

Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas

Paweł Hejmanowski

Espehos Distorcidos: o Romance *At Swim-
Two-Birds* de Flann O'Brien e a Tradição
Literária Irlandesa

**Tese apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Literatura para
obtenção do título de Doutor,
elaborada sob orientação da Profa.
Dra. Cristina Stevens.**

Brasília

2011

IN MEMORIAM
PROFESSOR ANDRZEJ KOPCEWICZ

**Agradeço a minha colega Professora
Doutora Cristina Stevens. A
conclusão do presente estudo não
teria sido possível sem sua gentileza
e generosidade.**

RESUMO

Esta tese tem como objeto de análise o romance *At Swim-Two-Birds* (1939) do escritor irlandês Flann O'Brien (1911-1966). O romance pode ser visto, na perspectiva de hoje, como uma das primeiras tentativas de se implementar a poética de ficção autoconsciente e metaficção na literatura ocidental. Publicado na véspera da 2ª Guerra, o livro caiu no esquecimento até ser re-editado em 1960. A partir dessa data, *At Swim-Two-Birds* foi adquirindo uma reputação *cult* entre leitores e despertando o interesse crítico. Ao lançar mão do conceito *mise en abyme* de André Gide, o presente estudo procura mapear os textos dos quais *At Swim-Two-Birds* se apropria para refletí-los de forma distorcida dentro de sua própria narrativa. Estes textos vão desde narrativas míticas e históricas, passam pela poesia medieval e vão até os meados do século XX.

Palavras-chave: Intertextualidade, *Mis en abyme*, Literatura e História, Romance Irlandês do séc. XX, Flann O'Brien.

ABSTRACT

The present thesis analyzes *At Swim-Two-Birds*, the first novel of the Irish author Flann O'Brien (1911-1966). From today's perspective, the novel may be seen as an early attempt at implementing the poetics of self-conscious fiction and metafiction in Western literature. Published on the eve of the Second World War, the book had sunk into oblivion until it was republished in 1960. From then on *At Swim-Two-Birds* has gained a critical interest and a cult following among readers. With the aid of André Gide's concept of *mise en abyme*, this study seeks to map the texts appropriated by O'Brien's novel, and reflected in the distorted mirrors of its own narrative. Those texts range from mythical and historical narratives, medieval poetry, to the early 20th-century literature.

Key words: Intertextuality, *Mis en abyme*, Literature and History, 20th-century Irish Novel, Flann O'Brien.

Índice

ÍNDICE.....	5
INTRODUÇÃO	7
CAPÍTULO 1: O MITO DE FIONN MAC CUMHAILL	27
1.1. A FIGURA DE FIONN MAC CUMHAILL.....	28
<i>1.1.1. O Conhecimento de Flann O'Brien da Antiga Literatura Irlandesa.....</i>	<i>28</i>
<i>1.1.2. O Mito de Fionn mac Cumhaill na Literatura Irlandesa e Inglesa desde Idade Média até a Metade do Séc. XX.....</i>	<i>34</i>
<i>1.1.3. Fionn mac Cumhaill:A Origem e Anatomia do Mito.....</i>	<i>91</i>
1.2. FIONN MAC CUMHAILL DENTRO DA ESTRUTURA DE MULTI-CAMADAS DE AT SWIM-TWO-BIRDS	117
<i>1.2.1. Triplism, Amairgin and Ogham.....</i>	<i>117</i>
<i>1.2.2. Fionn mac Cumhaill como o Narrador de 'Buile Suibhne'.....</i>	<i>129</i>
CONCLUSÃO DO CAPÍTULO 1.....	134
CHAPTER 2: BUILE SUIBHNE.....	136
2.1. EM BUSCA DE SWEENEY: BUILE SUIBHNE DENTRO DO CONTEXTO HISTÓRICO DOS PRIMÓRDIOS DA IRLANDA MEDIEVAL	137
2.2 A FIGURA DE SWEENEY EM CATH MAIGE RATH E BUILE SUIBHNE	143

2.3. O SWEENEY LITERÁRIO: AS VERSÕES DE O'KEEFFE E O'BRIEN DE <i>BUILE SUIBHNE</i>	153
2.4. OS TRÊS SWEENEYS EM <i>AT SWIM-TWO-BIRDS</i>	159
2.4.1 <i>Diferença e Repetição</i>	159
2.4.2 <i>Sweeney como Dermot Trellis: o Colapso da Autoria</i>	165
CONCLUSÃO DO CAPÍTULO 2	172
CHAPTER 3: EM TRANSIÇÃO: DE <i>FINNEGANS WAKE</i> PARA <i>AT SWIM-TWO-BIRDS</i>	174
3.1. A QUEDA DO PAI EDIPIANO	175
3.2 A BATALHA FRATERNAL	188
3.3 ARS EST CAELARE ARTEM	196
CONCLUSÃO DO CAPÍTULO 3	205
CONCLUSÃO	207
BIBLIOGRAFIA	210

Introdução

André Gide escreveu a seguinte passagem em 1983:

J'aime assez qu'en une œuvre d'art, on retrouve ainsi transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans les tableaux de Memling ou de Quentin Metzys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des *Méniñes* de Velazquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature, dans Hamlet, la scène de la comédie ; et ailleurs dans bien d'autres pièces. Dans Wilhelm Meister, les scènes de marionnettes ou de fête au château. Dans la Chute de la Maison Usher, la lecture que l'on fait à Roderick, etc. Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait mieux ce que j'ai voulu dans mes Cahiers, dans mon Narcisse et dans la Tentative, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second « en abyme ».¹

¹ Em um trabalho artístico, eu prefiro achar assim transposto, no nível dos personagens, o próprio tema da obra. Nada esclarece a obra ou expõe a proporção do trabalho como um todo mais precisamente. Desse modo, em pinturas de Memling ou de Quentin Metzys, um pequeno e escuro espelho convexo reflete, por sua vez, o interior do quarto no qual a ação da pintura acontece. Assim, de forma um pouco diferente, em

Logo, de acordo com Gide, a *mise en abyme*, como um meio pela qual a obra volta-se para ela mesma, é um modo de reflexão e a sua propriedade essencial no que ela carrega o significado e a forma da obra. Dällenbach (1989) define uma "*mise en abyme*" como um aspecto incluído dentro de uma obra que demonstre uma similaridade com a obra que a contém. Mais à frente, ele distingue dentre dois tipos de *mises en abyme*: aquelas que refletem o resultado de um ato de produção e aquelas que trazem para o foco o agente e o processo de produção em si. A última, que ele chama de *mise en abyme* da enunciação, pode ser caracterizada por três manifestações que têm em comum "try to make the invisible visible": o 'making present' na diegesis do produtor ou receptor da narrativa; a revelação da produção ou recepção *per se*; ou a explicitação do conceito que determina (ou que determinou) essa produção/recepção. Mas, antes de prover uma discussão mais completa em como a *mise en abyme* revela os mecanismos da narração, Dällenbach olha com mais cuidado os exemplos na definição de Gide.

Os exemplos visuais a que Gide faz alusão não são difíceis de identificar. Logo, sua referência a Memling é bem possível de ser o díptico de Maarten van Nieuwenhove que o jovem Gide pode ter visto em Julho de 1891 no Sint-Janshospitaal em Bruges. O painel esquerdo mostra a Virgem e a Criança, a Virgem segurando uma maçã. Cristo, representado em uma pose similar a mesma figura na *Columba Altarpiece* de van der Weyden, estica o braço para pegar a maçã que sua mãe segura. Esse gesto expressa a aceitação de sua Paixão, que é necessária para redimir a humanidade do pecado original, simbolizado pela maçã. O painel direito mostra um retrato de Maarten van Nieuwenhove, o mecenas, enquanto reza.

Las Meniñas, de Velazquez. Finalmente, na literatura, há uma cena na qual uma peça é representada por Hamlet; isso também acontece em muitas outras peças. Em *Wilhelm Meister*, temos os espetáculos de marionetes e os festivais no castelo. Em *The Fall of the House of Usher*, há o pedaço que é lido por Roderick, etc. Nenhum desses exemplos é absolutamente preciso. O que seria mais preciso, e o que melhor explicaria o que eu queria fazer no meu Cahiers, em Narcisse em *La Tentative*, seria a comparação com o dispositivo da heráldica que envolve colocar a segunda representação do escudo 'en abyme' dentro dele. (Tradução do autor)

Um espelho convexo está pendurado na parede atrás da Virgem e revela a aparência precisa do espaço abrangido pela pintura. Também nos diz como o artista posicionou seus objetos em relação um ao outro, e onde seu próprio ponto de vantagem estava localizado. O reflexo no espelho mostra o mecenas virado diretamente para a Virgem, que está sentada em frente à janela. A posição três-quartos no painel direito é então a visão do homem que o artista, e também aquele que olha a cena, teria se estivesse diretamente de frente para a Virgem e tornasse sua cabeça à direita. O espectador é posicionado tão próximo a Maria quanto o homem retratado, mas olha ela diretamente no rosto, enquanto ele olha para seu perfil.

Logo, a visão do nobre tornou-se realidade através da arte do pintor, que, em um sentido metafórico, é uma testemunha do evento. A forma do díptico separa os níveis do significado: a imagem sagrada da Virgem e da Criança estão de um lado e um retrato secular do mecenas do outro. No entanto, esses níveis do sentido estão encaixados em um espaço doméstico e unificado que envolve ambos painéis - um quarto real na casa de um nobre próspero. A esfera divina foi apresentada entrando na esfera do dia-a-dia de Marteen van Niewenhove.

Quanto a Quentin Massys, Gide provavelmente está pensando em sua pintura no Louvre chamada *O Banqueiro e Sua Mulher*. Os dois sujeitos são retratados da cintura para cima, sentados atrás de uma mesa. A cena é enquadrada de modo que os dois ocupam o quadro inteiro, tornando-os o foco da atenção. Eles estão em perfeita simetria. O homem está ocupado pesando as pérolas, jóias e peças de ouro na mesa em sua frente. Isto está distraindo sua esposa do livro que ela está lendo - um trabalho de devoção, como a ilustração da Virgem e da Criança nos mostra. O espelho colocado em primeiro plano reflete uma figura de frente a uma janela. O artista produziu uma representação arcaica dos volumes e cores, opondo vermelho e verde, por exemplo. Esse fato, assim como os mínimos detalhes dos objetos retratados, levou alguns historiadores da arte a especular que isso possa ser uma imitação de uma obra perdida de Jan van Eyck.

A técnica de Velazquez em *As Meninas* é mais realista porque o espelho, no qual o Rei e a Rainha aparecem, não é convexo, mas plano. Logo, a exata imagem do casal real é projetada na tela. O pintor retrata as pessoas que ele está olhando e, usando o espelho, as pessoas que o estão assistindo e a pintura 'achieves reciprocity of

contemplation that creates an oscillation between the interior and the exterior, making the image come out of frame, while inviting the visitors to enter the picture.’²

Porém, é em uma obra de Jan van Eyck, que exerceu uma influência significativa em Massys, que a técnica é mais emblemática. *O Casal Arnolfini*, na National Gallery, Londres, pintado em 1434, é provavelmente a pintura em painel mais reconhecida do Século XV. A obra é um retrato de Giovanni di Arrigo Arnolfini, um comerciante rico de Bruges, e sua noiva, que não está grávida, como muitos pensam, mas segurando seu vestido de saia longa no modo contemporâneo. O artista retrata um solene noivado ou *sponsalia*, jurado pelo noivo na presença de duas testemunhas. A noiva e o noivo tocam as mãos em um gesto de compromisso usado para expressar o consenso mútuo do casal com a promessa de futuro casamento.³

O espelho convexo no fundo é o ponto de foco da composição. É comumente notado que duas pequenas figuras podem ser vistas refletidas nele, suas imagens capturadas enquanto cruzam a soleira do quarto. A inscrição em latim na parede do fundo, "Johannes de eyck fuit hic/1434", sugere que ali são o pintor e um jovem homem, chegando para serem testemunhas do evento. O ponto essencial, entretanto, é o fato que o espelho convexo é capaz de absorver e refletir em uma única imagem tanto o chão como o teto do quarto, assim como o céu e o jardim do lado de fora, ambos os quais são quase imperceptíveis através da janela lateral. O espelho, então, age como um tipo de buraco na textura do espaço. Ele suga o mundo visual inteiro nele mesmo, transformando isso em uma representação.

Gide eventualmente descartou esses exemplos pitorescos como analogias para a mise en abyme já que a função dos espelhos embutidos nas obras de Memling, Massys, Velazquez e Van Eyck não eram para refletir eficazmente o tema da obra em si. Dällenbach observa que

duplication that they give rise to, far from being faithful, is distorted by the convexity of the mirror or, at any rate, by its reversal of right and left. Moreover, this reflection is

² Dällenbach (1989), p. 11.

³ Uma análise detalhada da tela pode ser encontrada em Edwin Hall. *The Arnolfini Betrothal. Medieval Marriage and the Enigma of van Eyck's Double Portrait*. (Berkeley, University of California Press, 1994).

problematic, since it is topologically necessary, for the characters actually to be seen, for them to be standing in front of the picture, facing it (...) – which prevents them a priori from being duplicated. For the optical illusion sought in all these pictures, which is their main attraction, lies in bringing items that (fictively) are outside it: the reflections provided in the mirrors complete the picture and function primarily as a medium for interchange.⁴

Por essas razões, Dällenbach, como Gide, perde o interesse nesses exemplos visuais e direciona-se para discutir os literários. É, no entanto, precisamente nas pinturas mencionadas que encontramos um modelo ideal para a *mise en abyme* para descrever os mundos fictícios de *At Swim-Two-Birds* de Flann O'Brien. Essa *mise en abyme* revela algo no texto que transcende isso e que a torna possível e completa. As fontes de O'Brien, intertextos e o próprio autor, aparecem refletidos e distorcidos nos espelhos metafóricos de *At Swim-Two-Birds*. O objetivo do estudo que segue é mapear e descrever esses reflexos distorcidos e confrontá-los com suas imagens originais. Essas caíram em diversas categorias como as experiências do próprio autor, mitos irlandeses, lendas e literaturas prévias entre as fontes, e as obras de autores como Marcel Proust, Ivan Goncharov, James Joyce, Gilbert Sorrentino, e Donald Barthelme entre os intertextos. Será dada especial atenção para as relações intertextuais entre O'Brien e Joyce que, em mais de uma maneira, iluminam as hermenêuticas do romance de O'Brien.

Embora *At Swim-Two-Birds* tenha sido publicado originalmente em 1939, a primeira referência pública ao romance foi feita tão cedo quanto em junho de 1935 em um artigo que Niall Sheridan, o editor da breve *Blather* e colega de O'Brien, escreveu para a revista estudantil da UCD, *Comhthrom Féinne*. O artigo portava o título '*Literary Antecedents*' e Sheridan reportou a seus leitores que Flann O'Brien (nascido Brian O'Nualláin)⁵, estava 'engaged on a novel so ingeniously constructed that the plot is keeping him well in hand.'⁶ No entanto, as origens do romance datam ainda de mais cedo. Entre 1931 e 1935, o próprio O'Brien escreveu para a *Comhthrom Féinne*, na qual suas contribuições apareciam sob diversos pseudônimos, o mais popular dos quais era

⁴ Dällenbach (1989), p. 12.

⁵ Anglicized as O'Nolan.

⁶ Cronin (1998), p. 82.

Brother Barnabas, um proto Myles na Gopaleen, o nom de plume de O'Brien na coluna '*Cruiskeen Lawn*' do *Irish Times*. Cronin (1998) observa que:

He had the same extraordinary history which had brought him into contact with the great and famous, the same weary prescience, the same amused tolerance of the foibles of human nature and the shortcomings of his Irish audience. Biographies of Brother Barnabas are as oblivious of the laws of time and space as biographies of Sir Myles were to be, and human history, seen through his eyes, is the same sort of surrealist and somewhat pointless romp. He has been a Russian nobleman who escaped the steppe in a sled pursued by wolves; he has horsewhipped the Keiser in Vienna in 1912; he has known Bernard Shaw as well as Harry Wharton, Billy Bunter and the boys of the Remove. He has discovered 'and hastily recovered' James Joyce.⁷

A última e possivelmente mais admirável peça de Brother Barnabas apareceu na primavera de 1934. Intitulada '*Scenes in a Novel* (provavelmente póstuma) *by Brother Barnabas*'. Contava como uma noite, quando ele tinha 'swallowed nine stouts and felt vaguely blasphemous', Barnabas criou um personagem chamado Carruthers McDaid, 'worthless scoundrel, a betrayer of women and a secret drinker.'⁸ O narrador continua, 'some writers have started with a good and noble hero and traced his weakening, his degradation and his eventual downfall; others have introduced a degenerate villain to be ennobled and uplifted to the tune of twenty-two chapters, usually at the hands of a woman (...). In my own case, McDaid, starting off as a rank waster and a rotter, was meant to sink slowly to absolutely the last extremities of human degradation. Nothing, absolutely nothing was to be too low for him, the wheaten-headed hound...'⁹ One night, Brother Barnabas retires to his room and addresses himself to the 'achievement of Chapter Five.' Enquanto isso, McDaid, que estava vivendo precariamente vendendo filhotes de gatos para senhoras velhas e tolas e de quem 'could be said to be existing on the immoral earnings of his cat', é solicitado para roubar a caixa de doações de uma igreja. Ele recusa de pronto, e afinal esse personagem pervertido tinha passado por uma conversão religiosa: 'Two days afterwards sneaking out to Gardiner Street (Church) at seven in the morning. Furthermore, a contribution to the funds of a well known charity,

⁷ Ibid, p. 56.

⁸ F. O'Brien (Myles na Gopaleen). *Myles Before Myles* (London, Grafton, 1988), p. 78.

