, Maureen, para vingar-se da mãe, prepara novamente um *Complan* feito de forma a ficar cheio de grumos. Enquanto a mãe come o alimento, Maureen a questiona sobre a presença de alguém na casa. A mãe, cinicamente, afirma não ter visto ninguém:

Mag: Cold Maureen?

Maureen: Of course cold.

...

Maureen: What are you watching?

Mag: I don't know what I'm watching. Just waiting for the news I am.

Maureen: Oh, aye. (pause) Nobody rang while I was out I suppose? Ah, no.

Mag: Ah, no Maureen, nobody did ring.

...

Maureen: I'll do you some of your Complian.

Mag: Have I not had me Complian already, Maureen? I have.

Maureen: Sure, another one won't hurt.

Mag: No, I suppose.

...

Mag: A bit lumpy Maureen.

Maureen: Never mind lumpy, Mam. The lumps will do you good. That's the best part of Complian is the lumps. Drink ahead. (McDONAGH, 1998, p. 19-24)

A cena se repete com os biscoitos Kimberley, quando Mag pede *shortbread fingers* e a filha oferece-lhe os biscoitos que são de qualidade inferior. Maureen, posteriormente declara a Pato, seu então namorado, que ela odeia os biscoitos Kimberley, e só os compra para atormentar sua mãe (McDONAGH, 1998, p. 28). No quarto ato, Mag confidencia a Pato que ela odeia Complian e que Maureen a obriga a tomá-lo todos os dias. (idem, p. 38)

Os detalhes domésticos – Kimberley Biscuits, *Complan* e mingau cheios de grumos – que serviriam para garantir um aspecto realista à peça, são trazidos para o diálogo das personagens. E esses itens domésticos vão tomando proporções cada vez mais sinistras.

A violência insinuada através de diálogos ríspidos, pelo lado de Maureen, e a tentativa de manipulação por Mag em *The Beauty Queen of Leenane* parece gerar um círculo vicioso dentro da peça: a mãe faz de tudo para poder manter a filha em casa, ao passo que Maureen, que percebe nitidamente os artifícios da mãe, sente aumentar sua raiva e frustração.

Outra forma que Maureen encontra para atormentar Mag é através de insultos verbais. Maureen ressent-se por ser uma mulher solteira, e acreditando que a mãe é a maior responsável por esta situação, desconta em Mag todo esse ressentimento. No primeiro ato, Mag pede para que a filha sintonize o rádio em uma estação em que há noticiário. Maureen, com muita má vontade, liga o rádio e deixa em uma estação que toca músicas em língua irlandesa. Mag reclama, pois não quer ouvir algo que não faz sentido. Maureen, enfurecida, diz à mãe: “Isso não é incoerente coisa alguma. Isso não é irlandês?”. Gera-se daí um discurso sobre o conflito entre Inglaterra e a Irlanda. A filha afirma que se não fosse pelo

fato de os ingleses invadirem o país e roubarem-lhes a língua e a terra, os irlandeses não precisariam implorar por um emprego na Inglaterra. No primeiro ato, vemos pela primeira vez uma das técnicas que McDonagh empregará com muita habilidade em *The Lieutenant of Inishmore* – a justaposição de temas sérios com comentários fúteis e banais:

Mag: It sounds like nonsense to me. Why can't they just speak English like everybody?

Maureen: Why should they speak English?

Mag: To know what they're saying.

Maureen: What country are you living in?

Mag: Eh?

Maureen: What country are you living in?

Mag: Galway.

Maureen: Not what county!

Mag: Oh-h...

Maureen: Ireland you're living in!

Mag: Ireland.

Maureen: So why should you be speaking English in Ireland?

Mag: I don't know why.

Maureen: It's Irish you should be speaking in Ireland.

... (McDONAGH, 1998, p. 7-8)

É possível perceber o humor provocado pelo trocadilho *country/county*, o qual nos leva ao riso pelo fato de Mag ser uma mulher muito idosa e que já não escuta muito bem. O mesmo diálogo continua, agora tomando proporções mais sérias - a questão da língua irlandesa e a colonização, a falta de empregos no país e a migração de irlandeses para outros países com o intuito de buscar algum emprego e melhores condições de vida:

Maureen: Speaking English in Ireland.

Mag (pause): Except where would Irish get you going for a job in England? Nowhere.

Maureen: Well, isn't that the crux of the matter?

Mag: Is it, Maureen?

Maureen: If it wasn't for the English stealing our language, and our land, and our God-knows-what, wouldn't it be we wouldn't need to go over there begging for jobs and for handouts?

Mag: I suppose that's the crux of the matter.

Maureen: It is the crux of the matter.

Mag (*pause*): Except America, too.

Maureen: What except America too?

Mag: If it was to America you had to go begging for handouts, it isn't Irish would be any good to you. It would be English!

Maureen Isn' t that the same crux of the same matter?

Mag: I don't know if it is or it isn't.

Maureen: Bringing up kids to think all they'll ever be good for is begging handouts from the English and the Yanks. That's the selfsame crux.

Mag: I suppose.

Maureen: Of course you suppose, because it's true.

Mag (*pause*): If I had to go begging for handouts anywhere, I'd rather beg for them in America than in England, because in America it does be more sunny anyways. (*Pause*) Or is that just something they say, that the weather is more sunny, Maureen? Or is that a lie, now?

Maureen slops the porridge out and hands it to Mag, speaking as she does so.

Maureen: You're oul and you're stupid and you don't know what you're talking about. Now shut up and eat your oul porridge.

Maureen goes back to wash the pan in the sink. Mag glances at the porridge, then turns back to her.

Mag: Me mug of tea you forgot! (McDONAGH, 1998, p. 8)

Na citação acima McDonagh justapõe um tema sério – a questão da língua irlandesa, a colonização da Irlanda pela Inglaterra e o exílio – com banalidades – o fato de os Estados Unidos serem um país mais quente em relação à Inglaterra; no final da discussão, o que realmente importa para Mag é que Maureen esqueceu de trazer-lhe o chá. Como afirma Marion Castleberry, “McDonagh usa artifícios cômicos universais, logo o público não consegue deixar de rir em alguns momentos mais intensos da peça. No entanto, a finalidade do humor na peça não é causar alívio; ao invés disso, essa comicidade intensifica a dor das personagens enquanto evidencia e elucida os momentos mais obscuros da peça”. (RUSSEL, 2007, p. 43)

A agressão verbal de Maureen para com a mãe, no final do diálogo, é extremamente contundente para a presente análise sobre as violências da obra, e aparecerá em outras passagens da peça. A filha diz que a mãe é “velha e burra”, além de mandá-la “calar a boca”. Castlebery lembra que assim como muitas personagens de Martin McDonagh, Maureen está aprisionada pelo próprio

passado, enredada em uma teia de memórias horrendas que ela não consegue esquecer. Ela sonha em se libertar do tédio de sua vida diária. Pensa em mudar para Londres, mas sua experiência anterior naquela cidade deixou-a emocionalmente desestabilizada. Temos a impressão, desde o início, de que Maureen não consegue se desvincular de sua mãe e por isso age dessa forma. Sabemos de sua experiência penosa em Londres e que seu retorno a Leenane deveu-se a um surto de loucura que teve quando trabalhava na Inglaterra limpando banheiros. Ela, agora, de certa forma, teme sair de casa novamente, muito provavelmente devido a essa experiência desastrosa.

Outro tipo de agressão que se configura nessa peça é a violência psicológica: Mag diz para a filha que há um assassino que matou uma mulher em Dublin sem ao menos conhecê-la. Afirma, também, que é preciso evitar conversar com homens pelas ruas, pois nunca se sabe o que pode acontecer. Maureen, trazendo o chá, declara: “isso me parece exatamente o tipo do cara que eu gostaria de encontrar, e então trazê-lo para casa para conhecer você, já que ele gosta de matar mulheres velhas.” (McDONAGH, 1998, p. 10). Quando Mag ouve isso, responde que o assassino mataria primeiro a própria Maureen. A filha, então responde: “Tudo bem, desde que me fosse garantido que ele golpearia você com um machado, ou qualquer outra coisa, e arrancasse essa sua cabeça velha de seu pescoço...”. Mag interrompe o diálogo para dizer que o chá está sem açúcar. É nítido o tom irônico e ameaçador do discurso que Maureen profere. Mag, por sua vez, parece não se preocupar e não encara os insultos da filha como ameaças, provavelmente pelo fato de que esse tipo de diálogo entre as duas deva ser frequente. Contudo, nas palavras proferidas por Maureen existe uma clara intimidação, que se revela ao longo da peça:

Maureen: I have a dream sometimes there of you, dressed all nice and white, in your coffin there, and me all in black looking in on you, and a fella beside me there, comforting me, the smell of aftershave off him, his arm round me waist. And the fella asks me then if I'll be going for a drink with him at his place after.

O tom macabro se intensifica no diálogo:

Mag: At me funeral?

Maureen: At your bloody wake, sure! Is even sooner!

Mag: Well that's not a nice thing to be dreaming!

Maureen: I know it's not, sure, and it isn't a dream-dream at all. It's more of a day-dream. Y'know, something happy to be thinking of when I'm scraping the skitter out of them hens.

Mag: Not at all is that a nice dream. That's a mean dream.

Maureen: I don't know if it is or it isn't.

Pause.

Maureen sits at the table with a pack of Kimberley biscuits.

Maureen: I suppose now you'll never be dying. You'll be hanging on forever, just to spite me.

Mag: I will be hanging on forever!

Maureen: I know well you will!

Mag: Seventy you'll be at my wake, and then how many men'll there be round your waist with their aftershave?

Maureen: None at all, I suppose.

Mag: None at all is right!

Maureen: Oh aye. (*Pause.*) Do you want a Kimberley? (McDONAGH, 1998, p. 23-24)

Essa passagem mostra que o tom empregado por Maureen torna-se mais soturno e ameaçador em comparação com os diálogos precedentes. No início, Mag parece afligir-se com as ameaças da filha, mas, ao final, a mãe consegue reverter o quadro de intimidação afirmando que pretende viver muitos anos para atormentar Maureen ainda mais. E o pior de tudo, para a filha, é saber que não haverá ninguém para salvá-la dessa vida tediosa e aflitiva.

No início da peça, o diálogo dá-se de uma forma brusca. Já percebemos a partir daí as diferenças entre a mãe e a filha. Mag, utilizando todas as possíveis desculpas em relação a sua saúde comprometida, exerce sobre Maureen sua influência para que a filha faça todos os favores dos quais ela necessita; Mag possui uma obsessão exagerada com relação à comida. Como uma criança, seu mundo gira em torno dessa preocupação em ser alimentada o tempo todo. Como afirma Castleberry “O conforto e a sobrevivência de Mag dependem da rotina inescrupulosa que Maureen mantém o tempo todo” (RUSSEL, 2002, p. 49).

Maureen, sabendo dessa dependência da mãe, utiliza os alimentos para torturá-la de forma contundente. Mag, por sua vez usa suas doenças para que Maureen faça tudo sozinha, desde as compras até os serviços de casa:

Maureen: You're just a hypochondriac is what you are.

Mag: I'd be lying on the floor and I'm not a hypochondriac.

Maureen: You are too and everybody knows that you are. Full well.

Mag: Don't I have a urine infection if I'm such a hypochondriac?

Maureen: I can't see how a urine infection prevents you pouring a mug of Complan or tidying up the house a bit when I'm away. It wouldn't kill you.

Mag (pause): Me bad back.

Maureen: Your bad back.

Mag: And me bad hand. (*Mag holds up her shrivelled hand for a second.*)

Maureen (quietly): Feck... (*Irritated.*) I'll get your Complan so if it's such a big job! From now and 'til doomsday!... (McDONAGH, 1998, p. 5)

A preocupação de Mag é uma só: que a filha encontre alguém quando sai para passear pelas ruas e tenta, através de seu discurso, convencê-la a não conversar com nenhum estranho. A ambiguidade aqui se dá pelo fato de não sabermos se a mãe realmente se preocupa com Maureen, ou se apenas quer mantê-la sob seu domínio:

Mag Did you meet anybody on your travels, Maureen? (*No response.*) Ah no, not on a day like today. (*Pause.*) Although you don't say hello to people is your trouble, Maureen. (*Pause.*) Although some people it would be better not to say hello to. The fella up and murdered the poor oul woman in Dublin and he didn't even know her. The news that story was on, did you hear of it? (*Pause.*) Strangled, and didn't even know her. That's a fella it would be better not to talk to. That's a fella it would be better to avoid outright.

Maureen brings Mag her tea, then sits at the table.(McDONAGH, 1998, p. 10)

Assim, para evitar que a filha tenha alguma oportunidade de finalmente casar-se, conta para Pato, o namorado, que Maureen esteve internada em um manicômio, Diffort Hill, na Inglaterra, quando ela tinha vinte e cinco anos. Embora essa revelação não pareça ter afetado o pretendente, Maureen começa a sentir-se ainda mais insegura em relação ao namoro deles. Para piorar ainda mais a situação, Mag diz à filha que Pato jamais voltará a procurá-la. Essa circunstância

demonstra como a mãe faz de tudo para destruir qualquer possibilidade de perder suas regalias proporcionadas pela permanência de Maureen em sua casa. Com extrema ironia, Martin McDonagh coloca sua personagem Mag em uma verdadeira “enrascada” quando ela, sem querer, revela seu conhecimento sobre uma carta escrita por Pato. Com a leitura da carta, Mag acaba descobrindo que a filha ainda era virgem. No entanto, Maureen sempre insinuou que fosse uma verdadeira *expert* em sexo. Mag, ao expor à filha que sabia do segredo, acaba revelando, sem querer, que de alguma forma obteve a informação direta ou indiretamente de Pato. Com muita astúcia, tenta enganar Maureen, mas não consegue, e, dessa forma, é fisicamente torturada até confidenciar que realmente lera a mensagem do namorado e a queimara antes que a filha pudesse vê-la:

Maureen (*pause. Suspicious*): Why wouldn't you be sure?

Mag: With your Pato Dooley and your throwing it all in me face like an owl peahen, eh? When... (*Mag catches herself before revealing any more.*)

Maureen: (*pause. Stirling*) When what?

Mag: Not another word on the subject am I saying. I do have no comment, as they say. This is a nice shortbread finger.

Maureen: (*with an edge*) When what, now?

Mag: (*getting scared*) When nothing, Maureen.

Maureen: (*forcefully*) No, when what, now? (*Pause.*) Have you been speaking to somebody?

Mag: Who would I be speaking to, Maureen?

Maureen: (*trying to work it out*) You've been speaking to somebody. You've...

Mag: Nobody have I been speaking to, Maureen. You know well I don't be speaking to anybody. And, sure, who would Pato be telling about that... ?

Mag suddenly realises what she's said. Maureen stares at her in dumb shock and hate, then walks to the kitchen, dazed, puts a chip-pan on the stove, turns it on high and pours a half-bottle of cooking oil into it, takes down the rubber gloves that are hanging on the back wall and puts them on. Mag puts her hands on the arms of the rocking-chair to drag herself up, but Maureen shoves a foot against her stomach and groin, ushering her back. Mag leans back into the chair, frightened, staring at Maureen, who sits at the table, waiting for the oil to boil. She speaks quietly, staring straight ahead.

Maureen: How do you know?

Mag: Nothing do I know, Maureen.

... (McDONAGH, 1998, p. 64-65)

Percebe-se que Maureen, aos poucos, vai se enfurecendo com o que acaba de descobrir. Mag tenta convencer a filha, com muita sutileza, de que ela ainda tem um ar virginal, pois, muito provavelmente, a mãe já antevê o possível suplício que deverá ser-lhe aplicado por Maureen. O diálogo passa de um simples interrogatório para uma preparação macabra de tortura física:

Maureen: You know sure enough, and guessing me arse, and not on me face was it written. For the second time and for the last time I'll be asking, now. How do you know?

Mag: On your face it was written, Maureen. Sure that's the only way I knew. You still do have the look of a virgin about you you always have had. (Without malice.) You always will.

Pause. The oil has started boiling Maureen rises, turns the radio up, stares at Mag as she passes her, takes the pan of the boil and turns the gas off, and returns to Mag with it.

(Terrified.) A letter he did send you I read! (McDONAGH, 1998, p. 66)

A violência física acontece a partir desse diálogo, quando Maureen tortura a mãe, jogando óleo quente em sua mão e pergunta onde está a carta. Durante a tortura, Mag acaba revelando a mensagem de Pato: ele queria que Maureen fosse com ele para os Estados Unidos. Maureen, ao ouvir essa revelação, sai de casa apressadamente para tentar encontrar o namorado antes que ele se vá.

Mesmo antes de vermos a cena da tortura em si, Mag já apresentava uma das mãos muito vermelha, como se ela tivesse sido queimada anteriormente. Maureen, no entanto, nega que já tenha queimado a mão da mãe deliberadamente e afirma que Mag queimou-se sozinho enquanto preparava algo em óleo fervente. Castleberry argumenta que as razões pelas quais Maureen torturou sua mãe não podem ser facilmente explicadas. Os acontecimentos que levam à cena deixam o público em um estado emocional confuso. Será que Maureen torturou a mãe alguma outra vez? Por que a simples preparação do óleo fervente fez com que Mag começasse a gritar de dor e agonia? Por que Maureen continua a torturar a mãe após a obtenção da informação a que aspira? (RUSSEL, 2007, p. 53)

A partir da cena em que Mag é fisicamente torturada, a atenção dos espectadores muda de foco: quem é o verdadeiro monstro da história, Mag ou Maureen? Seria essa tortura justificável? Seria essa vingança de Maureen legítima por ter sofrido tanta repressão? Não haveria, pois, outra solução para o caso? O fato de Maureen ter passado um tempo de sua vida internada em um hospital psiquiátrico e, a qualquer momento, poder ter um repentino surto de loucura, pode levar o público a deduzir que realmente o desfecho da peça será, de uma forma ou de outra, trágico. Maureen apresenta nitidamente, nos diálogos, em suas atitudes e em sua postura que toma em relação aos acontecimentos que ocorrem em sua vida, que não é uma pessoa emocionalmente equilibrada. Se por um lado, Mag demonstra seu lado narcisista, não se importando com o bem-estar dos outros (Pato e Maureen, no caso), armando todos os tipos de artimanhas para impedir a felicidade das pessoas em prol de sua própria vontade, por outro lado, verificamos que Maureen, devido as constantes frustrações que passou, chegou a ponto de revelar-se uma assassina fria, com requintes de crueldade.

Ao descobrir que Pato estava deixando a cidade, Maureen corre ao encontro dele para tentar fugir de sua vida aterrorizante, não consegue chegar a tempo de encontrar o antigo namorado. Na sétima cena acompanhamos seu delírio, um surto de loucura e alucinação. Ela começa a fantasiar para si mesma o encontro que tivera com Pato na estação. Ao final do delírio, Mag cai de sua cadeira de balanço; um ferimento grande em sua cabeça é mostrado. Maureen olha para a cena com indiferença.

No desfecho da peça, Maureen e Ray estão conversando. Ela comenta que viu Pato partir da estação de trem. Ray então pergunta “Que estação? Ele foi embora de táxi”. A partir desse momento, ambos percebem que Maureen esteve delirando. (McDONAGH, 1998, p. 78).

Para Sierz, o matricídio bem como a loucura de Maureen são muito mais uma piada cruel do que uma exploração de sentimentos desconfortáveis: “no final, o assassinato não a liberta, apenas a aprisiona mais. Como diz Ray, ela se tornou a exata imagem de sua mãe. A violência acaba sendo muito menos perturbadora do que o deleite de McDonagh ao escrever” (SIERZ, 2001, p. 224).

Desse desfecho da peça, conclui-se que o que McDonagh tentou transmitir é que a violência, na verdade, pode ser encarada como um círculo vicioso em que não há começo, meio ou fim, e sim ocorrências em cadeia, umas seguidas das outras. Ao fim de tudo, toda a violência gerada na peça, movimentada pelos sentimentos de ódio e vingança, acaba não resolvendo nenhum tipo de problema, mas sim, gerando diversos outros, formando novos movimentos de violência em cadeia. É possível imaginar como a proporção exagerada da violência vai ganhando espaço e força durante a encenação de *Beauty Queen*. A peça começa com um tipo de violência aparentemente desprezível – discussões banais sobre doenças, comidas e namoros que logo se transformam em violências verbais – insultos, humilhações e ameaças – em seguida, a violência física – o estágio final de intolerância da filha que joga óleo quente para torturar sua mãe. O desfecho apresenta uma morte brutal: Mag é morta com golpes na cabeça e sobre o palco o sangue e o cérebro são vistos; o público sai do teatro extremamente perturbado.

Sierz conclui que a violência essencial dessa obra não é a questão do assassinato em si, mas a atitude do escritor em satirizar o respeito ao sentimentalismo familiar e em relação à Irlanda, e no lugar da compaixão, dá-se vazão à fúria e à intolerância no âmbito familiar. Inegavelmente, como observado por diversos críticos, McDonagh possui um grande talento para a sátira do lirismo em relação à Irlanda e toda a promessa de sonho e felicidade que o imaginário literário criou para o país. Sua forma de quebrar paradigmas de uma Irlanda idílica, inserindo no oeste do país personagens com tamanha atitude violenta é a prova mais contundente sobre essa característica do autor. Entretanto, o procedimento de McDonagh, escolher como pano de fundo o cenário do oeste irlandês, é muito mais uma estratégia de seu teatro do que simplesmente a crítica do romantismo idealizado por seus antecessores em relação ao país. Obviamente, McDonagh quer muito mais instigar os seus expectadores em relação ao tema da violência – verbal, psicológica, silenciosa, manipulativa e a violência física. Assim sendo, o dramaturgo representa esses tipos de violência de forma criativa e confrontadora, que são verdadeiramente ricas em alusões e que dão margem a

tantos variados tipos de interpretação. Renegar o potencial crítico da violência na obra de Martin McDonagh é fechar os olhos para o seu tema mais importante e recorrente.

Toda a violência encenada no palco nos faz refletir muito sobre as relações interpessoais. Tanto Mag como Maureen tratam-se de forma desumanizada, como se ambas fossem coisas, num verdadeiro processo de reificação. Percebemos que Mag aborda a filha como alguém que deve viver para realizar suas vontades próprias; quando suspeita que a Maureen pode deixá-la, ela se pergunta “e quem irá cuidar de mim?” enquanto a filha, por sua vez, usa a mãe como bode expiatório para descontar todas as suas frustrações – o fato de ser solteira e sua repressão sexual. McDonagh quebra um paradigma extremamente conturbador sobre a relação entre pais e filhos que a sociedade tem em seu imaginário. Como observou Rebecca Wilson:

Mag and Maureen do not represent an idealized, sentimentalized mother-and-child relationship; they are two unhappy, malignant harpies tearing and poisoning each other. Into this nest of vipers comes the stranger, Pato, neither romanticized man of mystery nor villain, but a normal, ordinary man who, unwittingly, is the catalyst that will ignite the catastrophe. (CHAMBERS & JORDAN, 2006, p. 29)

Ao invés de uma figura externa surgir para ameaçar o conforto do lar, as próprias habitantes da casa é quem são as verdadeiras ‘vilãs’ da história. Pato não representa a figura do salvador, o que faz desmoronar as expectativas do público. Ele simplesmente aparece em cena para desencadear as atrocidades que são iminentes.

A criatividade no uso dessa violência é evidenciada pela forma como o dramaturgo a apresenta – em um contexto cômico, onde explora o lado negro da experiência humana. O exagero, característico de todas as personagens, é também um recurso usado de forma talentosa – Mag é idosa, porém o que diz e o que faz são próprios do comportamento infantil.

É necessário entender que Martin McDonagh não escolheu o oeste da Irlanda como o seu cenário por mero acaso. Este lugar consagrado por dramaturgos e poetas antecessores é desconstruído ferozmente por uma violência

crua, que não esconde a verdadeira essência da crueldade e do egoísmo humano por trás de um paraíso idílico. Ao invés de uma elegia dramática à Irlanda, *Beauty Queen* é uma obra de ficção e imaginação influenciada tanto por Quentin Tarantino e Martin Scorsese, como por seriados americanos, australianos, cultura pop e história irlandesa. McDonagh demonstra claramente não ser fiel à idealização da Irlanda romantizada. Sua Irlanda é um lugar onde toda a autoridade desmorona: a igreja, a política, a família. Leenane é uma cidade criada a partir de estereótipos construídos em torno de clichês tradicionais justapostos à cultura pop pós-moderna. As grandes narrativas do catolicismo e do nacionalismo irlandês são diluídas dentro de um mundo inundado de imagens da mídia. Os habitantes de Leenane não são capazes de distinguir suas vidas reais do mundo ilusório das personagens que figuram nos seriados e sitcoms de televisão, as quais reverberam no pano de fundo da vida das personagens de Leenane.

