

Mariese Ribas Stankiewicz<sup>1</sup>

**Resumo:** Em *Mutabilitie* (1997), observa-se que Frank McGuinness interessou-se por reflexões filosóficas e ideológicas, ao considerar o valor dos registros históricos, biográficos e literários para que enfim pudesse se apropriar das informações contidas neles, criando uma história contada sob a perspectiva irlandesa. Sob a luz do conceito de metateatro de Lionel Abel e procurando verificar o processo metateatral desenvolvido por McGuinness em *Mutabilitie*, este artigo considera que a inserção do metateatro trabalhado por William (Shakespeare), personagem da peça, explora algumas características culturais irlandesas mais básicas, tais como a mágica e o misticismo, através da música e do próprio teatro, acentuando o processo de autorreflexão do teatro irlandês.

**Palavras-Chave:** Teatro Irlandês; Metateatro; Ficcionalização da História.

**Abstract:** In *Mutabilitie* (1997), Frank McGuinness is interested in philosophical and ideological reflections, by considering the value of historical, biographical and literary records, so that he could appropriate information held in them at last, creating a story told by the Irish perspective. In the light of the concept of metatheatre, by Lionel Abel and searching for verifying the metatheatrical process developed by McGuinness in *Mutabilitie*, this article considers that the insertion of the metatheatre worked by William (Shakespeare), a play character, explores some more basic Irish cultural characteristics, such as magic and mysticism, through music and the theatre itself, stressing the auto-reflexive process of the Irish theatre.

**Keywords:** Irish Theatre; Metatheatre; Fictionalization of History.



Permanecem inacabados os poemas de Edmund Spenser, “Two Cantos of *Mutabilitie*”, que inspiraram o título da segunda peça de Frank McGuinness sobre a época renascentista, *Mutabilitie* (1997), e, também, que lhe proporcionaram um de seus temas mais importantes. A principal ideia dos cantos diz respeito, obviamente, à mudança, e trata de um problema de sucessão de poder real entre a na-

<sup>1</sup> Professora Adjunta da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (DALET-UTFPR), nas subáreas de Literaturas de Língua Inglesa e de Ensino de Língua Inglesa; Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL-UTFPR); Coordenadora do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência – PIBID (UTFPR/CAPES); Mestre em Inglês e Literaturas Correspondentes (UFSC); Doutora em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês (USP-FFLCH). marieser@utfpr.edu.br

tureza e a mutabilidade, muito semelhante àquele sofrido pela Irlanda depois das guerras com a Inglaterra, no final do século XVI. Contudo, o dramaturgo irlandês procurou dar a eles um sentido contemporâneo ao recontar um assunto que é muito antigo na Irlanda: a luta pelo poder e uma das primeiras observações acerca da maneira como McGuinness procura recontar a história do período em que Spenser viveu na Irlanda diz respeito à música, ao teatro e a como estes se relacionam com Shakespeare.

Uma parte significativa da transposição da história ocorre com a inserção de letras de música, de efeitos sonoros e do próprio teatro que geralmente estão intrinsecamente relacionados aos aspectos culturais de uma nação. Assim, quando os personagens cantam, eles veiculam informações que podem ser imediatamente compreendidas pelo espectador. McGuinness valoriza o perfil poético de Spenser e faz com que *Mutabilitie* tenha essa característica marcante. A música, os sons, as canções, os silêncios e a metateatralidade estão por toda parte em *Mutabilitie*, desde sua abertura com um fraco tamborilar, assinalando o ambiente primitivo irlandês, seu desenrolar com a peça da querela entre gregos e troianos, até o seu fechamento, com a palavra “*Música*” (McGUINNESS, 1997, p. 101).