⁹ Ibid., p. 78.

a matter of four-and-sixpence in the name of Miles Caritatis was not, I understand, unconnected with our proselyte.’¹⁰

A situação do autor torna-se ainda pior quando outros personagens começam a revoltar-se. Shaun Svooolish, ‘my hero, the composition of whose heroics have cost me many a sleepless day’, apaixonou-se por uma ‘slavey’ na Griffith Avenue, e Shiela, sua ‘steady’, uma bela criatura que foi criada com o único propósito de amá-lo e tornar-se sua esposa ‘is apparently to be given the air.’ O autor reprova seu personagem, mas Shaun mantém-se firme:

‘Frankly, Shaun,’ I said, ‘I don’t like it.’

‘I’m sorry,’ he said. ‘My brains, my brawn, my hands, my body are willing to work for you, but the heart! Who shall say yea or nay to the timeless passions of a man’s heart! Have you ever been in love? Have you ever - ?’

‘What about Shiela, you shameless rotter? I gave her dimples, blue eyes, blond hair and a beautiful soul. The last time she met you, I rigged her out in a blue swagger outfit, brand new. You now throw the whole lot back in my face...Call it cricket if you like, Shaun, but don’t expect me to agree.’

‘I may be a prig,’ he replied, ‘but I know what I like. Why can’t I marry Bridie and have a shot at the Civil Service?’

‘Railway accidents are fortunately rare,’ I said finally, ‘but when they happen they are horrible. Think it over.’¹¹

Gradualmente, quase todos os personagens começaram a conspirar contra o autor, ‘The only character to yield me undivided and steadfast allegiance is a drunken hedonist who is destined to be killed with kindness in Chapter Twelve. *And he knows it!* Not that he is any way lacking in cheek, of course.’ McDaid obtém a posse de uma faca de papel que foi dada para o Padre Henessy, apenas para dá-lo algo para ‘fiddle with on a parochial call.’¹² Brother Barnabas refletiu que a posteridade está taking a hand in the

¹⁰ Ibid., p. 79.

¹¹ Ibid. p.80.

¹² Shea (1992) observes that ‘the adjective “parochial” empowers one of O’Brien’s subtle puns. Since the w.c. is colloquially referred to, at least by *At Swim*’s Orlick, as “the parochial house, the bathroom, you know,” Father Hennessy’s call might be more than natural (AS 259). If he needs a substitute plaything to “fiddle” with on such a visit, we suspect that he hasn’t outgrown the misdemeanor Stephen Dedalus made famous.’, pp. 47-48. Shea clearly refers to the final pages of the third chapter and Stephen’s bad conscience in Chapter IV of Joyce’s *Portrait of the Artist as a Young Man*. It is, however, in the Nausicaa

destiny of its ancestors. (...) It is too bad.’ Enquanto a estória caminha para seu final, entendemos que ele está para ser assassinado pelos personagens que ele criou.

A revolta dos personagens em *'Scenes in a Novel'* claramente antecipa a rebelião dos personagens de Trellis no romance dentro de um romance em *At Swim-Two-Birds*. Do mesmo modo, a estória de Brother Barnabas nos dá uma prévia do estudante universitário construído para narrar o romance. As roupas maltrapilhas do narrador nos lembram do guarda-roupa anti-higiênico dos estudantes. Além disso, ambos possuem um repúdio ante os padrões narrativos tradicionais. Shea (1992) observa que a rigidez que estruturas convencionais são também ‘satirized by comically literalizing clichés. Captain Fowler, the drunken hedonist, a.k.a. Felix, is destined to be “killed with kindness” in chapter twelve, but he hints that he might prematurely “die of shame” if the dustjacket is not suitably decorous.’ Em *At Swim-Two-Birds*, o manuscrito de Trellis literalmente vira fumaça.

Quanto aos personagens, muitos traços e tipos idênticos estão presentes em ambos os textos. Carruthers McDaid aparentemente estabelece um padrão para a evolução narrativa de John Furriskey. Ambos vêm a existir em circunstâncias muito curiosas. ‘Cooly negativating fifty years of eugenics,’ Brother Barnabas cria McDaid completamente pronto e capaz de cuidar de si mesmo. À mesma estratégia usada em *At Swim-Two-Birds* é dado o nome de 'aestho-autogamy':

There was nothing unusual in the appearance of Mr. John Furriskey but actually he had one distinction that is rarely encountered – he was born at the age of twenty-five and entered the world with a memory but without a personal experience to account for it. His teeth were well formed but stained by tobacco, with two molars filled and a cavity threatened in the left canine. His knowledge of physics was moderate and extended to Boyle’s Law and the Parallelogram of Forces. (pp. 9-10)

É, no entanto, no motim dos personagens que nós identificamos as correspondências mais extraordinárias entre a atração de *Comhthrom Féinne* e *At Swim-Two-Birds*. Brother Barnabas declara, não sem uma boa dose de melancolia, que ‘the book is seething with conspiracy and there have been at least two whispered consultations between all the characters, including two who have not yet been officially created. Posterity taking a hand in the destiny of its ancestors, if you know what I mean.

episode of *Ulysses*, in which we see Bloom standing behind a rock on Sandymount shore, that we find a more precise reference.

It is too bad.’¹³ Tal desafio metafórico aos direitos absolutos de um autor sugere que a autoridade de um autor sobre um texto é altamente problemática. Enquanto em ‘*Scenes in a novel*’ o Brother Barnabas ainda é capaz de transformar um pincel para barbear em antraz ou criar um acidente de ferrovia para afirmar sua autoridade, os personagens de Trellis em *At Swim-Two-Birds* encontram-se livres para cuidarem de seus assuntos enquanto o autor está dormindo. Eles são ousados o suficiente para drogar a cerveja de Trellis para que ele durma vinte horas por dia. Em seus momentos de liberdade, eles participam de várias atividades; alguns abrem uma loja de doces, outros dão festas de chá, e outros chegam ao ponto de escrever suas próprias ficções nas quais eles aniquilam o autor.

Não obstante, ambos os textos deixam essa briga metafórica sobre a autoridade textual não resolvida. Embora Barnabas preveja que seu ‘number’s up,’ e adiciona ‘the destiny of Brother Barnabas is sealed,’ ele também exclama ‘*I must write!*’ Ou talvez essa exclamação venha do próprio O’Brien como o itálico pode insinuar. Trellis é poupado da morte por um acidente quando parte de seu manuscrito, no qual ele trouxe seus personagens à vida, é queimado pela servente Teresa. É digno de nota, entanto, que Trellis é salvo não pelos seus poderes divinos, mas por puro acaso. Além disso, mesmo os personagens deixando de existir quando o manuscrito é queimado, Shanahan e companhia ainda existem de fato nas páginas de *At Swim-Two-Birds*. Essa questão ‘burning’ sobre controle autoral e seus limites serão discutidos mais profundamente no contexto de intertextualidade em ficção e na proclamação de Roland Barthes de ‘*A Morte do Autor*’.

Intertextualidade reforça a dispensa de Barthes da noção do ‘author-as-creator’, mas isso não apaga o ‘autor como leitor’ de textos prévios, intertextos, que ele incorpora e recontextualiza no espaço de sua própria obra. Bakhtin diz, ‘And he (the author) presupposes not only the existence of the language system he is using, but also the existence of proceeding utterances – his own – and others’ – with which his given utterance enters into one kind of relation or another, builds on them, polemicizes them, or simply presumes that they are already known to the listener’.¹⁴ *At Swim-Two-Birds*

¹³ Flann O’Brien (1988), p. 81.

¹⁴ Carl Emerson and Michael Holquist, eds M. M. Bakhtin. *Speech Genres and Other Late Essays*, trans. by Vern McGhee (Austin: University of Texas Press, 1986), p. 69.

não é apenas dialógico e polifônico no sentido que seus personagens e seu narrador ou narradores incorporam, ou não incorporam, a voz autoral; ele apresenta uma rede de consciência individual, 'discursive' subjetiva, como Bakhtin a considera, chamando-a e respondendo a outros discursos no curso de interpretar, declarar ou estruturar o mundo. Em um romance autoconsciente focado no processo do fazer da ficção, tendendo a desenvolver uma variedade de narrativas inter-relacionadas, dialogismo pode também ser algo genérico e decorrer da interação de personagens e também de leitores e, assim, participar na criação do romance de seu criador posando como 'Deus'.

Caoimhghín Ó Broilcháin (1997) aponta vários outros textos precedentes de O'Brien, nos quais algumas das idéias presentes em *At Swim-Two-Birds* já estavam germinando.¹⁵ Por exemplo, na edição de junho de 1935 da *Comhthrom Féinne* há um artigo em irlandês antigo contendo várias palavras do vocabulário de Flann O'Brien, como 'ag ól meidhe trom porter' (bebendo grandes quantidades de cerveja) ou 'meisce' (bêbado). O artigo é assinado por 'F.W.I.S.K.Y.', mas Ó Broilcháin não tem dúvidas sobre sua autoria devido ao excepcional conhecimento de irlandês antigo que O'Brien possuía. Na edição de janeiro de 1933, há um texto intitulado 'Cowboy', claramente o precursor do tema de roubo de gado em Dublin:

...a lucrative but somewhat overcrowded profession. Candidates must be able to throw a sombrero in the air and riddle it with a six-shooter, give the slip to the sheriff's posse and leap the Grand Canyon on a Shetland mare. Cowboys can always get a living purchasing steers in Ringsend, or holding up the Tullamore stage at Tyrell's Pass. In time of trouble, a cowboy must know how to head for the badlands huh! Cowboys who wish to practice rustling can do so by rustling silk in the privacy of their bedrooms.¹⁶

A última garantia iria sem dúvida apelar para o estudante narrador em *At Swim-Two-Birds*.

No dia 4 de janeiro, O'Brien (então Brian O'Nolan) escreveu uma carta para *The Irish Press* na qual ele negou os rumores espalhados por dois cavalheiros chamados Sheridan e O'Brien, que supostamente o incumbiram com a autoria de um livro intitulado *Swim Two Birds*: 'the cream of this elaborate 'joke' is that the supposed book

¹⁵ Caoimhghín Ó Broilcháin. 'Comparatively Untapped Sources' in Ann Clune and Tess Hurson, eds. *Conjuring Complexities* (Belfast, Institute of Irish Studies, 1997), pp. 9-16.

¹⁶ Ó Broilcháin (1997), p. 11

is anti-clerical, blasphemous and licentious and various lengthy extracts from it have been concocted to show the obscenity of the work. I have joined in the joke to some extent myself but I naturally take strong exception to the publicity given by your paragraph, which associates me by name with something which is objectionable, even if non-existent.¹⁷ Naquele momento, *At Swim-Two-Birds* tinha sido aceito há tempos para publicação pela editora Longmans, na qual Graham Greene era leitor. Greene deu uma opinião muito entusiasmada do manuscrito de O'Brien que eventualmente foi parar na contra-capa da primeira edição:

(...) in the line of *Tristram Shandy* and *Ulysses*: its amazing spirits do not disguise the seriousness of the attempt to present, simultaneously as it were, all the literary traditions of Ireland – the Celtic legend (in the stories of Finn), the popular adventure novels (of a Mr Tracey), the nightmare element as you get it in Joyce, the ardent poetry of Bardic Ireland and the working-class people poetry of the absurd Harry Casey. On all these the author imposes the unity of his own humorous vigour, and the technique he employs is as efficient as it is original.

Greene então deu um breve e preciso sumário da estrutura do romance: ‘we have had books inside books before but O’Nolan takes Pirandello and Gide a long way further. The screw is turned until you have (a) a book about a man called Trellis who is (b) writing a book about certain characters who (c) are turning tables on Trellis by writing about him.’¹⁸

Em setembro de 1938, O’Nolan determinou que ele não queria mais que o romance fosse intitulado *At Swim Two Birds* (ainda sem hífen). Quando ele enviou a versão corrigida do manuscrito para a editora Longmans em outubro, ele queria que o título fosse trocado por *Sweeny in the Trees*:

I send herewith a further copy, definitive edition (...). Coarse words and references have been deleted or watered down and made innocuous. (...) The Trellis ending (“penultimate”) has been extended and clarified to show that the accidental burning of Trellis’s MS solves a lot of problems and saves the author’s life. I think this will go a long way to remove obscurity. (...) I have given a lot of thought to the question of a title and think SWEENY IN THE TREES quite suitable. Others that occurred to me were The next Market Day (verse reference); Sweet-Scented Manuscript; Truth is an Odd Number; Task-Master’s Eye; Through an Angel’s Eye-Lid; and dozens of other.

¹⁷ Flann O’Brien (1988), p. 178.

¹⁸ Cronin (1998), p. 89.

(...) If any further minor changes are deemed necessary, I am quite content to leave them to the discretion of yourselves or the publishers. I would be interested to hear whether Longmans consider the above adequate.¹⁹

O'Nolan não estava apenas preocupado em mudar o título, mas também com a possibilidade de conectar seu nome com o romance *At Swim-Two-Birds*. Em uma carta para A.M. Heath, seu agente, ele escreveu o seguinte:

I don't know whether I have mentioned before that I do not intend to publish the book under my own name. I am trying to think of a suitable pen-name at the moment but I would like the point to be clear in the meantime. I don't know whether the publishers regard this as of any importance. It occurred to me that it might be wise to enshrine this reservation in the agreement but I suppose this is scarcely necessary. If you think it is, will you add an appropriate clause? (...) I'm rather surprised that Longmans don't like the title SWEENEY IN THE TREES. It certainly seems preferable to AT SWIM TWO BIRDS, which I now like less and less. Surely it is defective from the commercial point of view.²⁰

Sem esperar seu agente lidar com o assunto do anonimato, O'Nolan escreveu para a Longmans três meses depois:

The other day I wired you to go ahead with the publication of "First and Last" but I am naturally anxious to retrieve my anonymity as much as possible. If you have not already done so it would be better not to send copies of the issue in its present form to the Dublin or Irish newspapers in case they should be picking out bits "of interest to Irish readers". Otherwise I suppose the best thing is to do nothing and issue the book under the pseudonym later, explaining the reference to my name as an unfortunate misprint – should anyone take the trouble to inquire separately. I could be quoted as the author's agent or something like that.

I have been thinking over the question of a pen-name and would suggest FLANN O'BRIEN. I think this invention has the advantage that it contains an unusual name and one that is quite ordinary. "Flann" is an old Irish name now rarely heard. I am leaving the title of the book in the hands of your firm. I have not since thought of anything more suitable than the few I communicated through Heath. I have no objection to "At Swim Two Birds" being retained although I do not fancy it much except as a title for a slim book of poems.²¹

¹⁹ Quoted after Wäppling (1984), p. 17. This and many other O'Brien's letters are held by the Morris Library, University of Southern Illinois, Carbondale. The typescript of *At Swim-Two-Birds* is owned by the University of Texas, Austin.

²⁰ Ibid, p. 17.

²¹ Ibid, p. 18.

O livro apareceu no dia 13 de março de 1939 e os primeiros críticos, no *Times Literary Supplement* e no *Observer*, estavam visivelmente atordoados e incapazes de entender quem estava escrevendo sobre quem em determinados pontos do enredo. Em junho, uma nota mais favorável apareceu no *New Statesman*, que reconheceu o romance como uma obra autoconsciente pretendida como um comentário da forma do romance. Anthony Adams, o crítico, também apontou para o senso de humor inerente na obra assim como sua dívida a Joyce. Sean O'Faoláin, que fez uma resenha do romance em uma revista que foi importante para a educação literária de O'Brien, *John O'London's Weekly*, também apelou para o espírito de James Joyce. Em maio, Niall Sheridan estava indo para Paris para passar sua lua de mel e O'Brien pediu-lhe para entregar uma cópia do livro para Joyce, do qual Sheridan já era familiar. De acordo com Sheridan, Joyce lhe disse que Beckett já havia lido *At Swim-Two-Birds* e enalteceu-o fortemente. Não muito depois, O'Brien escreveu para Longmans reportando que Joyce havia lido o livro apesar de sua pobre visão, e que ele estava encantado com o livro e que havia prometido ajudar a promovê-lo na França.

Cronin (1998) aponta o fato de que ao longo dos anos, Sheridan iria variar seu relato da recepção que Joyce teve do livro: 'In a letter to the publishers, Mac Gibbon and Kee, when they re-issued it in 1960, he said he was "amazed to find" that Joyce had "already read, and greatly enjoyed, *At Swim-Two-Birds*. Joyce, he continued, "took very little interest in contemporary writing," but his verdict on Flann O'Brien's book was emphatic and brief. "That's a real writer, with a true comic spirit. A really funny book." It would seem, though, that this comment was made on a subsequent occasion, after Joyce had begun to read the book, the last novel he ever read.'²²

Richard Ellmann (1966) também observa o interesse de Joyce em *At Swim-Two-Birds*: 'Flann O'Brien's *At Swim-Two-Birds* was one of the few works by contemporary Irish writers that pleased Joyce.'²³ Wäppling (1984) menciona uma carta de Joyce para Adrienne Mornier, datada de 28 de março de 1940, na qual ele pede que ela encontre para ele um artigo na qual uma comparação entre *Murphy* de Beckett e *At Swim-Two-*

²² Cronin (1998), pp. 93-94.

²³ Richard Ellmann, ed. *Letters of James Joyce* (London: Faber and Faber, 1966), p. 475.