Quando Ray diz que Maureen tornou-se “A exata imagem de sua mãe”, sentada na cadeira de balanço e pedindo ao rapaz que aumente o volume do rádio, finalmente descobrimos que toda essa violência foi absolutamente por nada. Castleberry argumenta que esse final representa um exemplo vívido da instabilidade e ambigüidade pós-modernas:

What will happen to Maureen? Will she use her new-found freedom to build a happier, more fulfilled life, or will she become as Ray suggests ‘the exact fecking image of her mother?’, only lonelier and more isolated? How are we to respond to the brutal act of matricide? What meanings does McDonagh intend for us to take from the play? (RUSSEL, 2007, p. 55-56)

Existem diversas maneiras de se responder a tantas questões. Nicholas Grene, em seu artigo “Black Pastoral: 1990’s Images of Ireland” (2000), acredita que a reviravolta final da peça prova que o assassinato foi inútil. Pato, a única personagem que poderia dar algum tipo de felicidade a Maureen parte para os Estados Unidos e torna-se noivo de outra mulher. Maureen fica só e torna-se uma prisioneira de sua própria solidão. Quanto a O’Toole, ele afirma que a peça é extremamente pessimista, pois nada poderá mudar daí por diante; é impossível que essas personagens tornem-se agentes de seus próprios destinos. Por outro

lado, Michael Billington acredita que as personagens sejam todas vítimas da história, do clima e da tensão peculiar da Irlanda rural, cujo ambiente é uma mistura sufocante de um passado mítico com as banalidades das comunidades globais. Ann Dillon Farrelly vê no trabalho de McDonagh um enorme potencial positivo – ela acredita que a violência das personagens seja um verdadeiro grito de liberdade e que a partir dessa quebra com a realidade sufocante que as cerca, elas estariam livres do fardo pesado do passado.

Observou-se que a violência representada em *The Beauty Queen of Leenane* expressa os verdadeiros ódios familiares acompanhados pela desconfiança e malevolência das pessoas que se encontram presas em uma vida sem esperanças. Essas desavenças explodem em reações agressivas ostensivas. Nessa peça, o dramaturgo conseguiu transmitir uma visão do mundo que cai como um banho de água fria em todos os leitores e expectadores de sua obra: não existe efetivamente harmonia entre as pessoas, sejam elas familiares ou não. Os egos se entrecrocaram o tempo inteiro e, dessa maneira, as relações humanas tornam-se, muitas vezes, insuportáveis. A figura dos porcos-espinhos de uma parábola do filósofo Arthur Schopenhauer seria a metáfora perfeita para as personagens de Leenane: um grupo de porcos-espinhos ia perambulando num dia frio de inverno. Para não congelar, os animais chegavam mais perto uns dos outros. Mas, no momento em que ficavam suficientemente próximos para se aquecer, começavam a se espetar com seus espinhos. Para fazer cessar a dor, dispersavam-se, perdiam o benefício do convívio com o próximo e recomeçavam a tremer. Isso os levava a buscar novamente a companhia uns dos outros, e o ciclo se repetia, em sua luta para encontrar uma distância confortável. (SCHOPENHAUER apud YALON, 2006, p. 199)

Alguns críticos vêem na obra de Martin McDonagh um extremo pessimismo em relação aos seres humanos e à sociedade como um todo. A comunidade de Leenane imaginada por McDonagh parece não mais compartilhar uma característica essencial para qualquer sociedade: a solidariedade, ou seja, a consciência coletiva do que é certo e o que é errado. Durkheim definiu essa

consciência coletiva como sendo “estados de consciência idênticos, intercambiando-se” (DURKHEIM, 2004, p. 71). A questão da dissolução dessa consciência coletiva é um importante impulsionador de atos violentos entre as pessoas que pertencem à comunidade da trilogia Leenane e das outras personagens das peças de McDonagh. Entretanto, existe uma forma de avaliar a trilogia positivamente, se pensarmos que Martin McDonagh escreveu sobre violência como uma forma de refletir sobre a sociedade em que vivemos. Questionar a violência no mundo contemporâneo é um desafio muito grande, pois o tema é muito delicado, e, além disso, provoca nossos sentimentos mais profundos – até que ponto podemos ser egoístas sem maltratar os nossos semelhantes? Escrever sobre a violência é, pois, muito mais desafiador do que se possa imaginar.

No capítulo a seguir, será verificado como a violência em *The Lieutenant of Inishmore* se assemelha em alguns aspectos com a encontrada em *The Beauty Queen*, embora esteja além do âmbito familiar – a violência dos grupos paramilitares no contexto histórico da Irlanda. Observaremos também que os atos violentos são sequenciados, uns decorrentes de violências anteriores, num tipo de ciclo que parece não ter fim.

CAPÍTULO II

***THE LIEUTENANT OF INISHMORE* – VINGANÇA, VIOLÊNCIA INTERPESSOAL E POLÍTICA.**

Padraic: *You never let bygones be bygones, you.*

(McDONAGH, 2001a, p. 46)

Em uma entrevista a Daniel Rosental, em 11 de abril de 2001, ao *The Independent* sobre *The Lieutenant of Inishmore*, Martin McDonagh declarou que, para ele, o uso da violência tem um propósito. O dramaturgo acredita que ao mostrar cenas violentas no palco, o público deve ser levado a pensar seriamente sobre a questão e ver a representação como um protesto contra a violência.

Em outra entrevista, a Charles Spencer, crítico de teatro do *Daily Telegraph*¹⁸, McDonagh afirmou que foi levado a escrever aquela peça devido a um acontecimento em Warrington (no início de 1993) – um ataque do IRA que resultou na morte de dois garotos. O dramaturgo disse: “Eu pensei, espere aí, isso está sendo feito em meu nome e eu me sinto como se fosse explodir de ódio?” (SPENCER, 2002)

¹⁸ Matéria publicada em 28 de junho de 2002.

Em outra ocasião, McDonagh declarou a Fintan O’Toole que se sentiu no dever de escrever algo após ter visto todas as desavenças entre os dois extremos da questão irlandesa – por um lado, o IRA lutando em nome da total independência da Irlanda, contra a separação do país e em favor da causa dos católicos; por outro, o exército britânico, com suas incansáveis represálias, e os protestantes, em defesa da separação. McDonagh reafirma que não pôde deixar de abordar essa questão em sua obra (O’TOOLE, 2003). Optou por retratar o que pensava a respeito das atitudes daqueles que pertencem “ao seu próprio lado”; sendo descendente de irlandeses católicos, o dramaturgo acreditou que poderia ter a liberdade de abordar o assunto sob seu ponto de vista particular. Em outras entrevistas, ora McDonagh declara que escreveu a peça para falar de um assunto com o qual seria ameaçado de morte, ora afirma que, na verdade, seu intuito era escrever uma peça sobre gângsteres e que, sem querer, acabou abordando um assunto tão delicado.

É certo que, cansado de ter de explicar-se tantas e tantas vezes sobre uma peça tão polêmica, o dramaturgo responde de forma irônica nas duas últimas declarações que mencionamos acima. Martin McDonagh, com seu senso de humor um tanto quanto *punk*, seja pela forma como se reporta em relação à sua vida e obra, ou mesmo pelo talento que tem em desconstruir todos os possíveis paradigmas que acredita que devem ser rompidos, sente-se na obrigação de “quebrar o gelo”, fazendo declarações, muitas vezes, hilárias, dessa forma sustentando a sua fama de *enfant terrible* com a qual tem sido designado em diversos artigos sobre a sua dramaturgia.¹⁹

Entretanto, quando declara que escreve peças no intuito de demonstrar a sua posição antiviolência ou quando diz que escreveu sobre violência por sua indignação em relação aos acontecimentos que presenciou durante os *Troubles*, da década de 1970 no norte da Irlanda, devemos levá-lo a sério. Com essas declarações, vemos que McDonagh tem um propósito que vai muito além da estética da violência e do grotesco – McDonagh acredita que, ao mostrar tanta

¹⁹ McDonagh adquiriu a fama de *bad boy* após ter dito a Sean Connery “*fuck off*” em uma das cerimônias do Oscar. Connery teria pedido para Martin McDonagh “calar a boca” quando conversava com o irmão durante a apresentação.

barbaridade, poderá sensibilizar todos aqueles que assistem suas peças. Além disso, um autor que escreve com tanta veemência, com tanto entusiasmo e com um tema tão recorrente - a violência, certamente tem algo importante a nos dizer; por meio de uma grande brincadeira, McDonagh confronta ao mesmo tempo em que faz rir e pensar.

Em um artigo de Sean O'Hagan, elaborado a partir de declarações do dramaturgo e publicado em 2001 no *The Guardian*, O'Hagan indaga por que Martin McDonagh escolheu tratar de um assunto tão polêmico em *The Lieutenant of Inishmore* através do gênero cômico:

Did it ever cross his mind that there were certain places that you just cannot go with comedy? Another pause. "No, never. I probably should, but it's those very places that intrigue me. I kind of felt that this stuff had to be dealt with in the blackly sick way in which we sometimes react to it. I think a lot of the stuff that has happened in the past 25 years has been a sick joke. I'm not trying to solve anything, the same way I am not trying to damage anything; just looking at it in a different way. I mean, how else can you react to all that has happened through writing, or art or whatever you want to call it, if not through absurdity?" (O'HAGAN, 2001)

A violência exagerada é, sem dúvida, o recurso dramático mais utilizado em *The Lieutenant of Inishmore*. É importante ressaltarmos na peça a função do grotesco. De acordo com Pilný, o teatro de McDonagh surgiu em uma época em que a disposição do público da Inglaterra e de toda a Europa voltava-se para a apreciação da arte combinada pelo grotesco e o macabro com a extrema violência e a vulgaridade como observou Sierz sobre o *In-Yer-Face Theatre*. Esse estilo teatral atraiu principalmente os jovens que gostam de filmes do mesmo gênero, dentre eles *Cães de Aluguel*, *Killer Joe* e *Desperado* de Quentin Tarantino (PILNÝ, 2006, p. 156).

É possível identificar em toda a obra de McDonagh que existe um grande apelo ao exagero, característica fundamental do grotesco. Em *The Modern Satiric Grotesque*, John R. Clark argumenta que a literatura da era moderna nos imerge em desilusão, anomia, alienação e torpeza. O homem tornou-se reificado, autômato, desespiritualizado e desencantado. Apesar de todo o pensamento

que edifica o poder do pensamento positivo, a literatura da contemporaneidade tende a explorar imagens que retratam o tédio, o desencanto, escatologia, reificação e a visão obscura do ser humano. Tais intérpretes de nossa literatura mostram-se, muitas vezes, descrentes da humanidade. (CLARK, 1991, p. 1-2)

De acordo com Clark, os satiristas da literatura são considerados os “criadores da devastação”. Paradoxalmente, tal arte habita o centro das preocupações humanistas. Qualquer assunto que seja importante à humanidade, até mesmo os aspectos burlescos, o absurdo, a ambivalência e o vício – o ser humano em todas as suas possibilidades “mascaradas” - não devem ser estranhos para nós. Devemos encará-los implacavelmente (CLARK, 1991, p. 5). Segundo Clark, as características predominantes do grotesco dentro da comédia de humor negro são definidas nos seguintes termos:

Modern interest in the psyche, in man’s troublous inner life, renders the gloomy strategies of gothicism and grotesquerie more pertinent and apt. The tactics and themes of the grotesque are well suited *to exaggerate the dark side of human nature*²⁰, to shock the audience with scenes of the startling, the disturbing, the unnatural, and the absurd (CLARK, 1991, p. 7).

A perversidade exagerada é uma forte característica das personagens criadas por McDonagh: Maureen e seu desequilíbrio emocional; Mag, uma voraz manipuladora; Padraic, um jovem militante brutalmente radical e agressivo. Além dessas características, nota-se que tais peculiaridades das personagens as conduzem sempre a entrar no processo incessante da violência extrema. Percebe-se que o que movimenta *The Lieutenant of Inishmore* é a violência gerada pela busca da vingança. Seu protagonista, Padraic, é um jovem integrante do INLA²¹, um grupo paramilitar que luta contra a segregação da Irlanda. A primeira descrição da figura de Padraic surge em uma conversa entre Davey, um garoto de 17 anos, e Donny, pai de Padraic. Davey leva para Donny um gato preto morto que acredita ser Thomas, o gato de Padraic; o jovem paramilitar é descrito como uma pessoa extremamente violenta: ele deixou seu próprio primo aleijado por este tê-lo

²⁰ Grifo meu.

²¹ Sigla para *Irish National Liberation Army*.

insultado. Donny diz que o filho estaria naquele momento bombardeando desvairadamente algum lugar no norte da Irlanda. Davey fica muito assustado, pois o pai afirma que Padraic é louco e violento e, quando descobrir a verdade sobre o gato, irá matar todas as pessoas envolvidas.

Em *The Lieutenant of Inishmore*, a violência parece algo tão natural que o que nos surpreende são as pequenas atitudes de ternura no meio do caos, que parece ser a normalidade do ambiente. Quando, por exemplo, Padraic mostra-se solidário com James, o norte-irlandês que torturava, a cena se torna muito hilária – como James percebe que Padraic possui um grande afeto por seu gato, ele se mostra compadecido com a situação do felino doente e sugere que o paramilitar o medique com um vermífugo. James afirma que seu próprio gato já esteve doente e o remédio funcionou muito bem. A partir dessa situação, Padraic parece consternar-se com James, que se torna “humano” aos olhos do rebelde. A partir desse momento, Padraic se solidariza com sua vítima e até lhe dá uma certa quantia em dinheiro, para tomar um ônibus até o hospital e cuidar de seu pé ferido no suplício. Outra cena que nos espanta pelos diálogos dóceis (e contrastantes em relação ao rumo que a peça toma) é o segundo encontro de Mairead com Padraic. A jovem aparece na casa do paramilitar usando um vestido; Padraic nota uma certa beleza em Mairead; após terem assassinado os três integrantes do INLA, o casal combina como será o seu casamento. Eles se beijam e cantam juntos a música “Patriot Game”²², que é um famoso hino revolucionário irlandês. Logo após toda essa encenação romântica, Mairead descobre que Padraic matou seu gato. Assim, ela o assassina para vingar-se, provando que seu animal era muito mais importante do que seu amor por Padraic ou as suas aspirações políticas, já que juntos o casal formaria um novo grupo paramilitar, o *Wee Thomas Army*.

O diálogo seguinte, um dos primeiros apresentados na peça, apresenta uma intensa violência verbal e agressão física:

Davey: He (*the cat*) might be in a comma. Would we ring the vet?

²² A letra da canção encontra-se em Anexo I.

Donny: It's more than a vet this poor feck needs
Davey: If he gave him an injection?
Donny: (*pause*) Have this injection, you!
Donny steps back and kicks Davey up the arse.
Davey (*almost crying*) : What was that fer?!
Donny: How many times have people told you, hairing down that bastarding hill on that bastarding bicycle?
Davey: I didn't touch the poor fella, I swear it! In the road I saw him lying...!
Donny: In the road me arsehole! (McDONAGH, 2001a, p. 4)

Os diálogos entre Davey e Donny, como o acima mencionado, são cheios de insultos e palavrões, repletos de xingamentos. A respeito do uso de palavras ofensivas, a revista eletrônica *Indiewire.com* perguntou por que Martin McDonagh usa frequentemente palavra *fuck* em seu Filme *Na Mira do Chefe* - "IW: O que aconteceria com o seu diálogo sem a palavra "fuck"? McDonagh: A palavra tem mais a ver com o ritmo. Eu escuto uma personagem conversando em minha cabeça e é dessa maneira que elas falam, é isso o que eu ouço. Como pessoa, entretanto, eu não costumo usar palavrões".²³ (ABEEL, 2009)

É interessante notar que na própria peça *The Lieutenant of Inishmore*, McDonagh demonstra certa preocupação com o uso que faz de palavras ofensivas:

James: Is a fella not supposed to bawl so, you take his fecking toenails off him?
Padraic: Don't be saying 'feck' to me, James...
James: I'm sorry, Padraic. (McDONAGH, 2001a, p.10)

O diálogo acima ocorre no momento em que o paramilitar acaba de arrancar uma das unhas do pé de James, um traficante de drogas norte-irlandês. O contraste de atitudes deixa o texto extremamente cômico, ou seja, utilizar um palavrão no meio de uma sessão de tortura vai contra o padrão moral do torturador.

Certamente, os insultos verbais imprimem certo ritmo aos diálogos de McDonagh em todas as suas peças e em seus filmes. Entretanto, nota-se que o ritmo não é a única motivação – os palavrões também conferem excesso grotesco

²³ Entrevista integral disponível no site: www.indiewire.com

às personagens. A repetição excessiva da palavra *feck*, por exemplo, no diálogo de Donny, imprime à personagem uma característica cômica pelo exagero:

Donny: Oh Wee Thommy, you poor beggar. As *fecked up* as you are, it mightn't be long till we're just as *fecked up* as you if that lube turns up. Just as *fecked up*? Twice as *fecked up* is more like.

Davey: Three times as *fecked up* probaply, Donny, or maybe four times?

Donny: Be *fecking off* home you, ya cat brainer. (McDONAGH, 2001a, p. 10)

Todas as personagens costumam empregar usualmente palavras ofensivas em seus diálogos, e elas também seguem um padrão cômico por seu uso exagerado. Observemos o trecho a seguir. Padraic está ao telefone com seu pai que lhe dá a notícia de que Thomas está doente:

Padraic: Eh? About Wee Thomas? (*Pause*) Poorly? How poorly, have you brought him to the doctor? (...) Either he's poorly or he's not too bad now, Dad, he's either one or the *fecking* other, there's a major difference, now, between not too bad and *fecking* poorly, he cannot be the *fecking* two at *fecking* once, now, (*Crying heavily.*) and you woudn't be *fecking* calling me at all if he was not too bad now. (...)

Padraic smashes the phone to pieces on the table, shoots the pieces a few times, then sits there crying quietly. Pause (McDONAGH, 2001a, p. 14-15)

O sucesso do efeito da cena acima foi tão grande nas apresentações de *The Lieutenant of Inishmore* que McDonagh a repetiu em seu primeiro longa metragem, o filme *Na Mira do Chefe*. Harry manda Ken e Ray para Bruges, na Bélgica, com o intuito de “presentear” o jovem Ray com um passeio na cidade medieval, pois no final dessa viagem Ken deverá matar Ray por este ter infringido um código de ética dos assassinos: ele matou, sem querer, uma criança em uma de suas missões. Harry afirma que Ray deve morrer por ter cometido tal engano, e incumbe Ken de fazê-lo. Em uma ligação que Harry fez a seus “funcionários” contratados, como eles não estão no hotel, deixa uma mensagem com a recepcionista:

Harry (*voice-over*): Number one, why aren't you in when I *fucking* told you to be in? Number two, why doesn't this hotel have phones with *fucking* voicemail on them and not I have to leave messages with the *fucking*

receptionist? Number three, you better *fucking* be in tomorrow when I *fucking* call again or there'll be *fucking* hell to pay, I'm *fucking* telling you. Harry. (McDONAGH, 2008, p. 16)

É interessante observar que Martin McDonagh faz uso de um outro tipo de violência - cometida contra utensílios inanimados. Além da visível desumanização das personagens, que são tratadas de forma reificada, como a relação entre Mag e Maureen, por exemplo, ou como Padraic *usa* o seu pai para cuidar de seu gato enquanto ele viaja – e ao saber que o pai não desempenhou a tarefa como deveria, o filho não hesita em assassiná-lo. É possível perceber tanto em *The Lieutenant of Inishmore* como em seu filme *Na Mira do Chefe* o uso cômico e chocante da violência contra objetos inanimados; Ken resolveu não assassinar seu amigo Ray, com o qual atou laços de amizade e até uma certa afeição. Ken dá algum dinheiro a Ray e o coloca dentro de um trem para que o rapaz possa fugir. Quando o trem parte da estação, Ken telefona para Harry e o coloca para ouvir o ruído das rodas nos trilhos e pergunta se ele sabe o que significa o barulho. Então Ken diz a Harry que deixou o rapaz escapar, pois ele é jovem e tem toda a vida pela frente, e que ele deve ter uma chance para poder mudar. Ao descobrir que não foi obedecido, Harry desconta toda sua raiva estilhaçando o telefone de sua casa:

Study room. Harry stares at the phone he's just put down.

Living room. His kids aged eight, seven and five, are playing happily with their Japanese au pair, Imamoto. The children's mother, Natalie, an ageing dolly bird, sits reading Hello.

Sound of a phone being smashed to pieces in the next room. The children are startled at first, then giggle – it's obviously happened before. Natalie sighs, gets up.

Study room. Harry is smashing the final remnants of the phone against the wall with the cord, as Natalie comes in.

Natalie: Harry.

Harry: What?

Natalie: It's an inanimate fucking object!

Harry: You're an inanimate fucking object!

(McDONAGH, 2008, p. 60-61)

Como é possível observar no excerto acima, pode-se afirmar que Martin McDonagh utiliza e reutiliza os elementos de sua obra marcando, desta forma, seu próprio estilo. No próximo capítulo, além de abordar a violência em *The Pillowman*, devemos discorrer sobre a característica de McDonagh de reaproveitar elementos de suas obras em outras.

Pode-se notar que as personagens de Martin McDonagh recorrem sempre a um mesmo padrão de linguagem, visto que todas elas pertencem a uma camada social composta de trabalhadores que, na maioria das vezes, encontram-se desempregados ou em trabalhos temporários e subempregos. Como lembram muitos críticos, os diálogos das peças de McDonagh são burlescos, chegando ao exagero grotesco. Nicholas Grene observa: “Existe uma alegria que pode ser comparada aos desenhos animados, um excesso grotesco na linguagem que verdadeiramente reduz o valor de choque que remove essa linguagem do contexto do real” (CHAMBERS & JORDAM, 2006, p. 46). É possível identificar essa particularidade na passagem da peça onde Padraic, prestes a atirar na cabeça de seu pai, ouve alguém que o chama à porta de casa. Quando vê que são os seus parceiros do INLA, ele os cumprimenta e pede para que eles esperem um pouquinho, pois está “prestes a estourar os miolos do pai”. A relevância da violência apresentada nesse trecho é totalmente quebrada pelo tom cômico da conversa da cena.

Outro aspecto importante de *The Lieutenant of Inishmore* é o grande apreço que as personagens têm pelos gatos²⁴: Padraic se preocupa demasiadamente com seu felino, cujo nome é de gente, Wee Thomas, tanto que o jovem rebelde deixa de lado o trabalho como militante do INLA apenas para prestar socorro ao seu bicho de estimação. Mairead, irmã um ano mais nova de Davey, também tem um gato cujo nome é Sir Roger Casement, uma óbvia alusão a um importante nome da história irlandesa. A jovem, no final da peça, atira em seu grande amor Padraic por este ter matado seu gato. Desde o início as personagens transferem certas características humanas para os gatos da história – na primeira cena da peça, Davey acredita que o gato que encontrou deve estar em coma e que se

²⁴ Martin McDonagh dedicou a peça *The Lieutenant of Inishmore* a um gato: “To Pussy (1981-1995)”.

fosse levado ao veterinário, poderia se recuperar. Donny adverte o jovem de que ele teria cometido um grande erro por ter removido a vítima do local onde ocorreu o acidente:

Donny: The first thing the books say is don't be moving an accident victim till professional fecking help arrives, and a fool knows that!

Davey: Well, I don't be reading books on cats being knocked down, Donny!

Donny: Well, maybe you should, now... (McDONAGH, 2001a, p. 4)

Padraic também cortou o nariz de um de seus inimigos, o traficante de drogas Skank Toby, e com o pedaço mutilado, alimentou o Cocker Spaniel que pertencia ao inimigo. O cachorro engasgou-se com o nariz e acabou morrendo. Christy relembra o jovem radical de tal acontecimento e assegura: “Um cachorro que não fez nada de mal a ninguém” (McDONAGH, 2001a, p. 45). Padraic justifica o fato afirmando que não gosta de cães. Outro conceito “ético” que encontramos na fala das personagens é que, dentro dos grupos paramilitares, existe um princípio muito respeitado: nunca se deve matar alguém quando os pais da pessoa a ser morta estejam presentes. Ou seja, não se pode ser morto na frente do pai, mas é permitido cometer parricídio. Tanto esse princípio é respeitado, que os jovens do INLA decidem executar Padraic do lado de fora da casa, logo sendo surpreendidos por Mairead, que os acerta nos olhos com o seu rifle.

Em *The Lieutenant of Inishmore*, é recorrente o uso da violência que desumaniza as personagens. Tal desumanização se torna evidente se compararmos a relação entre os seres humanos uns com os outros e a forma como eles lidam com os seus animais. Quando Padraic recebe a ligação, pergunta ao pai se ele já levou o gato ao veterinário e pede para que o Donny consulte outro médico para obter uma “segunda opinião” (McDONAGH 2001a, p. 14). O que McDonagh parece nos mostrar nessas passagens é uma grande “humanização do animal” ao passo que as personagens seres humanos mostram-se, ao longo da peça, cada vez mais cruéis e o tratamento interpessoal cada vez mais reificado. Sobre esse grande apreço que as personagens apresentam em relação a seus gatos, José Lanthers comenta:

By placing cats over people in their affections, the most violent characters in the play, Padraic and Mairead, breach the boundaries between humans and animals in a grotesque fashion that exposes the misguided nature of their obsession and the constructedness of signification. The felines in *The Lieutenant of Inishmore* have the personal and political aspirations of their owners projected upon them and thus become carriers of meaning, at the same time that such signifying practices are undermined by the absurdity of the device. This absurd reversal of priorities is illustrated by the fact that Sir Roger's "funny name" invests the hapless animal with republican significance and hence gives Mairead a reason to kill on his behalf, whereas Joey implies that the INLA needed no such political motivation and blew up Airey Neave 'just because he had a funny name'. (RUSSEL, 2007, p. 21)

A preocupação exagerada com os animais contrasta, de forma cômica e grotesca, com a falta de consideração que as pessoas demonstram umas com as outras, visto que toda a confusão da peça dá-se por causa dos incidentes com os felinos e a grande maioria das mortes acontece devido ao envolvimento de um gato: Donny e Davey ficam à beira da morte por causa de Wee Thomas, Joey briga com seus parceiros do INLA por estes terem assassinado o gato com o objetivo de forçar Padraic a voltar para casa. Padraic morre porque matou o gato de Mairead.

