

A CONSTITUIÇÃO, A FAMÍLIA, A TRADIÇÃO E A
DESCONSTITUIÇÃO DA FAMÍLIA TRADICIONAL EM *THE
BEAUTY QUEEN OF LEENANE*¹

Magda V. F de Tolentino

Universidade Federal de São João Del-Rei

Raimundo E. Santos Sousa

Universidade Federal de São João Del-Rei

*It is in the cottages and farmers' houses that
the nation is born. Here is engendered the fiery seed of
nationality. . . . If you aim at a civilisation of a high
and noble character, you must begin at the hearth. If
the hearth is not clean, the highplaces of state will be
of like character.*

George Russel, 1906²

Resumo:

O artigo tem como objetivo analisar como a peça de Martin McDonagh, *The Beauty Queen of Leenane*, dialoga criticamente com a memória cultural irlandesa ao desconstruir a idealização feita no início do século XX da família como uma instituição base para o desenvolvimento da

Ilha do Desterro	Florianópolis	nº 58	p. 239-266	jan/jun. 2010
------------------	---------------	-------	------------	---------------

identidade cultural do país. Considerando que a solidificação do Estado Livre da Irlanda contava com a propagação dos nacionalismos cultural e político da posição fixa de gêneros para que a ordem da nação fosse garantida, examinamos a peça como uma contra-narrativa pós-moderna que zomba da utopia nacionalista irlandesa ao apresentar a célula familiar como uma prisão claustrofóbica, alienante e conflitiva, com implicações negativas das normas tradicionais de gênero.

Palavras-chave: Renascimento irlandês, Peças de Campesinato, Família, Martin McDonagh, Contra-narrativa.

Abstract:

This paper analyses how Martin McDonagh's play, *The Beauty Queen of Leenane*, dialogues critically with Irish cultural memory by deconstructing early twentieth-century idealization of family as a key institution for the development of Irish national identity. Considering that the solidification of the Irish Free State counted with both cultural and political nationalisms' propagation of restraining gender roles in order to guarantee an ordered nation, we examine such a play as a postmodern counter-narrative which mocks Irish nationalist utopia by presenting the peasant family cell as a claustrophobic, alienating and conflictive prison, noticeable by negative implications of traditional gender norms.

Keywords: Irish Revival, Peasant Plays, Family, Martin McDonagh, Counter-narrative.

Introdução

Consolidação do nacionalismo moderno e recrudescimento da legitimação imperial (Anderson), o século XIX – em que o *Império Onde o Sol Nunca se Põe* investe contundentemente na solidificação de seu domínio e sobrepujança, mediante estratégias tanto político-econômicas quanto discursivas, ao passo que sua primogênita colônia principia um expediente mais incisivo e estratégico pela emancipação – aponta para a culminância do embate colonial anglo-irlandês. Dessa forma, sob a caução do racismo científico vitoriano, o Império projetaria, em um nível, a brutalidade empreendida sobre os irlandeses como um predicado intrínseco à raça destes, imprimindo-lhes o estereótipo de

selvagens; em outro, engendraria um apanágio diverso, configurando o nativo como indefeso, carente de proteção – em uma palavra, feminino (Curtis). Por conseguinte, a intervenção colonial, uma vez racionalizada, adquiriria a dignificante condecoração de “missão civilizadora”.

Como os irlandeses, fosse por insegurança quanto à sua própria identidade, fosse por oportunismo,³ tenderiam a internalizar os diversos predicativos que lhes eram atribuídos pelo discurso colonial, tornar-se-ia lugar-comum a associação daquele povo a figuras burlescas como *Paddy, the Ape* (“Paddy, o Simio”). Em contraposição a esse quadro, uma intelligentsia engajada, em aporte ao nacionalismo político por uma vertente cultural, o *Irish Revival*, tomaria como instrumento de expressão nacionalista manifestações culturais atentas às suas especificidades históricas com o propósito de transformar a Irlanda em um templo não de “*buffoonery*” (“bufonaria”) ou “*easy sentiment*” (“sentimento gratuito”), mas de um “*ancient idealism*” (“idealismo ancestral”; Yeats, qtd. in Morash 116).

Contudo, tal empreitada implicaria o estabelecimento de representações, discursos e praxes de gênero assimétricas, porquanto a dupla figuração da colônia pelo discurso imperial seria contraposta mediante a idealização feminina como metáfora da Nação e o enaltecimento de heróis masculinos metonímicos. Destarte, a metamorfose do irlandês em um másculo gaélico implicaria igual ênfase em uma feminilidade essencialmente oposta, dado que as identidades se consolidam pela constituição da diferença. Por conseguinte, figuras femininas sexual, econômica e politicamente ativas – tradicionais na mitologia celta – seriam substituídas, em diversas manifestações culturais, por dois protótipos emblemáticos de uma Irlanda vitimada pela colonização: uma jovem cujo corpo fora violentado por um “invasor”, ou uma velha desapossada de suas terras por intrusos (Cullingford).

Convergentes em seu desígnio, essas manifestações se delimitariam, também, por um *modus operandi* calcado na mitificação do extremo-oeste irlandês, relicário de uma identidade supostamente

autêntica – porque, em contraposição aos centros urbanos, exibia mais frugalmente hematomas do “processo civilizatório” –, de sorte que a geografia configurava um elemento-chave para o “resgate” de uma pretensa *irlandesidade*. Tal empresa, abonada por um processo de invenção de tradições (Hobsbawn), valer-se-ia de uma intrincada relação sujeito-espaço-tempo, em que se deslocariam o camponês, seu habitat e *modus vivendi* para um pretérito necessariamente idílico, que motivasse a construção de um análogo porvir ante a adversidade do tempo presente. Nesse processo, um elemento em particular – a casa – usufruiria uma abissal valorização, de vez que ao notório apego do irlandês à propriedade de terra, justificado por sua labuta histórica contra a desapropriação empreendida pela política colonial (O’Faolain), some-se o ruralismo como forma tanto de contraposição ao urbanismo vitoriano quanto de conversão do estigma de civilização “atrasada” em virtuosidade pela ênfase na harmonia com a natureza (Watson) e se tem na pequena propriedade rural a chave-mestra para a nacionalidade irlandesa.