Este artigo visa a apresentar como detalhes sobre a música da cultura irlandesa se inter-relaciona com o teatro da cultura inglesa, em *Mutabilitie*, observando, particularmente, a participação de William (Shakespeare), como um de seus personagens mais importantes para a auto-reflexividade do teatro irlandês. Para esse intento, fez-se um estudo desta peça, que conjuga informações fragmentadas sobre o período elisabetano com partes de um diálogo escrito por Spenser, *A View of the State of Ireland*,<sup>2</sup> e de seus “Two Cantos of Mutabilitie”,

---

<sup>2</sup> O livro pode também ser encontrado intitulado *A View of the Present State of Ireland*.

inseridos em *The Faerie Queene*, e com a inclusão de um encontro fictício entre o poeta e Shakespeare, na Irlanda, quando este organiza uma representação teatral da Guerra de Troia, dando à peça uma característica metalinguística.

Em uma entrevista feita por Joseph Long, McGuinness (2003) comenta que “quando [os personagens] cantam, eles dizem o que querem dizer. Se você quiser entender aonde *Mutabilitie* vai, o que realmente está em seu coração, veja as canções, os poemas, eles são as cartas na mesa” (Apud DEAN, 2010, p. 87-88).<sup>3,4</sup> Realmente, as profecias de File, os delírios de William, os excertos de *The Faerie Queene*, a invocação de William ao trazer à cena a Guerra de Troia, as músicas instrumentais, os recursos sonoros, como ruídos e outros sons representativos, os musicais com File, Elizabeth e Richard e, até mesmo, os silêncios são elementos de extrema importância ao entendimento de *Mutabilitie*.

Com a música e os efeitos sonoros, progressivamente os textos-fonte da cultura inglesa são transformados. “E um homem virá do rio” (McGUINNESS, 1997, p. 2) é uma frase recorrente pronunciada por File, que funciona como canção e, em *Mutabilitie*, faz parte da esperança de salvação do povo irlandês – por esta razão, File a repete como se fosse um mantra.<sup>5</sup> O homem que File diz vir do rio para cantar as canções de seu povo chega à Irlanda como William, um artista e dramaturgo inglês, que mostrará ao povo irlandês a essência do teatro. A imagem de um homem vindo do rio remete à ideia de que os irlandeses estranhamente esperam que aquele que contará suas histórias seja um estrangeiro, talvez um colonizador, ou seja, alguém

<sup>3</sup> Todas as traduções feitas do inglês para o português foram feitas por mim.

<sup>4</sup> “[W]hen they sing, they say what they mean. If you want to understand where *Mutabilitie* is going, what is really at the heart of it, look at the songs, at the poems, that is where the cards are in the table” (McGUINNESS, 2003, apud DEAN, 2010, p. 88).

<sup>5</sup> “And a man shall come from a river” (McGUINNESS, 1997, p. 2).

que tenha força o bastante para que as vozes dos oprimidos sejam ouvidas. Mikami observa que o teatro em *Mutabilitie* “é representado como uma nova maneira do irlandês reverter e transformar seu estado de miséria” (MIKAMI, 2002, p. 117),<sup>6</sup> o que pode ser uma ótima explicação para o teatro (e sua auto-reflexão) ser tão destacados na peça. William ajudaria o povo irlandês a fazer com que o poder de seu governo voltasse a ser soberano.

File, que representa uma categoria de artistas tipicamente irlandesa, também canta outras canções religiosas e folclóricas, ajudando a explicar a sua própria função que, no decorrer da peça, é colocada lado a lado com a de Edmund (Spenser), um poeta inglês. Ela é uma das mais importantes personagens de *Mutabilitie*, elaborada por McGuinness a partir da apropriação da ideia da representação da Irlanda como sendo uma mulher. Segundo Eleanor Hull, os filí eram observados “nos tempos mais antigos combinando em sua pessoa as funções de mágico, representante do executivo, juiz, conselheiro de um chefe e poeta. Ele ficava próximo ao rei na classificação, mas acima dele em autoridade” (HULL, 1906, p. 182).<sup>7</sup> Ao tratar exatamente da questão de gênero de um poeta daquela época, Murray afirma que, ao criar um file feminino, McGuinness desafia a tradição patriarcal da antiga academia irlandesa, uma vez que poetas gaélicos eram oficialmente homens (MURRAY, 2002, p. 166). Isso também é mutabilidade – o contraponto se faz procurando mudar o que *a priori* não é passível de mudança. O resultado disso é introduzir a possibilidade de um conflito para aquilo que parece estar inalterado na história.