Birds do conhecido crítico Maurice Denhoff. Joyce estava interessado porque ele pensava que os romances ‘au juste se ressemblent comme le diable et l’eau bénite.’²⁴

Em setembro de 1939, O'Brien escreveu para William Saroyan, que havia feito uma frustrada tentativa para que *At Swim-Two-Birds* fosse publicado nos EUA, usando os serviços de seu próprio agente, Harold Matson: ‘I’m forgetting about that book. I’ve got no figures but I think it must be a flop over here too. I guess it is a bum book anyhow.’²⁵ De fato, nessa época o romance mal havia vendido 244 cópias e não iria vender muito mais. No outono de 1940, o local onde a Longmans estava localizada na St Paul's Churchyard foi destruída por bombardeamento alemão e o estoque restante foi quase inteiramente arruinado. Quando O'Brien enviou o manuscrito de seu segundo romance para a editora, ele recebeu a seguinte recusa através de seu agente:

I am sorry to tell you that Longmans have declined THE THIRD POLICEMAN. They feel that, in view of the fact that the previous book was not a commercial success, they cannot take a chance on the new one. ‘We realize the Author’s ability but think he should become less fantastic and in his new novel he is more so.’²⁶

Em 1960, a Longmans abriu mão dos direitos de *At Swim-Two-Birds* para MacGibbon and Kee que relançaram o livro no mesmo ano. Entretanto, a atitude do próprio O'Brien para com seu romance era aquela de completa destituição. Ele se referia ao romance como ‘mere juvenilia’ e era intolerante quanto a qualquer menção ao mesmo. Cronin especula que ‘this may even have been because he was much more of a traditionalist at heart than his authorship of it would lead one to believe; and now in retrospect distrusted the methods by which it has been composed and the part chance played in the sort of collage he had made. Such an attitude could well have been part of his general Puritanism, even his philistinism. But in any case his first novel seemed now in his mind to be associated with the image of the brilliant failure which Dublin had imposed on him.’²⁷

Apesar da atitude de O'Brien, ao longo dos vinte anos desde sua primeira publicação, o romance adquiriu uma reputação *cult*, comunicada de leitor para leitor, de

²⁴ Cf. Wäppling (1984), p. 20.

²⁵ Cronin (1998), pp. 98-99.

²⁶ Quoted after Wäppling (1984), p. 20.

²⁷ Cronin (1998), p. 211.

boca a boca. As críticas favoráveis do relançamento na *Observer*, na *New Statesman* e quase em todos os lugares confirmaram essa reputação. Para O'Brien, o resultado imediato foi que a recepção crítica deram-lhe parte da confiança criativa perdida muito tempo atrás com a rejeição de *O Terceiro Tira*. Em menos da metade de um ano, ele produziu um rascunho do que viria a ser sua última obra-prima, *The Hard Life*. Alguns anos mais tarde, O'Brien escreveu para Timothy O'Keeffe da MacGibbon and Kea: If I get sufficiently drunk over Christmas I'm going to read that damned book for the first time. Those birds must have some unsuspect stuffing in them.'²⁸

A história da recepção crítica de *At Swim-Two-Birds*, e de toda obra de O'Brien, é muito viva. A perplexidade inicial das primeiras críticas e a tendência a interpretar o primeiro romance de O'Brien como joyceano e o enxergar apenas como um satélite de Joyce resultavam em parte da inadequação do aparato crítico do final dos anos 30. A desconstrução que O'Brien fez de seu próprio texto e estratégias como, por exemplo, a rejeição da oposição literária/não-literária ou o uso de pastiche, anteciparam o início do pós-estruturalismo e desconstrucionismo. Pós-modernismo estabelecer-se-ia como uma corrente literária em torno de vinte anos depois. O mesmo pode ser dito sobre o conceito de *nouveau roman*. Surpreendentemente, esse tipo de recepção a obra (oeuvre) de O'Brien continua no Século XXI.

Um bom exemplo desse paradigma crítico, no qual O'Brien funciona como um Joyce menor, é um artigo de J.C.C. Mays intitulado '*Brian O'Nolan and Joyce on Art and on Life*', publicados na edição da primavera de 1974 da *James Joyce Quarterly*. Caracteristicamente, Mays usa a forma anglicizada do sobrenome do autor O Nualláin, que nunca havia aparecido nas capas de seus livros. A recusa em usar o nome com que o autor assinava seus romances pode ser visto como uma negação da sua identidade artística. Mays ainda crítica O'Brien pelo que ele considera um uso excessivo e injustificado de vários pseudônimos. Ele também descreve a relação dos dois romancistas como dois espelhos encarando um ao outro, cada um enxergando o outro nele e ele no outro, exceto que a imagem de Joyce vista por O'Brien é uma imagem dele como artista. Além disso, a obra de Joyce é enraizada na experiência humana enquanto a de O'Brien, mesmo quando definida nos termos de sua crítica do artista Joyce, é

²⁸ Wäppling (1984), p. 20.

baseada puramente nas qualidades artísticas, com uma dimensão humana bem menos humana.

Outro exemplo do mesmo paradigma crítico é *'Who's Afraid of James Joyce? or Flann O'Brien's Retreat from Modernism'* por Ian Mackenzie, publicada em *Études de Lettres* (1/1983). O autor propõe a idéia de que O'Brien abandonou o modernismo e abraçou um tipo peculiar de realismo, apesar dos enredos bastante irrealistas de seu últimos três romances. Ele sugere que o autor não tinha uma atitude crítica em relação ao realismo irlandês como forma, mas sim ao seu alcance limitado. David Cohen, em seu ensaio intitulado *'James Joyce and the Decline of Flann O'Brien'*, publicado na *Éire - Ireland* (verão de 1987), lê *At Swim-Two-Birds* como uma paródia de Joyce. Cohen oferece um estudo comparativo detalhado de ambos os escritores e conclui com uma afirmação da incapacidade de O'Brien de produzir literatura no formato de Joyce.

Outra corrente crítica também foca-se na análise comparativa da obra de O'Brien, mas ao mesmo tempo trata-o como um autor em seus próprios méritos. De acordo com Brendan P. O. Hehir, comparações entre O'Brien e Joyce são inevitáveis e não teria sentido insistir em enfatizar as possíveis diferenças entre os dois. No entanto, a ênfase agora estava em uma análise mais detalhada das características e idiossincrasias de O'Brien. Depois de *Flann O'Brien: A Critical Introduction to His Writings* (1975) de Ann Clissman, Eva Wäppling publicou em sueco o seu *Four Irish Legendary Figures in At Swim-Two Birds: A Study of Flann O'Brien's Use of Finn, Suibhne, the Pooka and Good Fairy* (1984), e Rudiger Imhof editou uma coleção de ensaios intitulada *Alive-Alive O! Flann O'Brien's At Swim-Two-Birds* (1985). Em 1991, Sue Asbee lançou *Flann O'Brien* (Twayne's English Authors Series).

O ensaio de Joseph Browne intitulado *'O'Brien: Post-Joyce or Proter-Joyce?'* representa uma abordagem parecida. O autor argumenta que todos os escritores irlandeses, desde a década de 1920, foram de um modo ou outro julgados injustamente em relação ou comparação com Joyce. Ele admite a influência de Joyce sobre O'Brien, mas aponta que essa é uma noção muito geral e imprecisa, que enfureceu O'Brien por toda sua carreira de escritor e que prejudicou seus leitores e críticos igualmente. Browne sugere que O'Brien merece ser lido com um conceito imparcial e mais específico do que sendo proto-Joyce.

O grupo de críticos mencionados acima também merecem crédito pela redescoberta e atenção dada ao resto da obra de O'Brien, seus outros quatro romances,

The Hard Life, *The Dalkey Archive*, *The Poor Mouth*, e *O Terceiro Tira*, assim como seus textos da coluna '*Cruiskeen Lawn*' no *Irish Times*. Heleno Godói de Sousa (2004) identifica uma terceira corrente na crítica de Flann O'Brien que cuidadosamente evita qualquer análise comparativa de suas obras. Ao invés disso, seus romances são lidos na perspectiva de conceitos tais como 'carnavalesco' de Bakhtin, sátira menipéica, absurdo, paródia e metalinguagem.²⁹ *Flann O'Brien's Exorbitant Novels* (1992) de Thomas F. Shea e *O'Brien, Bakhtin, and Menippean Satire* (1995) de M. Keith Booker são bons exemplos desse paradigma crítico específico que examina O'Brien no contexto de toda literatura, ao invés de como parte de uma época ou tradição particular. Essa visão pode ser contrastada com o trabalho de tais críticos como Anne Clissmann, Vivien Mercer, ou Monique Gallagher, para quem O'Brien pertence à longa tradição cômica irlandesa. Por último, mas não menos importante, existem críticos que se ocupam em estudar a postura do romancista em relação ao pós-modernismo do Século XX. Esses podem ser facilmente divididos em dois campos opostos, em um deles louvam O'Brien como um precursor da experimentação pós-moderna, e no outro dão ênfase ao seu retiro em padrões mais tradicionais de narrativa. O primeiro é bem representado por Keith Hopper no seu *A Portrait of the Artist as a Young Post-modernist* (1995) e o último pelo ensaio de Kelly Anspaugh, '*Flann O'Brien: Post-modern Judas*', publicado em *Notes on Modern Irish Literature* de 1992.

Uma visão diferente, mas também interessante, da crítica de O'Brien é a de Hugh Kenner (1983), que considera a carreira subsequente de O'Brien como um fiasco artístico quando contrastado com o potencial demonstrado em sua juventude e em *At Swim-Two-Birds* em particular:

Was it the drink was his ruin, or was it the column? For ruin is the word. So much promise has seldom accomplished so little.³⁰

No talent of just this quality had been on display in English before. Not the least of its merits is its self-restraint: no sentence longer than it needs be, no violating of any self-

²⁹ Godói de Sousa (2004), p. 40. His doctoral thesis entitled *A ficção de Flann O'Brien: o romance como afirmação da negação* is the only study of O'Brien's fiction listed by the Brazilian Governmental Agency CAPES.

³⁰ Kenner (1983), p. 255.

imposed convention. If *At Swim-Two-Birds* was a prolonged college joke, the ability it demonstrated seemed to promise a masterpiece..³¹

John Ryan é um dos que compartilham a opinião de Kenner. Em *Remembering How We Stood. Bohemian Dublin at the Mid-Century* (1975), ele observa que:

Myles had reached the zenith of his powers while still a student of University College. His life, thereafter, was a diminuendo. No wonder he yearned for a past that had so many good things going for it – youth, acclaim, vigour, promise and the good health to permit the enjoyment of sustained carousal!³²

A contribuição que o texto seguinte propõe-se a fazer ao corpo existente da crítica de O'Brien é descrever a anatomia de *At Swim-Two-Birds* como concebida por uma estrutura peculiar feita de múltiplos reflexos de outros textos. 'The whole of Irish literature is somehow here', observa Hugh Kenner. Não obstante, a maioria dos estudiosos e críticos que pesquisaram a ficção de O'Brien normalmente falam sobre o folclore irlandês, personagens de lendas, e um 'general odour of spilt Joyce over it.'³³ Nossa premissa é que a preocupação de O'Brien não era tanto com o folclore ou sua posição na cena literária irlandesa, mas com narrativas literárias e históricas específicas, que o serviram como modelos, e como objetos para sua ironia e base para sua paródia. Esses textos todos podem ser encontrados nas páginas de *At Swim-Two-Birds*, refletidas nos espelhos distorcidos criados pelo autor. Tais textos incluem: dezenas de versões medievais e posteriores do mito celta de Fionn mac Cumhaill (esses serão discutidos no Capítulo 1); Bile Suibhne ('The Frenzy of Suibhne') no Capítulo II; e Finnegans Wake de James Joyce no Capítulo III. Não podemos nos esquecer que todos esses textos foram escritos dentro de um contexto histórico específico e que eles também são reflexos desses conceitos. Não apenas eles refletem esses textos, mas também eventos reais, grandes e pequenos, pessoas verdadeiras, e detalhes circunstanciais.

At Swim-Two-Birds possui uma estrutura de palimpsesto um tanto complexa. É necessário ir fundo para descobrir e entender a genealogia do texto de O'Brien. E o quão fundo vamos, o mais fragmentado e distorcido são as narrativas encontradas. E mesmo

³¹ Ibid, p. 257.

³² Ryan (1975), p. 130.

³³ Cf. Cronin (1989), p. 92.

quando o intertexto presente é um contemporâneo, como *Finnegans Wake*, também é necessário ser um arqueólogo para cavar todo esse gigante monte de charadas. Nosso método nessa jornada será o que Lubomír Doležel chama de ‘analytical’.³⁴

Esse estudo não seria possível sem alguns trabalhos teóricos que providenciaram uma moldura e uma inspiração indispensáveis. *The Mirror in the Text* (1989) de Lucien Dällenbach forneceu o conceito chave de *mise en abyme* que é talvez a maneira mais precisa de ler *At Swim-Two-Birds*. *Fictional Worlds* (1986) de Thomas Pavel ofereceu a poética de mundos imaginários da ficção e uma discussão iluminadora das fronteiras ambíguas entre ficções e realidades. As questões de artificialidade da ficção e sua simultânea aspiração a verdade foram ao mesmo tempo apresentadas e solucionadas por Michael Riffaterre em seu *Ficcional Truth* (1990). O clássico de Harold Bloom, *The Anxiety of Influence* (1973), apresentou-se indispensável para ajudar entender a luta de O'Brien com seu demônio, Joyce, e *Partial Magic* (1975) de Robert Alter, *The Self-Conscious Novel. Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon* (1986) de Brian Stonehill, e *Palimpsests. Literature in the Second Degree* (1997) de Gerard Genette providenciaram estudos perspicazes do romance como um gênero autoconsciente.³⁵

Não podemos nunca nos esquecer que toda obra de arte e literatura vem a existir em uma variedade de contextos e dimensões. Cada declaração artística ou literária possui suas próprias estruturas e significados internos - existe dentro dela mesma. Porém, também deve ser apreciada em seu contexto e espaço real. A figura do leitor também tem que ser levada em conta. Por fim, não podemos nunca esquecer que toda obra literária também existe dentro da totalidade da experiência humana, artística e de outro modo, de todos os tempos. Por isso, ler literatura como algo dissociado da história e do fenômeno cultural como mitos, artes, religião e ciência tende a produzir resultados simplórios. O grande teólogo irlandês Eriugena nos lembra que a natureza mediada da linguagem transforma a narrativa em um registro das percepções da mente ao invés de

³⁴ That is to say ‘analytical’ rather than ‘theoretical’ or ‘theoretical with examples’. Doležel distinguishes three epistemological modes of poetics — theoretical, analytical, and exemplificatory. See Doležel (1998), p. xi.

³⁵ I am also deeply indebted to the late Professor Andrzej Kopcewicz of the Adam Mickiewicz University in Poznań whose lectures and seminars have always been a source of inspiration.

uma representação direta da realidade.³⁶ Então, a narrativa histórica é necessariamente alegórica, baseada em eventos relatados na linguagem ou, em outras palavras, história também é um tipo de literatura. Esse estudo busca tratar história e narrativas históricas como narrativas legítimas e não apenas como fonte de material para a literatura. Além disso, faremos todo esforço possível para não negligenciar a paraliteratura, a biográfica e a circunstancial. Fazer o contrário seria um grande insulto à memória de um dos protagonistas dessa tese - James Joyce. O próprio Joyce nos diz que 'to concentrate solely on the literal sense or even the psychological content of any document to the sore neglect of the enveloping facts themselves circumstantiating it is... hurtful to sound sense (and let it be added to the truest taste)'.³⁷

³⁶ See Chapter I, footnote 26.

³⁷ *Finnegans Wake* (109.12-16).

Capítulo 1:

O Mito de Fionn mac Cumhaill

The house of Atreox is fallen indeedust (Ilyam, Ilyum! Maeromor Mournomates!) averging on blight like the mundibanks of Fennyana, but deeds bounds going arise again. (55.3-5)

Ann alive, the lisp of her, 'twould grig mountains whisper her, and the bergs of Iceland melt in waves of fire, and her spoon-me spondees, and her dirckle-me-ondenees, make the Rageous Ossean kneel and quaff a lyre! (139.19-22)

O, dear me now? Another grand discobely! After Makefearsome's Ocean. You've actuary entducked one! Quok! (294.12-14)

- James Joyce, *Finnegans Wake*

1.1. A FIGURE DE FIONN MAC CUMHAILL

1.1.1.O Conhecimento de Flann O'Brien da Antiga Literatura Irlandesa

Si fanno libri solo su altri libri e intorno ad altri libri. [...] I libri parlano sempre di altri libri e ogni storia racconta una storia già raccontata. Lo sapeva Omero, lo sapeva Ariosto, per non dire di Rabelais o di Cervantes.

Umberto Eco

Cathal Ó Hainle (1997) identifica catorze textos de antiga literatura irlandesa em *At Swim-Two-Birds*. Dentre estes, há referências diretas a onze:

1. P.22: ‘...the tale of the feast of Bricriú’ i.e. *Fled Bricrend* (The Feast of Bricriú);
2. P.23: ‘...the tale of the Bull of Cooley’ i.e. *Táin Bó Cuailnge* (The Tain or The Cattle-raid of Cooley);
3. P.23: ‘...the tale of the Giolla Deacar and his old horse of the world’ i.e. *Eachtra an Ghiolla Deacair* (The Adventures of the Troublesome Fellow);
4. P.23: ‘...the Tale of the Enchanted Fort of the Sally Tree’ i.e. *An Bruidhean Chaorthainn* (The Fairy Dwelling of the Rowan Tree);
5. P.23: ‘...shanachy’s tidings of the Little Brawl at Allen’ i.e. *Bruidhean Bheag na hAlmhan* (The Little Fight at Allen);
6. P.23: ‘...the story of the Churl in the Puce Great-coat’ i.e. *Eachtra Bhodaigh an Chóta Lachtna* (The Adventures of the Churl of the Drab Coat);
7. P.24: ‘...the saint Ceallach’ i.e. *Cathréim/Beatha Cheallaigh* (The Career/Life of Ceallach);
8. P.25: ‘...to turn the children of the king into white swans’ i.e. *Oidheadh Chloinne Lir* (The Tragic Story of the Children of Lir);

9. P.25: ‘...a terrible madness on the head of Sweeny’, p.89: ‘...the account of the madness of King Sweeny and he on a madman’s flight through the length of Erin’ i.e. *Buile Suibhne* (The Frenzy of Sweeny);
10. P.89: ‘...the tale of the feasting of Dún na nGedh’ i.e. *Fled Dúin na nGéd* (The Feast of Dún na nGedh);
11. P.199: ‘...the old story about Dermot and Granya’ i.e. *Tóraigheacht Dhiarmada agus Ghráinne*.¹

Outros três itens são extremamente importantes como fontes para O'Brien, embora nenhuma referência direta seja feita no texto do romance: o Ciclo Feniano, the Song of Amergin, atribuído ao mítico Amergin Glungel mac Míled, e *Feis Tighe Chonáin* (*The Feast in Cónan's House*).