Na veia teatral do movimento revivalista, a *cottage*, enaltecida em detrimento da Big House da Ascendência Protestante (Pakenham) no surto de fascinação pela topografia rural, constituiria o cenário basilar para diversas peças de campesinato (*peasant plays*) que tomavam a espacialidade da casa e a organização familiar como microcosmo, respectivamente, das fronteiras da Nação e da comunidade nacional. Nesse cenário doméstico, atribuições de gênero tenderiam a sustentar disparidades anteriormente apontadas, a propósito de *Cathleen ni Houlihan* (1902), propaganda nacionalista travestida de peça teatral, em que W. B. Yeats congraçava ambas as representações femininas típicas de seu tempo no enredo em que um jovem patriótico abandona a família e a noiva, às vésperas do casamento, para entregar a vida em defesa de uma velha senhora cujas terras haviam sido tomadas por usurpadores. No coroamento desse romance familiar, em que o feminino não constitui mais do que um objeto de disputa entre o colonizador e o filho insurgente contra a Lei do Pai, a velha indigente se transforma em uma jovem formosa. Eis a propaganda: mudar a fisionomia de uma Irlanda

maltratada pela colonização dependeria tão-somente da boa vontade de homens patrióticos.

A partir dessa exposição inicial, tomam-se, neste trabalho, produções culturais eminentemente políticas como elementos de um conjunto de práticas discursivas convergentes para a solidificação de determinada concepção ideológica em nível tanto de praxes sociais quanto de representações culturais simbólicas. Ao tomar como eixo o contexto geral de produção e divulgação dessas produções correspondentes aos primeiros decênios do século XX, consideram-se, também, outras materialidades textuais, como o artigo intitulado "A Família", da Constituição irlandesa de 1937, enquanto posição estatal acerca dos lugares de gênero na nação que se buscava edificar nos primeiros decênios do século XX. Nessa perspectiva, busca-se, sob um prisma interdisciplinar, observar como um disseminado posicionamento ideológico frente a uma condição histórica propiciou a convergência na feição tanto de determinados produtos culturais como de um texto legislativo.

Se, grosso modo, enquanto o Modernismo "aponta e representa o caos, organizando-o em estruturas", o Pós-Modernismo "implode as estruturas libertando e vivenciando o caos em sua experiência" (Ferreira 51), propõe-se aqui identificar em que medida um texto pós-moderno – a peça *The Beauty Queen of Leenane* (1996), do dramaturgo e cineasta anglo-irlandês Martin McDonagh, emblemático de uma infinidade de descendentes de imigrantes do oeste irlandês para países como Inglaterra e Estados Unidos antes de a Irlanda tornar-se um país desenvolvido – re-elabora, em seu diálogo com a tradição, uma memória cultural instituída ao longo desse período de arroubo nacionalista. Mais: busca-se analisar como esse texto desestabiliza não apenas a representação habitual do feminino no nacionalismo cultural como também valores propalados pelo discurso nacionalista, sobretudo no tocante à família, em um contexto pós-moderno contestatório de metanarrativas totalizadoras, utopias e idealismos (Lyotard).

“That Ireland which we Dreamed of” ou a Nação como Família Imaginária

*L'essence d'une nation est que tous les individus aient beaucoup de choses en commun, et aussi que tous aient oublié bien des choses.*⁴

Ernest Renan

Em 1943, duas décadas após a Independência, Eamon de Valera, em discurso radiofônico à comunidade nacional, vislumbrou o cenário de uma Irlanda idílica a ser (re)construída – note-se a manutenção de um mesmo objetivo propalado décadas antes, no processo de descolonização –, conforme evidencia o fragmento:

*That Ireland which we dreamed of would be the home of a people who valued material wealth only as a basis for right living, of a people . . . satisfied with frugal comfort . . . a land whose countryside would be bright with cozy homesteads, whose fields and villages would be joyous with the sounds of industry, with the romping of sturdy children, the contest of athletic youths and the laughter of comely maidens, whose firesides would be forums for the wisdom of serene old age.*⁵
(qtd. in Lee 334)

Ilustração do panorama anti-urbano com que se pretendia edificar uma Nação tão diversa quanto possível de sua antiga metrópole, mediante um desenvolvimento auto-suficiente à força de potencialidades “nativas”, tal passagem permite entrever – a propósito do idealismo patriarcal evocado nas atribuições de gênero binárias “o riso de donzelas graciosas” e “a competição de jovens atléticos” – que, malgrado os discursos políticos de modernização procurem “colocar-se como marco fundador de uma nova época, pretendendo inaugurar um processo de reconstrução” (Assunção 2), essa reconstrução, além de constante *vir-a-ser*, enquanto formulação discursiva, não

contemplará, caso se efetive, todos os cidadãos homoganeamente. Ora, em face da urgência de uma adesão unânime para a construção de uma sociedade adestrada aos moldes republicanos, o então Primeiro Ministro converte a pretensão particular de uma elite política em aspiração coletiva pela universalização e construção de um “nós consensual” (Op. Cit. 2), que interpela os sujeitos a tomarem partido de uma causa nacional que pressupõe uma sociedade coesa e homogênea, ao passo que ignora diferenças e, não bastasse, estabelece outras mais – uma vez que a suposta unidade implicaria, paradoxalmente, representações e imputações de determinadas diferenças camufladas pela fabricação discursiva do sentimento de *muitos como um* (Bhabha).

Com efeito, a partir da colaboração de Anderson, que apontou a configuração artificial da composição de comunidades nacionais – de vez que o nacionalismo, longe de universal e atemporal, consiste em um fenômeno moderno, resultante de especificidades históricas particulares –, estudos contemporâneos acerca do nacionalismo usualmente se balizam na noção de que as nações, para além de entidades geopolíticas, são comunidades imaginadas discursivamente construídas. Nesse sentido, um discurso nacionalista hegemônico legitima-se ao agregar à sua própria concepção de nacional a condição de natural, homogênea e historicamente genuína, ao passo que se esmera para encobrir, sob o tapete vermelho da História, narrativas conflitantes com sua concepção totalizadora.

Em contraposição a esse paradigma, no início dos anos 1990, McClintock (“No longer”) questionava a omissão de teóricos do nacionalismo no tocante a questões de gênero, de vez que os diversos nacionalismos ao redor do globo, longe de conferirem a homens e mulheres prerrogativas idênticas, assentam-se, não raro, sobre robustas construções de disparidades de gênero tanto em níveis de discurso e representação quanto de atribuições de papéis e normas de conduta e acesso a determinados direitos. Com vistas a suprir esse hiato, teóricas feministas têm sublinhado como tais construções são manejadas na composição e legitimação de projetos nacionalistas, partindo do pressuposto que os conceitos de nação e identidade nacional, porque

abstratos – já que inventados –, corporificam-se pela mediação de artifícios como narrativas e metáforas que cristalizam disparidades de gênero. A propósito do último item, a nação não raro é concebida, metaforicamente, como uma família centrada na figura materna, a Pátria-Mãe, que zela e é zelada por seus filhos. Nesse sentido, a atribuição de valor de gênero e parentesco à representação nacional, além de mascarar, pelos artifícios do essencialismo e da naturalização, seu caráter de construto ideológico, conferiria ao abstrato conceito de nação um sentido de proximidade pela aplicação de valores de maternidade/filiação, que, por não serem escolhidos, requerem afeição incondicional e sacrifício.