---

<sup>6</sup> “Theatre is represented as a new way for the Irish to reverse and transform the misery of their state” (MIKAMI, 2002, p. 117).

<sup>7</sup> “The file is, then, to be regarded as in the earliest times combining in his person the functions of magician, law-giver, judge, counsellor to the chief, and poet. He was next to the king in rank, but above him in authority” (HULL, 1906, p. 182).

Em *Mutabilitie*, existe esse contraste entre a história e a ficção, enquanto evidencia-se a ficcionalização de fatos históricos e biográficos – aqui, McGuinness brinca com a ideia de como é feita uma peça teatral de um evento histórico. *Mutabilitie* ilumina-se com essa característica quando File pergunta a William sobre o teatro, com a curiosidade de que através dele consiga realmente decifrar o motivo de sua vinda ao encontro do povo irlandês:

Não é agora uma morada sagrada? Não é um templo onde os mortos lembrados levantam de suas sepulturas? [...] Não é lá que a sua raça agora fala com Deus? Esse teatro não é o verdadeiro local de reforma de seu país?<sup>8</sup> (McGUINNESS, 1997, p. 56)

O lugar ideal que File quer encontrar através de suas perguntas dificilmente teria algum ponto em comum com o teatro da época elisabetana, mas a proposta é deixar que o teatro seja uma forma de reverter situações, seja o bem maior e sagrado capaz de trazer de volta a memória de um povo.

O homem que veio do rio, William, parece ter perdido a memória de seu próprio povo e está tentando ter um futuro na Irlanda, para onde levou seus amigos Ben (Johnson) e Richard (Burbage). Ao traçar o perfil de William com trajes rotos e esfarrapados, febril e alienado da realidade, McGuinness dá-lhe características que, apesar de estereotipadas, são mais irlandesas do que propriamente inglesas, fazendo com que o espectador o confunda a princípio com um personagem irlandês.

Somente no ato II verifica-se que William é realmente Shakespeare, pois, através de um delírio, em que conta sobre seu relacio-

---

<sup>8</sup> “Is it not now a sacred dwelling? Is it not a temple where the remembered dead rise from their graves? [...] Is it not there that your race now speaks to God? Is that theatre not your country’s true place of reformation?” (McGUINNESS, 1997, p. 56).

namento com seu pai, ele fala expressões que imediatamente nos lembram de seu soneto 18,<sup>9</sup> tais como: “em maio os botões ficam dourados”, “verão”, “o olho do paraíso”, “brilhou como ouro”, “o dia se transformou em sombra”, “acaso, mudança, eterno” (McGUINNESS, 1997, p. 19).<sup>10</sup> O soneto 18 é um dos mais conhecidos e estudados, e trata do amor, da beleza e do tempo. A persona fala sobre a beleza de sua amada e como ela será imortal por estar eternizada em seu poema.

Apesar das similaridades de vocabulário entre o soneto e o excerto de *Mutabilitie*, este último mostra uma parte importante da vida de William que parece ter sido muito marcante na vida do personagem: a presença-ausência de seu pai. A peça não desenvolve a ideia do relacionamento de William com o pai, mas as memórias que o personagem tem dele misturam-se ao encantamento que emana do soneto. De qualquer maneira, a leitura de que a persona do soneto seria um filho enaltecendo o relacionamento que teve com seu pai é



---

<sup>9</sup> “Shall I compare thee to a summer’s day?  
Thou art more lovely and more temperate:  
Rough winds do shake the darling buds of May,  
And summer’s lease hath all too short a date:  
Sometime too hot the eye of heaven shines,  
And often is his gold complexion dimm’d;  
And every fair from fair sometime declines,  
By chance, or nature’s changing course, untrimm’d;  
But thy eternal summer shall not fade,  
Nor lose possession of that fair thou owest;  
Nor shall Death brag thou growest;  
So long as men can breathe, or eyes can see,  
So long lives this, and this gives life to thee”  
(SHAKESPEARE, 1865, p. 24)