Como um estudioso dos celtas, O'Brien possuía um vasto conhecimento da literatura irlandesa. Ele estava familiarizado com o irlandês antigo assim como o irlandês médio e moderno. Desde sua infância, ele estaria ciente do personagem de Fionn mac Cumhaill² e sua Fianna, e de histórias tradicionais associando Fionn vários locais. Crianças irlandesas normalmente leriam tais materiais na escola, mas Flann só entrou para a escola em 1923, quando ele tinha doze anos de idade. Seus dois irmãos mais velhos, Gearóid, de quinze anos, e Ciarán, de treze, iniciaram a escola ao mesmo tempo. Já adulto, Ciarán tinha lembranças queridas de suas infâncias idílicas livre de escola e não acreditava ter perdido nada por consequência da falta de educação formal. Em *Óige an Dearthár* (1973), publicado em inglês como *The Early Years of Brian O’Nolan / Flann O’Brien / Myles na gCopaleen* (1998), Ciarán escreveu sobre algumas tentativas ocasionais que seu pai fez para dá-los algum ensino em casa:

During the Strabane years, efforts were made to have us taught at home. A girl called O’Boyle was our first teacher. After that we had a school-teacher named Collins. My memory of him is his reading J.P. Craig’s version of Clann Lir, which was in Ulster Irish. After Mr Collins stopped coming, our father tried teaching us by post, writing from wherever in Ireland his business had taken him, setting out lessons to be done. It

¹ See Cathal Ó Hainle. ‘Fionn and Suibhne in *At Swim-Two-Birds*’ in *Conjuring Complexities* (1997), pp. 17-36.

² The spelling used here, Fionn mac Cumhaill, is standard in modern Irish.

is likely that we did not do these lessons or did them so badly that the experiment was abandoned.

Whatever teaching or lack of it we were given at home in Strabane or later in Tullamore, one thing is certain – it had no adverse effect on us. During the day we were free to do as we pleased. Nor does this freedom appear to have done us any harm. It is a subject that has never been properly examined – assuming that parents had a plentiful supply of books covering a wide range of subjects and the children were seen to be reading, then maybe it would be better to keep them from school until they were in their teens.³

Irlandês era a língua falada em casa, mas os garotos também eram fluentes em inglês, já que a família da mãe falava apenas inglês, e eram letrados em ambas as línguas. Ciarán recorda que seu pai tinha uma biblioteca um tanto bem equipada, que continha as obras completas de Thomas Hardy e Joseph Conrad, seus romancistas preferidos, os clássicos gregos e latinos, poetas anglo-irlandeses como Mangan e Ferguson, *A Literary History of Ireland* de Douglas Hyde e *History of Ireland* (em seis volumes) de D'Alton. Livros irlandeses não eram encontrados com facilidade nessa época, então eles não estavam presentes em grande quantidade. Dentre os que eles tinham, havia uma modesta coleção de literatura irlandesa moderna e edições de poetas irlandesa dos séculos XVII e XVIII e textos como *Tóraigheacht Dhiarmada agus Ghráinne* ou *Eachtra an Ghiolla Deacair*. Ciarán afirma que entre 1920 e 1923, ele mesmo tinha lido tudo que havia na biblioteca de sua casa e pressupõe que Brian também era um leitor ávido.⁴

De 1929 até 1932, Brian estava lendo para seu curso universitário em University College, Dublin, onde os cursos de graduação em irlandês moderno continham materiais preparados para melhorar o conhecimento dos estudantes da tradição literária do final da idade média e seus derivados. Sobre a poesia *Fiannaíocht*, a lista de leitura incluía *Laoi Oisín ar Thír na nÓg* (The Lay of Oisín on the Land of the Young) e outros poemas de *Duanaire Gaedhilge* de Róis Ní Ógáin, e também era designado como tópico especial em 1930. Quanto à prosa *Fiannaíocht*, *An Agallamh Bheag*, uma versão de *Acallam na Senórach* (The Colloquy of the Ancient Men), editada em 1924 por Douglas Hyde, era leitura obrigatória. Outros textos importantes eram: *Buile Suibhne*; *Oidheadh Chloinne*

³ Ó Nualláin (1998), pp. 24-25.

⁴ Cf. *ibid*, pp. 42-43.

hUisneach, uma versão moderna antiga de estória de Deirdre; e *The Tragic Story of the Children of Lir*. Ó Hainle também menciona nos capítulos de *A Literary History of Ireland* de Hyde que lidavam especificamente com a literatura de contos heróicos até a poesia do Séc. XVIII, e *Gaelic Literature Surveyed* por Aodh de Blácam. Além disso, alunos de segundo ano tinham que comparecer as aulas de irlandês antigo e medieval e passar por um teste, o texto base era *Stories from the Táin* de John Strachan.⁵

A baixa freqüência de O’Nolan’s em palestras durante seu período universitário é um fato conhecido e referências a isso são constantes. Frequentou aulas de inglês apenas no seu primeiro ano e depois suas matérias eram alemão e irlandês. O professor de irlandês era Douglas Hyde, o autor de *A Literary History of Ireland* e um reverenciado fundador da Gaelic League. O’Nolan mais tarde escreveu que, ‘After some experience of his lectures I decided to abstain from his tuition.’⁶ Brian, ele próprio um falante nativo de irlandês, achava o irlandês de seu professor pobre e impreciso. Ó Hainle especula que ele devia ter frequentado as aulas de irlandês antigo com uma freqüência razoável, do contrário seria difícil explicar como ele ganhou o domínio do idioma antigo que o permitiu escrever passagem de irlandês médio com competência na *Comhthrom Féinne*, na sua coluna *Cruiskeen Lawn* e em *An Béal Bocht*. Cronin (1998) relata um incidente que confirma o conhecimento de irlandês antigo de O’Nolan:

Sheridan was to claim that when he was editor [of *The National Student*] he asked O’Nolan to write a series of short fictional pieces describing contemporary Dublin life, a sort of Dublin Decameron. O’Nolan agreed to do this but only on condition that he be allowed to write them in Old Irish, in which language he said he would be free from any sort of censorship by the College authorities since none of them could read it.

No sooner had the first piece been published, however, than Sheridan was summoned before the President of the College, Dr Denis Coffey, the father of the poet, to answer a charge of having published obscene matter in a College magazine which was supported by the College authorities. Coffey was a noted eccentric who arrived every morning at the College in one of Dublin’s few remaining horse-drawn cabs.

Sheridan, who had taken advice from some law student acquaintance, pleaded culpable negligence rather than criminal intent, saying that since he could not read the matter himself, his crime was not a grave one. He soon discovered that Coffey suffered from the same inability, having no knowledge of Old Irish either.

⁵ Cf. Ó Hainle (1997), p. 19.

⁶ Cronin (1989), p. 53.

Mutual regret over our cultural shortcomings generated a more congenial atmosphere, and we moved on to general topics including a consideration of the ethical and metaphysical aspects of the Hippocratic oath and a lengthy (if somewhat one-sided) discussion of the iconography of St Patrick in Scandinavia – topics not frequently canvassed among my student cronies.⁷

Ao completar sua graduação, O’Nolan decidiu inscrever-se para um mestrado, escolhendo como assunto de sua tese ‘Nádúirfhilíocht na Gaedhilge’ (Nature in Irish Poetry). As fontes primárias de sua pesquisa eram a *Fiannaíocht e Buile Suibhne*. Ele faz referência às histórias literárias de Hyde e de Blacam e ao *Duanaire Gaedhilge* de Róis Ni Ógain em sua bibliografia, mas ele também buscou fontes em duas importantes coleções de prosa e poesia sobre Fionn, *Silva Gadelica* de S. H. O’Grady e *Duanaire Finn* de MacNeill e Murphy assim como o *Proceedings of the Ossianic Society*. A tese em si não foi muito além do que uma antologia de poesia irlandesa com comentários críticos bastante óbvios. O’Nolan não fez nenhuma pesquisa original e baseou-se inteiramente em fontes publicadas. Cronin observa que mesmo antes e depois o autor referiu-se à tese como uma piada. Tanto que, em 1966, O’Nolan, agora Myles na Gopaleen, falou sobre a Universidade com verdadeiro deboche:

I paid no attention whatsoever to books or study and regarded lectures as a joke which, in fact, they were if you discern anything funny in mawkish, obtuse mumblings on subjects any intelligent person could master single-handed in a few months. The exams I found childish and in fact the whole University concept I found to be a sham. The only result my father got for his money was the certainty that his son had laid faultlessly the foundation of a system of heavy drinking (...). I sincerely believe that if University education were universally available and availed of, the country would collapse in one generation.⁸

Independentemente da visão negativa que Myles tinha de sua carreira universitária, a ementa dos cursos e, especialmente, sua tese de mestrado nos providenciam um conhecimento valoroso da origem e das fontes de *At Swim-Two-Birds*. Dos quatorze itens listados no início deste capítulo como fontes materiais para o romance, apenas duas, *The Hostel of the Rowan Tree* e *The Feast of Dún na nGéadh*, não aparecem no material usado por O’Nolan em sua tese de mestrado. Logo, torna-se

⁷ Cronin (1989), p. 54.

⁸ Ibid, pp. 71-71.

evidente que as passagens sobre Fionn em *At Swim-Two-Birds* foram baseadas no material com o qual o autor familiarizou-se enquanto escrevia sua tese. Em outras palavras, o roteiro básico e a significativa seção do livro relacionada à Fionn devem ter se desenvolvido em 1934.

Flann O'Brien usou a forma anglicizada do nome de Fionn. As vezes ele escrevia Finn McCool, mas na maioria das vezes Finn Mac Cool. Essa transliteração também foi favorecida por William Butler Yeats e James Joyce. As opções, Fionn e Finn, são duas de várias que podem ser feitas. A língua irlandesa teve quatro grandes dialetos, nenhum dos quais teve ortografias padronizadas até os tempos modernos. Como resultado, o nome pode ser escrito como Find, Feunn, Fin, e seu patronímico MacCoul, MacCumal, Mac Cüail, and MacCooil. Além disso, as histórias de Fionn também são contadas em duas línguas dos ramos gaélicos, manês, onde ele aparece como Finn McCooil, e gaélico escocês. A variedade escocesa mais comum é Fionnghall ou Fingal, como usado por James Macpherson em sua prosa 'épica' em seis partes *Fingal* (1762), agora considerada parte dos *The Poems of Ossian*. Samuel Beckett também usa a variedade Fingal na segunda história de *More Pricks Than Kicks* (1934), na qual o título refere-se a um distrito norte de Dublin, mas ao mesmo tempo faz alusão ao herói *Ossian* de Macpherson.

1.2 O Mito de Fionn mac Cumhaill na literatura irlandesa e inglesa desde a Idade Média até a Metade do Século XX

La risposta post-moderna al moderno consiste nel riconoscere che il passato, visto che non può essere distrutto, perché la sua distruzione porta al silenzio, deve essere rivisitato: con ironia, in modo non innocente.

Umberto Eco

O Ciclo Feniano, um grande corpus de romance em prosa e verso, centrados nas proezas de Fionn mac Cumhaill e seus guerreiros, os Fianna Éireann, constituem um de quatro grandes ramos da narrativa na antiga tradição secular irlandesa junto com o Ciclo Mitológico, o Ciclo de Ulster e o Ciclo Histórico. Não se deve esquecer, no entanto, que essas categorias são recentes e até certo grau, arbitrárias já que nenhum arranjo particular é aparente em manuscritos como *Lebor na hUidre* (The Book of the Dun Cow) e *Lebor Laignech* (The Book of Leinster) do Século XX. Ao invés disso, os escreventes tendiam a agrupar contos pelo tipo ou assunto: nascimentos, mortes, namoros, roubo de gados, visões, etc. Conseqüentemente, no modo não diferente daquele de *At Swim-Two-Birds*, personagens de um ciclo freqüentemente migram para outro. Assim, a deusa de Boyne River Boann do Ciclo Mitológico é introduzida como a tia de Fráech em *Táin Bó Fraich* (The Cattle Raid of Fráech) no Ciclo de Ulster; Ailill mac Máta e Medb, rei e rainha de Connacht, aparecem em *Aislinge Óenguso* (The Dream of Angus) no Ciclo Mitológico; Manannán mac Lir, a principal divindade do mar das tradições irlandesas, aparece freqüentemente nos quatro ciclos. Também, nenhum ciclo é habitado apenas por deuses ou mortais e as duas categorias são freqüentemente difíceis de distinguir.

Dos quatro ciclos, o Feniano é o mais extenso e difundido e prosperou nas tradições escrita e oral na Irlanda assim como na tradição oral da Escócia Gaélica e na

Ilha de Man. Narrativas de Fionn e os Fianna foram documentadas em todos os distritos da Irlanda assim com na Ilha de Man e por toda Escócia. Sua popularidade e alcance são refletidos em vários nomes de lugares ‘Fingal’s Cave’, ‘Finn MacCool’s Fingerstone’, ‘Finn MacCool’s Pebble’, ‘Ossian’s Grave’, que podem ser encontrados em vários locais na Irlanda e na Escócia. Similarmente, muitos dos mais de cento e cinquenta dolmens na Irlanda foram chamados de ‘beds of Diarmait and Gráinne’ porque pensavam que os amantes haviam dormido neles em sua fuga do casamento de Fionn. Embora nunca exista nada regional na caracterização de Fionn, a distribuição do nome de lugares, a frequente nomeação do trono do poder de Fionn na the Hill of Allen em Kildare, e o fato de que os homens de Fionn muitas vezes eram chamados de ‘Leinster Fianna’, apontam para uma alta possibilidade que a terra natal do herói, histórica ou imaginária, fica em algum lugar ao longo de uma linha que passa ao sudoeste de Dublin desde Kildare central em direção a fronteira Munster-Leinster.

O termo ‘feniano’ não se refere à Fionn, embora tenha uma similaridade fonológica. Ao invés disso, deriva de uma confusão de *féni*, que denota aos primeiros habitantes aborígenes da Irlanda, e *féinn*, uma variação de *fianna*, referindo-se ao bando de homens descontraídos de Fionn. Ainda mais, existem muitos outros *fianna* do que os de Fionn. De fato, o conceito de uma casta de guerreiros-caçadores independentes é muito mais antigo que a tradição irlandesa, tendo antecedentes na gaulesa *Gaesatae* (*Γαισάται*) como descrito por Polybius no Livro II das *The Histories* no Século II A.C:

The two largest tribes, therefore, the Insubres and Boii, made a league and sent messengers to the Gauls dwelling among the Alps and near the Rhone, who are called Gaesatae because they serve for hire, this being the proper meaning of the word. They urged and incited their kings Concolitanus and Aneröestus to make war on Rome, offering them at present a large sum in gold, and as to the future, pointing out to them the great prosperity of the Romans, and the vast wealth that would be theirs if they were victorious. They had no difficulty in persuading them, as, in addition to all this, they pledged themselves to be loyal allies and reminded them of the achievement of their own ancestors, who had not only overcome the Romans in combat, but, after the battle, had assaulted and taken Rome itself, possessing themselves of all it contained, and, after remaining masters of the city for seven months, had finally given it up of their own free will and as an act of grace, and had returned home with their spoil, unbroken and unscathed. When the kings had been told all this, they became so eager

for the expedition that on no occasion has that district of Gaul sent out so large a force or one composed of men so distinguished or so warlike.⁹

Aemilius, who had heard of the landing of the legions at Pisa but had not any idea that they were already so near him, now, when he saw the fight going on round the hill, knew that the other Roman army was quite close. Accordingly, sending on his cavalry to help those who were fighting on the hill, he drew up his infantry in the usual order and advanced against the foe. The Celts had drawn up facing their rear, from which they expected Aemilius to attack, the Gaesatae from the Alps and behind them the Insubres, and facing in the opposite direction, ready to meet the attack of Gaius' legions, they placed the Taurisci and the Boii from the right bank of the Po. Their wagons and chariots they stationed at the extremity of either wing and collected their booty on one of the neighbouring hills with a protecting force round it. This order of the Celtic forces, facing both ways, not only presented a formidable appearance, but was well adapted to the exigencies of the situation. The Insubres and Boii wore their trousers and light cloaks, but the Gaesatae had discarded these garments owing to their proud confidence in themselves, and stood naked, with nothing but their arms, in front of the whole army, thinking that thus they would be more efficient, as some of the ground was overgrown with brambles which would catch in their clothes and impede the use of their weapons.¹⁰

Os eventos descritos por Polybius precedem a Batalha de Telamon de 224 A.C. quando aproximadamente quarenta gauleses foram massacrados pelas legiões romanas. Plutarco também os menciona nas descrições da Batalha de Clastidium de 222 A.C. em sua *Life of Marcellus*. Embora Polybius traduza o nome *Gaesatae* como ‘mercenários’, estudiosos modernos a derivam da palavra do irlandês antigo *gáe* (lança ou dardo)¹¹, e às vezes as compara com os Fianna.

O termo rival para o Ciclo Feniano já foi ‘Ossianic’ que é um neologismo derivado da ortografia de Macpherson para Oisín. Referia-se a toda literatura irlandesa que Macpherson alegava ter traduzido. Como resultado, as primeiras traduções em grande escala de antigos manuscritos foram *Transactions of the Ossianic Society* de Dublin, 1854-61. Mais corretamente, o termo ‘Ossianic’ descreve tais obras como *Agallamh na Senórach* (‘The Colloquy of the Elders’) e subsequentes literaturas de

⁹ Polybius. *The Histories, I, Books 1-2 (Loeb Classical Library No. 128)*, transl. by W.R. Paton (Cambridge, Harvard University Press, 1922), p. 295.