Em outro nível, a metáfora da família, em que cada membro tem seu papel “natural” a desempenhar, também racionalizaria, a partir da estruturação de micro-poder que caracteriza a célula familiar enquanto microcosmo nacional – considerem-se a sua hierarquia social fechada, a “natural” dominação do *pater familiae* sobre a mulher e os filhos e as posições desiguais entre estes últimos no acesso à herança, por exemplo –, disposições hierárquicas que subjazem à unidade nacional. Ademais, a invocação da nacionalidade pela mediação da genealogia doméstica atenuaria, em nível simbólico, o impacto da fragmentação familiar, particularmente em períodos bélicos, quando os códigos de cidadania e patriotismo requerem o rompimento de famílias e o sacrifício de maridos, filhos e irmãos (McClintock, *Imperial Leather*). Desta feita, ao passo que se esperaria dos homens a inserção voluntária em disputas bélicas, as mulheres seriam conclamadas a manter aceso o fogo doméstico à espera do regresso dos homens da família. Em tais momentos, conclamar-se-ia o esforço coletivo no sentido de antepor à individualidade e a subgrupos o sentimento de pertença a uma comunidade sem fragmentos – à grande família nacional.

Dada a relação entre metáfora familiar e projeto nacionalista sob um prisma conceitual, cumpre verificar de que forma a noção de família imaginária seria articulada, nos domínios da práxis, na agenda nacionalista irlandesa.

Lar Sagrado ou Cárcere Privado?

May Irish mothers, young women and girls, not listen to those who tell them that working at a secular job, succeeding in a secular profession is more important than the vocation of giving life and caring for this life as a mother...⁶

Papa João Paulo II

O discurso de enaltecimento da família camponesa pelas lideranças nacionalistas nos âmbitos cultural e político *stricto sensu* teria como implicação do improvisado fetiche pela *cottage* o recrudescimento da segregação feminina no seio familiar. Se, em parte, a retirada maciça de mulheres do campo para o trabalho doméstico decorreria da rarefação do labor agrícola subsequente à Grande Fome, em parte se deveria ao empenho de reformistas rurais como George Russel com vistas a consolidar um ideal de nação a partir do âmbito doméstico, sobretudo mediante o devotamento feminino à retomada e perpetuação de tradições pré-coloniais (McPherson). Além disso, os idealizadores do ruralismo acreditavam que a revitalização do campesinato favoreceria uma revivescência análoga da família rural, de modo a assegurar a presença feminina no âmbito doméstico em face de um crescente êxodo de mulheres para centros urbanos (James). Para tanto, fazia-se necessário escamotear a posição de inferioridade do lar frente à alçada pública, mediante a elaboração de uma atmosfera de encantamento em torno do seio doméstico, à custa de iniciativas como, por exemplo, cruzadas contra casas mal-cuidadas, certames com premiação para a *cottage* mais “arrumadinha”, concursos de guloseimas “genuinamente irlandesas”, instruções sobre o fabrico de roupas à moda da época de Brian Boru!⁷ – período em que as vestimentas irlandesas teriam alcançado *its greatest perfection of beauty and utility* (“sua maior perfeição em beleza e utilidade”; McPherson)⁸ – e mesmo admoestações contundentes, como a do austero George Russell, em 1907: “We are ashamed of Irish women that they have no pride in the feminine arts,

and have made no contribution to the dinner table of the world except Irish stew" ("Temos vergonha das mulheres irlandesas que não se orgulham das artes femininas e não deram qualquer contribuição ao banquete mundial senão o ensopado irlandês").⁹

Dando-se um avanço temporal rumo a uma Irlanda já independente, observa-se, ainda sob o mesmo pretexto de construção de uma Nação centrada na família, um outro tipo de intervenção pública no espaço privado, agora mais contundente. De fato, a Independência, ocorrida em 1922, e o conseqüente advento da República representariam, nas primeiras décadas, o extremo oposto da conquista de liberdade, na medida em que práticas de adestramento empreendidas pela interferência estatal buscariam solidificar um ideal de Nação o mais edificante possível. Dessa forma, instalava-se, já em 1923, uma onipresente censura, com vistas a controlar, mediante promulgação e efetivação de diversos Atos, setores que configurassem ameaça à sociedade disciplinar que se buscava instituir, como a imprensa, o cinema, bares e casas noturnas.

Nesse processo, ter-se-ia como um dos pilares o catolicismo no sentido de legitimar, em prol da unidade – paradoxalmente dependente da heterogeneidade –, a figuração da Irlanda ideal como uma espécie de Sagrada Família, na qual também se ratificaria o ideal de feminilidade nacional, centrado no sofrimento, sacrifício e abnegação (Innes). Esposa, mãe e, admiravelmente, virgem, Maria constituiria um modelo de conduta ideal para a feminilidade apregoadada pelo nacionalismo republicano irlandês, de forma que este escoraria os ditames da Igreja no sentido de legitimar e estimular acepções tradicionais de delimitação do papel feminino. Destarte, a delegação de poder à Igreja exerceria forte impacto sobre os padrões de moralidade a serem propalados, com implicação direta sobre a cidadania feminina, de forma que sua autonomia, tanto sobre o corpo reduzido à máquina reprodutora quanto sobre a conduta depositária de um manancial fecundo de valores quase genéticos, seria sacrificada em prol do "bem comum" de um projeto político que não lhe reconhecia potencialidades senão a relação maternidade-metáfora. Por conseguinte, promulgaram-se alguns Atos

com vistas a disciplinar especificamente a conduta feminina, alvo de uma vigilância mais severa, de forma que, em 1925, o *Civil Service Amendment Act* restringiria o papel feminino na esfera pública, sobretudo no mercado de trabalho, enquanto o *Matrimonial Act* vetava o divórcio. Já em 1929, o *Censorship of Publications Act* negava às mulheres acesso a informações sobre controle de natalidade, ao passo que em 1934 se proibiam, mediante o *Criminal Law Amendment Act*, a venda, propaganda e importação de contraceptivos, bem como a permanência de mulheres casadas no trabalho formal (Lee).