<sup>10</sup> “In May the buds grow golden in my father’s Garden. In the summer. My father took a lease on his life. It was too short, my father’s life. The date of his death, the day was too hot. The eye of heaven looked on him, and he who shone like gold dimmed into death on the day of a fair, they say. He declined. I chanced to be away from home. I thought he was eternal, eternal, he would not fade. In summer, a fair day, my father lost possession of what he owned. The day turned to shade. Eternal father. He said to me, you are a blaggard. You will come to no good in your wandering. Mark my words. Can you breathe, man? Can you see, eyes? Live—give life, my father said. Too hot, more lovely. Chance, changing, eternal. My father said I was a blaggard. I let the fox get to the geese” (McGUINNESS, 1997, p. 19).

inusitada.

Contudo, além de proporcionar uma leitura incomum do soneto de Shakespeare, sua inserção em *Mutabilitie* é importante por algumas outras razões – ele é o mais famoso dos dramaturgos ingleses e sua fictícia aparição na Irlanda do final do século XVI (uma vez que não existem referências de que tenha realmente ido àquele país), no momento em que peças teatrais eram pouco difundidas e muitos irlandeses nem mesmo conheciam a estrutura física de um teatro, pode ser classificada até mesmo como uma homenagem à sua figura e função como dramaturgo. Nesse caso, sua dádiva foi levar à Irlanda as primeiras ideias do que seria um teatro genial, ou seja, uma mistura de sonho, loucura e mágica, como a peça dentro da peça invocada por William mostra no ato VI.

Ao mostrar o teatro com essas características, McGuinness constrói este personagem que acaba revelando muito da própria cultura irlandesa, pois o público não consegue perceber o dramaturgo inglês preocupado com o teatro elaborado nos moldes elisabetanos. A apropriação de Shakespeare por McGuinness revela um William que está se recuperando de uma enfermidade e que não tem suficiente lucidez para falar sobre si mesmo; ao invés disso, interage com o fenômeno teatral de uma maneira muito poética, simbólica, subjetiva e mágica. Sua inspiração vem de seu lado inconsciente, primitivo e natural, sem racionalismos e elaborações.

O ofício do teatro chega à Irlanda como uma arte desmemoriada e incivilizada. Quando Hugh lhe pergunta se era um soldado, William lhe diz:

Também fui um rei e sua rainha e um garoto e sua garota e um amante e um palhaço, todos estes ofícios chegam naturalmente a mim quando me sento sozinho e algumas vezes quando ouço as doces mú-

sicas no fogo, jogo água no fogo, deixo as cinzas cantarem – (*William canta.*) Cave a cova, cave a cova – (*Silêncio.*) Não posso lembrar o que sou. Eu não sei. (*Ele começa a aplaudir.*)<sup>11</sup> (McGUINNESS, 1997, p. 20)

Contudo, é esse mesmo tipo de discurso carregado de poeticidade que faz com que Edmund pense que William está louco, não conseguindo, assim, identificar-se completamente com ele. Por outro lado, são as mesmas palavras desequilibradas do dramaturgo inglês que fortalecem a confiança de File sobre ele ser aquele que ajudará os irlandeses a contar as histórias de seu povo, pois suas palavras soam como feitiços, uma prática muito conhecida por ela.