¹⁰ Ibid, p. 311.

¹¹ Scottish Gaelic *gath*, Modern Welsh *gwayffon*.

trovadores do Século XIII em diante em que os fenianos que sobreviveram até tempos cristãos, como por exemplo, Oisín e Cailte, encontram São Patrício.

Na introdução de 112 páginas ao Volume III de *Duanaire Finn*, o mais completo e competente estudo de literatura feniana já publicado, Gerard Murphy demonstra que mesmo com várias diferenças significativas na caracterização de Fionn em gêneros diferentes, modos de transmissão e coordenadas cronológicas, o arquétipo do herói é sempre reconhecível. Grande parte do que faz a representação de Fionn estável através de vários séculos e centenas de narrativas é equivalente a representação tradicional de reis nos romances e contos de fadas europeus. Como muitos de suas contrapartes, Fionn é um guerreiro destemido e líder de homens, um incansável defensor de seu país contra todos seus invasores, temido nas batalhas, mas generoso nas vitórias. Entretanto, há uma distinção no que concerne a autoridade de Fionn; ele é o rei de seus seguidores imediatos, um *ríghénnid*, e seus poderes são sempre representados como distintos daqueles do *ardríg*, ‘high king’, que governa desde Temhair (Tara).

A maioria dos eventos do Ciclo Feniano ocorre durante o reino de Cormac mac Airt, também conhecido como Cormac Ulfhada (Long Beard), e Fionn mac Cumhaill às vezes é descrito como alguém que faz parte de seu exército. *Cath Foinntrágha* (‘The Battle of Ventry Harbor’ ou ‘The Battle of the White Strand’), um conto datando do Século XII, narra Fionn, a serviço de Cormac, como protetor da Irlanda contra uma invasão estrangeira. Dáire Donn, o chamado ‘King of the World’, baseado em Charlemagne ou o Holy Roman Emperor, invadiu a ilha para vingar a desonra que Fionn causou ao trone francês quando ele fugiu com a rainha e a filha do rei. Em *Annála Ríoghachta Éireann* (The Annals of the Kingdom of Ireland, também conhecidos como The Annals of the Four Masters), compilados entre 1632 e 1636, é dito que o reino de Cormac durou por quarenta anos, 227-266 DC. Acreditava que o rei era tão sábio que durante seu reinado bezerros nasciam depois de apenas três meses de gestação, não havia recipientes suficientes para o leite das vacas, e os rios eram lotados de salmão. O alto rei durante a maturidade de Fionn é Cairbre Lifechair (do Liffey), filho de Cormac, um antagonista de Fionn e seus homens. No início de seu reinado, os Fianna eram poderosos o suficiente para peitar o rei. Quando a princesa Sgiamh Sholais (Beauty of Light), filha de Cairbre, é prometida para casamento, Fianna exige um tributo de vinte lingotes de ouro, que, eles alegam, é costumeiro que lhe paguem em tais ocasiões. Indignado, Cairbre resolve que ele preferiria morrer livrando o país dos Fianna do que

governar a Irlanda incomodado pela imortalidade deles. Ele mata o servo Ferdia de Fionn, assim obrigando os Fianna a declarar guerra. A batalha segue em Gabhara, coextensiva com a atual Garristown ao noroeste de Co. Dublin. As armas usadas eram lanças e espadas e a maioria das mortes aconteceram por decapitação. A unidade dos Fianna Éirean termina quando Fer-tai do Clan Morna troca de time e luta contra seus antigos companheiros. No clímax da batalha, Cairbre, mortalmente ferido por Oscar, lança sua lança contra o coração de Oscar, despachando, assim, o maior guerreiro feniano. Fionn testemunha a morte de seu neto e chora pela única vez com a morte de qualquer feniano. Um por um os Fianna perecem, exceto Oisín, que não é descrito em momento algum, e Caifte que consegue escapar. Eventualmente, Fionn, sozinho e sem defesa, é cercado pelos cinco filhos de Ugriu que se aproximam dele com suas lanças a postos. Fionn derruba seu escudo e lança, e, como Cristo, recebe cinco ferimentos mortais. Os eventos descritos em *Cath Gabhra* ('The Battle of Gabhara'), que é única no Ciclo Feniano já que retrata os Fianna em um ângulo menos não favorável e narra seus poderes enfraquecendo com a morte de Oscar, documentada pelos analistas como tendo ocorrida em 283 D.C. Em outra, menos conhecida estória da morte de Fionn, a batalha ocorre em Áth Brea, no Boyne River, onde Fionn é decapitado por Aichlech mac Dubdrenn. Essa versão foi encontrada pela primeira vez em um texto do Século X pelo poeta Cinead húa Hartacain e repetida por Tigernach Ua Braoin († 1088), e depois em *The Annals of the Four Masters* no Século XVII. Como um romance, aparece em um manuscrito com o título de *Aided Finn* ('The Violent Death of Finn').

Além de ter seu reinado ser restringido ao seu círculo de seguidores imediatos, em oposição ao poder do high king, a caracterização de Fionn tem outra característica distinta, seu ao interior do país. No capítulo final de *Celtic Gods and Heroes* (1949), intitulada 'The Heroes Outside the Tribe', Marie-Louise Sjöstedt argumenta que o rebaixamento de Fionn ao interior é o que o distingue melhor de Cúchulainn, o mais sofisticado herói do Ciclo de Ulster, de quem o mito é baseado na herança de uma sociedade de príncipes, estudiosos e clero.¹² O mito de Fionn, ao contrário, depende dos homens de fora, marginais, caçadores, lenhadores ou mercenários. Sjöstedt observa que nos textos fenianos, os homens não nascem dentro dos Fianna; eles adquirem seus status por escolha ou rigoroso aprendizado. Quando todos os rituais de iniciação foram

¹² Marie-Louise Sjöstedt (1949), pp. 81-89.

executados e todos os requerimentos alcançados, o guerreiro era admitido nos Fianna como um *féinid*. Ele simultaneamente saía de sua família e tornava-se um *écland*, um homem sem parentesco.¹³

Originalmente um bando de homens que sobreviviam através da caça e do saque, os Fianna perambulavam pelo interior sob a autoridade de seus próprios líderes. Eles podiam ter sido a contraparte irlandesa dos *berserkers* noruegueses tornados fora da lei por Eiríkr Hákonarson da Noruega em 1015. Como evidência, Sjöstedt sugere que *fiann* tem cognatos em alto alemão antigo, avéstica, sânscrito e em línguas eslavas, sempre com palavras combinando as noções de caça e *guerra* (warfare).¹⁴ Conseqüentemente, ela propõe que os contos na qual os Fianna são retratados como defensores de seu país contra invasores estrangeiros são de origem mais tardia. Sjöstedt concluí distinguindo e definindo em Cúchalainn e Fionn dois diferentes, mas complementários, tipos de heroísmo,

The myth of Cúchalainn is the myth of the tribal man, the exaltation of heroism as a social function. The myth of the fianna is the myth of man outside the tribe, the release of gratuitous heroism. These two concepts do not contradict each other, but form an opposition like thesis and antithesis, two complimentary aspects of the racial temperament.¹⁵

O fato de que os papéis primários de Fionn são os de guerreiro e caçador é manifestado em manuscritos e em narrativas orais de vários séculos. Uma das estórias mais freqüentemente repetidas descreve a vitória de Fionn sobre Aillén mac Midgna,

¹³ Seathrún Céitinn (c.1569 - c.1644), known in English as Geoffrey Keating, author of *Foras Feasa ar Éirinn*, offers a detailed list of the four vows (gassa) and ten conditions which each warrior had to comply with upon joining the Fianna. The first condition is that, 'No man could be admitted into the Fiann, either at the Mordhail of Uisnech, the Aenach of Talti, or at the Feis of Temhair, until both his father and mother, his tribe and his relatives, had first given guaranties that they should never make any charge against any person for his death. This was in order that the duty of avenging his own blood should rest with no man, other than himself; and in order that his friends should have nothing to claim with respect to him, however great the evils inflicted upon him'. (Keating, 1857, p. 349).

¹⁴ Sjöstedt (1949), p. 83.

¹⁵ Ibid, p. 90.

‘the Burner’. Aillén foi um músico talentoso do Tuatha Dé Dannan, ‘the Ever-Living Ones’, a principal família de divindades pré-cristãs *euhemerizadas* na tradição do antigo irlandês. Ele residia em Sídh Finnachaidh, comumente identificada como um sítio próximo a Newton Hamilton, Co. Armagh. A cada *Samain*, i.e. no primeiro dia de novembro, Aillén vinha para a corte de Cormac em Tara tocando seus timbales. Depois de colocar os retentores reais para dormir com sua música, ele vomitava pedras em chamas e queimava o local. Por 23 anos, Tara era reconstruída todo ano até a chegada de Fionn. O herói primeiro fez-se imune aos charmes musicais de Aillén inalando o veneno de sua própria lança e depois atacou seu oponente com sua ponta venenosa,

Aillén mac Mídhna of the Tuatha de Danann, that out of sídh Finnachaidh to the northward used to come to Tara: the manner of his coming being with a musical timpán in his hand, the which whenever any heard he would at once sleep. Then, all being lulled thus, out of his mouth Aillén would emit a blast of fire. It was on the solemn Samain-Day (November Day) he came in every year, played his timpán, and to the fairy music that he made all hands would fall asleep. With his breath he used to blow up the flame and so, during a three-and-twenty-years’ spell, yearly burnt up Tara with all her gear.¹⁶

Embora os textos mais antigos da estória de Aillén datam do Século XII, Murphy observa que uma maior investigação de textos ainda mais antigos revela que os oponentes de Fionn são associados com criaturas não-humanas, seja por nome, apelido, hábitos, caráter, com fogo em geral, ou mais especificamente com o Burner. Em alguns dos primeiros romances, Fionn luta contra três Fothadhs e mais referências aos Fothadhs podem ser encontradas em narrativas datando até o Século VII. Um exemplo é o poema *Reicne Fothaid Canainne* do final do Séc. IX ou início do Séc. X, de qual autor anônimo oferece uma interessante discussão sobre a etimologia de seus nomes, ‘There once was a leader of *fiana* over the men of Connacht, even Fothead Canainne. He and Fothad Airctech and Fothad Cairptech were brothers. This is why they were called the Fothads, because they were *fotha suith*, ‘a foundation of offspring’; for they were the first children whom Fuinche bore to Macnia. Or, Fothad, viz., *fo-táide*, i.e. by stealth were they begotten by Macnia upon Fuinche the daughter of Nár son of Armair. Or, Fothad, viz. *fí-éda*, i.e. venom of fire, for they were a virulent fire in destroying

¹⁶ O’Grady, Standish Hayes. *Silva Gadelica*. (1892), vol. II, pp. 142-44.

clans and races'.¹⁷ O pai deles é Dáire Derg, ou Red Dáire, e o avô, Gnathaltach, do qual o apelido é *Daig Garg*, 'Fierce Flame'.

Outro inimigo de Fionn, que aparece em textos antigos como *Fionn and the Man in the Tree*, é Dearg Corra moucu Dhaighre. Murphy traduz seu nome como 'Red One of Corr of the Race of Flame', e menciona seu curioso hábito de pular para frente e para trás no tapete da cozinha.¹⁸

A narrativa intitulada *Fotha Catha Cnucha* (The Cause of the Battle of Cnucha), encontrado no mais antigo códice irlandês, *Lebor na hUdriche* (The Book of the Dun Cow) do Séc XII, introduz o tradicional inimigo de Fionn nos romances em prosa dos Séc. XV até o Séc. XVIII assim como também na literatura de língua inglesa, Goll mac Morna. A ação se concentra na morte do pai de Fionn, Cumhaill mac Trenmor, e narra as razões para o longínquo feudo de sangue entre os clãs rivais Baíscne de Leinster, liderados primeiro por Cumhaill e depois por Fionn, e Morna de Connacht, liderados por Goll.¹⁹ Essa hostilidade é levada até as páginas de *Finnegans Wake*, no Séc. XX, onde o nome de Goll aparece onze vezes, frequentemente disfarçado sob ortografias e colocações diferentes, e o personagem é retratado como um oponente incompreensível, mas inevitável.

MacKillop continua o trabalho de Murphy identificando quatro componentes irreduzíveis no personagem heróico de Fionn:

(a) his powers to slay "the Burner" and subsequently overpower Goll mac Morna and become head of the Fianna Éireann; (b) his skill as a hunter; (c) his bravery as a warrior, especially in the defense of his people; and (d) his ability to see into the future by chewing his thumb, an ability that allows him to be seen as a prophet or seer. These may be the four roots of his personality as it appears in the literature, but early tales, especially those written before the twelfth century, and oral folklore, even that composed and recorded in the twentieth century, do not develop personality of character as we understand those terms in the literature of the past three centuries.²⁰

¹⁷ Translation by Meyer (1910), pp. 4-5.

¹⁸ Murphy (1953), pp. LXIII-LXIV. Moreover, Dearg Corra's sharing of his meal with a salmon, a stag, and a blackbird as well as the hood of disguise which he wore, point to a peculiar unhuman character attached to him.

¹⁹ The Cnucha of the title, later called Castle Knock, is today located on the grounds of Castleknock College near Phoenix Park, Dublin.

²⁰ MacKillop (1986), p.16.

Conseqüentemente, para obter um retrato mais compreensível do personagem de Fionn, deve-se considerar o vasto corpus de baladas e romances compostos entre os séculos XII e XVIII. Devido ao fato que as narrativas sobre Fionn mac Cumhaill são descontinuas e muito dispersas, a completa estória de sua vida nunca foi contada. À parte de *Tóraigheacht Dhiarmada agus Ghráinne* ('The Pursuit of Diarmait and Gráinne'), na qual ele é um personagem coadjuvante, Fionn não aparece em nenhum outro conto de distinção literária. Diferente de Cúchulainn em *Táin Bó Cuailnge*, ele nunca apareceu em uma narrativa de dimensões épicas. No final das contas, o texto chave na tradição literária de Fionn é *Acallam na Senórach* ('The Colloquy of the Elders'), na qual Oisín é o grande protagonista e Fionn é um personagem secundário que é lembrado de um passado remoto. Composto entre 1175 e 1200 e preservado no manuscrito do Séc. XV, *Book of Lismore*, o *Acallam* acontece muitas gerações depois da queda de Fionn. Dois sobreviventes, Oisín e Caílte mac Rónáin, estão perambulando sem rumo pelo nordeste de Leinster. Depois de cruzar o Boyne River para Druim Dearg, eles encontram São Patrício com o qual eles conversam sobre os valores da Irlanda pré-cristã. O assunto principal do colóquio é Fionn mac Cumhaill, e o diálogo pagão-santo freqüentemente serve apenas como moldura para introduzir mais histórias sobre os Fianna. Enquanto São Patrício viaja para o oeste e o sul através da Irlanda, Caílte explica os nomes dos lugares que eles visitam, e freqüentemente usa um nome mais antigo para o local do que o que estava em uso. Murphy disse que *Acallam* é 'perhaps the most pleasing of the many pleasing products of Middle-Irish inventive genius', e adicionou:

(...) the student of Middle-Irish literature might well compare compare the *Acallam* to a reservoir into which a brilliant late-twelfth-century innovator had diverted several streams of tradition which previously had normally flowed in separate channels; for in the *Acallam* folk motifs, mythological motifs, *senchus* and *dinnshenchus*, lyric poetry, ballad poetry, and learned poetry, are found harmoniously united in a single whole.²¹

Em *Early Irish Literature* (1965), Myles Dillon comenta sobre o humor geral da narrativa e depois da sua versão em balada:

²¹ Murphy (1953), p. XXV.

The temper of the *Acallam* is cheerful, in spite of Cailte's loneliness and decrepitude and his regard for the heroic past. St Patrick and the kings enjoy his stories, and heaven is promised him for himself and Finn and the other warriors whom he praises. But in the later ballad version both saint and hero become caricatures, and a different sort of humor appears. Here Patrick is a bigoted cleric, pronouncing the doom of hell upon the Fenians, and Cailte or Oisín the defiant pagan. If Finn is in hell, they say, then God is a poor judge of man. Finn would not have treated God so harshly. Better to be in hell with Finn than in heaven with pale and flimsy angels; and, as for the devil and his torments, the Fenians can take care of themselves.²²

Na perspectiva de hoje, parece justificável afirmar que foi precisamente *Acallam* que definiu o contexto literário de Fionn. Desde então, sem perder sua antiga personalidade de guerreiro/caçador/profeta, ele é consistentemente representado como Fionn filho de Cumhaill, líder das tropas de Cormac mac Airt por volta da metade do Séc. III.

Entretanto, é importante não se esquecer da literatura não-heróica de Fionn que opera em dois modos diferentes. Em algumas narrativas, os Fianna são representados como brutos malignos e degenerados que são levados a destruição por sua própria violência sem sentido, como em *Cath Gabhra*, que já mencionamos. *Bóramha* ('Boromian Tribute') é talvez o mais importante manuscrito com esse tipo de representação. Além disso, esse modo não-heróico no qual encontramos um Fionn cruel e bruto é mais característico da tradição oral, que frequentemente retrata Fionn como um gigante.

O outro modo não-heróico é o cômico e vulnerável Fionn, normalmente desastrado e abusado, que data de um manuscrito do Séc. VIII, publicado e traduzido por Kuno Meyer em *Fianaigeacht: Being a Collection of Hitherto Inedited Irish Poems and Tales Relating to Finn and his Fianna, With an English Translation* (1910). Essa compilação contém uma estória intitulada *The Dialogue Between Finn and Oisín*, na qual o herói é desafiado por seu filho Oisín. Duas específicas séries de contos nos apresentam um Fionn que é vulnerável a infortúnios, os *Bruidhean Tales* e uma variação do *Helper Tales*, na qual os Fianna são abusados pelo ajudante.