Essa gama de investimentos legais que boicotavam a atuação feminina na alçada pública e naturalizavam a maternidade como destino culminaria com a elaboração, sob a vanguarda de Eamon de Valera, da Constituição Irlandesa (*Bunreacht na hÉireann*), em 1937, já citada, que ratificaria o binômio catolicismo-nacionalismo com a concessão à Igreja Católica de uma “posição especial”, expressa no artigo 44.1.2, intitulado “Religião”, bem como da delegação à Santa Madre Igreja da função de “proteger a família de ataques, e guardar a instituição do casamento” (m/trad.). Nesse sentido, merece nota o artigo 41, intitulado “A Família”, que manifesta a posição estatal acerca especificamente da mulher:

*41.1.1 The State recognises the Family as the natural primary and fundamental unit group of Society, and as a moral institution possessing inalienable and imprescriptible rights, antecedent and superior to all positive law. 41.1.2. The State, therefore, guarantees to protect the Family in its constitution and authority, as the necessary basis of social order and as indispensable to the welfare of the Nation and the State.*¹⁰

Curiosamente, o documento não faz referência, mesmo no artigo dedicado à família, à figura do pai. Contudo, a omissão do elemento paterno não implica subestimação do papel masculino na sociedade, dado que a família aqui pode ser entendida como o âmbito doméstico, no qual o reinado deve ser estritamente feminino. Portanto, a ausência

de menção ao pai – considere-se que o subentendido tem, por vezes, mais eloquência do que o próprio dito (Ducrot) – consiste muito menos na desvalorização do papel masculino do que na supervalorização do feminino. Veja-se, nesse sentido, que, além de tomar os substantivos mulheres e mães como sinônimos, o discurso constitucional constrói a si próprio como uma instância defensora dos direitos femininos, mediante termos como “reconhece”, “direitos imprescritíveis”, “garante a proteção”, “se esforçará por assegurar” e “as mães não sejam obrigadas”. Destarte, se o Estado se compromete a zelar pelos direitos da mulher-mãe, esta é, concomitantemente, interpelada a retribuir tamanha gentileza: elevada ao posto de heroína, recebe a incumbência, legitimada pela lei, de zelar, no calor sagrado do lar, pelo “bem comum” de toda a Nação, sob garantia de que em nenhuma hipótese seria obrigada a deixar seu reino doméstico.

Uma política de insulamento econômico, igualmente conservadora, implicaria um período de estagnação que perduraria até os anos 1960, quando ocorreu o início de um processo de estabilização motivado pela adesão da República da Irlanda à Comunidade Européia, em 1973. De fato, a abertura para relações comerciais favoreceria não apenas o enorme crescimento econômico dos anos 1990 – que finalmente garantiria ao país um símbolo viril, Tigre Celta –, como a alteração em padrões culturais pela progressiva influência do processo de globalização (White). Conseqüentemente, a Igreja perderia parte de sua hegemonia para uma progressiva secularização, e as diversas legislações que vetavam a autonomia feminina seriam gradualmente suplantadas – mercê, também, do esforço de movimentos feministas (Keogh).

Todavia, se décadas após o início de um processo de abertura econômica e cultural que paulatinamente atenuaria a imagem da Irlanda como um país rural e moralista, o conservadorismo e a segregação de gênero persistem em um dos países mais conservadores da Europa, haja vista a manutenção, em pleno século XXI, da posição estatal conservadora acerca do papel feminino na família – visto que a Constituição de 1937 ainda vigora –, não é surpresa que produtores

culturais contemporâneos retomem o nacionalismo político e cultural irlandês, em um diálogo com a tradição como forma de contestação de uma memória cultural paradoxalmente totalizadora e excludente. Nesse sentido, a peça *The Beauty Queen of Leenane*, de Martin McDonagh, é elucidativa, como se verá a seguir.

***The Beauty Queen of Leenane*: um Exemplo de Família**

*Was will das Weib?*¹¹
Sigmund Freud

Em uma contemporaneidade em que sistemas de crenças procedentes do Iluminismo – tais como um *self* estável e coerente, o conhecimento objetivo, a transparência da linguagem – são abalados pelo Pós-Modernismo, concepção ideológica contestatória de metanarrativas totalizadoras, tais como a História oficial, que simplifica e distorce, enquanto legitimação de determinados grupos de acesso privilegiado ao poder, narrativas periféricas (Lyotard), produções literárias aparentemente contraditórias constituem-se como forma de contestação da própria linearidade histórica (Dogherty). Sintomática dessa postura crítica, *The Beauty Queen of Leenane* pode ser lida como uma desconstrução não apenas de um cânone literário irlandês instituído no período de arroubo nacionalista como de ideologias políticas *stricto sensu* concorrentes, àquele mesmo contexto, para a edificação de uma Irlanda aparentemente homogênea, mas repleta de rachaduras e fronteiras internas.

A peça remonta, já na descrição do cenário – “The living-room of a rural cottage in the west of Ireland” (“A sala de um chalé rural no oeste da Irlanda”; McDonagh 3)¹² – ao bucolismo preconizado pelo nacionalismo político-cultural dos primeiros decênios do século XX. Contudo, essa *cottage* abriga, no lugar de uma família nuclear tradicional, apenas uma solteirona, Maureen, e sua mãe, Mag, provavelmente viúva. Mais: o fato de Maureen, aos quarenta anos,

permanecer solteira evidencia um desajuste ao “cresci e multipliquei-vos”, caro tanto à Igreja quanto ao projeto nacional centrado na família como alicerce da Nação. Nesse sentido,

[b]y creating an image that audiences are invited to see as ‘traditional’, and then removing from it the last vestiges of ‘traditional’ values, the plays stage the contradictions of a society that continues to nurse images of itself in which it no longer believes (Morash 269).¹³

De fato, a situação familiar em *The Beauty Queen of Leenane* ilustra com radicalismo a noção de família pós-moderna não apenas como “local para as lutas entre a tradição e a modernidade, mas também uma metáfora para elas” (Giddens 63), na medida em que a expressão “família desestruturada”, lugar-comum em determinados domínios das Ciências Humanas, atinge o extremo na família Folan, que constitui, no lugar de berço de uma nacionalidade harmoniosa e edificante, um efeito inverso do programado pela agenda nacionalista. Considerando-se que o eufemismo “Rainha do lar” é, por vezes, internalizado por donas-de-casa obsessivas pela limpeza, Mag, no ritual diário de despejar na pia da cozinha sua urina noturna, evidencia uma corrupção do culto da domesticidade, desconstruído na peça: a obsessão pela limpeza é substituída pelo vício da sujeira. Indiferente ao arquétipo mariano propalado pelo nacionalismo católico, Mag é uma mãe cruelmente possessiva, de vez que, sob pretexto de uma suposta debilitação física, tenta, a todo o custo, manter sob seu controle a única das filhas que, não contemplada com um casamento redentor e incapaz de se adaptar à condição de imigrante na Inglaterra, teve de permanecer sob o jugo materno. Exemplo de dona-de-casa enclausurada junto ao seio doméstico, excluída do mercado de trabalho, conforme estipulado pela Constituição de 1937, Mag representa o lado negro do artigo da constituição “A Família”, na medida em que sua identidade enquanto mulher é intrinsecamente ligada à de mãe, como almejava o documento. Se a única função a que fora condicionada é a de ser mãe, entende-se

por que o controle doentio sobre a única filha solteira constitui o único objetivo de uma vida carente de sentido.