McGuinness delinea os irlandeses deslumbrados com a arte da representação, que parece ser uma experiência completamente nova dentro do ambiente irlandês. A proposta do dramaturgo pode indicar que os ingleses fazem parte de um grande teatro, representando histórias não necessariamente verídicas, sugerindo que cada personagem inglês carrega muita ficção em suas histórias. Edmund, Elizabeth, Ben, Richard e William seriam atores representando no palco irlandês. Quando Annas conta a File sobre como o teatro é, de acordo com as palavras de Richard, File fica extasiada:

ANNAS. [...] File, você já ouviu falar de um lugar onde as pessoas vão ouvir histórias?  
FILE. Nós contamos nossas histórias –  
ANNAS. Mas não da forma que o povo de [Richard] conta as deles. Eles pagam para entrar –  
FILE. Pagam?  
ANNAS. Dinheiro. Para entrar. É assim que eles mantêm o teatro –

---

<sup>11</sup> “I have also been a king and his queen and a boy and his girl and a lover and a clown, all of these trades come naturally to me when I sit alone and sometimes I hear sweet airs in the fire, throw water on the fire, let the ashes sing – (*William sings.*) Dig the grave, dig the grave – (*Silence.*) I can’t remember what I am. I don’t know. (*He starts to clap his hands.*)” (McGUINNESS, 1997, p. 20).



FILE. Teatro?

ANNAS. É assim que eles chamam esse lugar, sim. Neste teatro eles podem ser reis ou rainhas ou homens e mulheres.<sup>12</sup> (McGUINNESS, 1997, p. 25)

“Mas não da forma que o povo [inglês] conta as deles” (McGUINNESS, 1997, p. 25). O teatro, como uma forma lucrativa de sustento, mostra histórias carregadas com ficção e imaginação. McGuinness cria William (obviamente apropriando-se da essência histórica relacionada a Shakespeare) que, mesmo estando à mercê da sorte, é livre para representar quem quer que seja. A princípio não precisaria louvar sua rainha e poderia se mover entre dois países quando e como desejasse. A mensagem subliminar seria que o dramaturgo (William) pode *mudar* as coisas da forma que lhe convém? A mutabilidade só pode ser alcançada através do teatro? Seria interessante pensar sobre estas questões durante a elaboração de uma peça como *Mutabilitie*, que tem a mudança como um de seus temas principais. O encontro que um espectador tem com o Shakespeare recriado na peça mantém-no em sintonia com o momento da elaboração de um texto dramático, com o processo da encenação e com a produção teatral.

Contudo, o Shakespeare de McGuinness não está satisfeito com o teatro e quer abandoná-lo pelo serviço civil. Em uma cena quadripartida, ou seja, onde há quatro conversas fluindo ao mesmo tempo, irlandeses e ingleses conversam sobre a colonização e sobre como encontraram uma forma de viver na Irlanda. Curiosamente, tanto William como Elizabeth querem ficar na Irlanda, compactuando com o discurso colonialista em *Mutabilitie*. Elizabeth diz que começou

---

<sup>12</sup> “ANNAS. [...] File, have you heard of a place where people go and listen to stories? / FILE. We tell our histories – / ANNAS. But not in the way his people tell theirs. They pay to enter – / FILE. Pay? / ANNAS. Money. To enter. That is how they keep the theatre – / FILE. Theatre? / ANNAS. That is what they call this place, yes. In this theatre they can be kings or queens or men and women” (McGUINNESS, 1997, p. 25).

a amar a Irlanda e os irlandeses, pois vê neles uma forma de revelação:

Eu admito o meu erro, como Edmund admite os erros deles sobre as leis e costumes tão prontamente. Mas neles, posso traçar as raízes da reforma e da revelação. Sim, eu os salvei, mas eles também me salvaram.<sup>13</sup> (McGUINNESS, 1997, p. 47)

Já William conta a Edmund sobre sua vontade de permanecer na Irlanda, exercendo o serviço civil, ao que Edmund responde: “Quando estive pela última vez em Londres, eu entendi que o teatro já era o serviço civil” (McGUINNESS, 1997, p. 50).<sup>14</sup> O teatro era frequentemente realizado sob o patrocínio da coroa e precisava estar formatado de acordo com normas específicas para poder ser representado. O que William queria abandonar era a sua identidade de dramaturgo inglês.