Na primeira categoria, Fionn e seus homens são retratados como frágeis quando confrontados com os poderes sobrenaturais de druidas, bruxos e magos. Depois de seu

²² Dillon (1948), p. 40.

trunfo inicial em matar Aillén, the Burner, Fionn consegue derrotar poderes sobrenaturais em apenas algumas estórias. Um exemplo é *Finn and the Phantoms*, que faz parte do manuscrito *Lebor na hUidre*. No conto, Fionn e os Fianna precisam de uma noite inteira para derrotar uma bruxa velha com três mãos em um pescoço, seu marido sem cabeça e um olho em seu busto, e seus nove filhos. Em uma série inteira dos chamados *Bruidhean Tales*, de ambos os manuscritos e tradições orais, Fionn é preso em uma dimensão mágica e é incapaz de escapar sem ajuda. O tema é encontrado em manuscritos que datam até do Séc. X.

A palavra *bruidhean*, *bruidnea* (pl.) não tem uma equivalente precisa em inglês. Normalmente denota uma residência de fadas, mas também significa "albergue" ou "palácio". Existiam, em diferentes narrativas, cinco ou seis *bruidnea* na Irlanda antiga: (1) de Da Derga dos homens de Cualu em Leinster; normalmente situada ao longo do River Dodder em Co. Dublin, mas também é identificada com ruínas em Stackallan Bridge, Co. Meath no vale de Boyne; ela aparece na narrativa do Séc. XI *Togail Bruidne Da Derga* (The Destruction of Da Derga's Hostel) que, embora sua localização seja em Leinster, faz parte do Ciclo de Ulster; (2) de Forgall Manach, em Lusca (hoje em dia Lusk), norte de Dublin; (3) de Da Réo in Bréifne (hoje onde nos condados de Cavan e Leitrim), também conhecido como Bruiden Mic Cecht Da Réo; (4) de Da Choca em Breenmore Hill, perto de Athlone, Co. Westmeath; (5) de Mac Da Thó, que é nomeada pela personagem em *Scéla Mucce meic Da Thó* ('The Story of Mac Da Thó's Pig'). Alguns estudiosos modernos sugeriram que o medo associado com a *bruidnea* e invocado nos *bruidhean tales*, podem ter derivado dos rituais de sacrifício humano nos quais a vítima era colocada dentro de uma jaula de vime que depois era atada com fogo.

Bruidhean Chaorthainn ('The Hostel of the Quicken [ou Rowan] Tree') é considerada por muitos a ser a narrativa de *bruidhean* mais representativa. A estória foi coletada de diversas fontes orais em diferentes partes da Irlanda e das Terras Altas da Escócia, onde são conhecidas como *Bruighhean Caorthuinn*. O vilão Colgán of Lochlainn, i.e. Noruega, invade a Irlanda e é derrotado pelos Fianna. Durante a derrota, os Fianna encontram o filho de Colgán, Midac, e criam-no como um deles. Quando Midac cresce, ele deixa a Hill of Allen e toma residência em seu próprio albergue no Shannon. Midac convida os Fianna para um banquete em sua residência encantada. Uma vez dentro do local, Fionn e seus homens descobrem que não podem nem levantar

de suas cadeiras ou gritar por socorro. O desejo de Midac é decapitar Fionn e conquistar a Irlanda com a ajuda de seus amigos fantásticos, o King of the World, que agora tem o nome de Sinsar of the Battles, Borba the Haughty, e outros. Ao invés disso, os Fianna mais novos, liderados por Diarmait, massacram o inimigo, levam a cabeça de King para Fionn, e tiram o líder e seus homens de suas cadeiras, desarmados.

Em *Gaelic Folk-tales and Mediaeval Romances* (1969), Alan Bruford afirma que a Céadach ou "helper tales" constituem o tema mais popular de todos na tradição folclórica irlandesa e cita 128 versões documentadas de fontes irlandesas e das Terras Altas.²³ Em uma variação de tal conto, o helper (*giolla*) chamado Céadach é o aliado dos Fianna. Sua tarefa convencional consiste em ajudar a derrotar um oponente gigante que insere seu braço na chaminé. Céadach corta fora o braço. Em outra variação, o helper abusa dos Fianna. No conto cômico do Séc. XVI *Tóraigheacht an Ghiolla Dheacair* (The Pursuit of the Hard Gilly), Gilla Decair (difficult servant) tem a aparência de um bárbaro deformado quando ele aparece perante os Fianna com seu cavalo magro e pede que eles o montem. Quinze, incluindo Conán mac Morna, concordam. O animal subnutrido encontra nova vida e os carrega para a terra abaixo das ondas (*Tír fo Thuinn*). Em uma variação de Kerry, o peso dos guerreiros quebra a coluna do velho cavalo. Na versão mais comum, entretanto, Fionn e o resto dos Fianna embarcam em um barco em busca dos homens desaparecidos e chegam ao reino das fadas. The Hard Gilly revela-se como Ábartach, um mago que quer que os Fianna ajudem-no contra um rei rival. O conto termina com o casamento de Fionn com Taise dos White Arms que liberta os Fianna capturados. Todos os Fianna perdoam o mago exceto Goll, que demanda uma compensação com quatorze das melhores mulheres e a esposa do próprio Ábartacht. O mago aparentemente concorda, mas quando os Fianna chegam em casa, todas as mulheres desaparecem.

Outro conto bem conhecido da série do Helper é *Eachtra Bhodaigh an Chóta Lachtna* ('The Adventure of the Churl in a Grey Coat'), que é encontra em manuscritos do Séc. XVII e vários documentos orais. Os Fianna são desafiados por um guerreiro solitário chamado Ironbones que se apresenta como 'Son of the King of Thessaly'. Se eles falharem em derrotar Irobones em um duelo, ele exigirá um alto tributo. Ambos os lados concordam em uma corrida de 'Bineader' (Benn Étair) ao sudoeste de Munster.

²³ Bruford (1969), pp. 123-27.

Como o melhor corredor dos Fianna, Caílte mac Rónáin, está fora, em Tara, Fionn viaja para buscar-lo. No caminho, ele encontra um gigante feio e gordo, Bodach, o bruto do título, que concorda em correr pelos Fianna. Para o desapontamento dos Fianna, Bodach parece não ter a mínima preocupação com o resultado da corrida. Ele dorme demais e tem uma longa refeição e descobre que Ironbones começou a correr antes dele. Quando Bodach consegue ultrapassar seu oponente, ele senta para comer amoras e perde a liderança. Mais tarde na corrida, ele para e procura o casaco que ele derrubou. Mesmo assim, Bodach vence o duelo facilmente e é revelado que ele é o deus do mar Manannán mac Lir disfarçado.

Na literatura que sobreviveu, o cômico e anti-heróico Fionn quase sempre parece fazer parte de tradição oral, o que levou muitos estudiosos a identificar essa caracterização com humor rústico como a criação de camponeses despossuídos de cultura depois da Flight of the Earls no Séc. XVII. Outros, como David Krause em seu *Profane Book of Irish Comedy* (1982), especulam que um considerável corpus de antiga literatura tenha sido perdido. De acordo com Krause, as histórias na quais Oisín concentrou suas ansiedades edípicas para atormentar seu pai em um tipo ridículo de Laius podem ter sido supressas por escrivães do clero. Uma dessas histórias é *The Dialogue Between Finn and Oisín*, que já mencionamos antes. Pai e filho têm uma discussão cheia de invectivas cômicas nas quais Oisín zomba de Fionn. Como resultado, eles ficaram distante por um ano inteiro e um Fionn enfurecido agora procura por seu filho rebelde. Oisín está cozinhando um porco quando Fionn eventualmente encontra-o. O pai dá uma pancada na cabeça do filho e um duelo de zombaria acontece. Eles gabam-se e bramam ao outro e Oisín no final profana seu pai, rejeitando-o e chamando-o de louco senil. Embora esse tema cômico de pai e filho não seja desenvolvido nos tardios *Fianna and Ossianic tales*, certamente antecipa a desobediência de Oisín quando confrontado com as proibições patriarcais de Patrício. Embora Oisín sempre fale de seu pai com admiração nas conversas com Patrício em *Acallam*, sua atitude antagonista para com o santo deriva da rebeldia filial que ele demonstra no conto. Parece ser mais seguro argumentar que os diálogos Ossianicos formam uma vasta literatura, hoje em grande parte perdida, que celebra as alegrias do mundo pagão e reprovam a repressão do estrangeiro cristianismo. Assim, Oisín torna-se o primeiro agente subversivo contra as

repressões da Irlanda cristã, o ancestral de uma figura que atravessa a cultura irlandesa até os tempos modernos.²⁴

Alfred Nutt, comentando sobre *Agallamh Oisín agus Padraig* em seu *Ossian and Ossianic Literature* (1899; rev. ed., London 1910), observou que no paradigma pagão-cristão, há mais simpatia e humanidade no lado de Oisín e da imaginação folclórica:

Ossian, in the ballads, is a pagan, defiant and reckless, full of contempt and scorn for the howling clerics and their churlish low-bred deity. The Patrick with whom he has to do well deserves this scorn. The benignant and gracious gentleman of the Colloquy, keenly appreciative of the great-hearted generosity of the Fenian chiefs, is repalced by a sour and stupid fanatic, harping with wearisome monotony on the damnation of Finn and all his comrades; a hard taskmaster to the poor old blind giant, to whom he grudges food, and upon whom he plays shabby tricks in order to terrify him into acceptance of Christianity. ...[Oisín] is old and feeble and blind, the delights of the chase and of love are denied him; these things are hard top bear, but the causes of his resentment lie deeper. He cannot do away with the new world of which the Christian cleric is the symbol and the embodiment; he loathes the ascetic, churlish ideal unworthy of a warrior and a gentleman, and he contrasts it with the delights that were once his, with the joy of life wholly simple and unsophisticated, finding perfect satisfaction in battle, woodcraft and dalliance. He never wavers in his loyalty to the past; if his comrades are in hell, he is content to be there likewise.²⁵

Quanto à relação pai-filho entre Fionn e Oisín, Krause busca críticas freudianas como as de Sidney Tarachow e Martin Grotjahn, *Irish Comic Tradition* (1962) de Vivian Mercier, assim como comédias antigas para afirmar que a figura cômica desde os tempos mais antigos é o velho que recusa agir de acordo com sua idade. A contradição entre o Fionn ultrajado e ridicularizado por Oisín e o Fionn de quem Oisín fala com tanta admiração com Patrício pode ser resolvida, argumenta Krause, se tomarmos em consideração que Patrício toma o lugar de Fionn após seu sumiço.

De modo interessante, é precisamente o cômico ou infortunado Fionn que se estabilizou na literatura inglesa, logo da chegada dos colonizadores ingleses na Irlanda no Séc. XVII, como em *Irish Hudibras* de James Farawell, ou *the Fingallian Prince* (1689) que coloca Fionn no inferno, através de *The Legend of Knockmany* (1845) de

²⁴ Krause (1982), pp. 59-104.

²⁵ Nutt (1910), pp. 25-27.

William Carleton até as interpretações de James Joyce (*Finnegans Wake*) e Flann O'Brien (*At Swim-Two-Birds*), ambos em 1939.

Outra variação da caracterização não-heróica é o Fionn ciumento e velho que aparece em *Tóraigheacht Dhiarmada agus Ghráinne* ('The Pursuit of Diarmait and Gráinne'), geralmente aclamado como a maior narrativa em prosa do Ciclo Feniano. Muitos elementos datam no mínimo do Séc. X, mas os textos mais antigos estão em irlandês moderno e datam do Séc. XVII. A estória começa com Fionn mac Cumhaill sofrendo por sua esposa Maighnéis, filha de Garadh Glúndubh filho de Morna, e reclamando para seus retentores em Hill of Allen que um homem sem uma mulher não consegue dormir direito. Seu cavaleiro leal e atendente, Diormuing, lhe conta sobre uma mulher na Irlanda merecedora dele, Gráinne, filha de Cormac mac Airt em Tara. Fionn envia dois emissários para pedir a Cormac a mão de Gráinne. Eles são avisados que ela aceitaria casar com Fionn se ele for merecedor de tornar-se genro de Cormac. Na festa de noivado em Tara, Gráinne está terrivelmente desapontada quando ela percebe que Fionn é ainda mais velho que seu próprio pai. A princesa paqueradora lança olhares curiosos para membros mais jovens dos Fianna, concentrando-se em Diarmait, de cabelos escuros e encaracolados, e ela fica imediatamente apaixonada por ele. Nas versões da tradição oral, Diarmait não é apenas bonito, mas também dotado de um mágico 'love spot' (*ball seirce*) em sua testa que o torna irresistível para as mulheres. Gráinne dá uma poção para dormir para todos exceto para Diarmait, a quem ela pede para que fuja com ela. Inicialmente, ele recusa por lealdade a Fionn, mas quando ameaçado por Gráinne com uma *geis* (juramento ou maldição) de destruição, ele se entrega e os amantes fogem através do Shannon para uma floresta. O enfurecido Fionn e seus homens imediatamente os perseguem e o casal é forçado a fazer uma fuga mágica, Gráinne resgatada com uma capa de invisibilidade nas mãos de Angus Óg, o pai adotivo de Diarmait, e Diarmait com um audaz pulo sobre as cabeças de Fionn e seu bando.

Os amantes em fuga passam vinte anos viajando por toda Irlanda, e Escócia gaulesa em variações escocesas, o que explica a razão do porque do nome folclórico comum para dólmen é 'bed of Diarmait and Gráinne'. Ironicamente, Diarmait, por respeito à Fionn, é lento em seus avanços sexuais com Gráinne. Ao atravessar uma correnteza, um pouco de lama espirra na perna de Gráinne e ela diz com sarcasmo que a lama é mais ousada do que ele. Depois disso, seu amor é consumado e Gráinne engravida. Isso causa seu desejo de comer as frutas vermelhas mágicas da árvore de

rowan em Dubros Forest, Co. Sligo, protegida por um gigante de um olho só Searbhán Lochlannach ('the Surly Norseman'). Depois quer Diarmait supera o monstro ao usar a própria arma de Searbhán, uma clava de ferro presa a um anel que ele usava ao redor da cintura, contra ele, os amantes banqueteiavam-se nas frutas. Enquanto eles estão sentados nos galhos mais altos, onde as frutas mais deliciosas crescem, os Fianna chegam para descansar embaixo da árvore. Fionn e Oisín estão jogando um jogo de *fidhcheall* (*fid* + *ciall* 'wood-intelligence'), um antigo equivalente irlandês do xadrez, e quando o aliado de Diarmait, Oisín, parece estar perdendo a partida, os amantes ajudam-no jogando frutas no tabuleiro e assim indicando o melhor movimento a ser feito.²⁶ Após jogarem três jogos, nos quais Diarmait derrubava uma fruta na peça a ser movida, Fionn ordena irritadamente que Diarmait apresente-se. Em resposta, Diarmait ergue-se e beija Gráinne três vezes na presença de todos Fianna, quando Angus Óg mais uma vez carrega Gráinne para sua residência em Bruigh na Bóinne e Diarmait salta da árvore sobre seus perseguidores e escapa.

Na maioria das versões, Fionn contenta-se com outra filha de Cormac mac Airt e Diarmait e Gráinne estabelecem-se em paz e criam seus quatro filhos perto de Céis Chorainn, Co. Sligo. Mas uma noite, Diarmait escuta o latido de um cachorro seguindo um rastro e segue o som, mesmo com Gráinne o avisando do perigo. Fionn organizou uma caça a javalis perto de Ben Bulben²⁷ e todos os Fianna estão participando. Ele avisa Diarmait que ele está sob *geis* de não conseguir caçar porco. Mesmo assim, Diarmait se junta à caça, mas descobre que sua arma é inútil. Quando o javali o ataca, Diarmait é incapaz de defender-se e é mortalmente ferido. Ao vê-lo deitado em uma poça de sangue, Fionn fica em pé diante de Diarmait e, gozando sua vingança, debocha que todas as mulheres da Irlanda deviam vê-lo agora que sua beleza o havia deixado. Diarmait relembra seu antigo capitão que ele tem o poder de curá-lo derramando água com suas mãos mágicas. Quando o neto de Fionn, Oscar, também implora por ajuda, o velho relutantemente atende seu pedido, mas em cada uma das três tentativas ele deixa a água escapar de suas mãos, e Diarmait morre. Textos variam consideravelmente quanto

²⁶ A game played for a stake with two sets of figures on a square board divided into black and white squares (usually rendered 'chess', but the rules are unknown).

²⁷ Ben Bulben. A peak in Co. Sligo, ten miles north-west from Sligo town, rich in legendary and literary references.

ao destino subsequente de Gráinne. Três versões são mais frequentes: na primeira ela lamenta a morte de Diarmait até a própria morte; na segunda ela pede com ímpeto que seus filhos busquem vingança contra Fionn; na terceira ela casa com Fionn mesmo com nojo de sua velhice e seu tratamento para com Diarmait.

A última versão aparece na impressionante coleção *Duanaire Finn* ('The Poem Book of Fionn' ou 'The Book of the Lays of Fionn'), compilada por emigrantes irlandeses na cidade de Louvain, nos Países Baixos espanhóis, em 1626-27. Muitos poemas foram atribuídos ao próprio Fionn enquanto outros a Oisín. O conteúdo abrange tanto a mais antiga, tradição escrita, e a mais recente, e popular, tradição oral. Os poemas foram compostos na Irlanda e levados para a área católica dos Países Baixos durante a 'Flight of the Earls' após sua derrota nas Guerras Elisabetanas. Capitão Somhairle Mac Domhnaill (Sorley MacDonnell), um mercenário nas Thirty Years War, comissionou a compilação pelos escrivães, dirigidos como diz a voz popular por Aodh Ó Dochartaig, às vezes reportado como Don Hugo Doharty. O verso em *Duanaire Finn* é único por introduzir motivos cristãos, e em outros textos da tradição escrita, e também na tradição oral, nas quais Fionn é protagonista, idéias e referências cristãs são praticamente ausentes.