José Lanthers observa que na peça há uma supressão de diferenças hierárquicas – homens mortos se equiparam com um corte de cabelo arruinado e a graxa de sapato. Tal equivalência sugere o acaso de todos os acontecimentos. Até mesmo o final da peça é aleatório e depende se o gato vivo usado na produção irá comer ou ignorar os *Frosties* que lhe são oferecidos. Para Lanthers, no final de *The Lieutenant of Inishmore*, o palco fica repleto de partes mutiladas como um lembrete sobre a desintegração que é consequente da descrença na totalidade: “fragmentos são tudo em que McDonagh parece acreditar” (RUSSEL, 2007, p. 22) A carnificina sangrenta e a mutilação física dos corpos podem representar o equivalente teatral da desintegração da infra-estrutura textual da narrativa pós-moderna. Lanthers conclui que tal narrativa, assim como o drama de McDonagh, reduz as hierarquias e as categorias sociais e filosóficas ao nível do corpo. Esses tipos de textos abalam qualquer elemento estável, através da

constante mudança de posição, justapondo extremos violentos e excluindo um critério de compromisso, dando-se vazão à criação de um final aberto distinto que inclui tanto formas cômicas e trágicas de resolução e encerramento. (RUSSEL, 2007, p. 22)

O talento de McDonagh, muitas vezes criticado, de justapor dentro dos diálogos das personagens, temas extremamente sérios e importantes com fatos banais fica em evidência em *The Lieutenant of Inishmore*, como é possível verificar no seguinte excerto:

Joey: Ah, let's not point our guns at each other. Sure we're all friends here.
Christy: I thought we were friends, aye, but then you keep dragging dead cats into the equation.
Joey: I'm sorry, Christy. I have a fondness for cats is all. I'm sorry.
Christy: you want to get your priorities right, boy. Is it happy cats or is it an Ireland free we're after?
Joey: it's an Ireland free, Christy. Although I'd like a combination of the two.
Christy *cocks his gun.*
Joey: It's an Ireland free, Christy.
Pause. Christy lowers his gun and collects his belongings. After a second the other two put their guns away also.
(McDONAGH, 2001a, p.30)

Como foi mencionado no capítulo anterior, uma das principais técnicas de Martin McDonagh é a justaposição de temas sérios e comentários irrelevantes, banais e absurdos nos diálogos das personagens. Em *The Lieutenant of Inishmore*, McDonagh utiliza essa técnica com maior mestria, como, por exemplo, quando o rebelde Padraic conversa com seus colegas do INLA e pede um minuto para poder executar o próprio pai, ou quando o jovem paramilitar resolve sair do INLA para montar seu grupo, o qual se chamará *Wee Thomas Army*, em homenagem a seu gato morto. Podemos afirmar que a obra em si é uma sátira grotesca dos “grandes ideais” de grupos paramilitares, em especial, uma comédia sobre os militantes do IRA e de seus grupos dissidentes, desprovida de sentido histórico; tais personagens demonstram extrema superficialidade ao mencionar elementos que fazem parte do repertório da luta da Irlanda, como, por exemplo:

Christy: Good. For won't the cats of Ireland be happier too when they won't have the English coming over bothering them no more?

Joey: They will.

Christy: Do you know how many cats Oliver Cromwell killed in his time?

Brendan: Lots of cats. (McDONAGH, 2001a, p. 30)

Percebemos que o nacionalismo de Padraic também é vazio, sem motivações sérias. Pode-se observar no excerto abaixo como o jovem paramilitar se expressa em relação aos seus sentimentos sobre a libertação da Irlanda:

Padraic: Ah, Mairead. Y'know, all I ever wanted was an Ireland free. Free for kids to run and play. Free for fellas and lasses to dance and sing. Free for cats to roam about without being clanked in the brains with a handgun. Was that too much to ask, now? Was it? (McDONAGH, 2001a, p. 60)

Com isso, o dramaturgo satiriza todo o discurso nacionalista do país. Essa dissolução do significado histórico da Irlanda foi ferozmente criticada por Mary Luckhurst, que acredita que o dramaturgo, com suas representações da identidade irlandesa, reforça estereótipos que prejudicam a imagem do país; aos olhos de pessoas de outras nacionalidades, os irlandeses podem ser vistos como um povo violento, sem nenhuma razão justificável.

As cenas de justaposição entre a questão irlandesa e a aparente superficialidade com a qual as personagens tratam o tema causou grande furor entre importantes críticos da literatura irlandesa. Luckhurst, por exemplo, acredita que Martin McDonagh reduziu toda a história da Irlanda em uma piada vazia. Ela afirma que se McDonagh deseja trabalhar com o gênero *farsa* deveria refletir melhor os debates políticos sérios ao invés de investir cegamente em personagens ocas, estúpidas e até mesmo psicopatas. Luckhurst considera que a inclusão de uma única personagem inteligente, capaz de desafiar ou comentar os procedimentos com o intuito de expor visões contrárias e estabelecer questionamentos dinâmicos, faria com que a peça tivesse um maior teor de reflexão. Para ela, McDonagh evita a possibilidade de inserir em seu drama a política consciente. Com essas considerações, percebe-se que a crítica deixou de apreender um importante ponto de vista com o qual o autor pretende desafiar seus

leitores: o debate sério aparentemente está fora de seu drama, pois cabe exclusivamente ao leitor saber o limite entre o riso e o questionamento, como bem notou Fintan O'Toole. McDonagh parece ofuscar o limite entre o cômico e o sério, e a sua intenção certamente não é instruir o seu público sobre a política, a história ou identidade irlandesas; na verdade, ele brinca com todos esses temas ao mesmo tempo em que parece alertar sobre a questão da violência cegamente praticada, o narcisismo e a falta de critérios do indivíduo contemporâneo. McDonagh desafia seu espectador, brinca de forma chocante com tudo aquilo que é estabelecido como tabu. Ondrej Pilný, por exemplo, escreve que as peças de Martin McDonagh continuamente satirizam a difusa importância do discurso do teatro em relação ao fluxo da identidade irlandesa, mostrando uma visão de *Irishness* como algo degenerado e absurdo (PILNÝ, 2004, p. 225). José Laners, por sua vez, acredita que a visão de Pilný seja um tanto simplista: ela afirma que a sátira de McDonagh é muito mais sofisticada em sua desconstrução da própria noção de “identidade” (RUSSEL, 2007, p. 16)

Luckhurst, indignada com a suposta “falta de profundidade e seriedade” em McDonagh propõe no final de seu artigo que ele leia o manifesto do Irish Literary Theatre, escrito há mais de um século, mencionando o seguinte trecho do manifesto:

We believe [...] that our desire to bring upon the stage the deeper thoughts and emotions of Ireland will ensure for us a tolerant welcome, and that freedom to experiment which is not found in theatres in England, and without which no new movement in art or literature can succeed. We will show that Ireland is not the home of buffoonery and of easy sentiment, as it has been represented... (RUSSEL, 2007, p. 126)

O que Luckhurst deixou de perceber é que as motivações dos teatros de cada época são completamente diferentes, devido aos acontecimentos históricos de cada tempo. A Irlanda da época do Manifesto era um país que buscava se desvencilhar de toda a cultura imposta pela colonização, à procura de uma identidade nacional. A Irlanda de McDonagh é o país do crescimento econômico, do *Celtic Tiger*, completamente inserido na modernidade globalizada. O questionamento político sério bem como a busca por uma identidade nacional já

se fizeram tão presentes na literatura irlandesa, mais especificamente no teatro de dramaturgos como Boucicault, Yeats ou Sean O'Casey que Martin McDonagh pode ser colocado em outra posição – a de desconstruir de forma caricata todo o mito envolvendo temas tão respeitáveis e tão sagrados para a literatura e a história irlandesas. Como bem observou Christopher Murray, em seu livro *Twentieth Century Irish Drama: Mirror up to a Nation* (publicado em 1997, ano em que McDonagh começava o seu sucesso nos teatros ingleses e irlandeses), na experiência histórica da Irlanda, o drama e o teatro foram importantes instrumentos para definir e sustentar a consciência nacional. Murray conclui que quanto mais fragmentada uma identidade se torna, maior é a demanda por um imaginário de totalidade – “o sonho está sempre à espera de ser realizado; a nação está sempre esperando completude” (MURRAY, 1997, p. 246-247). Toda a dimensão trágica dos dramaturgos consagrados por explorar temas importantes para o debate e a reflexão da política e cultura irlandesas dá lugar à brincadeira e comicidade do autor. Entretanto, por trás de todo o jogo, Martin McDonagh revela grandes problemáticas da contemporaneidade. Como já afirmamos, ele escolheu como pano de fundo o oeste idílico irlandês para expor seus temas, muito mais universais do que simplesmente a sátira gratuita da identidade irlandesa.

Em *The Lieutenant of Inishmore* não se pode negar o grande potencial satírico de desconstruir ainda mais a imagem de integrantes de facções importantes como o IRA. Seria ingênuo afirmar que McDonagh usou a questão das paramilícias apenas como um recurso para retratar o homem contemporâneo e seu narcisismo exacerbado. Tendo nascido em 1970, McDonagh conviveu com os terríveis acontecimentos dos *Troubles*²⁵ – fanatismo cego, tráfico de drogas e armas, intensos bombardeios, mortes estampadas nos jornais, noticiários sangrentos na televisão. Ele afirma em diversas de suas entrevistas que sua escolha em falar sobre a violência deve-se ao fato de ele ser, sempre, contrário à violência.

Uma importante questão política é mencionada na peça – o financiamento de armas pelos traficantes de drogas. Christy relembra o fato de Padraic tê-lo

²⁵ Referimo-nos, nessa dissertação, aos conflitos ocorridos na década de 1970.

cegado de um dos olhos; Christy afirma que Padraic deve morrer, pois está atrapalhando todo o esquema de ação do grupo:

Christy: Skank Toby was the last straw, Padraic. Messing around teasing your marijuana gobshites is fine. But when you drag one of the big-time boys into the equation, a fella without whom there'd be no financing for your ferry crossings and your chip-shop manouvres[...] (McDONAGH, 2001a, p. 45)

Essa referência à associação entre o tráfico e os movimentos paramilitares é uma alusão histórica muito importante e que demonstra que McDonagh é um autor consciente em relação aos fatos históricos da época, pois apesar de toda a comicidade, seu intuito de criticar o terrorismo pela raiz vai além da condenação da violência. McDonagh deixa implícito que a tão louvável causa da independência da Irlanda não deveria estar ligada a algo tão abominável que, na verdade, serve para destruir cada vez mais uma nação – o uso de drogas.

Outro ponto extremamente importante sobre a política em Martin McDonagh foi levantado por José Laners, no artigo “*The Identity Politic of Martin McDonagh*” (RUSSEL, 2007), onde ela afirma que muitos críticos culturais notaram que a arte pós-moderna é geralmente despolitizada e manifesta uma notável ausência de perspectiva histórica. Sendo esta arte fruto da era da reprodução mecânica, a sátira pós-moderna tem como característica principal o ceticismo marcado em metanarrativas de quaisquer tipos. Os fundamentos morais e políticos são radicalmente desestabilizados em textos pós-modernos, que ofuscam a divisão entre representação mimética e a incapacidade da mídia em retratar tudo aquilo que vai além da mídia em si. As personagens desses tipos de textos são superficiais e egoístas, cognitivamente disfuncionais e incapazes de distinguir verdade e mentira. Devido ao fato de tal sátira sempre acarretar um processo de desestabilização, sua ironia, às vezes, pode passar despercebida. Por essas razões, argumenta-se que a postura cultural que opera através da desestabilização de conceitos de posicionamento, identidade e referencialidade cria problemas insuperáveis quando tentamos determinar o foco, a direção e o propósito da operação satírica. Esse princípio de desestabilização pode explicar

as grandes reações divergentes à obra de Martin McDonagh. Ao invés de ser “apolítica”, a sátira dramática pós-moderna questiona a base das decisões políticas de forma a intensificar a nossa consciência da natureza contingente de cada escolha que fazemos. (RUSSEL, 2007, p. 10). É exatamente este ponto que gostaríamos de enfatizar aqui: Martin McDonagh trabalha com vivacidade a técnica do *in-yer-face theatre*, de “bater na cara” de seu espectador com questões relevantes sobre as decisões que tomamos, o problema ético da sociedade contemporânea e as desastrosas consequências que atos sem fundamentação moral podem tomar.

Lanters ainda discorre sobre a questão da identidade irlandesa em Martin McDonagh. Para muitos críticos, McDonagh reforça em seu teatro características negativas do povo irlandês. Suas personagens nada mais são do que caricaturas burlescas, extremamente distorcidas que contribuem para reforçar um antigo preconceito contra a identidade irlandesa. Lanters, por sua vez, afirma que convenções sociais e morais tornam-se meros jogos: essas convenções possuem certas regras superficiais que podem ser seguidas ou abandonadas a qualquer momento. Se a nação for, como reconheceu Benedict Anderson, “uma comunidade imaginada”, que se distingue de tantas outras apenas pelo estilo com o qual é pensada, então a identidade nacional também é um conjunto de convenções e conseqüentemente uma mercadoria que pode ser negociada e explorada. No caso de Martin McDonagh, a Irlanda é mais um dos instrumentos de seu teatro. Em entrevista a Dominic Cavendish, em 2001, Martin McDonagh alegou:

Writing in an Irish idiom freed me up as a writer. Until then, my dialogue was a poor imitation of Pinter and Mamet. I used to try and write stories set in London, but it was just too close to home. Now I've shaken off those influences, I can move back. (CAVENDISH, 2001)

McDonagh pertence a uma geração que nasceu e conviveu com intensos conflitos ocasionados pelo desentendimento entre unionistas e separatistas em relação à independência da Irlanda. Ele é certamente um autor cuja dramaturgia

se espelha nessa violência intensa de seu tempo. Nascido em 1971, McDonagh vivenciou acontecimentos importantes como o *Bloody Sunday* (1972), e os ataques do IRA, de 1971 a 1994, que deixaram mais de 3000 mortos. (Maire and Conor Cruise O'Brien, 1999).

Tal violência refletiu-se em *The Lieutenant of Inishmore*, onde uma atitude agressiva acontece sempre em decorrência de outra. Ora, perguntamos, por que Padraic é retratado como um indivíduo tão brutal e bárbaro? Obviamente McDonagh não nos dá essa resposta de forma imediata, mas é possível detectar dentro de seu texto alguns fatos que nos levam a refletir. Pode ser mencionado, por exemplo, o fato de que o pai de Padraic costumava “dar pontapés na própria mãe” e, muitas vezes, na frente do filho. A seguir temos um diálogo entre Donny e Davey. Davey, que vagou pelas ruas à procura de um gato preto para “substituir” Thomas quando Padraic chegar. Como não achou nenhum gato preto a não ser crianças que brincavam perto de suas mães, Donny pergunta por que o garoto não saiu pisoteando as mães dessas crianças para poder se apoderar de um dos gatos:

Davey: I'm no man to go trampling on mams. Not for the sake of a cat anyways. Would you've liked your mam to be trampled on when she was alive?

Donny: Many's the time I trampled on my mam when she was alive. After she'd died I stopped. There seemed no sense.

Davey: What did you go trampling on your mam for?

Donny: Ah, she'd get on me nerves.

Davey: I can see where your Padraic does get his outlook on life now. (McDONAGH, 2001a, p. 24)

Uma ironia que fica no ar é a estranha confissão que Donny faz, dizendo que parou de pisotear a mãe quando ela morreu. Será que Donny pisoteou a mãe até a morte ou será apenas um jogo cômico de palavras? Mais à frente, quando Padraic está prestes a atirar em seu pai, por este ter falhado em cuidar de seu gato, que estava sob sua responsabilidade, o filho pergunta ao pai se ele tem algo

para confessar. O pai nega que tenha cometido outro crime que não fosse ter se descuidado do gato e de alimentá-lo com *Frosties*, ao invés de *Sheba*:

Padraic: And that's all you confess? Well, straight to hell you'll be going, so, because I know well a hundred other crimes you've committed in your time.

Donny: What other crimes?

Padraic: We don't have time to be making out a full list, but trampling on your mam all them times'll do for a start-off.

Davey: You did trample on your mam!

Donny: Ten years ago, that was! (McDONAGH, 2001a, p. 43)

O tom cômico da primeira confissão de Donny foi tão enfático que até mesmo Davey apenas acreditou no fato na segunda confissão, quando o jovem demonstra surpresa ao exclamar: “Você realmente pisoteava sua mãe!”

É possível afirmar que nas peças de Martin McDonagh a violência, embora exagerada e desproporcional, nunca é completamente gratuita: Em *The Beauty Queen of Leenane*, observamos que Maureen chega a ponto de cometer o assassinato da mãe por esta estar sempre tentando controlar sua vida; em *The Lonesome West*, Coleman mata o pai quando havia dado risadas de seu novo corte de cabelo; em *A Skull in Connemara*, Mick pode ter assassinado a própria esposa porque ela não sabia cozinhar direito; em *The Lieutenant*, Padraic tenta matar o pai por ter descuidado de seu gato. Entretanto, é mais importante ressaltar que todas essas personagens têm um passado de violência. Em *The Lonesome West*, por exemplo, ficamos sabendo que o pai de Coleman e Valene costumava insultar as freiras da paróquia local com gestos ofensivos. Em *The Lieutenant*, é confirmado o fato de Donny agredir a mãe na frente de Padraic. Insinuações cômicas sobre a violência das personagens também fazem parte desse balanço: Mick pode ter matado Oona porque ela não sabia fazer ovos mexidos; Donny pode ter assassinado sua mãe com seu tratamento brutal. A razão do comportamento agressivo e sem limites de Padraic deve estar diretamente ligada ao fato desse histórico de violência com o qual conviveu com o pai e a avó. O que parece evidenciar a possibilidade de Padraic ser uma personagem extremamente agressiva é a afirmação que ele faz acusando seu pai

de constantes agressões contra sua avó. É possível concluir que a convivência desarmoniosa dentro de seu âmbito familiar tenha sido um dos principais impulsionadores da violência de Padraic.

Christy, também integrante do INLA, faz planos para assassinar seu parceiro Padraic. O motivo é a vingança. Christy quer vingar-se de Padraic por este tê-lo cegado de um dos olhos, embora a lesão tenha sido ocasionada por acidente. O vingador, sabendo do grande apreço de Padraic em relação a seu gato, dá uma paulada mortal na cabeça do animal para que possa encontrar sua esperada vítima e efetuar o seu plano de matá-lo. Ao saber sobre o estado de seu estimado gato, Padraic retorna a Inishmore e, dessa forma, é atraído para a emboscada de Christy. Entretanto, o ardil do companheiro do INLA não funciona, pois Mairead aparece na cena e atira nos olhos dos três participantes do grupo paramilitar que almejavam assassinar Padraic. Obviamente Padraic atira e mata os companheiros por eles terem traído sua confiança. Quando está prestes a alvejar seu pai e Davey, o morinbundo Christy desculpa-se por ter matado o gato Thomas, tão estimado por Padraic. A partir desse pedido de desculpas, a história toma um rumo completamente diferente. Agora Padraic não precisa assassinar seu pai e Davey, pois tomou conhecimento do verdadeiro criminoso. Logo, o jovem radical começa uma cruel tortura, utilizando lâminas afiadas, facas e ferro de passar. O cenário torna-se um verdadeiro “açougue humano”. Após a tortura e as mortes dos integrantes da paramilícia, toda a sujeira da chacina deverá ser limpa por Donny e Davey. Eles terão de desmembrar os corpos e arrancar os dentes das vítimas para dificultar o processo de reconhecimento dos corpos. A cena acima descrita é uma das mais sangrentas e bestiais do repertório de McDonagh, e certamente parte importante de um repertório teatral cruel e grotesco da contemporaneidade.

A reviravolta final acontece quando Mairead encontra seu gato ferido e morto na casa de Padraic. Tendo uma grande afeição por Sir Roger Casement, Mairead também quer vingar-se. Ela pega as duas armas de Padraic e atira na cabeça do jovem.

Mas o desfecho também é surpreendente: um gato de verdade pula no palco e, se ele comer os *Frosties*, Donny perguntará a Davey “Eu não disse que ele gostava de *Frosties*, Davey?”. Se o gato não comer, Donny, então dirá “Ele realmente não gostava de *Frosties*”.

Joan FitzPatrick Dean observa que McDonagh possui características que o distinguem de seus contemporâneos irlandeses e britânicos: uma comicidade ininterrupta e uma dramaturgia antivanguardista. McDonagh conta com cenas firmemente estruturadas que transmitem suspense e criam uma atmosfera aterrorizante, violenta e hilária. Seus recursos cênicos são a mistura de violência performática com estratégias que lembram o mecanicismo do teatro do século dezenove, mais especificamente, o melodrama burguês. O dramaturgo é especialmente atraído por recursos dramáticos ditos clichês, tais como: engano de identidade, ocultação de verdades, segredos misteriosos, cartas erroneamente direcionadas, inversões abruptas, etc. (RUSSEL, 2007, p. 27). Além desses recursos, a violência gráfica retratada no teatro de McDonagh também lembra o teatro de *Grand Guignol*.

Eamonn Jordan compara a obra de McDonagh com o Teatro de Grand Guignol devido ao seu aspecto carnavalesco, que desestabiliza os olhares, a perspectiva e a presença do espectador (CHAMBER & JORDAN, 2006, p. 180). Assim como na tradição desse tipo de teatro, há na obra de McDonagh uma fusão excêntrica entre o humor e o macabro. Além disso, a violência é retratada com exagero, de forma hiper-real.

McDonagh afirma em algumas entrevistas que sua inspiração maior vem da cultura popular – sitcoms, filmes, seriados diversos – em especial, destaca-se sua grande admiração pelos filmes de Martin Scorsese e Quentin Tarantino. É válido mencionar que *Pulp Fiction – Tempo de Violência* e *Cães de Aluguel* de Tarantino, bem como *Táxi Driver* e *Os Bons Companheiros* de Scorsese sempre figuram em listas de filmes preferidos do dramaturgo. Com relação à influência desses filmes em sua obra, podemos citar uma característica típica dos filmes de Tarantino – a violência física com muita brutalidade e sangue, as personagens que cumprem com seus deveres rotineiros de matar outras personagens enquanto conversam

sobre coisas triviais. Por exemplo, uma cena famosa de *Pulp Fiction* é quando dois assassinos são enviados para matar um outro bandido dito traidor. As personagens, prestes a cometer um assassinato brutal, conversam durante o percurso sobre o nome francês de um dos lanches de uma famosa rede de restaurantes fast-food. Entretanto, uma diferença marcante entre Tarantino ou de Scorsese e McDonagh é que as motivações da violência nos cineastas são bem diferentes daquela realizada na obra do dramaturgo – Tanto em Scorsese como em Tarantino, essas motivações podem se dar por dinheiro, reconhecimento, poder ou vingança correspondente. Em McDonagh, a violência acontece por questões muito pequenas, o que torna a vingança desproporcional e exagerada.

Muitos críticos, como Fintan O’Toole e Marion Castleberry sugerem que Martin McDonagh seja um autor pós-moderno. Talvez essa consideração deva-se ao fato de que as peças do dramaturgo têm uma estreita ligação com a cultura dita *pop* sobreposta aos conhecidos clichês melodramáticos. McDonagh faz uma harmoniosa junção de elementos extremamente diferentes, criando um estilo único e inovador. Ele brinca com todas as expectativas de seu público, dissolvendo a possível familiaridade que se possa ter com as convenções dramáticas, não apenas subvertendo, mas também invertendo idéias sobre o realismo, a comédia e as questões cruciais envolvendo a Irlanda e os irlandeses. Notamos que essas inovadoras formas de explorar o teatro implicam em uma nova estética, exagerada, hiper-real e grotesca, com a qual o dramaturgo trabalhou cada vez mais intensamente em todas as suas peças publicadas. Como sugeriu Joan FitzPatrick Dean, McDonagh criou um estilo completamente diferente dos dramaturgos de sua época, além de quebrar as convenções do teatro irlandês de todos os tempos. Se para os dramaturgos da tradição irlandesa o oeste da Irlanda é um lugar cheio de pureza, romantismo e beleza, para McDonagh esse mesmo oeste não passa de um lugar “esquecido por Deus”, onde tudo é muito parado e monótono e as pessoas que lá habitam nada mais têm a fazer do que arrumar confusão umas com as outras, intrigar, agredir e até matar. Nas palavras de Dean:

McDonagh retains the insularity of the West, but rejects its association with purity or authenticity. The West may still be a lonesome place and a closed world, but it is also saturated by globalized media that characters embrace and, in fact, take as their moral compass. (RUSSEL, 2007, p. 28)

É através do exagero, da desproporção e da mistura entre o cômico, o trágico e o grotesco que Martin McDonagh escandaliza, ao mesmo tempo em que faz rir. A mistura entre a violência desproporcional e a comicidade, do horror com o humor, confere à obra do dramaturgo um efeito extremamente perturbador. A violência desproporcional presente em *The Lieutenant* – a vingança de Padraic contra o pai, de Christy contra Padraic, Padraic contra Christy, Mairead contra Padraic – sinaliza essa característica desproporcional. Os diálogos são infantilizados, o que contrasta com as atitudes das personagens. Padraic deixa James escapar da tortura porque este demonstrou ter o mesmo afeto por gatos. James percebe a grande afeição que Padraic tem em relação a seu animal de estimação e ganha a confiança do jovem ao instruir como salvar seu felino adoentado. Padraic demonstra uma ingenuidade infantil ao aceitar os conselhos de James e oferecer-lhe dinheiro para o ônibus até o hospital.