Durante a cena, William conversa com File, cujas preocupações são apenas com o fato de que ele é o salvador que ela tanto esperou. Ela também quer convencê-lo de que ele é católico, o que seria de muita importância para o desenvolvimento de suas futuras funções. O diálogo de File e William se junta ao de Maeve e Sweney e, entrelaçando-se, ouvem-se os pedidos de File que se combinam com as perguntas de Sweney sobre o seu poder soberano sobre a Irlanda. Na verdade, até ele mesmo, que é louco, sabe que não tem mais poder algum. Pouco depois, Annas e Richard se envolvem nos diálogos dos dois pares. Annas pergunta a Richard se pode ir com ele à Inglaterra, enquanto ele expressa sua vontade de voltar para casa. Finalmente

<sup>13</sup> “I admit my error as Edmund admits so readily to their errors of law and custom. But in them, I can trace the roots of reformation and revelation. Yes, I have saved them, but they too have saved me” (McGUINNESS, 1997, p. 47).

<sup>14</sup> “When I was last in London, I understood the theatre was now the civil service” (McGUINNESS, 1997, p. 50).

Edmund e Elizabeth começam a participar do diálogo dos três pares, falando sobre o súbito interesse que Elizabeth tem pela Irlanda. Nesse momento da peça, todos os personagens, na verdade, representam a essência do teatro, onde uns desempenham papéis para outros. A cena termina com File dizendo: “Neste seu teatro você fará nossos mortos ressuscitarem, William. Você ressuscitará nossos mortos irlandeses, inglês” (McGUINNESS, 1997, p. 61).<sup>15</sup> Assim, o palco se transforma com um conjunto de vozes que, por fim, acabam todas se entendendo, por possuírem necessidades particulares muito parecidas.

Metateatro, como conceituado por Lionel Abel, é uma forma de possibilidade dramática que tenta expor o teatro com todas as suas insinceridades, pretensões e a sua própria “teatralidade”. Esta característica interrompe qualquer ilusão de que a ação dramática no palco pode reforçar a ficção da peça (ABEL, 1963, p. 28). Assim, Abel aclamou metateatro como um elemento crucial na delineação de personagens autoconscientes, ou conscientes de sua função original. Tomando este viés, verificamos que McGuinness, mostrando a fraqueza e atordoamento febril de William, em seus primeiros contatos com os irlandeses, acaba por mostrar ao público a plena consciência que tem de sua arte. O teatro é conjurado, formando uma confusão de diálogos onde todos se compreendem e renunciando o momento metateatral de *Mutabilitie* – William literalmente invoca, como se fosse parte de uma manifestação mágica, uma peça sobre a Guerra de Troia. Todo o momento é constituído por música, o que intensifica o momento mágico. Ao conversar com Joseph Long, McGuinness (1998) comenta:

---

<sup>15</sup> “In this your theatre you will make our dead rise, William. You will raise our Irish dead, Englishman” (McGUINNESS, 1997, p. 61).

Aqui você tem uma redução da base inteira da civilização ocidental, a história de Troia, contada pelos irlandeses, que estão tomando o controle [desta história] e apresentando-a com sua própria voz particular. Por essa razão é que [a performance] tinha que ser acompanhada por música, vocalizada em tons altos e cantada.<sup>16</sup> (*Apud* DEAN, 2010, p. 89)

Um dos momentos mais enfáticos da tradução cultural em *Mutabilitie* corresponde tanto quanto à maneira como a peça de Troia é apresentada ao público (através de canções), como pelo próprio enredo que lembra os constantes embates entre a Irlanda e a Inglaterra. A situação inteira alude à questão de que o teatro mostra-se como um tipo de mágica ou de milagre que pode fazer com que eventos mal sucedidos possam ser revertidos ou com que a vida surja novamente. Tudo acontece porque File lhe pede para ressuscitar os mortos. O sentido metafórico de seu pedido talvez vá além do que ela realmente lhe pede, mas, através da peça, não é fácil perceber se a poeta quer que os mortos nas Guerras de Munster revivam concretamente, ou se quer que a memória deles permaneça viva através dos tempos. Seja como for, *Mutabilitie* sugere que os mortos só podem viver novamente em uma peça teatral.