Considerando-se que a mãe idealizada pelo projeto nacionalista seria encarregada de transmitir valores nacionais à prole, Mag não reproduz senão uma moralidade sexual conservadora, para a qual beijar dois homens em toda a vida seria o bastante para a filha merecer o apodo de “prostituta” (*whore*). Ademais, se uma das funções da “mãe patriótica” propalada pelo nacionalismo irlandês seria transmitir às gerações vindouras, enquanto guardiã de valores tradicionais, o orgulho pela identidade nacional, Mag demonstra repúdio pela língua irlandesa – referindo-se a uma música cantada nessa língua como *an oul fella singing nonsense* (“um velho cantando bobagens”; BQ 7) –, em franca preferência pelo inglês: *Why can't they just speak English like everybody?* (“Por que não falam inglês como todo mundo?”; BQ 7). De fato, emblema de uma Irlanda deslocada no tempo e no espaço, a “mãe desnaturada” mal sabe em que país vive:

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. (BQ 8)¹⁴

Nesse caso, cabe à filha, que demonstra mais consciência histórica, ensinar-lhe tópicos de História e cultura nacionais, contrariando o modelo familiar tradicional em que as mães devem servir de modelo para as filhas.

Enquanto, em uma leitura apressada, essa relação conflituosa entre mãe filha poderia ser tomada como um duelo de mulheres desequilibradas, uma análise atenta aos seus condicionamentos sociais assinala o sistema patriarcal como motivador desse embate. Trata-se,

pois, de reações estereotipadas frente à ideologia patriarcal, mesmo em uma família composta apenas de mulheres, na medida em que o patriarcado, “estrutura hierárquica que confere aos homens o direito de dominar as mulheres, independentemente da figura humana . . . investida de poder” (Ssffioti 39), constitui, quando internalizado, uma engrenagem quase automática, que funciona até mesmo acionada por mulheres como Mag, que, obstinada em adestrar a filha segundo a Lei do Pai, exerce uma função antes de patriarca que de matriarca, pois a ordem vigente nesta família é patriarcal.

Nesse sentido, a família constitui uma instância simultaneamente regulada e reguladora, porque ali se produzem e reproduzem, em um círculo vicioso, concepções ideológicas internalizadas por seus membros em suas práticas sociais intra e extra domiciliares. Retome-se, pois, a metáfora familiar, e veja-se que a figura do Pai, em esfera micro, busca disciplinar a conduta dos filhos como o faz o Estado com seus cidadãos, em esfera macro, numa relação em que ambas as esferas se alimentam mutuamente, na medida em que a família, aparelho ideológico *par excellence*, ao internalizar valores ideológicos disseminados discursivamente, produz corpos disciplinados para a sociedade disciplinar.

Todavia, a relação entre mãe e filha, em *The Beauty Queen of Leenane* não é unilateral, na medida em que, devido ao convívio intensivo e extensivo sob o mesmo teto, ambas parecem ter desenvolvido estratégias no sentido de neutralizar o “veneno” da rival. Maureen, por exemplo, recorre a ameaças de agressão física a fim de minar o ímpeto controlador da mãe:

MAUREEN. I could live with that so long as I was sure he'd be clobbering you soon after. If he clobbered you with a big axe or something and took your oul (sic) head off and spat in your neck, I wouldn't mind at all, going first. Oh no, I'd enjoy it, I would. (BQ 10-11)¹⁵

Sem o subsídio da força física, Mag, por sua vez, vale-se de sua arma mais poderosa: a língua. Quando Maureen volta com Pato Dooley – que, mais do que um pretendente, representa a esperança de libertação dos tentáculos maternos – de uma festa e os dois dormem juntos, Mag tenta, pela manhã, arruinar a imagem da filha junto ao rapaz, mostrando-lhe a mão escaldada, resultado de uma tortura empreendida por Maureen. Com efeito, ciente do perigo de terminar seus dias em um asilo, a "patriarca", esmera-se para fazer com que o pretendente desista de se casar com Maureen e levá-la para os Estados Unidos – que aqui simboliza um escape de uma Irlanda estagnada economicamente. Em resposta, Maureen beija provocantemente o rapaz e o convida a cheirar a pia da cozinha, onde toda manhã sua mãe despeja a urina noturna. Contudo, esse jogo de provocações assume outra configuração a partir do momento em que Mag revela a Pato que a filha já estivera internada em um hospício, na Inglaterra, de forma que a sucessão de ataques e contra-ataques cada vez mais contundentes tomaria uma dimensão inesperada. Quando, em certo momento, descobre que a mãe consumira uma carta em que o rapaz combina de encontrá-la no aeroporto para, enfim, se mudarem para os Estados Unidos, Maureen, como vingança frente a tal crueza,

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. (BQ 65)¹⁶

Mediante uma sessão de tortura à moda cinematográfica, Maureen descobre que a mãe destruíra sua oportunidade de, finalmente, desprender-se de seu domínio. O contra-ataque, agora traduzido em atitude, evidencia sua cólera: "*MAUREEN slowly and deliberately takes*

her mother's shriveled hand, holds it down on the burning range, and starts slowly pouring some of the hot oil over it, as MAG screams in pain and terror" ("Maureen devagar e deliberadamente pega a mão enrugada de sua mãe, segura-a sobre o fogão aceso, e vagarosamente começa a entornar um pouco do óleo quente sobre ela"; BQ 66). Ao fim da sessão, Maureen deixa a mãe se contorcendo enquanto corre freneticamente rumo ao aeroporto, na esperança de ainda encontrar o amante. Após o esforço frustrado, destrói de vez o empecilho que a impedia de viver sua individualidade: a mãe, cuja cabeça golpeia com um pedaço de ferro. Entretanto, uma vez livre, Maureen se mostra incapaz de assumir uma identidade diferente daquela atrelada à imagem materna, cuja personalidade parece introjetar, como se depreende da cena em que, sentada na cadeira de balanço – imagem que alude a uma Irlanda entregue à própria sorte –, reproduz o estereótipo da mãe, a propósito do comentário de Ray: "*The exact fecking image of your mother you are, sitting there pegging orders and forgetting me name!*" ("A imagem cuspidada de sua mãe, é o que você é, sentada aí jogando ordens e esquecendo meu nome!"; BQ 83).