Se nas peças da trilogia Leenane, McDonagh usa incansavelmente o recurso de clichês, em *The Lieutenant of Inishmore* o dramaturgo não abandona a sua técnica, entretanto, nessa peça, os clichês não são recursos dramáticos, mas sim lingüísticos, que agora servem para satirizar a utopia romântica de uma Irlanda livre. Observamos que o discurso dos integrantes do INLA é oco – eles discutem se “os meios não justificam os fins?”, frase que na verdade é lugar-comum nas conversas do cotidiano. Christy ressalta que a frase é de Marx, enquanto Joey diz o contrário, mas também não sabe a autoria (McDONAGH, 2001a, p.20). As mesmas personagens também discutem sobre o verdadeiro intuito de sua luta “Uma Irlanda Livre”. Tal afirmação se fez presente em praticamente todos os discursos de independência e de luta contra o domínio britânico, e na peça de McDonagh é rebaixada ao nível do ridículo quando Padraic afirma:

All I ever wanted was an Ireland free. Free for kids to run and play. Free for fellas and lasses to dance and sing. Free for cats to roam about without being clanked in the brains with a headgun. Was that too much to ask, now? Was it? (McDONAGH, 2001a, p. 60)

Além disso, não podemos deixar de lembrar que Aleks Sierz reconheceu Martin McDonagh como um dos principais expoentes do *in-yer-face theatre*. McDonagh, assim como os outros dramaturgos que são considerados por Sierz como pertencentes à estética do *in-yer-face*, também recorre à tática do choque, do “soco na cara” da sociedade através de seu público – mostrar uma violência tão brutal e exagerada quanto desproporcional, como forma de alertar as pessoas que vão ao teatro de que há algo de errado acontecendo no mundo contemporâneo.

No desfecho da peça, vemos que poucas personagens se mantiveram vivas: Donny, Davey e Mairead. Donny e Davey continuam no palco que permanece cheio de partes de corpos humanos e de gatos por todos os lados, além de muito sangue. Os dois personagens fazem um balanço final de tudo o que aconteceu:

Davey: So all this terror has been for absolutely nothing?

Donny: It has!

Davey: All because that fecker was after his hole? Four dead fellas, two dead cats... me hairstyle ruined! Have I missed anything?

Donny: Your sister broken-hearted.

Davey: Me sister broken-hearted.

Donny: All me shoe polish gone. (McDONAGH, 2001a, p. 68)

A partir desse diálogo, tendo o verdadeiro gato de Padraic aparecido na casa após o massacre, Donny e David olham um para o outro e dizem que o gato deve morrer. Eles apoderam-se das armas de Padraic, miram na cabeça do felino, e ambos se entreolham e baixam as armas. Então Donny questiona: “Já não houve matança suficiente nessa casa em um único dia?”. Davey responde que não. Ambos combinam atirar na contagem de três. Contam até três, porém acabam não disparando o tiro. Donny pergunta: “Não vamos deixar esse pobre coitado em paz?” Consentem afirmativamente e deixam o gato viver.

Apesar de toda a comicidade da obra, é importante mencionar que a capa de *The Lieutenant of Inishmore* tem um teor altamente trágico e sério: observamos que há um caixão lacrado, muito provavelmente o corpo que lá se encontra deva estar desfigurado. Esse corpo possivelmente pertence a uma pessoa envolvida em algum atentado violento. Em frente ao caixão, encontra-se uma criança de aproximadamente quatro anos de idade, que chora desconsoladamente. Seus olhos estão direcionados para a câmera no momento em que a fotografia foi tirada, e, logo se tem a impressão de que o olhar da criança esteja dirigido expressamente ao leitor. Esse olhar transbordante de lágrimas e tristeza implora a aquele que a observa algum conforto, alguma garantia de que todo o sofrimento não se repetirá jamais. Os olhos parecem perguntar o que, no desfecho da peça, Davey pergunta para Donny: “*Isso nunca vai terminar?*” (McDONAGH, 2001a, p. 67). No tom dessa frase e na amargura da criança subentende-se uma outra violência implícita – a violência do abandono e do descaso, violência extremamente perigosa e tão presente no dia a dia. Cruzar os braços diante de todas as atrocidades presentes no mundo é mais uma forma de cometer a violência. Retratar atos violentos em sua obra dramaturgic é um modo de se manifestar, mesmo que indiretamente, sem explicar ou sem deixar soluções “pré-fabricadas” para o público.

McDonagh não nos oferece uma resposta para a violência do mundo contemporâneo. Ele não expõe de maneira clara em suas peças, nem nas entrevistas que concedeu, uma solução objetiva sobre a questão. Entretanto, se levarmos em consideração que ele escreveu peças violentas, embora contra a violência, é possível inferir que o conjunto de obras do autor sirva para mostrar de forma grotesca, satírica e explícita o que a sociedade vem se tornando devido à falta de tolerância entre os seres humanos, à abolição de valores éticos e à falta de limites dentro do âmbito da família – as pessoas vêm se tornando cada vez mais egoístas e agindo de acordo com suas próprias vontades. Isso pode ser destacado dentro do texto de McDonagh se avaliarmos as motivações de suas personagens. Cada uma delas possui um código moral próprio e,

consequentemente, opera de acordo com esse programa. Por exemplo: é possível lembrar a forma como Padraic age e reage. Ele aparece pela primeira vez torturando James, um traficante de drogas do Norte da Irlanda. Padraic justifica a sua tortura, pois James vende drogas para crianças católicas; se ele simplesmente comercializasse entorpecentes para crianças protestantes, Padraic não precisaria torturá-lo. Seria essa tortura, então, justificável? Certamente do ponto de vista de Padraic, a resposta é afirmativa. Ele aprendeu com a história de conflitos que a sua causa de luta é em defesa da Irlanda católica e que os protestantes são inimigos. Mairead também segue o seu próprio padrão de conduta – ela acredita que seja justificável atirar nos olhos das vacas, pois desta maneira protesta contra o comércio de carne, pois as vacas cegas valem muito menos no mercado, no caso de alguém querer comprá-las.

As coisas desmoronam, mas não porque o centro não aguenta, como disse Yeats, porém devido à falta de um centro. O teatro de McDonagh está aí para questionar a base e a natureza das coisas, para expor - com ironia, sátira, comicidade e também de forma trágica - questões tão presentes em nossas vidas que, muitas vezes, parecem nos passar despercebidas. As violências do dia a dia, sejam elas verbais, físicas, psicológicas ou simplesmente a violência do silêncio e da indiferença, são, muitas vezes, causadas pelo pouco apreço que temos uns pelos outros. Tais violências podem tomar proporções incomensuráveis, e se não prestarmos atenção em nossas decisões e na forma como agimos, podemos um dia nos encontrar vivendo em uma comunidade como essa que Martin McDonagh imaginou em seu teatro.

Todos esses tipos de violência e outros mais podem ser vistos na análise da última peça de Martin McDonagh – *The Pillowman*, que será mostrada no terceiro capítulo dessa dissertação. Nela encontra-se a violência política praticada por policiais contra um escritor de contos macabros, a violência no âmbito familiar, a verbal, a psicológica, além de um tipo muito mais estarrecedor de violência: a praticada contra crianças.

CAPÍTULO III

THE PILLOWMAN E A VIOLÊNCIA NO CONTEXTO DA OBRA DE ARTE

Michal: *Why didn't you make it a happy ending, like it was in real life?*
Katurian: *There are no happy endings in real life. (McDONAGH, 2003, p. 59)*

Diferentemente de todas as outras peças de Martin McDonagh, o cenário de *The Pillowman*, encenada e publicada no ano de 2003, não é no oeste da Irlanda. A história ocorre em um país fictício localizado na Europa Central. Embora seja a última peça a ser publicada, *The Pillowman* engloba uma parte dos escritos mais antigos de McDonagh.

Este título, *The Pillowman*, provém de um dos contos narrados dentro da peça – “O Homem-Travesseiro”²⁶, que é uma criatura totalmente feita de travesseiros, que anda por todo o mundo encorajando crianças a cometerem suicídio antes que suas vidas se tornem intoleráveis.

Como verificado por John Simon, em uma resenha sobre *The Pillowman* para o *New York Magazine Review* (2005), o que torna a peça verdadeiramente ofensiva é a maliciosa auto-satisfação autoral que ela apresenta com uma certa dose de maldade:

²⁶ O título *O Homem Almofada* foi atribuído a *The Pillowman* em uma adaptação portuguesa, no entanto, em nossa dissertação, optamos pela versão *O Homem-Travesseiro*.

It doesn't help that, as McDonagh admits, Katurian is a fanciful self-portrait of the author, whose plays have been criticized for their nastiness. What is a little adverse criticism against the numerous awards, international productions, and critical and audience accolades McDonagh has gleaned. (SIMON, 2005)

Embora Simon não pareça apreciar a forma com a qual McDonagh respondeu aos críticos em geral, é importante mencionar o fato de ter observado esse paralelo entre o dramaturgo e o escritor Katurian. No entanto, Brian Cliff observa que esses paralelos autobiográficos não são os aspectos mais relevantes a serem destacados em *The Pillowman*:

... these potentially autobiographical parallels seem finally inexact and limited, little more than one of McDonagh's many red herrings. If they do possess a significance, it may simply be that the cumulative predictability of violence in Katurian's stories indirectly comments on how McDonagh's own drama has been received and on the expectations that have accrued around it. (RUSSEL, 2007: p. 137)

Por sua vez, Ondrej Pilný observa que, conhecido por peças que satirizaram o discurso nacionalista irlandês, McDonagh, ao escrever *The Pillowman*, despertou grandes expectativas em seu público ao mudar completamente de assunto:

McDonagh's first 'non-Irish' play raised high expectations not only due to the enormous success of the playwright's earlier work: quite a portion of the playwright's audiences were beginning to feel that it was high time for a talent of McDonagh's calibre to change the subject and prove his worth by going now for something completely different. (CHAMBERS & JORDAN, 2006, p. 114)

Pilný verificou que, apesar de a peça iniciar-se de forma realista, aos poucos vamos descobrindo sua natureza fictícia: o nome do escritor é Katurian Katurian; a cidade onde vive é chamada Kamenice, que é um nome tcheco, mas apresenta um quarteirão habitado por judeus, chamado de Lameneč; os nomes dos policiais, Tupolski e Ariel, são uma mistura entre polonês e Shakespeare; o endereço de Katurian é Kamenice 4443, que soa mais como uma

piada lingüística do que um endereço – 4443 poderia ser o nome Katurian repetido três vezes. (CHAMBERS & JORDAN, 2006, p. 214)

Embora a peça seja diferente das obras anteriores em vários aspectos, é importante ressaltar que a violência em *The Pillowman* aparece com a mesma intensidade das outras. Uma possível leitura da violência em *The Pillowman* foi apresentada por Eamonn Jordan, no ensaio *War on Narrative: The Pillowman*. Ele observa que o uso recorrente da violência posiciona McDonagh dentro de uma tradição. Entretanto, o autor se distingue por um senso de anomalia e contradição jamais visto antes no cenário do teatro Irlandês. Enquanto as peças anteriores englobam abundante brutalidade e crueldade, em *The Pillowman*, a encenação da violência é muito mais desafiadora e confrontadora – muito próxima dos contemporâneos Mark Ravenhill e Sarah Kane. Essa violência tem um propósito ao mesmo tempo ameaçador e angustiante. Jordan verifica que, mesmo distante de qualquer contexto histórico, não se pode deixar de notar que *The Pillowman* foi encenada pela primeira vez no final de 2003, enquanto ocorria a Guerra no Iraque, conhecida também como a “Guerra Contra o Terrorismo” pela campanha de George W. Bush, que tinha como sua principal motivação a sustentação da democracia:

For some, democracy is the prize and not a weapon in a war on terror. For many, McDonagh is entering indirectly this contemporary debate, not as some political theorist, but as someone who is reflecting on the fabrication of narratives of enablement, forgery, and disruption and the justification of state terror. (CHAMBERS & JORDAN, 2006, p. 175)

Como Jordan mencionou, *The Pillowman* é uma peça que foi publicada em uma época de conflitos importantes na história do mundo – a guerra contra o terrorismo e o pensamento extremista. Além disso, Jordan reconhece que a obra levanta sérios questionamentos sobre as narrativas ideológicas que circulam em um mundo dito democrático:

The McDonagh play considers the circulation of ideology in a contemporary, we are to assume, unnamed totalitarian state. The drama establishes the regimes through which citizens are recruited, indoctrinated,

and interpellated by systems and structures. It considers how institutions, totalitarian and democratic, through narratives socialize, discipline, and induce re-enactment, most especially within the boundaries of family life. It is not so much that families simply imitate the configurations of the state; moreover, it is the difficulties of those units to evade the distinctive practices of the state, which ultimately foist positive aspirations and false realities and illusions before its populace. Such citizens become most likely both misguided and beguiled agents of the state. (idem, p.176)

Se por um lado, o estado tem o dever de manter a ordem da sociedade, utilizando como um dos principais artifícios as narrativas sobre o dever moral e ético do cidadão e da família, por outro, as pessoas sentem-se sem uma verdadeira direção, pois essas narrativas se mostram impraticáveis. Por mais que se apregoe a não-violência, o amor e união da família, o dever dos cidadãos em manter a ordem, observa-se que na prática as coisas não são seguidas dessa maneira. Uma explicação para esse não-cumprimento das doutrinas morais e éticas nos tempos contemporâneos é a questão do narcisismo com o qual os indivíduos se defrontam.

É possível identificar em *The Pillowman* uma forte semelhança entre determinadas personagens desta e das outras peças já analisadas no presente trabalho: algumas delas ainda possuem características egocêntricas e não economizam esforços ou energia para fazer prevalecer suas vontades, mesmo que para isso elas tenham que sacrificar outras pessoas. O principal episódio que se pode perceber em *The Pillowman* é o experimento macabro que os pais de Katurian fizeram com os filhos. Outro exemplo que pode ser mencionado é um dos contos escritos por Katurian, "The Little Jesus": a criança é torturada pelos pais porque não suportam o fato de ela acreditar ser a reencarnação de Jesus Cristo. Essa característica de um tipo de violência que é praticado contra o outro, visando apenas a vontade individual, nos remete à teoria do narcisismo de Christopher Lasch.

Como definiu Lasch, o narcisismo aparece como a forma que melhor representa os meios de sobrevivência individual dentro das tensões e ansiedades da vida contemporânea. As condições sociais que nos trazem conflitos e tensões tendem a fazer aparecer a característica narcisista que há em todos nós, em graus

variados. Essas condições também transformaram a família, que, por sua vez, é a instituição que molda as personalidades. Uma geração que não acredita no futuro, pode ser levada a não respeitar nem o seu próximo e nem as gerações futuras (LASCH, 1979, p. 101). Dessa forma, as individualidades tendem a viver apenas em prol de si mesmas, não mais respeitando os códigos que são transmitidos através dessas narrativas que estabelecem uma ética social. Além dessa interpretação ideológica que Eamonn Jordan verificou, é possível afirmar que *The Pillowman* é uma obra que trava uma verdadeira guerra em relação à narrativa e a suas funções – uma guerra com a crítica, com a interpretação do texto e com o verdadeiro papel de um escritor. Isso se torna nítido ao percebermos que todos os acontecimentos do “mundo real” da peça dão-se por conta dos escritos fictícios de Katurian.

Os pais de Katurian tinham um intuito: transformar o filho em um grande escritor. Para isso, sacrificaram o irmão mais velho em prol dessa grande conquista. Katurian, por sua vez, escrevia suas histórias sinistras sem se preocupar com a recepção delas pelo público. O que lhe interessava era escrever e manter preservados todos os seus contos, tanto que ele chega a afirmar que o mais importante não era a vida de seu irmão e nem a própria vida, o que realmente valia eram suas histórias, e nada mais. De certa forma, tanto os pais de Katurian, como o próprio contista, demonstram certa dose de narcisismo em suas atitudes.

Observamos que *The Pillowman* contém menor número de jogos de linguagem não evidenciando grandes doses de humor dos diálogos apresentados nas obras anteriores. A comicidade pode ser vista em determinadas passagens do diálogo e também a partir da interpretação que os atores de cada adaptação dão às personagens; isso pode ser verificado no site *youtube.com* onde podem ser encontrados trechos de diversas adaptações da peça com diferentes atuações.

Ainda que o humor não seja o principal recurso cênico em *The Pillowman*, é importante citar que essa característica apareça esparsamente na peça. É imprescindível mencionar aqui que muitos críticos constataram o grande potencial de Martin McDonagh em estarrecer, quebrar paradigmas e conturbar as

expectativas de seu público. Fintan O'Toole, por exemplo, escreveu várias resenhas e publicou diversos artigos que discutem o repertório dramatúrgico de McDonagh sob esse prisma. Em uma nota sobre *The Pillowman*, O'Toole afirma:

McDonagh reveals the common roots of comedy and violence. Both come from a distortion of perspective, the loss of a sense of proportion. The exaggeration that makes an action comic is also the hyperbole that is implicit in the way violence functions as a wildly disproportionate response to circumstances. From this apprehension of a world in which things are out of place, McDonagh makes a kind of dark comic that is created, not simply by putting horror beside humour, but by exposing the common origins of both. But what's important is that the plays themselves try to put those odd-shaped fragments of meaning back together again. (CHAMER & JORDAM, 2006, p. 388)

Apesar de toda a brutalidade, é possível destacar algumas passagens cômicas, que, embora apareçam em menor quantidade se comparadas com as peças anteriores, são um dos recursos utilizados nessa obra. Por exemplo, Michal, personagem de caráter completamente infantil, menciona sua própria morte; mesmo sabendo que ele possui problemas mentais, é extremamente cômica a forma como ele indaga sobre o seu destino após a morte:

Katurian: You're going to sleep?

Michal: Mm.

Katurian: But they're coming back to torture and to execute us any minute.

Michal: Exactly, so it might be the last sleep we get ever. Wouldn't that be terrible? I love sleeping. Do you think they have sleeping in Heaven? They bloody better, else, I'm not going. (McDONAGH, 2003, p. 63)

Ao abordar a questão da morte com humor negro e de forma irônica como no diálogo acima transcrito - se Michal matou três crianças, seria o seu destino morrer e ir para o céu? Além disso, teria ele o direito de escolher se irá mesmo para o Céu ou não? Na verdade, a forma como Michal pensa não o leva a indagações éticas ou morais, pois essa personagem apresenta um problema mental que o faz parecer muito mais com uma criança aprisionada a um corpo adulto.

Outra passagem impregnada de humor ocorre enquanto Katurian escreve sua suposta confissão de ter assassinado as crianças. Os policiais discutem de forma inflamada se o correto é dizer “write quicker” ou “write more quickly” (McDONAGH, 2003, p. 73). Esse excerto demonstra a irrelevância da linguagem naquele momento, pois logo após a confissão, Katurian será condenado por um crime que não cometeu. Observa-se que o contraste entre as discussões irrelevantes com acontecimentos muito fortes e violentos toma lugar na narrativa de Martin McDonagh e lhe confere, nessa obra, características de comicidade, como nas peças mais antigas.

Pelo motivo de *The Pillowman* não conter enfoque totalmente cômico, irônico ou sarcástico quanto nas peças anteriores, o tom é muito mais tenso e mais perturbador; as relações entre a peça, a narrativa das histórias e a encenação dos contos pode surtir um efeito inesperado, que muitas vezes leva o público a entediar-se pela falta de linearidade e aparente incoerência da narrativa e, conseqüentemente, a encenação da peça deve acarretar uma certa falta de entendimento. Um exemplo disso foi citado por Brian Cliff em seu artigo *The Pillowman: A New Story to Tell*:

One irascibly impatient British reviewer, for example, dismissed it as ‘a hopelessly disorganized play in which the action keeps grinding to a halt so the main character can read out one of half a dozen or so interminable short stories. It felt less like an evening at the theatre than being trapped in a Creative Writing Workshop.’ (RUSSEL, 2008, p.133)

Cliff menciona que os críticos também tiveram opiniões diversas a respeito da peça. Muitas resenhas sobre a performance de *The Pillowman* notaram que a obra contém alguns ingredientes dos sucessos anteriores de Martin McDonagh, como, por exemplo, a mistura grotesca entre humor e violência. Cliff traça um breve panorama da recepção de *The Pillowman*:

Many of the reviews, and particularly the most skeptical ones, focused on this sense that *The Pillowman* wanted credit for a sophistication it had no interest in earning. In the *Guardian*, for example, Lyn Gardner complained that *The Pillowman* ‘seems like a vanity project about Why Writers Are Very Important People, by a Very Important Writer called Martin McDonagh’. In a

more acerbic backhanded compliment, Michael Feingold grudgingly conceded in his Village Voice review that, 'unlike his Irish plays [...this] at least has the dignity of aspiring to be *about* something,' but Charles Isherwood took the opposite view, comparing McDonagh unfavorably to the season's other critical hit, John Patrick Shanley's *Doubt*: 'Mr. McDonagh wants merely to tell a story. [...] theatrically potent as it is, *The Pillowman*' ultimately has as much to tell us about the darker passages of experience it purports to dramatize as haunted-house ride at Disneyland does. [...] It's Pinter without the point'. (RUSSEL, 2007, p. 135)

Os críticos mencionados por Cliff parecem ver a peça de McDonagh da seguinte maneira: embora tenha a intenção de revelar algum assunto importante, na verdade não quer dizer nada; é uma peça oca, vazia, sem significados profundos e sem um ponto específico. Tais críticos não entenderam justamente o assunto principal do dramaturgo – na verdade sua peça aborda a questão da interpretação em si – esse é o ponto crucial: qual deve ser a postura da crítica; talvez o dramaturgo esteja pretensiosamente declarando a morte da interpretação? McDonagh quer dizer que, para se contar uma história, não existe a necessidade de buscar significados ocultos. A história serve apenas para fazer refletir sobre questões importantes, e não para levantar interpretações tendenciosas, mal-formuladas e até ofensivas. McDonagh se empenhou em falar sobre a violência de forma persistente; contudo, grande parte das análises de sua dramaturgia entendeu sua obra como uma representação estereotipada e preconceituosa da Irlanda e do povo irlandês. Esse tipo de apreciação gerou muita controvérsia, e, em algumas das poucas entrevistas que o dramaturgo concedeu, ele confirmou que sua intenção nunca foi a de depreciar aquele país e seu povo. É importante frisar que *The Pillowman* foi escrita em resposta aos críticos que confundiram as outras obras de McDonagh como vazias de significados e reforçando aspectos negativos sobre a Irlanda. A questão da crítica à violência continua sendo levada a sério tanto nas obras anteriores como em *The Pillowman*. Em específico, as análises que ficaram apenas destrinchando a questão da representação da Irlanda deixaram de ver aspectos muito mais ricos e muito mais importantes, como a censura acirrada que McDonagh faz da violência praticada por indivíduos extremamente intolerantes que se preocupam apenas em preservar o seu próprio espaço, não tolerando a alteridade, ou que agem de forma a

manipular os outros em benefício próprio – não podemos deixar de mencionar Mag como um típico exemplo disso, e compará-la aos pais do jovem escritor, que também utilizaram estratégias muito ultrajantes para manipular os filhos em favor próprio.

Além da recepção negativa, Cliff relatou as vozes que apreciaram a obra de Martin McDonagh, especialmente em artigos publicados sobre as apresentações de *The Pillowman* em Nova Iorque:

Despite such reviews, *The Pillowman* met a reception that, particularly in the New York production, was at least generally enthusiastic and at times ecstatic, as evidenced by Clive Barnes's review: 'this may not be a play for either the faint-hearted or the unthoughtful, but with it McDonagh [...] stakes his claim to being the best English-speaking playwright of his generation'. Offering more balanced praise, the *Toronto Star* reviewer found that 'It's possible just to go along for the ride here [...] but there's also a lot to be learned about truth and illusion, crime and punishment, repentance and forgiveness' (Ouzounian N. Pag.), while the *USA Today* reviewer found *The Pillowman* to be both McDonagh's 'most brutal work yet [...] and also his most tender' (Elysa Gardner N. Pag). (RUSSEL, 2007, p. 135-6)

Elysa Gardner afirma que, apesar de a peça ser a mais brutal é, ao mesmo tempo, a mais terna; com isso, pode-se entender que a violência cometida contra crianças é um tema muito chocante, muito mais estarrecedor do que as violências praticadas nas peças anteriores – entre pessoas adultas ou contra animais. Também é espantosa a forma como o desprezioso escritor é interrogado, julgado e morto por ter simplesmente escrito alguns contos violentos, que inspiraram seu irmão a cometer as atrocidades contra as duas crianças encontradas mortas. A ternura talvez seja sinalizada pelo afeto que Katurian sentia por seu irmão. Diferentemente de todas as outras peças, em *The Pillowman* é possível identificar a preocupação de uma personagem em relação à outra. Além disso, a morte do irmão provocada por Katurian pode ter sido cometida com o intuito de salvá-lo do que lhe poderia acontecer de pior nas mãos dos policiais. Quando estamos certos de que a terceira criança será encontrada morta, Michal prova que não é tão pervertido e doente quanto Katurian o acusou. Michal alegou ao irmão que encenou as histórias violentas porque seu repertório só continha

histórias desse gênero. Por sua vez, Katurian se enfurece com o irmão e o lembra da história do “Little Green Pig”, que não é violenta. Michal acabou confessando ter praticado a morte da garota muda com o conto “Little Jesus”, mas descobrimos que, na verdade, ele se inspirou na história do porquinho verde. O fato de sabermos desse desfecho, nos faz pensar se realmente Michal era uma criatura perversa ou apenas um rapaz com doença mental que selecionou aleatoriamente alguns dos contos do irmão para serem executados.