A presença de Fionn mac Cumhaill na literatura inglesa, ou mais precisamente, na literatura de falantes de inglês, começa na Escócia com John Barbour (c.1316-1395), arcediogo de Aberdeen, que faz uma única referência a Fionn (como Fyn all) em seu poema épico *The Brus*, no qual o Lord of Lorne faz o seguinte comentário, "Me think, Marthokys sone,/"Rycht as Golmakmorn was wone/"To haiff fra Fyn all his mengne,/"Rycht swa all his fra us has he. ""²⁸ Alusões a Fionn também podem ser encontradas nas obras dos chamados 'Scottish Chaucerians'. No interlúdio de William Dunbar (c.1460-c.1520) de *The Droichis Part of the Play*, um anão cômico alega descendência de Fyn,

My fore grantschirrecht Fyn Mac Kowle,
That dang the devil, and gart him □owle,
The skyis ranyd quhen he wald scowle,
He trublit all the air;
He gat my grantschir Gog Magog;
Ay quhen he dansit, the world wald schog;

²⁸ Barbour (1909), Book III, p. 37.

Five thousand ellis □eid in his frog
 Of Hieland pladdis, and mair.
 □it he was hot of tendir □outh;
 Bot eftirhe grewe mekle at fouth,
 Ellevyne myle wyde met was his mouth,
 His teith was ten ell sqwair.
 He wald apon his tais stand,
 And tak the sternis doune with his hand,
 And set tham in a gold garland
 Above his wyfis hair.²⁹

Gavin Douglas (1477-1522), em seu *Palice of Honour*, descreve ‘Fyn Makcoull’ e ‘Gowmakmorne’ como proveniente da Irlanda e divino, ‘Greir Gawmakmorne and Fyn Makcoull, and how/Thay suld be goddis in Ireland as they say.’³⁰ David Lyndsay (1490-1555) tem um perdoador vendendo algumas das relíquias do herói em *An Interlude of the Puir Man and the Pardoner*, ‘Heir is one relict, lang and braid./Of Fine Macoull the richt chaft blaid,/With teith and al togidder’.³¹ Essas referências, poucas e raras como são, testemunham de qualquer modo, ao conhecimento que tinham do herói no mundo medieval dos falantes de inglês. Ao mesmo tempo, Hector Boece (c.1465-c.1536), também conhecido como Boëthius, pároco de Aberdeen e colega de Erasmus, estava escrevendo uma sua história da Escócia. Composta em latim, *Scotorum historiae a prima gentis origine* (1526) teve, entretanto, um impacto significativo na literatura de língua inglesa; continha muitas narrativas fantásticas, como por exemplo, a de Macbeth, que passou para as *Chronicles* de Holinshed e depois para Shakespeare. Fionn mac Cumhaill de Boëthius, que aparece como Finnanus filius Coeli, era um gigante e de origem escocesa (*immani statura Scotici ságuinis*). Na ‘Metrical Version’ William Stuart, Séc. XVI, da história Boëthius, intitulada *The Buik of the Croniclis of Scotland*, encontramos os seguintes versos:

Thre hundredth sax and fortie also than,
 Efter that Christ incarnate we sane man,
 And in the of Eugene the sevint □eir,
 All this wes done that I haif said □ow heir.

²⁹ Dunbar (1907), p. 90.

³⁰ Douglas (1874), p. 65.

³¹ Lyndsay (1879), vol. II, p. 107.

Gif it be suith, als that my author sais,
Fyn Makcoule wes in tha samin dais.
Of Scottis blude and greit giant wes he,
Mekill by mesour, of greit quantitie,
Quahairfoir his name remains in memorie.³²

O primeiro texto em língua inglesa que faz referência aos fenianos baseados em fontes irlandesas é *The History of Ireland* (c.1571), escrito em Douai, nordeste da France, pelo jesuíta inglês e mártir, Saint Edmund Campion (1540-81). A fonte de Campion foi *Acallam* do qual ele extraiu várias narrativas que lidavam com personagens fenianos. Esses incluem Caoílte e Oisín, mas, surpreendentemente, Fionn nunca é mencionado ou feito alusão. Dois outros relatos dos Fianna aparecem mais tarde na mesma década. O primeiro é o anônimo *Book of Howth* (c.1570-75) que faz referências aos Fianna Éirean como 'Fin Herin' e 'Fyenerryne'. Começa com uma genealogia de Fionn e Oisín e inclui diálogos entre o último e São Patrício. Um desses é a estória de um duelo de três dias de Fionn com um gigante, que, extraordinariamente, Fionn vence por sua astúcia e não por sua imensa força. Em 1577 veio a famosa *Chronicles* de Raphael Holinshed (1577) em seis volumes, o último dos quais conta a história da Irlanda. O texto contém o seguinte comentário que concerne a Hill of Tara:

There is in Meeth an hill called the hell of Taragh, wherein is a plaine twelue score long, which was named the Kempe his hall: there the countrie had their meetings and folkemotes, , as a place that was accounted the high palace of the monarch. The Irish historians hammer manie fables in this forge of Fin mac Coile and his champions, as the French historie dooth of king Arthur and the knights of the round table. But doubtlesse the place séemeth to beare the shew of an ancient and famous monument.³³

A *Britannia* (1586)³⁴ de William Camden, um extremamente popular relato de cada condado da história e geografia britânica não apenas dedicou uma grande atenção aos heróis antigo, mas também comentaram que 'Defunctorum animas in consortium abire existimant quorundam in illis locis illustrium, de quibus fabulas et cantilenas retinent, ut gigantum, Fin Mac Huyle, Osker Mac Osshin, et tales saepe per illusionem

³² Stewart (1858), p. 99.

³³ Holinshead (1808), p. 39.

³⁴ Translated into English by Philemon Holland in 1610.

se videre dicunt.’³⁵, que Holland apresentou em inglês como ‘They suppose that the soules of such as are deceased goe into the company of certaine men famous in those places, touching whom they reteine still fables and songs, as of Giances, Fin Mac-Huyle, Osker Mac-Oshin, and they say that by illusion they often times doe see such.’³⁶

Encontramos versões distorcidas de narrativas de Fionn mac Cumhaill em *Chronicle of Ireland* (1633) de Meredith Hanmer. Hanmer (1543-1604), um clérigo anglicano, foi morar na Irlanda em 1591 e permaneceu lá até sua morte. Visivelmente preconceituoso contra coisas irlandês, ele olhava para a antiga história Irlandesa com deboche e a achava ridícula. Essa postura e seu pobre irlandês, isso se tinha qualquer conhecimento da língua, resultou em relatos marcados por numerosos erros e dúbios argumentos eruditos. Embora sua principal fonte pareça ser *The Book of Howth*, mencionado acima, onde o Fianna Éireann são conhecidos como as ‘Fyenerryne’ and ‘Fin Herin’, em Hanmer eles tornaram-se um único guerreiro chamado ‘Fin Eryn’. Além disso, Hanmer especula que o nome ‘Fin Eryn’ é de origem dinamarquesa e deriva da forma norueguesa "Fin Eric". Em uma batalha de Fentra (Ventry?), seu Fionn lidera os dinamarqueses, que milagrosamente tornaram-se aliados dos irlandeses, e juntos eles confrontam as forças combinadas da Espanha, Alemanha, Normandia, Escócia e Cornualha.

The Annals of Clonmacnoise (1627), traduzida por Connall MacGeoghegan de Lismoyny, perto de Clara, Co. Offaly, pode ter sido a primeira narrativa feniana em inglês que não foi distorcida. Infelizmente, o manuscrito (ou manuscritos) original foi perdido, e os nomes de seus compiladores permanecem desconhecidos. O livro coloca os Fianna no Séc. III depois da ‘Incarnation of our Lord’ e contém um relato detalhado dos ritos de passagem, que Sjöstedt (1949) usou em sua discussão dos Fianna como guerreiros sem parentesco fora da tribo:

Alsoe Finn m’Coyle als O’Boysgne the great Hunter, Cheef head of all the Ks. Forces in Ireland Defender of the kingdom from foraine invaders was Beheaded by Aihleagh m’Durgrean and by the sons of Wirgrean of the lordship of Lwyne of Tarah at Athbrea on the river of Boyne. This Finn had under his leading 7 Great Cohorts of very huge & tall biggness. None was excepted into any of the Cohorts untill he had Learned out the 12 Irish Books of poetry & and could say them without booke, if the Party to be

³⁵ *The British Library: STC 4508, EEB reel 878:1.*

³⁶ *The British Library: STC 4509, EEB reel 911:1.*

excepted would Defend himself with his targett & sword from 9 throwes of Dartes of 9 of the Company that would stand but 9 Ridges from him at distance, and either cut the Darts with his sword or Receive them all on his targett without Bleeding on him he would be accepted, otherwise not, if the party running through the thickest woods of Ireland were overtaken by any of the seven Cohorts they all pursueing him with all their might & maine he would not be taken of them in their Company. But if he had out-Runned them all without loss of any haire of his head; without Breaking any ould stick under & any tree yt he should meet, as high as the top of his head without Impediment, and stooping under a tree as low as his knee & taking a thorne out of his foot (if it should chance to be in) with his naile without Impediment of his Running; all of which if he had Don, he would be excepted as one of the Company, otherwise not, this Finn his Dwelling place was Allon in Leinster, he had many sonns and Daughters as Ossyn mac Finn Aydan mcFinn, & c. hee had another Dwelling town called Moyelly in Meath, wch is now called Foxes contrey, he was Learned, wise, & a Great Prophett. He prophesied of the coming of the Englishmen into this land, with many other things.³⁷

Mesmo que essas referências na antiga literatura inglesa não sejam nem extensivos ou numerosos, eles fazem com que as histórias do Ciclo Feniano pareçam mais atraentes para o público falante de inglês do que aqueles dos outros três ciclos. Mesmo assim, o verdadeiro ponto de inflexão na carreira literária de Fionn nas letras inglesas viria na segunda metade do Séc. XVIII com a publicação, em Edimburgo em 1760, de *Fragments of Ancient Poetry Collected in the Highlands of Scotland and Translated from the Galic or Erse Language* por um professor do interior de vinte e quatro anos chamado James Macpherson (1736-96). *The Fragments* foi um sucesso instantâneo que permitiram que Macpherson arrecadasse fundos para outras expedições em busca de manuscritos, para o oeste de Inverness-shire, das Ilhas de Skye, de Uists, e de Mull. Em 1761, Macpherson anunciou ter descoberto um épico no tópicos de 'Fingal', escrito por seu filho 'Ossian', e em dezembro do mesmo ano publicou *Fingal, an Ancient Epic Poem in Six Books, together with Several Other Poems composed by Ossian, the Son of Fingal, translated from the Gaelic Language*. O segundo épico, *Temora*, saiu em 1763, seguido por uma edição coletada, *The Works of Ossian* in 1765, que fez um sucesso ainda mais espetacular que os *Fragments*. O livro foi lido e admirado por muitas das mais distintas personalidades das letras inglesas, incluindo Blake, Coleridge, Scott, e Byron.

³⁷ Murphy, ed. (1896), pp. 61-62.

O público leitor não era, entretanto, unânime no elogio de *Ossian*. A mais proeminente de todas as vozes críticas era sem dúvida aquela do Dr. Samuel Johnson, que as desprezou como poesia ruim e fraude:

At this time the controversy concerning the pieces published by Mr. James Macpherson, as translations of Ossian, was at its height. Johnson had all along denied their authenticity; and, what was still more provoking to their admirers, maintained that they had no merit. The subject having been introduced by Dr. Fordyce, Dr. Blair, relying on the internal evidence of their antiquity, asked Dr. Johnson whether he thought any man of a modern age could have written such poems? Johnson replied, 'Yes, Sir, many men, many women, and many children.'³⁸

Bailey Saunders, o autor de *The Life and Letters of James Macpherson* (1894), discute as possíveis razões que levaram o Dr. Johnson a tamanha opinião depreciativa de *Ossian*:

From the beginning he had, as Boswell tells us, not only denied the authenticity of the poems, but, what was still more annoying to their admirers, he refused to admit that they had any merit at all. He freely expressed the opinion that the work was unmitigated rubbish. (...) In simple language the poems were not of the literature for which he was ever likely to have any approbation. With all his great gifts and sagacity, his tastes were notoriously narrow; and the contempt which he felt for Macpherson would probably have been bestowed in equal measure on a Shelley or a Keats. He despised the poems because he had no interest in their antiquity and no feeling for the peculiar quality of their beauty. (...) The range of his sympathies was the range of the literary conventions of his youth; and if there were nothing else to show that he was firmly fixed within those limits it would be evident from the fact that he preferred Pope's version of the Iliad to the original.

(...) he professed an extravagant hatred for Scotland as a country and the Scotch as a nation; and there can be no doubt that this was an element in the abuse which he poured upon Macpherson.³⁹

Entretanto, não foi até dez anos depois da publicação de *Ossian* que Macpherson ficou ciente da dura avaliação que o famoso crítico fez de sua obra. Uma troca de correspondência seguiu que culminaram em uma ameaça física que Johnson entendeu ter recebido do poeta em fevereiro de 1775. Boswell não leu a carta de Scotsman, mas ele

³⁸ Howe, Will D. *Boswell's Life of Johnson* (New York, Scribner's, 1917), p. 96.

³⁹ Saunders (1894), pp. 192-96.

cita a resposta de Johnson que também continha uma alusão a tradução defeituosa que Macpherson fez de Homero em 1773.

What words were used by Mr. Macpherson in his letter to the venerable Sage, I have never heard; but they are generally said to have been of a nature very different from the language of literary contest. Dr. Johnson's answer appeared in the news-papers of the day, and has since been frequently re-published; but not with perfect accuracy. I give it as dictated to me by himself, written down in his presence, and authenticated by a note in his own handwriting, 'This, I think, is a true copy.'

'MR. JAMES MACPHERSON,—I received your foolish and impudent letter. Any violence offered me I shall do my best to repel; and what I cannot do for myself, the law shall do for me. I hope I shall never be deterred from detecting what I think a cheat, by the menaces of a ruffian.

'What would you have me retract? I thought your book an imposture; I think it an imposture still. For this opinion I have given my reasons to the publick, which I here dare you to refute. Your rage I defy. Your abilities, since your Homer, are not so formidable; and what I hear of your morals, inclines me to pay regard not to what you shall say, but to what you shall prove. You may print this if you will.'⁴⁰

A essa altura, a opinião de Johnson que Macpherson era uma fraude foi reforçada por suas próprias investigações que ele fez quando de sua expedição de oitenta e três dias pela Escócia, e pelas Hébridas em particular, que ele fez no final do verão e no outono de 1773. Johnson não acreditava que os manuscritos que Macpherson alegava ter encontrado realmente existissem, ou que ao menos pudessem ter existido. Em *A Journey to the Western Islands of Scotland*, publicado em 1775, ele expressou seu ceticismo em termos bem diretos, e não se admira que o diário tenha despertado uma grande mágoa por parte dos escoceses.

In an unwritten speech, nothing that is not very short is transmitted from one generation to another. Few have opportunities of hearing a long composition often enough to learn it, or have inclination to repeat it so often as is necessary to retain it; and what is once forgotten is lost for ever. I believe there cannot be recovered, in the whole Earse language, five hundred lines of which there is any evidence to prove them a hundred years old. Yet I hear that the father of Ossian boasts of two chests more of ancient poetry, which he suppresses, because they are too good for the English.

He that goes into the Highlands with a mind naturally acquiescent, and a credulity eager for wonders, may come back with an opinion very different from mine;

⁴⁰ Howe (1917), pp. 229-30.

for the inhabitants knowing the ignorance of all strangers in their language and antiquities, perhaps are not very scrupulous adherents to truth; yet I do not say that they deliberately speak studied falsehood, or have a settled purpose to deceive. They have inquired and considered little, and do not always feel their own ignorance. They are not much accustomed to be interrogated by others; and seem never to have thought upon interrogating themselves; so that if they do not know what they tell to be true, they likewise do not distinctly perceive it to be false.

I have yet supposed no imposture but in the publisher, yet I am far from certainty, that some translations have not been lately made, that may now be obtruded as parts of the original work. Credulity on one part is a strong temptation to deceit on the other, especially to deceit of which no personal injury is the consequence, and which flatters the author with his own ingenuity. The Scots have something to plead for their easy reception of an improbable fiction; they are seduced by their fondness for their supposed ancestors. A Scotchman must be a very sturdy moralist, who does not love Scotland better than truth: he will always love it better than inquiry; and if falsehood flatters his vanity, will not be very diligent to detect it. Neither ought the English to be much influenced by Scotch authority; for of the past and present state of the whole Earse nation, the Lowlanders are at least as ignorant as ourselves. To be ignorant is painful; but it is dangerous to quiet our uneasiness by the delusive opiate of hasty persuasion.⁴¹

Depois da disputa com Johnson, os pedidos pelos manuscritos originais aumentaram, que Macpherson alegava ter em sua posse, mas falhou em apresentar. Depois ele apresentou os "originais" de *Ossian*, literalmente traduzidos novamente para o gaélico. Os papéis fabricados foram publicados postumamente e a questão da autenticidade de *The Works of Ossian* foi finalmente resolvida. Por volta de 1805, quando a Highland Society of Scotland publicou seu relato de *Ossian*, o livro havia sido traduzido para doze línguas: tcheco, dinamarquês, holandês, francês, alemão, grego, húngaro, italiano, polonês, russo, sueco e espanhol, e já havia se estabelecido dentro do contexto literário de cada língua. Além do que, aqueles críticos que pensavam que a reputação de Macpherson assim como seus trabalhos seria destruída ao ser exposto como fraude estavam completamente enganados. O enorme status cult que se desenvolveu ao redor de *Ossian* pareceu ignorar a controvérsia e estavam determinados a não deixar o problema de proveniência estragar o prazer do texto. Goethe fez seu jovem Werther escrever a seguinte carta:

⁴¹ Johnson, Samuel. *The Works of Samuel Johnson, LL.D. in Eleven Volumes. Vol. X.* (1787), pp. 461-64.