Retome-se a peça *Cathleen ni Houlihan*, de W.B Yeats, emblema do ideário nacionalista, e veja-se que a transição de uma mulher idosa para outra mais jovem como metáfora da vitalidade nacional assume, aqui, outro sentido: a perpetuação da imagem de uma mulher letárgica, presa a uma cadeira de balanço, alude a uma Irlanda estagnada, na qual os filhos, porque destituídos de perspectivas, reproduzem as falhas dos pais. Se é numa outra figura feminina, sobretudo na mãe, que a mulher, pelo processo de identificação, busca referência para a compreensão e formação de sua identidade feminina (Fortes), Maureen, a despeito de seu esforço em lutar contra a identificação com um modelo materno de feminilidade retrógrada, atrelada a padrões morais restritivos, não escaparia às conseqüências de um sistema patriarcal alienante, aqui ilustrado pela transmissão mãe-filha de condutas estereotipadas. Nesse sentido, a peça se presta menos como ruptura do que como contestação, mediante um efeito paródico, do nacionalismo

patriarcal apregoado até a primeira metade do século XX e cujas conseqüências se fazem presentes ainda na contemporaneidade.

Considerações Finais

Em uma conjuntura balizada por diversos movimentos em prol da afirmação identitária irlandesa, diversas produções culturais se valeriam da figura feminina para, dentre outros desígnios, contrapesarem seu próprio “uso” pelo discurso imperial. Nessa perspectiva, síntese da relação entre ideólogos políticos e idealizadores culturais com seus condicionamentos históricos, a composição do nacionalismo político-cultural irlandês se valeria de discursos e práxis assimétricas, com implicação direta nas representações imaginárias e atribuições reais de gênero. Nesse sentido, a ênfase na subalternidade do gênero feminino se daria com intento não necessariamente doloso, mas como implicação de uma formação discursiva consoante com seus condicionamentos históricos em um projeto calcado na invenção de uma identidade nacional paradoxalmente homogênea e heterogênea. Dessa forma, a “recuperação” da masculinidade do irlandês, caracterizado na pseudociência vitoriana como pueril e, mesmo, efeminado, sua representação no nacionalismo cultural como um herói gaélico teria como contraparte figurações femininas necessariamente opostas.

Produto dessa mesma corrente ideológica, a Constituição Irlandesa, apresentando-se como beneficiária dos anseios do gênero feminino, ao qual dedica o artigo “A Família” – que, importa sublinhar, exprime a concepção do Estado acerca do papel feminino na República –, legitimaria um protótipo de feminilidade calcado na relação esposa-mãe-dona-de-casa, que ecoa ainda na contemporaneidade. Nesse sentido, o discurso republicano, aparentemente benfazejo para com as mulheres, sintetiza a concepção estrita do papel feminino republicano como aglutinado à alçada doméstica, onde sua conduta, bem como a formação de novos heróis nacionais e a não-intrusão no mercado de trabalho, seria assegurada.

Angustiados quanto ao futuro do teatro irlandês, Haughey e colegas (2001) apontam a parcimônia de originalidade como distintivo de uma geração de dramaturgos contemporâneos cujas produções, porque atreladas ao *modus operandi* canonizado como genuinamente irlandês – as peças de campesinato – destoam da realidade irlandesa atual. Se tais críticos, sob o ponto de vista da recepção do drama por um público renovado, que não veria sentido na representação de uma Irlanda obsoleta, contestam a produção dramática contemporânea, sob outro prisma, o dos diálogos culturais entre um passado ainda pulsante e um presente que procura exorcizá-lo valendo-se de ferramentas daquele para a reconstrução de uma história a partir de um olhar atual, a retomada da tradição é salutar. Nessa perspectiva, *The a tradira*, *srggia a da s rumos ante o Beauty Queen of Leenane* consiste tão menos em uma retomada comodista ou simplória de enredos, cenários e linguagem de um tempo que não o seu – assim o fosse não haveria tradição, pois não haveria diálogo – do que um diálogo com a tradição sob a postura crítica do pensamento pós-moderno. Em diálogo com essa tradição nacionalista conservadora, a peça não apenas destoa dessa perspectiva como, sobretudo, a contesta, apontando suas conseqüências para aqueles que não são contemplados, de fato, pelos benefícios conquistados pelo esforço coletivo. (Daí não ser possível estabelecer um momento-chave de construção da Nação, uma vez que o acesso a determinados direitos e cidadania não ocorre simultaneamente para toda a comunidade nacional [Walby]: grupos minorizados, como as mulheres [sobretudo aquelas das classes subalternas], permanecem em posição de desigualdade e têm sua emancipação adiada em prol de grupos hegemônicos que, para sua permanência em tal posição, carecem da manutenção de determinadas diferenças de classe, etnia e gênero). Nessa perspectiva, McDonagh desestabiliza instâncias reguladoras como a família, a Igreja e a lei, ao apresentar uma família às voltas com matricídio, conflitos de gerações e insurreição contra valores familiares obsoletos. Desse modo, a representação feminina nesta peça contesta, mediante traços de subversão ou desconstrução, a figuração

estereotípica à qual o feminino tem sido relegado na tradição literária irlandesa, principalmente no tocante ao drama.

Na peça, diferentes realidades temporais se justapõem, de forma a sugerir uma relação entre passado e presente menos linear e pacífica do que supõe a narrativa tradicional. De fato, embora não haja definição temporal explícita, referências como ao caso de um bispo irlandês que tivera um filho com uma estadunidense – em alusão aos sucessivos escândalos envolvendo o clero irlandês na década de 1990 – não apenas situam temporalmente a peça como reforçam o desmascaramento de aparelhos ideológicos vinculadores de uma moral conservadora e, por vezes, hipócrita, como a Igreja. Haja vista a constatação da personagem Ray, típica da descrença pós-moderna frente a determinadas instituições tradicionais: “*It’d be hard to find a priest hasn’t had a babby with a Yank*” (“Seria difícil achar um padre que não teve um bebê com uma lanque”; BQ 15). No entanto, a temática da emigração para Estados Unidos e Inglaterra em busca de trabalho alude a uma conjuntura histórica anterior, já que, na década de 1990, o país experimentava uma realidade oposta: o regresso de ex-emigrantes e a vinda de estrangeiros seduzidos pela prosperidade do Tigre Celta. Como sugere O’Toole,

[t]he country in which McDonagh’s play is set is pre-modern and post-modern at the same time. The 1950s is laid over the 1990s, giving the play’s apparent realism the ghostly, dizzying feel of a superimposed photograph. All the elements that make up the picture are real, but their combined effect is one that questions the very idea of reality. (O’Toole xi)¹⁷