Richard Ouzounian identificou em *The Pillowman* um tema extremamente interessante, o fato de o autor levantar a questão de como se distinguir a verdade da ilusão. Os policiais querem, a qualquer custo, uma resposta para o inquérito. Precisam descobrir a verdade dos acontecimentos. Logo eles lançam mão de uma série de violências para poderem extrair a verdade. No entanto, descobrimos que a tortura não trouxe a descoberta efetiva da verdade; eles obtiveram apenas uma resposta imediata, que foi a confissão forçada e forjada de Katurian. Esse é um tema muito rico e que nos leva a discussões intermináveis – todos os processos de se obter a verdade a partir de torturas, ameaças e pressão psicológica podem levar à construção de uma verdade que nem sempre condiz com o fato real em si.

A análise de Brian Cliff sobre a obra também verificou que *The Pillowman* pode ser interpretada como uma versão da teoria-clichê de que grandes sofrimentos podem criar excelentes formas de arte: os pais de Katurian fizeram um experimento cruel com seus filhos – Michal foi torturado no quarto ao lado, fazendo com que seus gemidos e gritos de sofrimento fossem ouvidos por seu irmão Katurian, que se tornaria um grande escritor. Todo o suplício que Michal sofreu serviu para uma experiência macabra. Tal acontecimento foi escrito de forma autobiográfica por Katurian em “The Writer and the Writer’s Brother”. Esse tipo de apreciação envolve a questão da influência que a arte exerce sobre aquele que a contempla; nas palavras de Cliff: “Como o corolário do arquétipo do artista sofredor, a peça também explora a visão de que a arte pode criar o sofrimento, e especificamente que a arte violenta é responsável por tornar as pessoas violentas” (RUSSEL, 2007, p. 138). Esse tema também é uma questão muito polêmica.

Outro ponto que nos intriga é saber que Katurian vivia em um país dito totalitário. Sabe-se que é comum a proibição da arte e da literatura que não estejam de acordo com os padrões morais e éticos impostos por um país totalitário. Para exemplificar, o caso da antiga União Soviética e mais recentemente a Coreia do Norte, onde a censura é extremamente rígida. Nesses países há um consenso de que a arte pode definitivamente influenciar os indivíduos. Em um artigo para o *The Wilma Theatre*, Walter Bilderback, em uma reflexão sobre totalitarismo, censura e influência da arte na vida das pessoas. Ele observou:

For as long as stories have been written, there seem also to have been critics who felt that certain stories should not be told, that they were capable of corrupting the hearer, reader, or viewer. Totalitarian states always feel need to censor literature and the arts; so do fundamentalist religions. This may be because they feel that all stories must have a moral, must mean something that either supports or threatens the grand narrative they rely upon. But the rest of us may sometimes feel discomfort as well. What if people, or at least some people, are more likely to commit acts of violence because of something they've seen or read? (BILDERBACK, 2006)

Não obstante, é possível dizer que não só em países que vivem sob a bandeira da ditadura se pode encontrar a censura; prova disso foram as saraivadas de críticas em relação à obra de McDonagh. Entende-se que *The Pillowman* tenha sido escrita como uma resposta e, ao mesmo tempo, um protesto contra a recriminação de seu trabalho. Com *The Pillowman*, o escritor mostrou de forma peculiar que se o escritor não tem nenhum dever com a ética, com a moral ou com qualquer outro tema que não seja o ato de contar uma história em si, seja ela boa ou ruim aos olhos de quem a lê, logo ele não está errado, pois o dever da arte não é apenas moralizante. Em *The Pillowman*, não há realmente mensagens morais, no entanto o dramaturgo mostra no seu conjunto de obras como os comportamentos imorais são prejudiciais ao funcionamento da sociedade como um todo. Se McDonagh quisesse discorrer sobre o que é certo e o que é errado, sobre o bem e o mal, como o próprio dramaturgo afirmou em entrevistas, não teria ele escolhido escrever um ensaio filosófico ou um trabalho científico? O

dramaturgo mostra-se muito mais desafiador e até mesmo amoral em certos pontos. Seu intuito maior é levantar questionamentos sobre os comportamentos humanos muito mais do que ensinar didaticamente o valor da ética e do respeito ao próximo. Será que deveríamos rir de tanta barbárie, por mais engraçada que ela se apresente? A frase de Coleman em *The Lonesome West* parece nos responder a essa questão: “nós não deveríamos rir”; muito mais do que isso, deveríamos pensar.

É importante reavaliar os recursos dramáticos em relação à estrutura da peça para entendermos que *The Pillowman* se mostra como uma obra completamente diferente das anteriores. Essa estrutura teatral criada pelo dramaturgo é muito complexa de se analisar *a priori*, por isso devemos traçar um resumo detalhado descrevendo os principais acontecimentos de *The Pillowman*. Embora reconhecendo que os elementos do palco durante as cenas de interrogatório contêm características realistas – uma mesa, alguns arquivos, papéis para anotação, cadeiras, instrumentos para tortura – e a peça em si também se inicie de uma forma muito verossímil – um escritor sendo interrogado por dois policiais em um país totalitário, nossas expectativas como leitores ou expectadores são totalmente rompidas quando descobrimos que, apesar do regime ditatorial do país, o escritor não está sendo interrogado por algum tipo de conteúdo político de seus contos. Na verdade, a investigação, em primeiro momento, nos leva a acreditar em tal possibilidade, pois a polícia quer o tempo todo saber sobre o significado que está por baixo da superfície textual dos contos. Katurian, por sua vez, nega a existência de qualquer significado além da história em si. Além dessa ruptura com as expectativas do público, percebe-se que o que se revelará não é nada convencional em termos de teatro realista: durante o inquérito, o palco é invadido por leituras dos contos de Katurian bem como encenação de alguns deles. O cenário se transforma e o tempo não segue uma estrutura linear, pois os acontecimentos da história voltam ao passado para serem revelados ao público. As histórias contadas pelo escritor aparecem em um tipo de intervenção no meio do interrogatório. O cenário da sala policial transforma-se no palco das histórias que, ora são apenas lidas por Katurian e ora são narradas por

ele ao mesmo tempo em que os acontecimentos se desenrolam no palco. Exemplos são as histórias de Katurian e seu irmão, que voltam à época de suas infâncias para encenar o conto “The Writer and The Writer’s Brother” e o conto “The Little Jesus”, encenado na delegacia.

Devemos, a partir desse ponto, relatar o enredo da peça para que possamos ilustrar os tipos de violência que o dramaturgo utilizou em *The Pillowman* e quais são suas diferentes significações.

A cena de abertura mostra o jovem escritor Katurian sozinho em uma sala de interrogatório, com os olhos vendados. O diálogo entre o escritor e os policiais está impregnado de forte tom de ameaça. Embora Katurian demonstre boa vontade em ajudar os policiais, qualquer que seja o motivo do interrogatório, seus inquisidores não demonstram nenhum tipo de solidariedade. O contista mostra-se confuso e constrangido. Ele não tem a menor idéia do que fez de errado e qual é o motivo de sua prisão.

Durante o inquérito, os oficiais querem saber se ele costuma passar pelo quarteirão dos Judeus (Jewish Quarter); Katurian, em uma atitude defensiva, alega que não tem nada contra judeus e nem contra ninguém; reafirma que ele simplesmente escreve histórias. É possível traçar aqui um paralelo entre o povo judeu e o irlandês. A representação que McDonagh fez dos irlandeses soou para muitos críticos como preconceituosa, ofensiva e estereotipada, características estas que lembram os motivos das constantes lutas que os judeus travaram contra a imagem negativa com a qual foram subjugados durante toda sua história. Katurian refuta ter qualquer coisa contra os judeus assim como McDonagh contesta as acusações feitas por críticos de que ele usa a imagem dos irlandeses de forma caricatural e tendenciosa. Através dessa leitura que fizemos de *The Pillowman*, conferimos à história uma nova visão da violência – seria, pois, a obra de Katurian (ou de Martin McDonagh) tão ofensiva para ter sido recebida pela polícia (ou pelos críticos literários) de forma tão feroz? Mais especificamente, a questão que levantamos é: será que toda a violência que Katurian sofre seria uma representação alegórica ao tratamento que Martin McDonagh recebeu do público que acirradamente criticou sua obra? Tais dúvidas deverão ser respondidas ao

final da análise, quando descobriremos os mecanismos usados pelo dramaturgo e os sentidos que a obra pode apresentar.

Os policiais, que parecem representar o papel de críticos literários, além de perguntarem sobre os significados de cada elemento da história, também detectam o “tema” dos contos de Katurian, como nas palavras de Tupolski: “Você sabe, o seu tema, ‘alguma pobre criancinha acaba se ferrando.’ Seu tema” (p. 15). O escritor novamente contesta a opinião de seus acusadores, alegando sempre que não possui um tema, mas que apenas escreve histórias. Katurian afirma: “Se há crianças nos contos, é incidental. Se há política neles, é incidental. É acidental” (McDONAGH, 2003, p.16).

O primeiro caso de morte de criança é baseado no conto “The Little Apple Men”. Os policiais perguntam a Katurian o que o pai da garota, brutalmente morto pela própria filha, representa na história; Katurian diz que ele simplesmente retrata um pai ruim, não havendo outro significado oculto. Os policiais insistem em perguntar ao escritor sobre o que cada elemento da história representa. Katurian diz que cada um deve tirar suas próprias conclusões. Na história, a garota maltratada vingava-se do pai oferecendo-lhe pequenos homens esculpidos em pedaços de maçã. O pai morre sufocado pelo próprio sangue quando engole os pedaços com lâminas ocultas. Contudo, quando a menina vai dormir, os homenzinhos de maçã tomam vida própria e a fazem engolir lâminas e morrer como o pai. Vemos que as mortes ocasionadas nesse conto são extremamente inusitadas e com doses de crueldade extrema.

Ariel e Tupolski também indagam Katurian sobre o significado profundo de todas suas histórias. Eles querem saber qual é a verdadeira interpretação do conto “The Three Gibbet Crossroads”. Katurian diz que tal conto não tem significados além da própria história, ele simplesmente representa um problema sem solução, tal qual exposto no texto escrito. Os oficiais concluem que não há nada errado com o conto, e que, na verdade, ele representa a mente de um escritor extremamente conturbado e que é apenas um “indício”, como explica Tupolski: “Aqui está dizendo: na superfície estou querendo dizer isto, mas por baixo da superfície, estou querendo dizer outra coisa” (idem, p.19). “Three Gibbet

Crossroads”, de acordo com Katurian, representa algum estilo que ele mesmo não saberia definir. “É uma boa história, com um estilo alguma coisa ‘-esque’, não é? Eu não me lembro, na verdade eu não busco nenhum tipo de ‘-esque’ para minhas histórias”, ou seja, o autor acredita que seu conto talvez seja de um estilo ‘grotesque’ (assim como tantos críticos insistiram na característica grotesca da obra de Martin McDonagh), no entanto, Katurian afirma que não gosta de ser enquadrado em nenhuma definição de estilo. É interessante transcrever o conto para que possamos pensar na questão da solução que os policiais tentam de qualquer maneira abstrair de tal narrativa. Na peça ele é lido em voz alta por Tupolski:

Tupolski: A man wakes up in the iron gibbet he’s been left to starve to death in. He knows he *was guilty* of the crime they put him in there for, but he cannot remember what the crime was. Across the crossroads from him are two other gibbets; there’s a placard outside one that reads ‘Rapist’, there’s a placard outside the second that reads ‘Murderer’. There’s a dusty skeleton inside the rapist’s cage; there’s a dying old man inside the murderer’s cage. Our man can’t read the placard outside his *own* cage, so he asks the old man to read it for him, to find out what he’s done. The old man looks at the placard, looks at our man, then spits in his face in disgust. (Pause.) Some nuns come along. They say prayers over the dead rapist. Uh-huh. They give food and water to the old murderer. Uh-huh. They read our man’s crime. The life drains from them and they walk away in tears. (Pause.) A highwayman comes along, ah-hah. He looks over the rapist without much interest. He sees the old murderer, smashes the lock off his cage, sets him free. He comes to our man’s cage, reads his crime. The highwayman smiles slightly. Our man smiles back, slightly. The highwayman raises his gun and shoots him through the heart. As our man is dying he screams out, ‘Just tell me what I’ve done?!’ The highwayman rides off without telling him what he’s done. The last words that our man ever says are, ‘Will I go to Hell?’ And the last sound he ever hears is the highwayman quietly laughing. (McDONAGH, 2003, p. 17-8)

O conto e as declarações de Katurian demonstram que Martin McDonagh quis deixar claro a seus críticos e ao público que suas histórias não devem ser reduzidas a categorias de classificação simplistas. Tanto que, ao término da história, todos ficam estarecidos, pois não se consegue perceber nenhum sentido objetivo; além disso, o escritor do conto nos diz que não há verdadeiramente uma resposta para ele. Nossa tendência natural, ao lermos um conto ou qualquer outra obra literária, é justamente subtrair um significado daquilo que lemos, é saber qual

é seu sentido profundo. Com “Three Gibbet Crossroads”, Martin McDonagh novamente nos desestabiliza, mas nos deixa questões importantes a serem pensadas: afinal, qual é a função da literatura e da arte, se não for possível interpretá-la? Para que ela serve? Será que a função da literatura é apenas entreter? Nunca, então, poderemos trazer à tona a nossa própria visão do trabalho artístico? Na verdade, são muitas as perguntas que após a leitura desse excerto da peça e do tratamento dado pelo dramaturgo com as afirmações de Katurian em relação a sua história. As respostas, no entanto, não são tão claras assim.

Os policiais escolhem mais um conto para ser discutido – “The Tale of the Town on the River”, de acordo com Katurian seu melhor escrito e o único até então publicado. Ele diz que costuma enviar suas histórias para diversos meios de comunicação, mas somente o jornal *Libertad* publicou um de seus contos. Essa passagem lembra um detalhe autobiográfico de Martin McDonagh, que também costumava enviar os seus contos para revistas e jornais, mas poucos deles foram definitivamente publicados. “The Tale of the Town and the River” retrata um garoto pobre, cujos pais eram alcoólatras, que tinha em seu coração uma profunda esperança de um dia ser encontrado por alguma alma piedosa que o tirasse daquela situação. Um dia o menino encontra-se com um misterioso homem que corta seus dedinhos dos pés. O homem misterioso diz ao garoto que um dia ele irá entender que isto será bom para ele. Adiante, descobrimos através de Katurian que o menino é o único que se salva do *Flautista de Hamelin* (popular conto dos Irmãos Grimm). A história “aparentemente” termina de forma trágica, pois futuramente descobriremos que haverá uma reviravolta. De acordo com a versão de Katurian sobre o *Flautista de Hamelin*, apenas uma criança não conseguiu seguir o tocador de flauta rumo à caverna onde todas as demais foram trancadas, pois essa criança era justamente o garoto que teve os seus dedos dos pés arrancados.

Os policiais, além de ler e interpretar as histórias de Katurian, trabalham no interrogatório com o intuito de investigar a morte de duas crianças – Andréa Javacovic, que morreu após ter sido forçada a engolir lâminas afiadas, e Aaron Goldberg, um pequeno garoto judeu cujos dedos foram cortados e sangrou até

morrer; o terceiro caso é o de uma criança até então desaparecida, a pequena garota muda, que vem sendo procurada sem êxito há três dias. A investigação pretende não só fazer com que Katurian confesse a autoria de tais crimes como também coopere com a polícia para que encontrem o corpo da menina desaparecida. Para isso, os policiais tentam descobrir qual seria o conto que influenciou o assassinato, conseqüentemente, descobrir-se-ia o paradeiro da criança.

Tupolski e Ariel, a princípio, pretendem obter a confissão de Katurian apenas sob pressão verbal e psicológica, ameaçando o escritor de torturar fisicamente seu irmão. Como não conseguem fazer com que Katurian confesse espontaneamente, os inquisidores começam a torturá-lo com métodos mais violentos.

O fim do primeiro ato da peça é a encenação do conto “The Writer and the Writer’s Brother”. Nesse momento o cenário também é mudado, de acordo com a rubrica de McDonagh; Katurian agora volta no tempo para seu quarto, cheio de brinquedos, desenhos, papéis, canetas, uma cama e alguns móveis. Ele é acariciado por sua mãe e seu pai, enquanto é possível ouvir o som de gemidos vindos do quarto ao lado, onde está Michal. Katurian descobre em seu aniversário de sete anos que tem um irmão e que este tem sido torturado durante toda a sua vida por seus pais. O jovem escritor percebe que a tortura de seu irmão mais velho era provocada para influenciar a escrita de Katurian: quanto mais ele ouvia os gemidos de Michal, mais obscura se tornava sua narrativa. Katurian decide que deve matar seus pais e assumir a responsabilidade de cuidar de Michal.

De volta ao tempo presente, o segundo ato se inicia com Michal preso em uma cela, ouvindo seu irmão gritar em algum cômodo ao lado. Michal tenta lembrar a história “The Little Green Pig”, mas não consegue se concentrar. Katurian, então é lançado dentro da cela de seu irmão, onde ambos conversam sobre a tortura, os crimes e os contos. Katurian conta ao irmão uma de suas histórias: *The Pillowman*, que retrata um homem todo feito de macios travesseiros, que percorre o mundo para encontrar crianças cujas vidas futuras serão terríveis; o Homem-Travesseiro convence essas crianças a cometerem suicídio:

Well... the end of the Pillowman... see, when the Pillowman was successful in his work, a little child would die horrifically. And when the Pillowman was unsuccessful, a little child would have a horrific life, grow into an adult who'd also have a horrific life, and then die horrifically. (p.45)

O autor, a princípio, demonstra não concordar com a visão do Pillowman, pois se assim fosse ele não teria ele salvo seu irmão da tortura dos pais. Em contrapartida, no final da peça, Katurian mata seu irmão com um travesseiro para poupá-lo da inevitável tortura que os policiais lhe infligirão.

“Pillowman” é a história favorita de Michal. Ele se identifica com a personagem, talvez por essa razão tenha sido levado a matar as crianças: descobrimos que a autoria dos crimes é de Michal quando ele confessa ao irmão que guardou os dedinhos da criança em um lugar seguro, porém os policiais acharam, mesmo assim. Katurian fica extremamente surpreso com a descoberta. O criminoso alega que cometeu os crimes por influência de Katurian:

Katurian: How come you never acted out any of the nice ones?

Michal: Because you never wrote any nice ones.

Katurian: I wrote plenty of nice ones.

Michal: Er, yeah, like, two.

Katurian: No, I'll tell you why you never acted out any of the nice ones, shall I?

Michal: Alright.

Katurian: Because you're a sadistic, retarded fucking pervert who enjoys killing little kids, and even if every story I ever wrote was the sweetest thing imaginable, the outcome'd still be the fucking same. (McDONAGH, 2003, p. 50)

Essa visão de Katurian demonstra que ele não concorda com a conhecida tese que afirma a influência que os meios de comunicação exercem em seus espectadores. Para o escritor, quem comete atrocidades contra outras pessoas possui desejos perversos e sádicos próprios. Ou seja, a arte em si não pode ser acusada por influenciar os acontecimentos da vida real – ela é apenas uma criação do artista. Dessa maneira, pode-se inferir que McDonagh demonstra a seus críticos que tudo aquilo que escreveu sobre a Irlanda ou sobre a violência não deve mudar nada no mundo real, são apenas histórias que ele resolveu contar

para entreter e, ao mesmo tempo, denunciar a violência causada por conflitos muito semelhantes aos que presenciamos em nossos dias.

Katurian atribui extrema importância a suas histórias, ele pensa que elas são muito mais valiosas do que sua vida e a vida de seu irmão. Quando o escritor de contos confessa: “Se eles viessem até mim agora e dissessem: ‘nós vamos queimar dois de vocês três – você, seu irmão ou suas histórias’, eu faria com que eles queimassem você primeiro, faria com que eles me queimassem depois, e deixaria que eles salvassem as histórias” (McDONAGH, 2003, p. 56), ele demonstra que a arte está acima de tudo. Todos morrem, as histórias permanecem. Isto pode sinalizar que a arte está acima de quem a cria bem como para muito além de suas limitadas interpretações.

Michal confessa ao Irmão que a morte da terceira criança baseou-se no conto “The Little Jesus”, que retrata uma garota que acredita ser a reencarnação de Cristo. A história é encenada no palco. Vemos que há um intervalo entre a primeira e segunda cenas, indicado nas rubricas que descrevem como haverá uma mudança no rumo da história – Katurian encontra-se no palco e narra a história da garota que acredita ser Jesus Cristo e que será crucificada pelos seus pais ali mesmo. Enquanto Katurian descreve toda a situação, a história vai sendo representada no palco. A tortura e a crucificação são realizadas pelos pais adotivos da menina, que não aceitavam o fato de ela pensar ser Jesus; eles a deixam morrer enquanto assistem televisão. Na manhã seguinte, ao perceberem que ela ainda estava viva, resolvem tirá-la da cruz e enterrá-la viva em um caixão de vidro. O fato da escolha de um caixão de vidro nos remete à “Branca de Neve”. É possível perceber que os contos de Katurian, além de, na maioria deles, envolverem crianças, também denotam algum paralelo com histórias infantis. Três dias depois a garota permanecia viva; um homem cego passa por cima de sua cova, não percebendo que ela ali estava; se a tivesse encontrado, ela poderia ter sido salva.

O último ato volta ao cenário inicial, à sala de interrogatório. Ariel e Tupolski são extremamente violentos: eles ameaçam Katurian o tempo todo. Além de golpes, socos e tiros que sofre durante toda a encenação, um dos principais

recursos que os policiais utilizam para amedrontar Katurian são as constantes ameaças que fazem de torturar seu irmão, Michal. A violência aparece na peça de forma constante e é praticada para que o escritor confesse a autoria dos crimes cometidos na cidade onde vive. Na verdade, Katurian não é o autor de tais crimes, mas, sob ininterrupta pressão, confessa ter cometido as atrocidades, pois não quer que os policiais destruam seus contos. Como se busca demonstrar, torturas e violência cometidas contra o autor Katurian podem ser consideradas como uma representação alegórica de toda a história da crítica envolvendo a obra de Martin McDonagh.

Martin McDonagh retrata, em *The Pillowman*, mais recorrentemente, três tipos de violência: a verbal, a psicológica e a física. As duas primeiras são principalmente encontradas no tratamento de Katurian pelos seus interrogadores. A violência física, além de praticada por Ariel e Tupolski contra Katurian, está presente também na relação familiar - os pais do escritor contra o filho Michal. Além disso, a agressão física é muito utilizada nas histórias que Katurian escreve.

O dramaturgo explora o conceito da violência desencadeada, de um acontecimento que se reflete em outro sucessivamente. Um exemplo desse tratamento sobre a violência é a passagem onde Ariel alega que a infância de Katurian poderia ser brilhantemente usada como defesa em seu julgamento, entretanto os policiais vão pular toda a parte burocrática de deixá-lo ser julgado, dessa forma, eles partem direto para o extermínio do autor. O policial admite que às vezes faz uso de uma violência excessiva contra as pessoas que são investigadas por ele. Ariel admite que isso é errado, mas se justifica dizendo que quando ele envelhecer, as crianças vão tratá-lo com respeito, pois saberão que ele é um bom policial e que zelou por todas elas. Tupolski diz que Ariel sofreu abusos de seu pai quando era criança.

Ariel: ... Fuck your mum and dad did to you and your brother. Fuck it. I'd've tortured the fuck out of them if I had them here, just like I'm gonna torture you the fuck out of you now too. 'Cos two wrongs do not make a right. Two wrongs do not make a right. So kneel down over here, please, so I can connect you to this battery. (McDONAGH, 2003, p. 78)

Novamente McDonagh deixa evidente a sua forma de pensar sobre a violência que provém da violência: Ariel também teve uma infância conturbada, e, desta forma, tornou-se um adulto violento como o seu pai. Tupolski também afirma ter vivido sob o domínio da violência durante a sua vida:

Tupolski: I'm just tired of everybody round here using their shitty childhoods to justify their own shitty behaviour. *My dad was a violent alcoholic. Am I a violent alcoholic? Yes I am, but that was my personal choice.* I freely admit it.