McGuinness sobrepõe a história irlandesa à troiana, mostrando sua técnica metateatral, que é inerentemente não-realística, para fazer o espectador lembrar do artífice a trabalho. O teatro transforma-se em uma oração aos mortos, cheia de música e magia, quando William, bêbado, lembrando-se de seu filho morto, junto a Ben, Richard, Hugh e File, que também têm em suas memórias as mortes de seus próprios filhos, procura falar com seu filho:

---

<sup>16</sup> “Here you have a reduction of the whole basis of the Western civilization, the story of Troy, told by the Irish, who are taking control of it and presenting it in their own particular voice. That is why it had to be accompanied by music, belted out, and sung” (McGUINNESS, 1998, *apud* DEAN, 2010, p. 89).

*De seu bolso, William pega um brinquedo de criança.*

*Ele o embala e canta.*

O seu gato está adormecido diante do fogo.

Imagine, criança, o que ele vê,

Não existem poderes que sejam mais elevados,  
Senhor, que bobos, nós mortais somos.

O gato conspira roubar o creme<sup>17</sup>

E segura seu hálito pútrido e perfumado.

Doce criança, isto é tudo exceto os sonhos mais estranhos

Até que terminem na morte mais escura.

Um gato preto fala comigo às vezes

E faz da minha arte uma bruxa de ofício.

Eu chamo esse gato pelo teu nome suave,

E, então, ouço os espíritos rirem.<sup>18</sup>

(McGUINNESS, 1997, p. 74)



A cena do metateatro mostra reflexões sobre a vida e o teatro, como neste prenúncio de uma peça renascida pela magia quase inocente soprada pelos lábios de William. Como diz o excerto selecionado para a epígrafe deste capítulo, os seres humanos são mortais ingênuos que pensam ser capazes de mudar a vida ou a morte, mas, então, ainda existem os “sonhos mais estranhos”, vistos pelos olhos do gato, e que acabam na “morte mais escura”. O gato, recorrente no discurso de várias peças de Shakespeare e que pode representar o dramaturgo no momento em que elabora uma peça teatral, tem o hálito pútrido, mas, ao mesmo tempo, perfumado, pois faz renascer os mortos trazendo a ilusão da vida. Além disso, ele faz da arte dramática uma bruxa que, através de magia, invoca a ideia de que a morte pode ser evitada, pois existe sempre a representação para manter todas as

<sup>17</sup> Em Henrique IV, Ato IV, Cena 2, Falstaff grita: “Eu sou tão vigilante quanto um gato prestes a roubar o creme”.

<sup>18</sup> “From his pocket William takes a child’s toy. He cradles it and sings. / Your cat’s asleep before the fire. / Wonder, child, what does it see, / There are no powers that are higher, / Lord, what fools we mortals be. / The cat, it plots to steal the cream / And holds its putrid, perfumed breath. / Sweet child, it’s all but strangest dreams / Until they end in darkest death. / A black cat speaks to me at times / And makes my art a witch of craft. / I call that cat by your soft name, / And then I hear the spirits laugh” (McGUINNESS, 1997, p. 74).

coisas vivas.

Depois do sopro mágico, os “*irlandeses aparecem diante deles para representar a Queda de Troia. Maeve representa Hecuba, Annas representa Cassandra, Sweney representa Priam, Donal e Niall representam seus filhos*” (McGUINNESS, 1997, p. 76).<sup>19</sup> A família real irlandesa representa os troianos. A Guerra de Troia é interessante para *Mutabilitie* como um todo, pois diz respeito a uma guerra entre nações rivais que facilmente pode ser associada às vivenciadas pela Inglaterra e a Irlanda.

É relevante destacar a modernização das personalidades dos personagens irlandeses, uma vez que, condicionados àquela época, eles estariam condenados ao silêncio. Dessa forma, McGuinness cria espaços e situações que também são adequados aos personagens puramente ficcionais. A introdução de personagens ficcionais desloca hierarquias e motivos do conjunto das narrativas históricas, libertando a peça das amarras impostas pelas informações contidas nos textos formais. Um exemplo disto reside em File, que serve como eixo de verificação do olhar irlandês sobre a história. File aparece representando a classe de letrados e eruditos irlandeses que decaiu e que agora precisa aprender a superar suas restrições culturais e ideológicas, agindo com dupla identidade, a que serve a seus superiores e a que conspira contra eles.