De fato, no entre-lugar entre passado e contemporaneidade, *The Beauty Queen of Leenane* sugere uma relação não de ruptura ou continuidade, mas de co-existência entre ambos. Nesse sentido, a peça não é anacrônica, pois, malgrado o país seja, atualmente, próspero, não se pode garantir que tal desenvolvimento seja acessível a toda a população: há Irlandas periféricas no interior de um mesmo território,

diversos tempos dentro de um mesmo Tempo. Destarte, se o Pós-Modernismo, em sua produção e veiculação de discursos marginalizados, resulta em uma relação de revisão histórica, McDonagh reconstrói – ainda que de forma idiossincrática – a memória daqueles idealizados no palco, mas marginalizados na realidade, como fizera Synge no início do século. Todavia, nega incisivamente qualquer familiaridade com a tradição literária irlandesa (Elgred), malgrado tal sintoma ou recusa da angústia da influência (Bloom) em face de inevitáveis comparações com aquele dramaturgo não impeça que sua produção teatral seja interpretada como um diálogo com a tradição, sobretudo devido à retomada de temáticas (ruralismo, emigração, violência, moralidade) e elementos (linguagem, caracterização, espaço) tradicionais. Com efeito, McDonagh empreende, na *Trilogia Leenane*, uma tentativa mais arrojada de desmitificar o oeste irlandês, avançando, como se verá adiante, um projeto realizado pelo próprio Synge. Além do contexto de produção, a diferença basilar entre ambos, como aponta Elgred (2005), consiste no emprego, por McDonagh, de elementos do gênero cinematográfico “terror” como subsídio para a desconstrução, mediante ênfase na violência e brutalidade, de uma persistente concepção de *irlandesidade* assentada sobre três elementos: religião (Católica), política (nacionalismo), e geografia (ruralismo).

Ao parodiar a imagem do oeste irlandês como *locus amoenus*, enquanto depositário de uma suposta *irlandesidade* autêntica, transformando-o em um espaço alienado e alienante, no qual a violência constitui uma única forma de manifestação de subjetividade, uma terra em estado letárgico, da qual as novas gerações almejam partir, preferencialmente para os Estados Unidos, McDonagh contesta o nacionalismo cultural e político, apontando o lado negro de seu encapsulamento cultural e econômico e de uma moralidade religiosa inflexível. Nesse sentido, retoma o contra-discurso de autores como Joyce – que, em *A Portrait of the Artist as a Young Man*, imagina a Irlanda não como uma bela jovem, mas, mediante seu *alter ego* Dedalus, como “*the old sow that eats her farrow*” (“uma porca velha que devora sua ninhada”; Joyce 138) – e Synge, que, sobretudo em *The Playboy of The*

Western World (1907), transforma o oeste idílico em uma caótica terra-sem-lei. No entanto, se mesmo Joyce, decididamente urbano, concluiria *Dubliners* com a sugestão de haver chegado o momento para uma *journey westward* (Tolentino), e Synge, em sua desmitificação da linhagem familiar tradicional mediante o personagem Christy Mahon, de *The Playboy of the Western World*, falha em tentativas de ruptura da Lei do Pai, McDonagh, a despeito de seu esforço contundente, também não aniquila o espectro de uma Irlanda persistente: Maureen, mais resoluta do que Christy, assassina, de fato, a mãe; no entanto, não se liberta da mesma, de vez que a reproduz.

Em recusa ao conservadorismo do fazer literário irlandês, caracterizado por um nacionalismo ferrenho e pela conseqüente necessidade de ratificação da imagem de uma Irlanda centrada na família camponesa, a peça assinala o declínio da autoridade parental, bem como de seu prestígio junto às novas gerações. No entanto, tomando-se como exemplo o fracasso da recusa de Maureen em identificar-se com a figura materna e ter o mesmo destino, pode-se apontar um tom de niilismo na representação de McDonagh de uma Irlanda que se imortaliza a cada geração, em que pesem os esforços de Synge, Joyce e McDonagh, dentre diversos outros produtores culturais e críticos da cultura, em exorcizar, pelo caminho das Letras, tal assombração.

Notas

1. Excerto da pesquisa de Iniciação Científica intitulada A Figura Feminina em Peças do Teatro Irlandês, desenvolvida entre agosto de 2007 e julho de 2008, sob financiamento do CNPq.
2. Escritor, jornalista e militante do nacionalismo cultural irlandês (MacPherson 146). “É nos chalés e casas de fazendas que nasce a nação. Aqui é engendrada a semente fervorosa do nacionalismo. . . . Se se deseja uma civilização de caráter nobre e elevado, deve-se começar pela lareira. Se a lareira não estiver limpa, os altos escalões do estado terão um caráter semelhante.” Essa e todas as traduções de textos constantes do artigo são de nossa autoria.

3. Kiberd observa que imigrantes irlandeses na metrópole tenderiam a reforçar alguns estereótipos que lhes eram atribuídos – sobretudo o de beberrão, néscio e colérico – com vistas a agradar aos ingleses e, conseqüentemente, obter aquiescência social.
4. “A essência de uma nação é que todos os indivíduos tenham diversas coisas em comum, e que todos tenham também se esquecido de muitas outras coisas.”
5. “Aquela Irlanda com a qual sonhávamos seria o lar de um povo que valorizava riqueza material apenas como base para uma vida correta, de um povo . . . satisfeito com um conforto frugal . . . uma terra cujo panorama seria cheio de pequenas propriedades, cujos campos e arraiais seriam alegres com os sons da indústria, com a algazarra de crianças fortes, a competição de jovens atléticos a o riso de donzelas graciosas, cujas beiradas de lareira seriam o fórum para a sabedoria da velhice.”
6. “Que as mães irlandesas, jovens senhoras e meninas, não dêem ouvidos àqueles que lhes dizem que o trabalho secular e sucesso nesse trabalho são mais importantes do que a vocação de dar à luz e cuidar desta vida como mãe...” Discurso proferido por ocasião da visita à Irlanda em 1979 (McWilliams 83).
7. Herói irlandês responsável pela expulsão dos bárbaros na batalha de Clontarf, em 1014.
8. Coluna “Household Hints”; jornal Irish Homestead, de agosto de 1901 (139).
9. (Idem, 145).
10. “41.1.1 O Estado reconhece a Família como o grupo unitário primário e fundamental da Sociedade, e como uma instituição moral que possui direitos imprescritíveis e inalienáveis, que antecedem e são superiores a toda lei positiva. 41.1.2 O Estado, portanto, garante a proteção da Família em sua constituição e autoridade, como base necessária para uma ordem social e indispensável ao bem-estar da Nação e do Estado. 41.2.1 Particularmente, o Estado reconhece que por sua vida dentro do lar, a mulher dá ao estado um apoio sem o qual o bem comum não pode ser alcançado.”
11. “O que quer a mulher?”
12. Doravante as referências ao texto de McDonagh constarão apenas das iniciais BQ seguidas do número da página.