A visão de Tupolski em relação à violência não é determinista – ele acredita que tenha se tornado violento e alcoólatra não por influência de seu pai, mas sim por escolha própria. Entretanto McDonagh, nesse excerto, brinca com as expectativas do público, pois o policial também poderia ter escolhido um destino melhor, diferente de seu pai. Além do mais, o autor também faz uma brincadeira com a linguagem, pois quando Tupolski lança a pergunta no ar, todos pensam que sua resposta será: “não, não sou um alcoólatra violento como meu pai”. No final, temos a sensação de que na verdade o policial só poderia ter se tornado aquilo que confessa ser, pois sua vida não permitiria escolhas, assim como todas as outras personagens desta e das outras obras de Martin McDonagh têm seus destinos entrelaçados aos seus passados e antepassados.

A tortura física mais intensa contra o escritor acontece quando Tupolski coloca em Katurian eletrodos que acionam em seu corpo choques elétricos muito intensos. Após a sessão de tortura, Katurian confessa falsamente ter matado a última garota, que se encontrava até então desaparecida.

Antes de sabermos o que realmente aconteceu à garota, Tupolski diz a Katurian que escreveu um conto no qual sintetiza a sua visão de mundo – “The Story of the Little Deaf Boy on the Big Long Railroad Tracks. In China”. A história relata um acontecimento com um garoto surdo que caminha entre os trilhos de uma estrada férrea. Um monge observa o menino caminhar e percebe o perigo iminente de ser atingido a qualquer momento por um trem. O velho sábio então resolve lançar um aviãozinho de papel para que o menino saia dos trilhos de trem

e apanhe o objeto, dessa forma se salvando do trem que passa sobre o caminho onde o garoto caminhava tranquilamente.

Há também um tipo de violência mais assombrosa: a violência gratuita. No Conto “The Three Gibbet Crossroads”, por exemplo, um dos três prisioneiros é morto por um pistoleiro, mas não se pode descobrir o real motivo desse extermínio. Muito mais perturbador é o caso do garoto que perde os dedinhos sem nenhum motivo evidente em “The Tale of The Town and The River”. Em “The Little Applemen”, sabemos que uma garotinha sofria violência constante por parte de seu pai, dessa forma, ela decide matá-lo. A violência que o pai comete contra a filha parece ser gratuita, talvez intolerância ou um passado conturbado que o faz agir dessa maneira. Entretanto, nós, como espectadores, jamais admitimos qualquer desculpa que se possa ter para torturar crianças; isso nos é sempre inaceitável.

A própria história do Homem-Travesseiro também evidencia doses de violência psicológica gratuita: o tal homem convence crianças de que o futuro delas será horrível, não dando oportunidade de que pensem em acontecimentos positivos fortuitos. O homem persuade que tirem suas próprias vidas ao falar-lhes apenas de coisas ruins. A figura do Homem-Travesseiro mostra-nos essa ambiguidade entre o conforto e o sofrimento: temos essa personagem, toda feita de travesseiros, macios e confortáveis que nos remete ao descanso, ao acolhimento e ao sono. Por outro lado, o travesseiro é também um instrumento utilizado, especialmente em filmes de horror, para matar alguém através de sufocamento. Além disso, o Homem-Travesseiro é uma figura que não evidencia nenhuma forma de violência em seu tratamento com as crianças. O jeito como ele as aborda é extremamente carinhoso: ele apenas as aconselha. No fundo, não sabemos se o intuito desse homem é realmente bom, por ele acreditar fielmente que a vida não vale a pena, ou se é mau, por esta personagem, talvez, não tolerar crianças ou detestar a raça humana.

O único conto de Katurian dentre os citados em toda a peça que não apresenta nenhuma violência física e tem um final menos negativo, “The Little Green Pig”, narra a história de um porquinho que por ser de uma cor diferente de

todos os demais porcos, era excluído do convívio com os outros, além de sofrer constantes insultos, ofensas e piadas. Entretanto o porquinho gostava de ser verde, pois ele era diferente de todos os outros. Um dia, um dos fazendeiros que cuidava dos porcos resolveu pintá-lo de rosa com uma tinta especial que nunca poderia ser removida. O porquinho não gostou de ser tingido da mesma cor que os outros. Então, certa vez, uma chuva estranha começou a cair sobre os porquinhos. Essa chuva era tão espessa quanto tinta e ao cair nos corpos dos porcos, a cor deles modificava-se para um verde brilhante. Dessa forma, todos os porcos se tornam verdes, menos o antigo porquinho verde, que continua rosa e sente-se extremamente feliz em ser novamente diferente. Alguns críticos dizem que essa história pode ser uma alusão aos irlandeses, que na Inglaterra eram conhecidos como porcos; a cor verde também é um símbolo representativo da Irlanda. Ao terminar de murmurar a história para Michal dormir, Katurian resolve matá-lo, sufocando-o com um travesseiro.

Há também ambiguidade nesse assassinato: Katurian teria matado seu irmão para livrá-lo da futura tortura que sofreria nas mãos dos policiais, ou será que Katurian assassinou seu irmão por este ter cometido os crimes contra as crianças? Talvez o assassinato tenha ocorrido pelo fato de Katurian ter sido levado para a situação em que se encontrava, prestes a morrer e talvez nunca poder fazer com que os seus contos fossem lidos no futuro. Seria o orgulho de um artista ferido? É possível perceber, ao longo de toda a peça, que o escritor de contos macabros vai revelando suas reflexões acerca da arte durante o andamento do interrogatório. Katurian demonstra sua extrema preocupação em manter seus escritos intactos mesmo após sua morte e coloca a sua obra em destaque em comparação com sua vida.

É interessante notar que Katurian não admite nenhuma interpretação para as histórias que conta. Por outro lado, o conto que Tupolski escreveu tem vários significados; como o policial alegou, sua história resume de forma alegórica o seu ponto de vista sobre a vida:

Tupolski: I wrote a little story once, y'know. It sort of summed up my world view, in some ways. Well, no, it didn't really sum up my world view. I don't

have a world view. I think the world's a pile of shite. That isn't a world view, is it? Or is it? Hmmm. (Pause). Anyway, I wrote this little story once, and... hang on, alright, no, if it doesn't sum up my world view of detective work and the relation of that detective work to the world at large. That's it, yeah... (McDONAGH, 2003, p. 85)

Tupolski afirma que o conto que ele mesmo escreveu tem significados além da história em si: o velho sábio representa o próprio Tupolski. Esse sábio passa o dia todo sozinho em sua torre fazendo cálculos, pois não se socializa bem com os outros seres humanos. O pequeno menino surdo representa os outros homens, que não percebem os grandes perigos que os cercam.

Após ter pedido a Katurian para que avaliasse sua história, Tupolski reitera sua palavra de que não queimará os contos do escritor. Quando o policial pede a Katurian para rezar antes de ser executado, Ariel entra na sala de interrogatório e notifica que a última garota foi encontrada viva. A partir dessa descoberta, os policiais constataam que o escritor foi forçado a confessar e que na verdade não foi ele quem matou as outras duas crianças. Ariel expõe que a garota desempenhou o papel da história “The Little Green Pig”, cujo final não é violento. Tupolski dispara um tiro na cabeça de Katurian. O policial deixa a sala, mas Ariel continua lá. Katurian morre, mas logo após a saída de seu executor, ele levanta e diz o que pensou antes de morrer – pensou em contar a história de seu irmão, encontrado pelo homem-travesseiros antes de sofrer os suplícios impostos pelos pais. Entretanto, o homem-travesseiros não consegue convencê-lo, pois ele alega que se não passar por toda a tortura, Katurian jamais será um escritor tão brilhante. Katurian diz que a história terminaria de forma pessimista, pois Michal sofreria tudo o que sofreu, Katurian escreveria todas as histórias e no final de tudo, os irmãos seriam mortos em uma delegacia e os contos estariam perdidos para sempre. Katurian narra que, por razões somente conhecidas pelo policial, os contos acabam sendo salvos. Ariel decide colocá-los no arquivo do caso de Katurian, onde permaneceriam por cinquenta anos. Na história “verdadeira”, Ariel faz exatamente o que Katurian acabou de narrar – ele efetivamente guarda as histórias no arquivo, provando ser o “bom policial”, enquanto Tupolski é o “mau policial” (como mencionado no início da peça).

A visão que McDonagh retratou sobre a arte fica evidente com o desfecho que a peça toma – o escritor morre, mas seus contos permanecem. A obra de arte é, então, muito mais importante do que quem as escreve, e os seus significados são muito mais complexos, ricos e profundos do que as possíveis apreciações críticas, que são feitas apenas de forma parcial, mostrando sempre um ângulo específico, deixando de pensar muitas outras idéias importantes contidas dentro de cada obra.

Apesar de análises controversas e muitas vezes hostis, é possível dizer que Martin McDonagh surpreende muitos críticos pela abrangência de temas, por sua resposta às críticas limitadas unicamente ao contexto irlandês, e pelo uso da violência, muito marcante e muito estarrecedor nessa obra específica.

Verificou-se também que Martin McDonagh soube abordar diversos aspectos da violência – familiar, com a conturbada relação entre seus pais e seu irmão; violência contra a criança, mostrada através de praticamente todos os contos de Katurian; violência política, que se dá através das torturas e da pressão psicológica, pois Katurian sofre as consequências de viver em um estado totalitário e precisar explicar-se sobre o conteúdo de sua obra; a violência gratuita e a violência da interpretação, pois as agressões que Katurian sofre em toda a peça podem ser correlacionadas à dura e acirrada crítica.

Obviamente, o protesto de McDonagh ao escrever uma peça como *The Pillowman* foi extremamente radical, pois o dramaturgo exagerou no tratamento dos temas, e sua obra recebeu críticas muito mais ferozes do que aquelas anteriormente recebidas por suas peças irlandesas. No entanto, reforçamos a idéia de que a violência é ainda assim retratada, é colocada em pauta para o questionamento do público – não só a violência em si, mas as formas como ela é desempenhada. É possível afirmar isso porque em momento algum McDonagh deixou de trabalhar o tema com entusiasmo.

The Pillowman, até o presente momento, foi a obra mais desafiadora se comparada a todas as demais, pois além das diversas violências mencionadas, o dramaturgo também confrontou o seu público e a recepção crítica do seu trabalho. Pode-se considerar que *The Pillowman* é um “desabafo” de um escritor

extremamente jovem que conheceu o duro mundo da fama em um tempo muito curto. Escrever essa peça foi para McDonagh uma forma de responder a todas as acusações que lhe foram feitas.

Além disso, esta última peça publicada de Martin McDonagh não foi profundamente estudada, não há muitos artigos ou trabalhos que tratem de *The Pillowman*, o que tornou a presente análise um grande desafio.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Coleman: *We shoudn't laugh.*

(McDONAGH, 1998,, p. 235)

Como sabemos, a violência não é um tema novo na literatura e na arte em geral. Se avaliarmos, por exemplo, as tragédias clássicas gregas – *Medeia*, *Édipo Rei*, *As Troianas*, entre outras, observaremos que o tema se faz presente de forma decisiva em todas elas. O mesmo pode ser dito em relação às obras de Shakespeare – *Macbeth*, personagem que se transforma em assassino e mata de forma extremamente brutal para adquirir poder; *Hamlet*, que planeja e executa a sua vingança, que é decorrente de uma outra atrocidade; *Romeo e Julieta*, que sofrem a violência da pressão da família e acabam morrendo tragicamente. O tema também é abordado na modernidade, embora as dimensões trágicas não sejam as mesmas. Edward Bond, por exemplo, ao escrever *Saved*, apresentada pela primeira vez em 1965 pelo Royal Court Theatre, Londres, escandalizou uma sociedade que estava se tornando cada dia mais violenta e mais indiferente. Nesse contexto moderno, a violência é mostrada com o intuito de despertar a atenção do público, que se encontra profundamente adormecido com as constantes violências banais do cotidiano.

Devemos lembrar que Martin McDonagh soube explorar muito bem o lado grotesco e violento de suas personagens. Em *The Beauty Queen of Leenane*, Maureen, a personagem que tradicionalmente deveria ser a “princesa” da história, vítima de sua mãe manipuladora, é, na verdade, caracterizada por seu criador

como uma mulher intolerante, vingativa, cheia de ressentimentos da vida devido a tudo aquilo que poderia ter feito e não fez. Sua mãe a trancou em uma “masmorra” e a transformou em “gata borralheira”: ela deve, a todo o momento, cuidar de Mag, dando-lhe remédios, comida e limpar a casa, entre outros afazeres domésticos. Sua brutalidade, entretanto, é tão ofensiva que não podemos considerá-la uma vítima, e sim tão abominável quanto Mag. As respostas agressivas às manipulações da mãe são verdadeiramente desproporcionais e chocantes. É preciso notar a ironia de Martin McDonagh em relação entre a peça e o seu título – A Rainha da Beleza, epíteto empregado por Pato ao definir Maureen em uma carta romântica, torna-se, no final das contas, a Rainha da Crueldade, da Violência e da Intolerância.

Outra figura pintada de forma extremamente grotesca é Padraic. O jovem também demonstra respostas desproporcionais aos acontecimentos. Pretende matar o próprio pai ao saber que ele não cuidou de seu gato de forma adequada. Seu radicalismo aparece, na peça, sem fundamentação. Ele sabe que deve estar contra os católicos, mas talvez, se o questionássemos, não saberia responder o porquê. A falta de senso político e histórico é nítida em todas as personagens que compõem o quadro de rebeldes – não apenas Padraic, como também os outros militantes do INLA demonstram pouco ou nenhum conhecimento da luta entre católicos e protestantes. Além disso, na época em que a peça foi escrita esses conflitos já não eram tão intensos. Além das personagens grotescas, a peça desmonta as expectativas do público no final da trama: Padraic acaba morto por sua namorada porque atirou no gato Sir Roger Casement. Os dois condenados à morte, o pai de Padraic e o vizinho Davey, permanecem vivos e o gato de Padraic, supostamente morto em um atropelamento surge do buraco da parede após um funesto banho de sangue que ocorre no palco. Até mesmo o final da trama é aleatório, pois um gato vivo participa do desfecho, e, se ele comer a ração, os personagens Donny e Davey dirão que o felino realmente gostava de *Frosties*, caso o gato não coma a ração, os dois devem dizer que o gato definitivamente não gostava de tal ração.

Abordar a violência a partir do exagero, para confrontar e chamar a atenção, foi o intuito de um dos precursores do moderno teatro violento. Bond, além de ter criado peças com conteúdos extremamente brutais, escreveu extensamente sobre o assunto e sempre afirmou que não falar sobre a violência seria imoral.

Da mesma forma, mas com uma abordagem diferente, Martin McDonagh optou por retratar a violência no dia-a-dia. Embora o dramaturgo nunca tenha escrito nenhum ensaio sobre o tema, ele sugeriu, em algumas entrevistas que deu ao longo de sua curta trajetória dramática, que acreditava que escrever peças sobre a violência é uma forma de demonstrar como a brutalidade no mundo contemporâneo é preocupante, e deve ser pensada para ser combatida. McDonagh sempre alegou ser uma pessoa que, apesar de toda a agressividade de suas obras, é um autor contra a violência. Bem como o seu precursor, Bond, McDonagh optou em escrever peças extremamente chocantes e confrontadoras que nos fazem refletir sobre as nossas posturas diante dos acontecimentos cotidianos. Diferentemente de Bond, McDonagh não escreveu ensaios sobre a violência que resolveu retratar; em sua obra teatral, ele optou pela comédia, com toques de humor negro e ironia, o que leva o público a rir de temas tão sérios, que são a violência e a sua prática banalizada.

Ao final de nossa análise crítica das peças com as quais resolvemos trabalhar, é possível compreender a frase de Coleman, de que ele e o irmão não deveriam rir de algo tão trágico: o suicídio do padre Welsh, que tentou, durante sua curta vida, fazer com que os habitantes de *Leenane* se tornassem mais conscientes, menos egoístas e menos violentos. Welsh acaba tirando a própria vida por tanta decepção, pois acredita que falhou em sua missão de transformar aquela pequena comunidade. É extremamente perturbador ouvir que não deveríamos rir. Na verdade o riso que Martin McDonagh provoca nos faz pensar que deveríamos levar algumas coisas muito mais a sério. Essa é a mensagem que Coleman transmite ao descobrir a seriedade da situação que desencadeou seus risos. Como alega John R. Clark, “A alta seriedade é empregada em uma obra de

arte quando ela demonstra doses de risos misturada ao absurdo, à escatologia e à destruição” (CLARK, 1991 p. 84)

É certo que Martin McDonagh resolveu englobar em seu estilo a comédia provinda da desgraça, rompendo as barreiras entre os gêneros. Além disso, os diálogos são cheios de repetições estapafúrdias, redundâncias e reiterações desnecessárias. As personagens parecem estar irremediavelmente ligadas a essas barreiras de linguagem, demonstrando, dessa forma, suas limitações mentais. Há repetições de frases, como por exemplo, as frequentes advertências de Mag para que Maureen nunca pare para conversar com estranhos na rua, ou a cansativa conversa de Ray na casa das duas mulheres, onde o jovem pergunta incansavelmente quando Maureen irá chegar e Mag pede a Ray diversas vezes para que ele entregue a carta a ela, pois ela certamente a entregará à filha. Outro exemplo é que, durante a peça, há conversas enfadonhas das personagens sobre o tempo – ora está frio, ora está chovendo. Ao contrário do que se possa pensar, essas repetições tediosas, assustadoras e até mesmo engraçadas não demonstram simplesmente que as personagens andam em círculos, mas reiteram um forte senso de impedimento, de entrave e obstáculo, que provocam nossa visão trágica em relação à suas vidas.

Sobre o estilo dramático escolhido pelo autor, pôde-se observar que diferentes abordagens críticas evidenciam características distintas que são apresentadas. É possível notar em McDonagh efeitos tragicômicos, pois sua obra transita entre o escárnio e o fim trágico das personagens; suas obras foram consideradas satíricas devido à forma como são retratadas suas personagens: viciosas, narcisistas, intolerantes e violentas; além disso, a dimensão cômica aparece em seu teatro com muito vigor. Outros acreditam que McDonagh trabalha muito bem no âmbito do melodrama: é possível notar os elementos do melodrama clássico principalmente em suas peças irlandesas; um estilo muito comumente detectado é o grotesco, atribuído às proporções exageradas das respostas que as personagens emitem umas às outras e à própria caracterização de cada uma delas.

Martin McDonagh não tornou centrais os recursos cênicos, tais como a luz, o cenário ou a música. Todas as peças são fundamentadas na caracterização exagerada das personagens e nos diálogos, ora ricos em ironia ou sarcasmo, ora cômicos pelo absurdo. É possível observar que as peças abrem com o palco já iluminado e terminam com *blackouts*. Pouca música²⁷ é utilizada e o cenário retrata, em suas peças irlandesas, casas comuns, com alguns móveis e eletrodomésticos e em *The Pillowman* uma sala de interrogatório.

Em *The Beauty Queen of Leenane*, o rádio está ligado em algumas cenas, e uma única música é ouvida *The Spinning Wheel* cantada por Delia Murphy. Ouve-se essa música quando Pato e Maureen têm o seu primeiro encontro romântico. Percebemos que a voz da cantora não os agrada, pois Pato comenta que o canto é sinistro e ambos riem e concordam. A voz assombrosa, como observou Pato, de Delia Murphy, de certa maneira, antecipa o final aterrador do casal.

Em *The Lieutenant of Inishmore*, Mairead entoia “*Patriot Game*”, um hino revolucionário irlandês que faz menção aos jovens que devem se juntar para lutar pelo do país. A música não é um elemento central, mas serve para enfatizar a questão do radicalismo político que é demonstrado por Padraic. O refrão “*pois o amor por um país / é algo terrível*” nos faz refletir muito sobre o extremismo, não só de Padraic, mas também de todas as outras personagens que compõem *The Lieutenant of Inishmore*. Mairead também canta o refrão da Música “*Ace of Spades*” da banda de heavy metal inglesa Motörhead; essa canção é mais um recurso que o dramaturgo usa para inserir em sua obra elementos da cultura popular.

Verifica-se que em *The Lieutenant of Inishmore* todos os acontecimentos desastrosos da trama ocorrem pelo fato de que as personagens são de natureza inflexível, e usam a “desculpa política” para seus comportamentos pervertidos e violentos. É possível notar que nenhuma personagem menciona com seriedade a questão pela qual diz lutar.

²⁷ Nos anexos, encontram-se três canções que foram apresentadas nas peças: *Patriot Game* e *Ace of Spades*, cantadas pelas personagens Mairead e Padraic em *The Lieutenant of Inishmore* e *Spinning Wheel*, tocada no rádio em *The Beauty Queen of Leenane*.

Em *The Pillowman* não há música, apenas os artefatos que são colocados na sala de interrogatório, os quais nos dão, *a priori*, uma falsa impressão de realismo. Na verdade, a sala elaborada de forma tão convencional esconde os acontecimentos experimentais que ocorrerão naquele mesmo espaço – a narração e a encenação das histórias escritas por Katurian. Além dessas histórias, o encerramento da peça também se mostra não convencional: o escritor é baleado pelo policial e mesmo depois de morto levanta-se para reiterar a importância de seus escritos. O próprio Katurian justifica que seu surgimento após a morte significa justamente não terminar a peça de forma habitual.

Quando nós assistimos ou lemos uma das peças de McDonagh, temos a falsa impressão de que tudo aquilo já nos é conhecido, pois ele trabalha dentro de uma moldura realista. No entanto, dentro dessa moldura, o dramaturgo quebra com todas as possíveis expectativas do seu público. Para melhor apresentar suas idéias, McDonagh opta pelo tradicional, um cenário muito similar ao apresentado pelo teatro realista; na maior parte das peças, as ações se passam na cozinha de uma casa do interior da Irlanda (Como observamos em toda a trilogia *Leenane* e também em *The Lieutenant of Inishmore*). O dramaturgo também opta pelo clichê: amores que não dão certo, cartas que são desviadas, segredos subitamente revelados, desejos de vingança, entre outros. Contudo, toda essa possível familiarização do espectador em relação ao palco, onde a peça é encenada, e com os recursos tidos como clichês, com o desenrolar da trama mostra-nos algo imprevisível, chocante, ameaçador – as mortes ocorrem por motivos banais, a violência é desproporcional e exageradamente grotesca; além disso, existem os toques de humor que nos fazem rir e pensar ao mesmo tempo. McDonagh domina recursos cômicos na forma como apresenta seus diálogos, nas características grotescas de suas personagens e na forma como as peças devem ser encenadas.

Observou-se que o dramaturgo é visto por alguns críticos como um autor pós-moderno pelo fato de conseguir incorporar em suas obras vários recursos, tais como: a cultura popular, a tradição do teatro Irlandês conhecido por “*cottage kitchen drama*”, ou “*kitchen sink drama*”, elementos do tradicional melodrama, diálogos que parecem figurar em seriados americanos ou australianos, entre

outros. A mistura de todos esses recursos com as personagens exageradas, violentas e narcisistas fazem de Martin McDonagh um dramaturgo complexo, que consegue mesclar todos esses subsídios com profundas reflexões – somos levados a pensar sobre a violência no cotidiano, o exagerado culto ao individualismo na dita sociedade globalizada contemporânea e sobre a intolerância em âmbito familiar e político.

A dramaturgia de Martin McDonagh abordou a violência familiar e a intolerância, como foi visto em *The Beauty Queen of Leenane* e em *The Lieutenant of Inishmore*; a violência psicológica, retratada tanto em *The Beauty Queen* como em *The Pillowman*, a violência política, magistralmente registrada em *The Lieutenant of Inishmore* e em *The Pillowman*; e a violência física, que pôde ser observada em todas as obras de McDonagh analisadas neste trabalho.

Observamos também que existem muitas recorrências no tratamento da violência em todas as obras. Um exemplo disso é a violência familiar, que aparece em todas as peças: Em *The Beauty Queen of Leenane* vimos a conturbada relação entre mãe e filha e as consequências do comportamento intolerante de ambas. Em *The Lieutenant of Inishmore* descobrimos que a relação de Padraic com seu pai é desumanizada. Sabemos que o relacionamento do pai de Padraic e sua mãe também era muito conflituoso e com muitas agressões físicas. Em *The Pillowman*, existe um conflito familiar muito curioso. Existem também relações violentas entre entes da mesma família dentro dos contos de Katurian, como, por exemplo, em “The Little Applemen”, onde uma jovem garotinha mata seu pai de forma incomum, pois este teria sido um pai muito malvado.

É importante ressaltar ainda a questão da violência “olho por olho”. Este tipo de violência foi retratado com maior detalhe em *The Lieutenant of Inishmore*. Na peça, pode-se verificar que uma atrocidade vem sempre em decorrência de outra – Padraic quer matar seu pai porque ele não tomou conta de seu gato, supostamente deixando o felino morrer. Os rapazes do INLA querem matar Padraic porque o jovem terrorista cegou um dos integrantes do grupo; Mairead assassina Padraic porque ele matou seu gato.

As peças irlandesas de Martin McDonagh foram atacadas pela crítica, que acreditou que o retrato que o dramaturgo fez sobre a Irlanda é muito preconceituoso, estereotipado e errôneo. Pode-se dizer que o intuito do dramaturgo não foi o de pintar um retrato sociológico da Irlanda - ele apenas se apropriou do cenário idílico para contrastá-lo com uma brutalidade inerente aos seres humanos, que independentemente de onde vivem, segundo a visão do autor, são violentos.