Assim, ainda que personagens históricos célebres participem da evolução do enredo de *Mutabilitie*, as perspectivas são de File, Hugh, Annas, Niall e Donal, que poderiam ter sido os “objetos” de análise e, muitas vezes, de desprezo, em *A View of the State of Ireland*, mas que, de acordo com W. L. Renwick (1934), a de Spenser “é

---

<sup>19</sup> “*The Irish appear before them to perform the fall of Troy. Maeve plays Hecuba. Annas plays Cassandra, Sweney plays Priam, Donal and Niall play his sons*” (McGUINNESS, 1997, p. 76).

a melhor declaração de opinião oficial de um período difícil” (*Apud* MIKAMI, 2002, p. 109).<sup>20</sup>

A inserção de personagens verídicos que se dedicavam à poesia e ao teatro também indica a atividade metalinguística da peça, ou seja, junto ao roteiro histórico revisado criticamente, seu significado também passa a se relacionar intrinsecamente com a poesia e a dramaturgia. Edmund (Spenser), William (Shakespeare), Ben (Jonson), Richard (Burbage) e File são personagens que possuem habilidades artísticas. Com exceção de File, todos fazem alusão a personagens verídicos, cujas histórias foram apropriadas por McGuinness, durante o processo de transposição.

A elaboração de um encontro fictício entre Shakespeare e Spenser caracteriza um passado histórico sendo evocado para ser colocado a julgamento e à crítica, de maneira muito similar ao que tanto Shakespeare como Jonson realmente fizeram, em sua época, ao reescreverem histórias da Roma antiga para criticar o governo de seu tempo. Como sugere Dean, “*Mutabilitie* é bem menos centrada na exatidão histórica do que em usar o passado para falar ao presente” (DEAN, 2010, p. 83).<sup>21</sup> A presença dos irlandeses no palco é uma tentativa de criar vínculos entre histórias do passado, do presente e do futuro (representado pelo momento contemporâneo). O metateatro em *Mutabilitie* possui caráter crítico e reflexivo tanto sobre momentos históricos quanto sobre formas artísticas e suas relações com a tradição. A representação que fazem caracteriza-se como uma forma de reflexão sobre o passado literário.



---

<sup>20</sup> “[H]is is the best statement of official opinion at a difficult period” (RENEWICK, 1934, *apud* MIKAMI, 2002, p. 104).

<sup>21</sup> “*Mutabilitie* is far less focused on historical accuracy than on using the past to speak to the present” (DEAN, 2010, p. 83).

## Referências

ABEL, Lionel. **Metatheatre: a new view of dramatic form**. Nova York: Hill and Wang, 1963.

DEAN, Joan FitzPatrick. Advices to players (and the historians): the metateatricality of McGuinness's *Mutabilitie*. **Irish University Review: A Journal of Irish Studies**, Dublin, v. 40, n. 1, p. 81-91, primavera/verão. 2010.

HULL, Eleanor. **A text book of Irish literature**. v. 1. Dublin: Gill & Son, 1906.

McGUINNESS, Frank. **Mutabilitie**. Londres: Faber & Faber, 1997.

MIKAMI, Hiroko. **Frank McGuinness and his theatre of paradox**. Gerrards Cross: Colin Smythe, 2002.

MURRAY, Christopher. Of *Mutabilitie*. In: LOJEK, Helen Heusner. (Org.). **The theatre of Frank McGuinness: stages of mutability**. Dublin: Carysfort P, 2002.

SHAKESPEARE, William. **The dramatic works of William Shakespeare: Macbeth. Hamlet, Prince of Denmark, King Lear**. v. 9. London: Bell and Daldy, 1856.

**Artigo recebido em: 05/06/2017**

**Aceito em: 10/11/2017**