13. "Ao criar uma imagem para a qual a platéia é convidada a enxergar como 'tradicional', e então remover dela os últimos vestígios de valor 'tradicional', as peças encenam a contradição de uma sociedade que continua a alimentar imagens de si mesma na qual ela não mais acredita."
14. "MAUREEN. Em que país você vive?/MAG. Eh?/MAUREEN. Em que país você vive?/MAG. Galway./MAUREEN. Não o condado!/MAG. Oh-h.../MAUREEN. É na Irlanda que você vive!/ MAG. Irlanda."
15. "Eu poderia conviver com isso se tivesse certeza de que ele te daria uma surra logo depois. Se te desse uma surra com um machado grande ou coisa assim e arrancasse sua cabeça caduca e cuspsisse no seu pescoço, não me importaria de ir embora primeiro. Oh, eu amararia, amaria."
16. "Maureen a encara chocada, com ódio, vai até a cozinha, atordoada, coloca uma frigideira no fogão, acende o fogo forte e entorna meia garrafa de óleo de cozinha nela, pega as luvas de borracha penduradas na parede de trás e as coloca. MAG põe as mãos nos braços da cadeira de balanço para se levantar, mas MAUREEN a empurra para trás com um chute no estomago e virilha. MAG se inclina para trás na cadeira, amedrontada, fitando MAUREEN, que se senta à mesa, esperando o óleo ferver."
17. "O país no qual a peça de McDonagh se passa é pré-moderno e pós-moderno ao mesmo tempo. Os anos 1950 se sobrepõem aos 1990, dando ao realismo aparente da peça o sentimento estonteante e fantasmagórico de uma foto super-imposta. Todos os elementos que fazem o quadro são reais, mas o efeito combinado deles questiona a própria idéia de realidade."

Referências

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso, 1983.
- Assunção, Antônio L. *O poder do discurso e o discurso do poder: a construção do consenso nas falas do Presidente Fernando Henrique Cardoso*. Belo Horizonte: UFMG, 2001. (tese de doutorado).
- Bhabha, Homi K. "DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation." *Nation and Narration*. London/New York: Routledge, 2003. 291-322.

Bloom, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: IMAGO, 2002.

Bunreacht Na Héireann: *Constitution of Ireland*. http://www.taoiseach.gov.ie/attached_files/Pdf%20files/Constitution%20of%20Ireland.pdf (Acesso: 12 de abril de 2008).

Cullingford, Elizabeth B. *Thinking of Her ... as ... Ireland: Yeats, Pearse, and Heaney*. *Textual Practice* 4.1 (1990): 1-21.

Curtis, Lewis P. *Apes and Angels: The Irishman in Victorian Caricature*. London: Smithsonian Institution Press, 1991.

Docherty, Thomas, ed. *Postmodernism: A Reader*. New York: Columbia University Press, 1993.

Ducrot, Oswald. *O dizer e o dito*. Campinas: Pontes, 1987.

Elgred, Laura G. 'A brutalized culture': *The horror genre in contemporary Irish literature*. Chapel Hill: University of North Carolina, 2005. (tese de doutorado).

Ferreira, Murilo C. *O Entrelugar da Nação Pedagógica e da Nação Performativa Portuguesa em As Quybyrycas*. Rio de Janeiro: UFRJ, Pós-Graduação em Letras Vernáculas, 2007. (Tese de doutorado).

Fortes, Isabel. "O que ela tem que eu não tenho?" *A palavra e o silêncio: construções do saber psicanalítico na universidade*. Org. S. A. Figueira. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1993 v. 1, 91-102.

Giddens, Anthony. *Mundo em descontrole: O que a globalização está fazendo de nós*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

Haughey, Paul, Cormac O'Brien, and Josh Tobiessen, *Struggling Toward a Future: Irish Theater Today*. *New Hibernia Review* 5.2 (summer 2001): 126-133.

Hobsbawn, Eric. "Introdução: a invenção das tradições." *A invenção das tradições*. Org. E. Hobsbawn and T. Ranger. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. 9-23.

Innes, Catherine L. *Woman and Nation in Irish Literature and Society: 1880-1935*. Athens: University of Georgia Press, 1993.

- James, Kevin J. *Handicraft, Mass Manufacture and Rural Female Labour: Industrial Work in North-West Ireland, 1890–1914*. *Rural History* 17.1 (2006): 47-63.
- Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. London: Penguin, 1992.
- Keogh, Dermot. *Ireland and the Vatican: The Politics and Diplomacy of Church-State Relations, 1922-1960*. Cork: Cork University Press, 1995.
- Kiberd, Declan. "The Fall of the Stage Irishman." *The Irish Writer and the World*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. 21-41.
- Lee, James. *Ireland: 1912-1985*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Lyotard, Jean-François. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- MacPherson, James. "'Ireland begins in the home': women, Irish national identity, and the domestic Sphere in the Irish homestead, 1896–1912." *Eire-Ireland* 36.3-4 (2001): 130-152.
- McClintock, Anne. *Imperial Leather: Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. London: Routledge, 1995.
- _____. "'No longer in a future Heaven': woman and nationalism in South Africa." *Transition* 51 (1991): 104-23.
- McDonagh, Martin. "The Beauty Queen of Leenane." *The Beauty Queen of Leenane and Other Plays*. New York: Vintage Books, 1998. 1-84.
- MacWilliams, Monica. "The Church, the State and the Women's Movement in Northern Ireland." *Irish Women's Studies Reader*. A. Smythem. Dublin: Attic Press, 1993. 70-87.
- Morash, Christopher. *A History of Irish Theatre: 1601-2000*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- O'Faolain, Sean. *The Irish*. West Drayton Middlesex: Penguin Books, 1947.
- O'Toole, Fintan. "Introduction." *Plays: One*. M. McDonagh. London: Methuen, 1999. ix-xvii.

Pakenham, Valerie. *The Big House in Ireland*. London: Cassellpaperbacks, 2000.

Saffioti, Eleieth B. "Gênero e patriarcado: a necessidade da violência." *Marcadas a ferro: violência contra a mulher, uma visão multidisciplinar*. Orgs. M. Castillo-Martín, and S. Oliveira. Brasília: Sec. Esp. de Pol. Mulheres, 2005. 35-76.

Synge, J.M. "The Playboy of the Western World." *Plays by John M. Synge*. Leipzig: Bernhard Tauchnitz, 1922. 139-218.

Tolentino, Magda. V.F. *Dubliners: The Journey Westward*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 1989. (dissertação de mestrado).

Walby, Sylvia. "A mulher e a nação." *Um mapa da questão nacional*. Org. G. Balakrishnan. Rio de Janeiro: Contraponto, 2000. 249-269.

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

White, Tim. "The Strength of the Celtic Tiger: The case of pharmaceuticals." *Éire-Ireland* 43. 1-2 (Spr/Sum 2008): 26-49.

Yeats, William B. "Cathleen ni Houlihan." *Collected Works of W. B. Yeats*. Vol. II. The Plays. New York, London, Toronto, Sydney, Singapore: Scribner, 2001. 89-93.