Conclui-se que a obra de Martin McDonagh, até o presente momento, pode ser classificada em três fases diferentes segundo a cosmovisão do autor – a primeira que engloba a *trilogia Leenane, The Cripple of Inishmaan e The Lieutenant of Inishmore*, com uma brutalidade descontrolada por motivos que não justificam a desproporcionalidade das violências cometidas. Dentre esses motivos encontram-se principalmente a vingança e a intolerância. Nessa fase, as personagens são violentas porque não aceitam a presença do outro, a alteridade. Elas são extremamente narcisistas, no sentido que Lasch definiu o termo: o narcisista jamais se importa com os sentimentos alheios; tudo o que faz é sempre em prol do benefício próprio; seu próximo é o motivo de sua infelicidade. Essa característica narcisista é muito bem demonstrada por Mag e Maureen em *The Beauty Queen of Leenane* e também figura em outras personagens da trilogia.

Além disso, percebe-se a nítida desumanização e o tratamento reificado nas relações interpessoais. As personagens, em todas as peças irlandesas, parecem não possuir código moral algum; no entanto, percebemos que elas próprias criam suas éticas pessoais. Podemos lembrar, a título de exemplo, o caso de Padraic que tortura James, o traficante de drogas, que vendia entorpecentes para crianças católicas no norte da Irlanda. Padraic afirma que se o comércio fosse apenas entre crianças protestantes, não haveria problema algum. Esse exemplo, além de ilustrar a questão do código moral 'distorcido' da referida personagem, também denota a grande sátira com a qual McDonagh trabalhou temas políticos importantes na Irlanda.

Uma segunda fase é representada pela peça *The Pillowman*, um divisor de águas na carreira do dramaturgo, que foi elaborada como resposta às críticas mal-

formuladas e onde ele se auto-afirma como um escritor que está além das interpretações. Nessa obra, mostrou que existem diversas formas de se ler suas peças e assegura que seu único intuito é contar uma história, pois ele não está preocupado em fazer uma crítica cultural ou política em relação à Irlanda, tanto que esta é sua primeira peça que não se passa no oeste rural irlandês. É possível observar que em *The Pillowman*, Martin McDonagh acrescenta um elemento novo, ausente nas outras peças – existe uma certa relação de afetividade entre as duas personagens, Katurian e Michal. Katurian demonstra preocupar-se com seu irmão, e o que prova isso é o fato de ele ter matado seus pais para salvar Michal. Observamos também que os conflitos da peça não se dão por motivo de vingança ou de intolerância devido ao convívio desgastante entre as personagens, como acontece nas outras obras. Aqui a violência aparece principalmente entre os policiais e Katurian. Os inquisidores querem obter uma confissão que indique qual é a verdade que está por trás de assassinatos de crianças que ocorreram na cidade onde vivem. Vemos que essa violência e o conflito não são meramente pessoais, pois existe um motivo ‘maior’ pelo qual Katurian é torturado. Outro fato relevante, que reforça esse aspecto, é a morte de Michal pelas mãos de Katurian, que mata seu irmão para que este não sofra as consequências de seus atos, ou seja, esse assassinato foi cometido com o intuito de proteger Michal de um cruel futuro que ele teria. Katurian torna-se, pois, o Homem-Travesseiro, pois este convencia as crianças a se suicidarem para evitar um futuro desastroso. No caso de Katurian, que asfixiou seu irmão com um travesseiro, não houve nenhum tipo de argumentação para que Michal se suicidasse. Katurian deliberadamente o executou.

A terceira fase aparece nos filmes, onde as personagens saem de um estado de total indiferença umas pelas outras e começam a sentir alguma afeição. Martin McDonagh começou a escrever roteiros de cinema em 2005. O autor disse a algumas revistas e jornais que abandonaria por definitivo a carreira na dramaturgia; no entanto, declarou em 2009 que já possui uma nova peça, *A Behanding in Spokane*, que deve ser estreada no final deste ano. Em relação aos filmes, McDonagh declara que começou a escrevê-los porque queria que seus

diálogos fossem encenados não só nos palcos, mas também nas telas. Embora ele ainda não dominasse os recursos do cinema, McDonagh mostrou-se apto a trabalhar também como cineasta, visto que seus dois trabalhos foram muito bem aceitos pela crítica.

Em relação a sua nova peça, que ainda não foi encenada e nem publicada, mas que figura em resenhas e ensaios de alguns críticos culturais, *A Behanding in Spokane*, é descrita como uma obra que apresenta muita violência na mesma moldura cômica sempre utilizada por Martin McDonagh, forma que indiscutivelmente marcou toda sua produção dramatúrgica. De acordo com Paula Schwartz, essa peça, assim como *The Pillowman*, também não tem como cenário a Irlanda, mas se passa em uma pequena cidade nos Estados Unidos. O elenco inclui quatro personagens, sendo que uma delas perdeu uma de suas mãos e quer, a qualquer custo, recuperá-la. Há ainda um casal que o tempo todo zomba dessa personagem sem uma das mãos. A trama envolve muito sangue e carnificina. A violência gráfica é descrita como a que aparece na peça *The Lieutenant of Inishmore*, porém ainda não podemos analisar em profundidade as motivações da violência que aparecem nessa nova obra por não dispor do texto.

A partir de *Six Shooter* (2005), McDonagh se posiciona de uma forma muito diferente em relação à violência. Se sinais de afetividade já haviam sido detectados especificamente na relação entre Katurian e Michal, verifica-se que, tanto no curta-metragem *Six Shooter*, como em *Na Mira do Chefe*, as personagens principais de ambos os filmes se compadecem com a situação do outro. No longa-metragem, essa característica é bem notável quando uma das personagens chega a se jogar de uma torre alta e morrer para poder salvar seu amigo. Gestos de afeição jamais antes foram demonstrados entre as personagens das peças irlandesas. Nem mesmo na relação entre Pato e Maureen. Pato parece indiferente, apesar da carta onde atribui a Maureen o título de Rainha da Beleza de Leenane. O cinema de Martin McDonagh pode ser considerado uma terceira fase, pois a violência é explorada de forma diferenciada: embora ela ainda esteja fortemente presente, Martin McDonagh mostra sua mudança de concepção de

mundo ao retratar personagens que agora são capazes de se preocupar com as outras.

Six Shooter dá início a uma fase de amadurecimento do autor. Como disse Caryn James no artigo do *New York Times*, o mesmo humor negro de *The Lieutenant of Inishmore*, nesse curta-metragem, é mais “sutilmente” empregado, pois a comicidade e o humor negro não são prevalentes, mas misturados a outros recursos que despertam a compaixão e a tristeza, tanto entre as personagens como no público. O filme se passa na Irlanda, contando com a excelente performance de Brendan Gleeson, no papel de Donnelly, e de um jovem ator irlandês, Ruaidurí Conroy, que são os protagonistas. Considerada pelos críticos de cinema como uma *Comédia Negra* (Black Comedy), o filme trata a questão da morte com diversos tipos de causas e consequências e o impacto que ela gera em cada indivíduo: o curta inicia-se com Donnelly, um homem de meia-idade, que vai visitar sua mulher no hospital, quando o médico o informa que ela faleceu. O semblante de Donnelly demonstra toda a sua tristeza, provavelmente o casal tivera uma vida tranquila juntos, e foram companheiros um do outro, pois não tinham filhos. O homem entra no quarto e, muito abalado, diz que não sabe o que falar, que não sabe onde ela está agora. Retira do bolso uma foto de David, o coelhinho de estimação do casal, e coloca sobre sua esposa falecida. Beija seus lábios e sai do quarto do hospital, rumo à estação de trem.

No vagão, encontra um garoto, cujo nome não é mencionado, e pergunta se ele pode se sentar naquele lugar ou se há alguém ocupando o assento. O garoto, muito grosseiramente, diz “você não vê que há dezenas de caras sentados aí?”

Em seguida, entra no vagão um casal, também muito triste. O rapaz pergunta a eles o que houve, mas não obtém respostas. O jovem, então resolve levantar-se para buscar alguma bebida, oferecendo trazer algo para Donnelly, que aceita um chá. Donnelly pergunta ao homem o que houve e descobre que o casal acabou de perder seu bebê. O jovem volta trazendo chá para Donnelly e não aceita o pagamento. O homem conta ao jovem que o casal perdeu um filho, e logo o rapaz começa a ofendê-los, dizendo que alguns pais assassinam seus filhos pois não aguentam criá-los. Uma passagem impregnada de humor negro é notada

quando o jovem diz que ele se sente surpreso porque os pais e mães não matam seus filhos com mais frequência e que se ele tivesse filhos, certamente não os toleraria. Devido a essas ofensas, o marido irrita-se e pretende agredir o jovem, mas Donnelly impede o tumulto. Durante toda a viagem há conflitos entre o jovem e o casal: um agride verbalmente o outro. A mãe que acabou de perder o filho está extremamente triste; enquanto o marido vai buscar algo para beber, ela se levanta e atira-se do trem. Quando o marido retorna e pergunta onde está sua esposa, o rapaz diz muito tranquilamente que ela acabou de se matar. O marido não acredita e diz a Donnelly que o garoto é “retardado”. Ele se retira em busca de sua esposa quando Donnelly percebe que há uma mancha de sangue na janela do vagão.

O trem é parado e a polícia entra no vagão para fazer algumas perguntas. O jovem rapaz responde ao inquérito, quando o oficial pergunta se eles já se conhecem de algum lugar. Assim que o trem parte, o policial percebe que o jovem é o mesmo que está sendo procurado por ter assassinado a própria mãe. Algum lugar mais adiante, há uma barricada para impedir que o rapaz fuja, mas ele responde à polícia com tiros. Donnelly parece se solidarizar com o garoto e grita “não!”. O jovem acaba sendo morto, e Donnelly pega uma das armas. Nessa hora percebemos que Donnelly havia se preocupado com o garoto, além disso, o espectador consegue sentir compaixão, algo que jamais poderia acontecer nas primeiras peças de McDonagh, onde todas as personagens são cruéis e implacáveis. O homem parte para sua casa onde resolve pôr fim à vida. Antes de se suicidar, pega seu coelhinho, David, e atira a primeira bala em sua pequena cabeça. Essa morte nos traz um forte sentimento de pesar misturado a horror e compaixão, pois aquele animalzinho representava o filho que o casal nunca tivera. O coelhinho morre e agora é a vez de Donnelly se suicidar. No entanto, quando ele aperta o gatilho, a arma escapa de sua mão e o tiro não o acerta. O filme acaba com o homem sentado em sua cadeira com uma expressão pesada no rosto. Pode-se dizer que, pela primeira vez em sua trajetória artística, McDonagh retrata outros tipos de mortes que não são violentas: a esposa de Donnelly faleceu no hospital e sua feição transmitia muita tranquilidade; o óbito do bebê também foi natural, e não causado por brutalidade. Além desses falecimentos não-violentos,

há também outras terríveis mortes: da mãe do jovem rapaz, que foi assassinada por seu filho com um tiro na cabeça e nem mesmo sabemos o motivo; há o suicídio da mãe que acabou de perder o filho, que causa muita consternação tanto para o marido, que cai de joelhos ao descobrir, quanto ao público, que pode imaginar o tipo de angústia que aquela mulher deveria estar sentindo por ter perdido seu bebê; e a triste morte do coelhinho, David, que parece a mais insuportável: Donnelly acaricia David antes de matá-lo, o que remete ao assassinato de Michal praticado por seu irmão. O que seria do pobre coelhinho sem ninguém no mundo? Ele também sofreria muito, por isso Donnelly, antes de se suicidar, resolve matá-lo primeiro.

Com essa breve análise do filme, percebemos que o dramaturgo começa a demonstrar uma visão mais positiva em relação à vida, despertando no público sentimentos de angústia, consternação e piedade. McDonagh sai do âmbito da violência pura para o campo da violência que gera sofrimentos.

É preciso lembrar que um trabalho mais aprofundado sobre a produção cinematográfica deve ser feito para comprovar a validade desses argumentos, pois nossa análise não teve o objetivo de avaliar o cinema de Martin McDonagh.

Como Fintan O'Toole observou, todas as peças de Martin McDonagh contém a sensibilidade de um jovem rapaz. Seu estilo chocante, provocativo, a ambição de desconstruir mitos, dar socos na cara de seus expectadores, tudo isso faz parte dessa juventude rebelde do dramaturgo; não obstante, em seu curta-metragem ele demonstra sinais de maturidade. Embora a violência continue como parte essencial de sua obra, é possível observar que algumas personagens possuem vínculos afetivos. A brutalidade, embora ainda seja desproporcional e exagerada, agora adquire um sentido mais 'justificável' do que as violências das peças. Como vimos na introdução deste trabalho, toda a confusão de *Na Mira do Chefe* acontece devido a um código de ética que deve ser seguido. Tendo um dos assassinos profissionais matado, sem querer, uma criança, de acordo com esse código, ele deverá morrer, e assim, agora a violência não acontece mais por

questões fúteis, como insultos, ou por uma carta perdida. A violência aqui adquire uma dimensão muito mais séria.

A característica que Martin McDonagh atribuiu a sua obra em algumas entrevistas, no sentido de que dentro de todo o caos criado por ele nas peças, há de se encontrar algo que seja em prol da afirmação da vida (*life affirming*), não é vista com muita frequência, a não ser por alguns pequenos detalhes. Por exemplo, em *The Lieutenant of Inishmore*, Donny e Davey optam por não matar o gato e perguntam “Já não houve mortes o suficiente por hoje?” Mesmo com a raiva que sentiram do felino, eles optaram por deixá-lo viver. Mairead também parece se transformar, pois ela diz que não mais fará parte de grupos paramilitares. Ela sai da cena extremamente decepcionada e triste, deixando no ar, porém, a esperança de que agora ela poderá mudar e se tornar uma pessoa melhor. Quando Davey pergunta se ela fará parte do grupo paramilitar, ela diz “Não, David. Eu acho que vou ficar por aqui algum tempo. Eu achei que atirar nas pessoas era legal, mas não é. É estupidez.” (*The Lieutenant of Inishmore*, p. 66)

As peças de Martin McDonagh foram classificadas nas mais variadas categorias: tragicomédia, melodrama cruel, ou comédia negra. Independentemente de quaisquer categorizações em âmbito dramático, percebe-se que McDonagh trabalha em suas peças um gênero muito mais comum em filmes americanos, classificado por Stephen Prince em *Screening Violence* (2000) como *Ultraviolence*. De acordo com Prince, a ultraviolência é o estilo cinematográfico que simula a representação gráfica da violência física de uma forma muito mais intensa. Prince afirma que consequências sociais sérias emergem dessa estética da violência. Esses filmes acabam assombrando e entristecendo ao mesmo tempo os espectadores, pois ao mostrar situações de dor, medo e tortura, quem assiste busca sentimentos dentro de si mesmo, o que faz com que, apesar do grande choque, as pessoas também parem e pensem a respeito de seus próprios sentimentos (p. 28). Martin McDonagh é assumidamente fã de filmes desse gênero. Sempre alega que seus cineastas preferidos são Martin Scorsese e Quentin Tarantino. Por isso talvez o dramaturgo se sinta tão

familiarizado com as táticas de choque que essa representação da violência possui e, dessa forma, acredita que, além de entreter, pode fazer as pessoas refletirem.

O mais interessante, pois, é perceber que toda violência, as situações de humilhação, de sofrimento e de dor são frequentemente colocadas de forma cômica. Como já mencionado anteriormente, a comicidade encontrada nos diálogos das personagens, com falas infantis, amortece o choque que as reações de violência exagerada pode nos causar. Dessa maneira, podemos dizer que as peças de McDonagh, além de impressionar, fazem rir e refletir sobre a própria natureza do riso. Estamos diante de situações que são, ao mesmo tempo, cômicas e tensas. Somos levados a acreditar, assim como diz Coleman que “nós não deveríamos rir.” (McDONAGH, 1998, p. 235). Coleman diz isso com um tom de extrema seriedade, como apontam as rubricas, em uma cena em de *The Lonesome West*. Após proferir essas palavras, Coleman e seu irmão se encaram seriamente e a luz do palco se apaga. Ambos, antes da tensão da cena, zombam do sobrenome do Padre Welsh, que acabou de cometer suicídio. Eles acham o nome engraçado. Os irmãos também riem muito quando recebem a carta dizendo que Welsh se suicidou. Eles relembram quando o padre disse aos irmãos que não se deve matar o próprio pai por causa de uma simples ofensa. Valene imita a voz de Welsh enquanto Coleman se diverte. Essas cenas, talvez, sejam o ponto mais hilário como também o mais sério de todas as peças de Martin McDonagh.

Quando Martin McDonagh utiliza temas polêmicos para impressionar as pessoas, para sensibilizá-las de forma brutal sobre algumas questões, controvérsias e tabus que enfrentamos na sociedade contemporânea, é possível estabelecer uma estrita relação entre sua obra e a estética reconhecida por Sierz – o *in-yer-face theatre* -, pelo uso abusivo e desafiador da violência, métodos de choque que surpreendem os espectadores, exagero grotesco e representações de confrontos, mortes e suicídios no palco. Entretanto, é importante ressaltar que o dramaturgo se posiciona muito além da preocupação estética do exagero e do grotesco em seu teatro. Através da sátira, da ironia e da comicidade, McDonagh genialmente nos forçou a pensar em todas as possíveis questões relacionadas à

violência. Somos levados a refletir sobre como ela é sempre gerada por outras violências

É possível afirmar que Martin McDonagh não compartilha a visão romântica que certos teóricos da violência compactuam – a de que o homem é naturalmente bom. O dramaturgo afirma em suas entrevistas que os homens são cruéis, e que ele apenas retratou de forma avassaladora essa crueldade imanente ao homem. Afirmando que sempre desconfia de personagens que se mostram sempre boas, pergunta onde está seu lado obscuro. Em todas suas peças vimos que ele construiu personagens indiferentes e brutalizadas para que todos nós pensemos a respeito de nosso próprio alheamento. A partir do que consideramos sua fase de transição, com a peça *The Pillowman*, foi possível identificar uma sutil mudança de sua cosmovisão – da intolerância e indiferença, sua personagem principal, Katurian, começa a demonstrar alguns traços mais humanizados, como quando se compadece da situação de seu irmão e o protege de seus pais cruéis e depois da provável tortura dos policiais. Mas em seu primeiro filme, *Six Shooter*, é que conseguimos visualizar mais fortemente essa mudança em sua concepção de mundo; Donnelly, personagem principal é um homem comum, que tenta, o tempo todo, apaziguar as brigas entre o rapaz que está no trem e outros passageiros. Essa personagem também demonstra solidariedade e compaixão pelo o casal que acabou de perder seu bebê e pelo o rapaz que é totalmente desequilibrado. Percebe-se que o mundo para McDonagh toma formas mais humanizadas, embora sua obra ainda dê muita ênfase à violência exagerada; esse mundo brutalizado, agora, é figurado em contraposição a sentimentos mais nobres.

Conclui-se que Martin McDonagh trabalhou incansavelmente para combater a qualquer custo a tendência que todos nós temos em levantar uma cortina psíquica que nos impede de encarar os problemas sociais. E através da literatura confrontadora, chocante e brutal somos levados a quebrar os muros da indiferença. Com tantos relatos de atrocidades que ocorrem na sociedade contemporânea, todos nós corremos o risco de nos tornarmos entorpecidos. Vimos que toda a violência que o dramaturgo escolheu retratar em sua obra definitivamente não é apenas um artifício dramático – o autor nos coloca frente a

uma inevitável reflexão sobre a indiferença; ele nos força a olhar de frente tudo aquilo que evitamos encarar. Essa tática de choque nos prende a atenção pela comicidade inerente das cenas onde a brutalidade se justapõe ao grotesco e à comédia. Não conseguimos nos esquivar da reflexão – não mais podemos virar o rosto com indiferença para o sofrimento humano, a intolerância, a pobreza, a angústia e a todos os tipos de violência que possam ser infligidas aos indivíduos.

É importante lembrar o que Celeste Ribeiro de Sousa verificou em seu artigo “A Literatura é uma Força Civilizadora”; ela menciona as palavras do filósofo Peter Singer: “quando pessoas supostamente normais cometem barbáries [...], é prova de que a sociedade em questão perdeu o controle de si mesma...” (SOUSA, 2007, p. 13). E muito mais do que isso, quando toda a sociedade desvia o olhar das barbáries, o problema começa a tomar dimensões muito mais sérias; se a violência é natural ao ser humano, a compaixão e a solidariedade também o são. É preciso que essas forças combatam aquela. E para combater a brutalidade, a violência individual ou social é preciso derrubar os muros da insensibilidade e trazer à tona a indignação. O teatro de McDonagh é, sem dúvida, um soco na cara da apatia humana. Se a religião, a família, as ideologias políticas e a filosofia falharam, a literatura de Martin McDonagh é uma tentativa de alertar a comunidade global sobre os perigos que corre ao se tornar demasiadamente indiferente à violência, à intolerância e ao confronto.

BIBLIOGRAFIA

ALBERTI, Verona. *O Riso e o Risível na História do Pensamento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

ARÊAS, Vilma. *Iniciação à Comédia*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

ARENDR, Hannah. *On Violence*. London: Harvest Books, (s/d)

BECKETT, Samuel. *Waiting for Godot*. London: Macmillan, 1987.

_____. *Primeiro Amor*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *Endgame*. London: Faber & Faber, 2006.

_____. *Rockaby and Other Short Pieces by Samuel Beckett*. New York: Grove Press, 1981.

BOLGER, Dermot (ed) *Druids, Dudes and Beauty Queens: The Changing Face of Irish Theatre*. Dublin: New Island, 2002.

BOND, Edward. "Author's Note On Violence". In: *Edward Bond's Plays: One*. London: Methuen, 1997.

_____. *Bond's Plays: Two*. London: Methuen, 1993.

_____. "Notes on Imagination". In: *Coffee – A Tragedy*. London: Methuen, 2001.

_____. *Edward Bond Plays: Four*. London: Methuen, 2002.

BROWN, Terence. *Ireland. A Social and Cultural History 1922-85*. Glasgow: William Collins Sons & Co., 1985.

CAVENDISH, Dominic. "He's back, And Only Half as Arrogant." *Daily Telegraph* Abril, 6 de 2001.

- CLARK, John R. *The Modern Satiric Grotesque*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1991.
- CONNOLLY, S. J. (ed.) *The Oxford Companion to Irish History*. London & New York: Oxford University Press, 2002.
- COSTA, Jurandir Freire. *Violência e Psicanálise*. São Paulo: Graal, 2003.
- CRAIG, Patricia (ed.). *The Oxford Book of Ireland*. New York: Oxford University Press, 1999.
- DEANE, Seamus. *A Short History of Irish Literature*. London: Hutchinson, 1986.
- DURKHEIM, Émile. *Da Divisão do Trabalho Social*. São Paulo: Martins Fontes, 2004
- ESSLIN, Martin. *The Theatre of the Absurd*. New York: Vintage Books, 2001.
- FALLIS, Richard. *The Irish Renaissance – An Introduction to Anglo-Irish Literature*. Dublin, Gill and Macmillan. 1978.
- FARRELLY, Ann Dillon. “*It Depends on the Fella and the Cat.*”: *Negotiating Humanness Through the Myth of Irish Identity in the Plays of Martin McDonagh*. Dissertation. The Ohio State University: 2004.
- FEENEY, Joseph. “Martin McDonagh: Dramatist of the West”. *Studies*. Dublin. vol. 87, n.345, spring 1998, p. 24-33.
- FOSTER, R.F. *Modern Ireland 1600-1972*. London: Penguin Books, 1988.
- FRIEL, Brian. “Dancing at Lughnasa”. In *Brian Friel Plays 2*. New York, Faber & Faber, 1999.
- FURAY, J. & O'HANLON, R. *Critical Moments: Fintan O'Toole on Modern Irish Theatre*. Dublin: Carysfort Press, 2003.
- GIBBONS, Luke (ed.). “Challenging the Canon: Revisionism and Cultural Criticism” In: DEANE, Seamus ed. *The Field Day Anthology of Irish Writing* vol. 3. Derry, Field Day Publications, 1991.
- GREEN, André. *Narcisismo de Vida, Narcisismo de Morte*. São Paulo: Escuta, 1988.
- GRENE, Nicholas. “The Spaces of Irish Drama.” IN: MUTRAN, Munira H. & IZARRA, Laura P.Z. (eds.). *Kaleidoscopic views of Ireland*. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2003

_____. *The Politics of Irish Drama: Plays in context from Boucicault to Friel*. Cambridge: CUP, 1999.

HADDAD, Rosalie R. *George Bernard Shaw e a Renovação do Teatro Inglês*. São Paulo, Olavobrás/ABEI: 1997.

HARRIS, Peter James. From Implicit to Explicit on the Irish Stage: "Synge revisited by McDonagh". in TOMITCH, Lêda M. B. *et al* (org.). *Estudos Culturais Literaturas de Língua Inglesa: Visões e Revisões*. ABRAPUI, Editora Insular. S.J. Rio Preto, SP: 2002/2003. p. 153-61.

HIRST, L. David. *Tragedy*. London and New York: Methuen, 1986.

HUBER, Werner. "Contemporary Drama as Meta-Cinema: Martin McDonagh and Marie Jones. in: RUBIK, Margarete & SCHARTMANN, Elke Mettinger- (eds.). *Contemporary Drama in English – (Dis)Continuities: Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English*. Germany. Wissenschaftlicher Verlag Trier, vol 9, 2002. p. 13-37.

IZARRA, Laura P.Z. (Eds.) *Kaleidoscopic views of Ireland*. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2003

JORDAN, Eamonn; CHAMBERS & Lillian (ed.). *The Theatre of Martin McDonagh: A World of Savage Stories*. Dublin: Carysfort Press Book, 2006.

JOYCE, James. *Dubliners*. London & New York. Penguin Popular Classics, 1996.

KAMM, Jürgen, ed. *Twentieth-Century Theatre and Drama in English: Festschrift for Heinz Kosok on the occasion of his 65th Birthday*. Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1999.

KANE, Sarah. *Complete Plays*. London: Methuen, 2001.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KAUFMANN, Pierre. *Dicionário Enciclopédico de Psicanálise: O Legado de Freud e Lacan*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

KENT, Brad. "McDrama: The Sentimental in Martin McDonagh's *The Beauty Queen of Leenane* and Conor McPherson's *The Wier*". *Canadian Journal of Revue Irish Studies*. Montreal, Concordia University. vol. 28, n.2, fall 2002.

KEOHANE, Kieran & KUHLIN, Carmen. Millenarianism and Utopianism in the New Ireland: The Tragedy (and Comedy) of Accelerated Modernisation. in: COULTER,

Colin & COLEMAN, Steve (eds.). *The End of Irish History? Critical Reflections on the Celtic Tiger*. Manchester and New York. Manchester University Press, 2003. p.122-38.

KIERKEGAARD, S. A. *O Conceito de Ironia Constantemente Referido a Sócrates*. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2005.

LASCH, Christopher. *The Culture of Narcisism*. New York: Warner Books, 1979.

LEE, J.J. *Ireland 1912~1985 Politics and Society*. Cambridge: CUP, 1989.

LONERGAN, Patrick. "Laughter and Tragedy in Martin McDonagh's *Lieutenant of Inishmore*". in: TRAINA, Patricia & HEREDIA, Kraeol (eds.). *Theatre: Humor and Tragedy in Ireland*. University of Maloga, 2005. p. 223-43.

_____ "The Laughter Will come of Itself. The Tears Are Inevitable: Martin McDonagh, Globalization, and Irish Theatre Criticism". in: FRICKER, Karen & SINGLETON, Brian (eds.). *Modern Drama*, vol. XLVII, n.4, Canada: Winter 2004. p. 636-58.

_____ "Too Dangerous to be Done? Martin McDonagh's *Lieutenant of Inishmore*". in: *Irish Studies Review*, vol 13: February 2005 n. 1. p. 65-78.

LUCKHURST, Mary. "Martin McDonagh's *Lieutenant of Inishmore*: Selling (-Out) to the English." *Contemporary Theatre Review* 14.4, 2004: 34-41.

MAHONY, Christina Hunt. *Contemporary Irish Literature: Transforming Tradition*. London: MacMillan Press LTD, 1998.

MALKIN, Jeanette R. *Verbal Violence in Contemporary Drama*. New York: Cambridge, 2006.

MARIN, Isabel da Silva Kahn. *Violências*. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. "Sofrimento e violência na contemporaneidade: Destinos subjetivos". In: *Leituras Psicanalíticas da Violência*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

MAXWELL, D. E. S., *A Critical History of Modern Drama 1891-1980*. Cambridge, CUP, 1984.

MCDONAGH, Martin. *The Beauty Queen of Leenane and Other Plays*. New York: Vintage Books, 1998.

_____. *Martin McDonagh Plays: 1*. London: Methuen Publishing Limited, 1999.

_____. *The Lieutenant of Inishmore*. London: Methuen Publishing Limited, 2001a.

_____. *The Cripple of Inishmaan*. London: Methuen Publishing Limited, 2001b.

_____. *The Pillowman*. London: Faber and Faber Limited, 2003.

_____. *In Bruges*. London: Faber & Faber, 2008.

McHUGH, Roger & HARMON, Maurice. *Short History of Anglo-Irish literature*. Dublin, Wolfhound Press, 1982.

McPHERSON, Conor. *The Weir*. London: Nick Hern Books, 1998.

_____. *McPherson: Four Plays* [includes *This Lime Tree Bower, St Nicholas, Rum and Vodka, The Good Thief*]. London: Nick Hern Books, 1999.

_____. *McPherson Plays: Two* [includes *The Weir, Dublin Carol, Port Authority, and Come on Over*]. London: Nick Hern Books, 2004b.

MOLLOY, Frank. "Cats and Comedy: The Lieutenant of Inishmore Comes to Sydney". *ABEI Journal*. São Paulo: Humanitas, n. 7, jun. 2005, p. 75-96.

MORASH, Christopher. *A History of Irish Theatre 1601-2000*. Cambridge: CUP, 2002.

MUECKE, D.C. *Ironia e o Irônico*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

MURRAY, Christopher. *Twentieth-Century Irish Drama: Mirror up to Nation*. Manchester and New York: Manchester University Press, 1997.

MUTRAN, Munira H. & IZARRA, Laura P.Z. (eds.). *Kaleidoscopic views of Ireland*. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2003

MUTRAN, Munira Hamud. *Álbum de Retratos: George Moore, Oscar Wilde e William Butler Yeats no fim do século XIX: Um Momento Cultural*. São Paulo: Humanitas, 2002.

O'BRIEN, Conor C. & Maire. *Ireland a Concise History*. London: Thames & Hudson, 1999. (First publication 1972. Printed and bound in Singapore by C S Graphics)

- O'CASEY, Sean. *Three Dublin Plays – The Shadow of a Gunman*. London. Faber and Faber, 1998.
- O'HAGAN, Sean. "The Wild West". *Guardian*. U.K. Saturday, March 4, 2001.
- O'TOOLE, Fintan. *Critical Moments on Modern Irish Theatre*. Dublin: Corysfort Press, 2003.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- PILNÝ, Ondrej. *Irony and Identity in Modern Irish Drama*. Prague: Litteraria Pragensia, 2006.
- PINKER, Steven. *The Blank Slate*. London: Penguin, 2002.
- PRINCE, Stephen. *Screening Violence*. New Jersey: Rutgers University Press, 2000.
- PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. São Paulo: Ática, 1992.
- RAVENHILL, Mark. *Plays: 1*. London: Methuen, 2001.
- RICHARDS, Shaun. "The Outpouring of a Morbid, unhealthy mind: The Critical Condition of Synge and McDonagh". In: *Irish University Review: A Journal of Irish Studies* – March 22, 2003.
- RICHARDS, Shaun (ed.). *The Cambridge Companion to Twentieth Century Irish Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- ROCHE, Anthony. "Re-Working The Workhouse Ward: McDonagh, Beckett, and Gregory". *Irish University Review*. March, 2004.
- RÖHL, Ruth. *O Teatro de Heiner Miller*. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 2002. (Rio de Janeiro, Ao Livro Técnico, 1965).
- RUSSEL, Richard Ranking (ed.). *Martin McDonagh: A Casebook*. London and New York: Routledge, 2007.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à Análise do Teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- SEPA, Fernanda M. *O Teatro de William Butler Yeats: Teoria e Prática*. São Paulo: Editora Olavobrás/ABEI, 1999.

SEVERIANO, Maria de Fátima Vieira; ESTRAMIANA, José Luis Álvaro. *Consumo, Narcisismo e Identidades Contemporâneas: Uma Análise Psicossocial*. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2006.

SHAW, George Bernard. *Major Barbara*. London and New Yourk, Penguin, 2000.

SIERZ, Aleks. *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. London: Faber and Faber, 2001.

SODRÉ, Muniz; PAIVA, Raquel. *O Império do Grotesco*. Rio de Janeiro: Mauad, 2002.

SOUSA, Celeste Ribeiro de. *Poéticas da Violência: Da Bomba Atômica Ao 11 de Setembro*. São Paulo: Humanitas, 2008.

SYNGE, John. Millington. *The Playboy of the Western World and Riders to the Sea*. New York: Dover Publication. 1993.

_____. *The Complete Plays of John M. Synge*. New York: Random House, 1960.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

SOUTHEASTERN THEATRE CONFERENCE AND THE UNIVERSITY OF ALABAMA PRESS. *Theatre and Violence*. The University of Alabama Press, vol. 7, 2006.

VANDEVELDE, Karen. "The Gothic Soap of Martin McDonagh". In: JORDAN, Eamonn ed. *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. Dublin: Carysfort Press, 2000, 293-302.

WATERS, John. "The Irish Mummy: The Plays and Purpose of Martin McDonagh." in: BOLGER, Dermot (Ed.). *Druids, Dudes and Beauty Queens: The Changing Face of Irish Theatre*. Dublin. New Island:2002. p. 30-54.

WELCH, Robert. *The Abbey Theatre 1899-1999 Form & Pressure*. New York, Oxford University Press, 1999.

WILDE, Oscar. *Oscar Wilde – The Major Works*. New York, Oxford University Press. 2000.

YALON, Irvin D. *A Cura de Schopenhauer*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

YEATS, W.B. & GREGORY, Isabella Augusta. *A Treasury of Irish Myth, Legend and Folklore*. New York, Gramercy, 1986.

YEATS, W. B. *The Collected Plays of W. B. Yeats*. New York, Macmillan, 1963.
_____. *W. B. Yeats Selected Poems*. London, Penguin, 2000.

SITES:

ABEEL, Erica. Oscar '09: "In Bruges"'s Martin McDonagh. IndieWire.com, fev. 20, 2009: Online: disponível na internet: http://www.indiewire.com/article/oscar_09_in_bruggess_martin_mcdonagh/. Arquivo consultado em 20 de fevereiro de 2009.

BILDERBACK, Walter. *The Wilma Theatre. Martin McDonagh's The Pillowman*. Online: disponível na internet: http://www.wilmatheater.org/seasons/2006-2007%20Shows/Pillowman/Open%20Stages_The%20Pillowman.pdf. Arquivo consultado em 26/de fevereiro de 2009.

EDUSURFA.PT. *Globos de Ouro – Os Vencedores*. Edusurfa.pt, s/d.: Online: disponível na Internet: <http://www.edusurfa.pt/area.asp?seccao=1&area=4&artigoid=14907>. Arquivo consultado em 18 de fevereiro de 2009.

ÉPOCA. *A Princesa da Cultura*. Revista Época Online, s/d. Online: disponível na internet: <http://epoca.globo.com/edic/19990802/cult1.htm>. Arquivo consultado em 20 de fevereiro de 2009

GRENE, Nicholas. "Black Pastoral: 1990's Images of Ireland". *Litteraria Pragensia*. Prague, Charles University, n. 20, vol. 10, 2000. Online: disponível na Internet. <http://komparatistika.ff.cuni.cz/litteraria/no20-10\grene.htm>. Arquivo consultado em 11 de fevereiro de 2007.

IPI WORLD PRESS FREEDOM HEROES. *Veronica Guerin*. IPI World Press Freedom, s/d. Online: disponível na internet: http://www.freemedia.at/Heroes_IPIReport2.00/20Guerin.htm Arquivo Consultado em 19 de fevereiro de 2008.

JAMES, Caryn. *Martin McDonagh Finds his Inner Thug as a Film Director*. New York Times, 04 abr. 2006. Online: disponível na Internet: http://www.nytimes.com/2006/04/04/movies/04jame.html?_r=1. Arquivo consultado em 26 de Junho de 2009.

O'HAGAN, Sean. *The Wild West*. Guardian 24 mar. 2001. Online: disponível na Internet. <http://www.guardian.co.uk/lifeandstyle/2001/mar/24/weekend.seanohagan>. Arquivo consultado em 20 de junho de 2009.

PORTUGALMAIL. *Teatro Nacional São João recebe «The Pillowman»*. Portugalmail, 4 Set. 2007. Online: disponível na internet: <http://noticias.portugalmail.pt/artigo/20070904/teatro-nacional-sao-joao-recebe-the-pillowman>. Arquivo consultado em 19 de março de 2008

ROSENTAL, Daniel. How to Slay'em in the Isles. The Independent, 11 abril, 2001. Online: disponível na internet: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/how-to-slay-em-in-the-isles-681030.html>. Arquivo consultado em 19 de março de 2008.

RTÉ NEWS. Friend's evidence heard at O'Reilly trial. Rte News, jun. 20, 2007. Online: disponível na internet: <http://www.rte.ie/news/2007/0627/oreillyr.html>. Arquivo consultado em 23 de maio de 2008.

SHCWARTZ, Paula. *A Short Course in Excellence*. The Carpetbagger, fev. 6, 2009. <http://carpetbagger.blogs.nytimes.com/tag/six-shooter/?scp=1&sq=six%20shooter%20paula%20schwartz&st=cse> Arquivo consultado em 20 de fevereiro de 2009.

SCHLEICHER, David H. *In Bruges*. The Internet Movie Database, Fev. 18, 2008. Online: disponível na internet: <http://www.imdb.com/title/tt0780536/>. Arquivo consultado em 17 de fevereiro de 2009

SPENCER, Charles. *Devastating Masterpiece of Black Comedy*. Daily Telegraph 28 jun. 2002. Online: Disponível na Internet: <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/3579406/Devastating-masterpiece-of-black-comedy.html>. Arquivo consultado em 20 de junho de 2009.

SIMON, John. "Exquisite Corpses: The Pillowman Revels a bit too Much in Its Own Brilliance and Repulsiveness". Rev. of *The Pillowman*. Booth Theatre, New York. New York. Apr. 25 2005. Online: disponível em: <http://newyorkmetro.com/nymetro/arts/theater/reviews/11755/>. Arquivo consultado em 21 de abril de 2008.

SUNDAY Times, The. Profile: *Martin McDonagh: The 'Greatest' Playwright looks forward to oscar night*. 5 fev. 2006. Online: Disponível na Internet: http://www.timesonline.co.uk/tol/newspapers/sunday_times/ireland/article726938.ece. Arquivo consultado em 13 de março de 2007.

Produções Cinematográficas:

ASSASSINOS POR NATUREZA (Natural Born Killers). Direção: Oliver Stone. Produção: Jane Hamsher, Don Murphy e Clayton Townsend. Roteiro: David Veloz, Richard Rutowski e Oliver Stone, baseado em estória de Quentin Tarantino. Intérpretes: Woody Harrelson; Juliette Lewis; Tommy Lee Jones e outros. [Warner Bros. / Regency Enterprises / J.D. Productions / Alcor Films / Ixtlan Productions : Warner Bros], 1994. 1 dvd (119 min).

BALADA DO PISTOLEIRO, A (Desperado). Direção: Robert Rodriguez. Produção: Bill Borden e Robert Rodriguez. Roteiro: Robert Rodriguez. Intérpretes: Antonio Banderas; Salma Hayek; e outros. [Columbia Pictures Corporation : Columbia Pictures], 1995. 1 dvd (106 min).

BONS COMPANHEIROS, Os (Goodfellas). Direção: Martin Scorsese. Produção: Irwin Winkler. Roteiro: Nicholas Pileggi e Martin Scorsese, baseado em livro de Nicholas Pileggi. Intérpretes: Robert de Niro; Ray Liotta; Joe Pesci e outros. [Warner Bros : Warner Bros], 1990. 1 dvd (145 min).

CÃES DE ALUGUEL (Reservoir Dogs). Direção: Quentin Tarantino. Produção: Lawrence Bender. Roteiro: Quentin Tarantino. Intérpretes: Harvey Keitel; Tim Roth e outros. [Live Entertainment / Dog Eat Dog Productions : Miramax Films], 1992. 1 dvd (99 min).

CLUBE DA LUTA (Fight Club). Direção: David Fincher. Produção: Ross Bell, Cean Chaffin e Art Linson. Roteiro: Jim Uhls, baseado em livro de Chuck Palahniuk. Intérpretes: Brad Pitt; Edward Norton e outros. [Fox 2000 Pictures / Regency Enterprises: 20th Century Fox Film Corporation], 1999. 1 dvd (140 min).

ERA UMA VEZ NO MÉXICO (Once Upon a Time in Mexico). Direção: Robert Rodriguez. Produção: Robert Rodriguez, Elizabeth Avellan e Carlos Gallardo. Roteiro: Robert Rodriguez. Intérpretes: Antonio Banderas; Johnny Depp; Eva Mendes e outros. [Columbia Pictures Corporation / Dimension Films / Troublemaker Studios : Dimension Films / Columbia Pictures / Buena Vista International], 2003. 1 dvd (102 min).

GANGUES DE NOVA YORK (Gangs of New York). Direção: Martin Scorsese. Produção: Alberto Grimaldi e Martin Scorsese. Roteiro: Jay Cocks, Steven Zaillian e Kenneth Lonergan, baseado em livro de Herbert Asbury. Intérpretes: Leonardo

DiCaprio; Cameron Diaz e outros. [Miramax Films / Cappa Production / Incorporated Television Company / Initial Entertainment Group / Meespierson Film CV / P.E.A. Films / Q&Q Medien GmbH / Splendid Medien AG : Miramax Films / 20th Century Fox International / Columbia Pictures], 2002. 1 dvd (164 min).

INFILTRADOS, Os (The Departed). Direção: Martin Scorsese. Produção: Jennifer Aniston, Brad Grey, Graham King, Brad Pitt e Martin Scorsese. Roteiro: William Monahan, baseado em roteiro de Siu Fai Mak e Felix Chong. Intérpretes: Leonardo DiCaprio; Matt Damon; Jack Nicholson e outros. [Warner Bros. Pictures / Vertigo Entertainment / Plan B Entertainment / Media Asia Films Ltd. / Initial Entertainment Group : Warner Bros], 2006. 1 dvd (149 min).

MARIACHI, El (El Mariachi). Direção: Robert Rodriguez. Produção: Carlos Gallardo e Robert Rodriguez. Roteiro: Robert Rodriguez. Intérpretes: Carlos Gallardo; Consuelo Gómez; e outros. [Columbia Pictures Corporation / Los Hooligans Productions : Columbia Pictures], 1992. 1 dvd (82 min).

MIRA DO CHEFE, Na (In Bruges). Direção: Martin McDonagh. Produção: Graham Broadbent e Peter Czernin. Roteiro: Martin McDonagh. Intérpretes: Colin Farrell; Brendan Gleeson; Ralph Fiennes e outros. [Focus Features / Film4 / Blueprint Pictures / Scion Films : Focus Features / Paris Filmes], 2008. 1 dvd (107 min).

PSICOSE (Psycho). Direção: Alfred Hitchcock. Produção: Alfred Hitchcock. Roteiro: Joseph Stefano, baseado em livro de Robert Bloch. Intérpretes: Janet Leigh; Anthony Perkins e outros. [Shamley Productions : Paramount Pictures], 1960. 1 dvd (107 min).

PULP FICTION – Tempo de Violência (Pulp Fiction). Direção: Quentin Tarantino. Produção: Lawrence Bender. Roteiro: Quentin Tarantino, baseado em estória de Roger Avary e Quentin Tarantino. Intérpretes: John Travolta; Samuel L. Jackson; Bruce Willis e outros. [Miramax Films / Jersey Films: Miramax Films], 1994. 1 dvd (154 min).

SCARFACE (Scarface). Direção: Brian de Palma. Produção: Martin Bregman. Roteiro: Oliver Stone. Intérpretes: Al Pacino; Michelle Pfeiffer e outros. [Universal Pictures : Universal Pictures], 1983. 1 dvd (168 min).

SIN CITY – A Cidade do Pecado (Sin City). Direção: Frank Miller, Quentin Tarantino e Robert Rodriguez. Produção: Elizabeth Avellan, Frank Miller e Robert Rodriguez. Roteiro: Frank Miller. Intérpretes: Bruce Willis; Benicio Del Toro; Jessica Alba e outros. [Dimension Films / Troublemaker Studios : Dimension Films / Miramax Films / Buena Vista International], 2005. 1 dvd (126 min).

SIX SHOOTER (Six Shooter). Direção: Martin McDonagh. Produção: Martin McDonagh. Roteiro: Martin McDonagh. Intérpretes: Brendan Gleeson; Rúaidhrí Conroy e outros. [Film Four / Board Scannán hÉireann : Film Four / Board Scannán hÉireann], 2005. 1 dvd (27 min).

TAXI DRIVER (Taxi Driver). Direção: Martin Scorsese. Produção: Julia Phillips e Michael Phillips. Roteiro: Paul Schrader. Intérpretes: Robert de Niro; Jodie Foster e outros. [Columbia Pictures Corporation / Italo/Judeo Productions / Bill/Phillips: Columbia Pictures], 1976. 1 dvd (114 min).

VIOLENCIA GRATUITA (Funny Games). Direção: Michael Haneke. Produção: Hengameh Panahi; Andro Steinborn; Douglas C. Steiner e Naomi Watts. Roteiro: Michael Haneke. Intérpretes: Naomi Watts; Tim Roth e outros. [Tartan Films, Halcyon Pictures e Celluloid Dreams : California Filmes], 2007. 1 dvd (111 min).

ANEXO I

MÚSICA: PATRIOT GAME

Come all ye young rebels, and list while I sing,
For the love of one's country is a terrible thing.
It banishes fear with the speed of a flame,
And it makes us all part of the patriot game.

My name is O'Hanlon, and I've just gone sixteen.
My home is in Monaghan, where I was weaned.
I learned all my life cruel England's to blame,
So now I am part of the patriot game.

It's nearly two years since I wandered away
With the local battalion of the bold IRA,
For I read of our heroes, and wanted the same
To play out my part in the patriot game.

I joined a battalion from dear Ballybay
And gave up my boyhood so happy and gay.
For now as a soldier I'd drill and I'd train
To play my full part in the patriot game.

They told me how Connolly was shot in his chair,
His wounds from the fighting all bloody and bare.
His fine body twisted, all battered and lame.
They soon made me part of the patriot game.

This Ireland of ours has long been half free.
Six counties are under John Bull's tyranny.
But still De Valera is greatly to blame
For shirking his part in the Patriot game.

I don't mind a bit if I shoot down police
They are lackeys for war never guardians of peace
And yet at deserters I'm never let aim
The rebels who sold out the patriot game

And now as I lie here, my body all holes
I think of those traitors who bargained and sold
And I wish that my rifle had given the same
To those Quislings who sold out the patriot game

ANEXO II

MÚSICA: SPINNING WHEEL

(Composição: Delia Murphy, John Francis Waller)

Mellow the moonlight to shine is beginning
Close by the window young Eileen is spinning
Bent o'er the fire her blind grandmother sitting
Is crooning and moaning and drowsily knitting

Merrily, cheerily, noisily, whirring
Swings the wheel, spins the wheel while the foot's stirring
Sprightly and lightly and airily ringing
Sounds the sweet voice of the young maiden singing

"Eileen, a chara, I hear someone tapping"
"'Tis the ivy, dear mother, against the glass flapping"
"Eily, I surely hear somebody sighing"
"'Tis the sound, mother dear, of the autumn winds dying"

Merrily, cheerily, noisily, whirring
Swings the wheel, spins the wheel while the foot's stirring
Sprightly and lightly and airily ringing
Sounds the sweet voice of the young maiden singing

"What's that noise that I hear at the window I wonder?"
"'Tis the little birds chirping, the holly-bush under"
"What makes you be pushing and moving your stool on?
And singing all wrong that old song of Coolin?"

Merrily, cheerily, noisily, whirring
Swings the wheel, spins the wheel while the foot's stirring
Sprightly and lightly and airily ringing
Sounds the sweet voice of the young maiden singing

There's a form at the casement, the form of her true love
And he whispers with face bent: "I'm waiting for you love"
"Get up on the stool, through the lattice step lightly
And we'll rove in the grove while the moon's shining brightly"

Merrily, cheerily, noisily, whirring
Swings the wheel, spins the wheel while the foot's stirring
Sprightly and lightly and airily ringing
Sounds the sweet voice of the young maiden singing

The maid shakes her head, on her lips lays her fingers
Steals up from the seat, longs to go and yet lingers
A frightened glance turns to her drowsy grandmother
Puts one foot on the stool, spins the wheel with the other

Merrily, cheerily, noisily, whirring
Swings the wheel, spins the wheel while the foot's stirring
Sprightly and lightly and airily ringing
Sounds the sweet voice of the young maiden singing

Lazily, easily, swings now the wheel round
Slowly and lowly is heard now the reel's sound
Noiseless and light to the lattice above her
The maid steps, then leaps to the arms of her lover

Slower, and slower, and slower the wheel swings
Lower, and lower, and lower the reel rings
Ere the reel and the wheel stop their spinning and moving
Through the grove the young lovers by moonlight are roving

ANEXO III

MÚSICA: ACE OF SPADES

Motörhead

(Composição: Eddie Clarke / Ian Kilmister (Lemmy) / Phil Taylor)

If you like to gamble, I tell you I'm your man
You win some, lose some, it's all the same to me
The pleasure is to play, makes no difference what you say
I don't share your greed, the only card I need is
The Ace Of Spades

Playing for the high one, dancing with the devil,
Going with the flow, it's all a game to me,
Seven or Eleven, snake eyes watchin' you,
Double up or quit, double stakes or split,
The Ace Of Spades

You know I born to lose, and gambling is for fools,
But that's the way I like it baby,
I don't wanna live forever,
And don't forget the joker

Pushing up the ante, I know you've got to see me,
Read 'em and weep, the dead man's hand again,
I see it in your eyes, take one look and die,
The only thing you see, you know it's gonna be,
The Ace Of Spades