Ossian hat in meinem Herz den Homer verdrängt. Welch eine Welt, in die der Herrliche mich führt! Zu wander über die Heide, umsaust vom Sturmwinde, der in dampfenden Nebeln die Geister der Väter im dämmernden Lichte des Mondes hinführt! Zu hören vom Gebirge her im Gebrülle des Waldstroms halbverwechtes Ächzen der Geister aus ihren Höhlen und die Wehklagen des zu Tode sich jammernden Mädchens um die vier moosbedeckten, grasbewachsenen Steine des Edelgefallenen, ihres Geliebten. Wenn ich ihn dann finde, den wandelnden grauen Barden, der auf der weiten Heide die Fußstapfen seiner Väter sucht und, ach! ihre Grabsteine findet und dann jammernd nach dem lieben Sterne des Abends hinblickt, der sich ins rollende Meer verbirgt, und die Zeiten der Vergangenheit in des Helden Seele lebendig werden, da, da noch der freundliche Strahl den Gefahren der Tapferen leuchtete und der Mond ihr bekränzt, siegrückkehrendes Schiff beschien! Wenn ich den tiefen Kummer auf seiner Stirn lese, den letzten, verlassen Herrlichen in aller Ermattung dem Grabe zuwanken sehe, wie er immer neue, schmerzlich glühende Freuden in der kraftlosen Gegenwart der Schatten seiner Abgeschiedenen einsaugt und nach der kalten Erde, dem hohen, wehenden Grase niedersieht und ausruft: "Der Wanderer wird kommen, kommen, der mich kannte in meiner Schönheit, und fragen: 'Wo ist der Sänger, Fingals trefflicher Sohn?' Sein Fußtritt geht über mein Grab hin, und er fragt vergebens nach mir aus der Erde." O Freund! Ich möchte gleich einem edlen Waffenträger des Schwert ziehen, meinen Fürsten von der zückenden Qual des langsam absterbenden Lebens auf einmal befreien und dem befreiten Halbgott meine Seele nachsenden.⁴²

⁴² Ossian has superseded Homer in my heart. To what a world does the illustrious bard carry me! To wander over pathless wilds, surrounded by impetuous whirlwinds, where, by the feeble light of the moon, we see the spirits of our ancestors; to hear from the mountain-tops, mid the roar of torrents, their plaintive sounds issuing from deep caverns, and the sorrowful lamentations of a maiden who sighs and expires on the mossy tomb of the warrior by whom she was adored. I meet this bard with silver hair; he wanders in the valley; he seeks the footsteps of his fathers, and, alas! He finds only their tombs. Then, contemplating the pale moon, as she sinks beneath the waves of the rolling see, the memory of the bygone days strikes the mind of the hero, days when approaching danger invigorated the brave, and the moon shone upon his bark laden with spoils, and returning in triumph. When I read in his countenance deep sorrow, when I see his dying glory sink exhausted into the grave, as he inhales new and heart-thrilling delight from his approaching union with his beloved, and he casts a look on the cold earth and the tall grass which is so soon to cover him, and then exclaims, "The traveller will come, -- he will come who has seen my beauty, and he will ask, 'Where is the bard, where is the illustrious son of Fingal?' He will walk over my tomb, and will seek me in vain!" Then, O my friend, I could instantly, like a true and noble knight, draw my sword, and deliver my prince from the long and painful languor of a living death, and dismiss my own soul to follow the demigod whom my hand had set free! (Book II, Letter of October 10; transl. by R. Dillon Boylan)

Levando em conta o calor do debate, é provavelmente mais fácil, da perspectiva histórica de hoje, conceber argumentos na defesa de Macpherson. Além do mérito óbvio de introduzir os heróis fenianos a muitas literaturas européias, a publicação de *Ossian*, e a subsequente controvérsia, trouxeram maior inspeção e estudo para a literatura e o folclore celta. Além disso, não podemos esquecer que a noção de tradição folclórica era desconhecida na metade do Séc. XVIII, e seu estudo moderno não começou até a publicação de *Kinder- und Hausmärchen* dos Irmãos Grimm em 1812. O termo ‘folklore’ só veio a existir em 1846, inventado pelo autor inglês e dono de antiquário William John Thoms (1803-85). Assim, as lendas *folks* eram freqüentemente referenciadas como ‘popular antiquities’, e eram considerados relatos deturpados e inarticulados que derivavam de um passado remoto, porém real. Derick S. Thomson, autor de *The Gaelic Sources of Macpherson’s Ossian* (1952), sugere que ‘It is perhaps not impossible that Macpherson was, in fact, under the impression that he was collecting the *disjeta membra* of an old Gaelic epic’ and that *Fingal* is best described as ‘a “collage” of reworked authentic material, together with a liberal admixture of pure Macpherson.’⁴³ Não parece impossível que os fragmentos fenianos espalhados que Macpherson pode ter encontrado nas Terras Altas tenham sido bem mais extensos do que supôs o Dr. Johnson. Martin Martin (Màrtainn MacGilleMhàrtainn) em sua *Description of the Western Isles of Scotland Ca 1695* (1703), uma cópia da qual acompanhava Johnson e Boswell em suas jornadas, testemunha sobre o conhecimento amplamente difundido da tradição dos Fianna nas Terras Altas escocesas:

There is another of five foot high, placed in the middle of the Cairn, on the south side *Loch-Uge* and is call’d the High Stone of *Uge*.

There are three such Stones on the Sea-Coast opposite to *Skerness*, each of them three foot high: the Natives have a Tradition, that upon these Stones a big Caldron was set, for boiling *Fin-Mac-Coul’s* Meat. This Gigantick Man is reported to have been General of a Militia that came from *Spain* to *Ireland*, and from thence to those Isles: all his soldiers are call’d *Fienty* from *Fiun*. He is believ’d to have arrived in the Isles, in the Reign of King *Evan*. The Natives have many Stories of this General and his Army, with which I will not trouble the Reader. He is mention’d in Bishop Lesly’s History.⁴⁴

⁴³ Thomson (1952), pp. 10-12.

⁴⁴ Martin Martin (2nd Edition, 1716), pp. 152-53.

Quais foram, exatamente, o método e objetivo de Macpherson foi assunto de muitas discussões e especulações. Mesmo assim, dois fatores aparecem com mais força que outros no projeto de Macpherson. O primeiro tem a ver com o sentimento nacionalista, enquanto o segundo é o papel que o poeta prognosticou para ele mesmo no contexto não apenas das letras inglesas ou o romantismo europeu, mas na história de toda a cultura ocidental, como Homero ou Ovídio. O estudo de K.K. Ruthven sobre falsificação literária, apropriadamente intitulado *Faking Literature* (2001), contém o seguinte comentário sobre uma motivação nacionalista por trás de *Ossian*:

North of the border, James Macpherson has already produced the canonical texts for anybody interested in either committing or studying literary forgery. Like Bardolatry, they too are conscripted for a nationalist agenda. One of their aims was anti-English: to show that, since the Gaels inherited a far more ancient culture than that of the Sassenachs who had defeated them at the Battle of Culloden in 1745, demoralised Highlanders had grounds for feeling culturally superior to their conquerors. The other, however, was anti-Irish: to show that, since the ancient bard who had composed those Gaelic ballads 'collected' by Macpherson was a Scot called Ossian rather than an Irishman called Oisean, the originating site of Gaelic culture in the third century AD was not Ireland but Scotland.⁴⁵

O próprio Macpherson menciona, em seu prefácio de *Temora*, que seu *Ossian* foi ao mesmo tempo não-autêntico para os críticos ingleses, que exigiam olhar os manuscritos, e autêntico para os críticos irlandeses, convencidos que Macpherson havia se apropriado de sua cultura corretamente.

Houve muitas discussões no porque de Macpherson escolher não escrever como ele mesmo, escolhendo ao invés disso fingir traduzir manuscritos do Séc. III de poesia de Ossian. A hipótese mais provável tem a ver com sua agenda nacionalista também. Macpherson pode ter se sentido inconsolável que, mesmo com toda sua longa história de guerras e invasões, a Escócia nunca havia produzido um épico celebrando sua nacionalidade ou a pessoa do verdadeiro governante, no espírito da *Eneida* de Virgílio (29-19 DC) ou *A Rainha das Fadas* de Spenser (1596). Ele também era inteligente o suficiente para saber que dos dois modos de remediar a situação, i.e. ou escrevendo o

⁴⁵ Ruthven (2001), pp. 6-7.

épico perdido ou descobrindo um "perdido", o último era o preferível na metade do Séc. XVIII. Ruthven (2001) observa que como um veículo para mitologias do norte,

(...) it would revitalise poetry in a manner anticipated by William Collins in his 'Ode on the Popular Superstitions of the Highlands of Scotland, Considered as the Subject of Poetry' (1794), which Collins had given to John Home by 1750. Ossian would emerge as the Homer of the north, his Gaelic language comparable to Homeric Greek, that vivid language of the passions out of which epic arose. After producing English versions of Ossianic poetry declared Homeric by Blair, Macpherson completed the circuit by translating *The Iliad* of Homer (1773) into 'Ossianic' prose-poetry.⁴⁶

Assim, aclamado publicamente como o descobridor e o congenial tradutor do épico há muito tempo perdido, Macpherson também podia aproveitar sua realização privada como poeta. Sua maculada reputação de um homem de autoconfiança parece ter resultado principalmente do modo como ele lidou com seu próprio sucesso e seu comportamento subsequente. A teimosa insistência de Macpherson na existência dos manuscritos tornou-se uma armadilha da qual ele nunca conseguiu libertar-se, e sua tentativa desesperada de apresentar os "originais" foi um erro de cálculo ainda pior. Além disso tudo, Macpherson aposentou-se dos estudos e literatura gaélicos, À parte de defender suas obras completas, e viveu da fortuna que fez com *Ossian* desde então.

Mesmo com todas as controvérsias e as falhas artísticas, *Ossian* providenciou o arquétipo de Fionn mac Cumhaill com uma caracterização mais completo do que qualquer texto em qualquer língua. MacKillop (1986) argumenta que a representação consistente que Macpherson fez de Fionn, como Fingal, em parte vem dos esforços do poeta de manter o engodo da persona de Ossian, 'Ossian being a dutiful and obedient son, Fingal is always portrayed as powerful (he is frequently called the king), responsible, proud, stately, sometimes grave and solemn, but not ambitious or cruel'.⁴⁷ Ele está normalmente em guerra perseguindo novas conquistas ou concertando mal feitos. Diferente do Fionn das fontes irlandesas, Fingal caça apenas ocasionalmente, mas caçar não é mais uma atividade principal, sagrada por si só, e sim mais como um passatempo. Embora seja implícito que ele é um poeta, nenhuma obra em específico é lhe é atribuída em *Ossian*. Ele é, entretanto, um patrono de poesia e música, o gênero

⁴⁶ Ibid, p. 9.

⁴⁷ MacKillop (1986), p. 89.

mais comum sendo o lamento daqueles que caíram em batalha. Fingal retém alguns dos poderes de cura de Fionn, mas não tem o dom de adivinhação ou seu polegar mágico.

Muitos personagens encontrados nas páginas de *Ossian* possuem suas óbvias contraparte nas histórias dos Fianna. Primeiramente, os membros da família imediata de Fingal têm uma grande semelhança com aqueles da família de Fionn mac Cumhaill. O pai de Fingal, Cumhall, é morto antes da ação dos poemas começar por um membro do Clan Morni. Em batalha, Fingal chama a memória de Trenmore, assim como Cumhall é ‘mac Trenmor’. Ossian, filho de Fingal, corresponde a Oisín e seu filho é Oscar. Outros guerreiros aparecem sob nomes familiares; Co-Alt é Irish Caoilte e Dermid é Diarmait. O antigo inimigo de Fionn da tradição escrita, Goll mac Morna, é Gaul MacMorni, e curiosamente tornou-se um aliado de confiança do herói. Em *Temora* Fingal está em guerra com Cairbar, assim como Fionn lutou contra Cairbre of the Liffey, como por exemplo em *Cath Cabhra* (The Battle of Gabhara). De qualquer modo, Macpherson é enfático ao dizer que Fingal é escocês e governa desde Selma, a capital de Morven.

A diferença mais significativa entre Fingal e Fionn está em suas relações românticas. Macpherson conferiu a Fingal uma vida amorosa muito mais intensa do que a de sua contraparte irlandesa. Lindas princesas morrem por seu amor, e a filha do King Cormac, que, ao invés de Gráinne, é chamada Ros-Crana, torna-se sua única esposa. Emocionalmente, Fingal é um homem de sentimentos, um modelo dos sentimentos piegas característicos das convenções da metade do Séc. XVIII. Ao invés de celebrar a morte de seus inimigos, o encontramos lamentando a morte de seus próprios aliados, mesmo que ele não sofra nenhuma derrota significativa. Esse ar de sentimentalismo mórbido está onipresente em *Poems of Ossian*, mas em *Temora*, onde não é apenas gratuito e exagerado, mas colocado desajeitadamente com outras emoções, ultrapassa os limites do absurdo. Por exemplo, em Book I, depois de o jovem Oscar morrer, encontramos Fingal sofrendo pela morte prematura de seu filho:

“Art thou fallen, O Oscar! in the midst of thy course? The heart of the aged beats over thee! He sees thy coming wars! The wars which ought to come he sees! They are cut off from thy fame! When shall joy dwell at Selma? When shall grief depart from Morven? My sons fall by degrees: Fingal is the last one of his race. My fame begins to pass away. Mine age will be without friends. I shall sit a gray cloud in my hall. I shall not hear the return of a son, in his sounding arms. Weep, ye heroes of Morven! Never more shall Oscar rise!” (...) “How long on Moi-lena shall we weep? How long pour in Erin our tears? The mighty will not return. Oscar shall not rise in his strength. The

valliant must fall in their day, and be no more known on their hills. Where are our fathers, O warriors! the chiefs of the times of old? They have set like stars that have shone. We only hear the sound of their praise. But they were renowned in their years: the terror of other times. Thus shall we pass away, in the day of our fall.⁴⁸

Embora *Temora* termine com o trunfo de Fingal sobre Cathmor, o arquivilão do épico, o herói não tem prazer na vitória. Ao invés disso, vemos Fingal passar sua lança, herdada do grande Tenmore, para Ossian na passagem de poder do velho para o novo. Fingal vai retirar-se da guerra e esperar pela morte na calmaria de seu hall:

My son, I hear the call of years; they take my spear as they pass along. Why does not Fingal, they seem to say, rest within his hall. Dost thou always delight in blood? In the tears of the sad? No, ye dark-rolling years, Fingal delights not in blood. Tears are wintry streams that waste away my soul. But when I lie down to rest, then comes the mighty voice of war. It awakes me in my hall and calls forth all my steel. It shall call it forth no more; Ossian, take thou thy father's spear. Lift it, in battle, when the proud arise.⁴⁹

Até que ponto *Ossian* de Macpherson é representativo da tradição irlandesa e gaélica é uma questão aberta à interpretação. Ao mesmo tempo, não há dúvidas que a caracterização que o autor faz de Fionn mac Cumhaill é muito distorcida. É esse retrato, entretanto, dos heróis e do mundo celta que duraram e estabeleceram-se como mitos literários no mundo dos falantes de inglês.

O sucesso espetacular da obra de Macpherson resultou em um número significativo de seguidores bebendo das abundantes fontes da tradição feniana escocesa. O primeiro foi John Clark do qual seu *The Works of the Caledonia Bards* apareceram em 1778. Clark, que havia sido estudante de Macpherson em Badenoch, defendia a reputação de seu professor com firmeza e argumentava que tanto os livros de Macpherson quanto os seus haviam sido traduzidos de obras originais que sobreviveram tempos antigos. Rev. Dr. John Smith, um estudioso e tradutor gaélico distinto, também incluiu uma defesa de Macpherson no apêndice de seu *Sean Dana* (1787). Provavelmente, Smith extraiu narrativas em prosa do inglês primeiro de manuscritos gaélicos e depois traduziu a prosa em poesia de volta a língua original. Na segunda

⁴⁸ Macpherson (1805), pp. 176-78.

⁴⁹ *Ibid*, p. 320.

década do Séc. XIX, John e Hugh MacCallum publicaram *An Original Collection of the Poems of Ossian, Orann, Ulin and other Bards* (1816). Hoje quase que esquecido completamente, a obra retrata Fionn como um poeta/guerreiro lutando contra invasores escandinavos. Na seção final de sua coleção, MacCallums oferece sua própria versão da estória de Diarmait e Gráinne, que termina com um Fionn velho lamentando suas mortes.

Surpreendentemente, não houve na Irlanda nenhuma resposta significativa quanto ao sucesso Macpherson até a metade do Séc. XIX. Uma das poucas exceções é um poema curto de Thomas Moore (1779-1852), um autor, cantor, e compositor irlandês, assim como biógrafo de Byron, residente na Inglaterra, intitulado *The Wine-Cup is Circling*, que mostra os Fianna banquetando na Hill of Allen:

The wine-cup is circling in Almhin's hall,
And its Chief, mid his heroes reclining,
Looks up with a sigh, to the trophied wall,
Where his sword hangs idly shining.
When, hark! that shout
From the vale without,--
"Arm ye quick, the Dane, the Dane is nigh!"
Every Chief starts up
From his foaming cup,
And "To battle, to battle!" is the Finian's cry.

The minstrels have seized their harps of gold,
And they sing such thrilling numbers,
'Tis like the voice of the Brave, of old,
Breaking forth from the place of slumbers!
Spear to buckler rang,
As the minstrels sang,
And the Sun-burst o'er them floated wide;
While remembering the yoke
Which their father's broke,
"On for liberty, for liberty!" the Finians cried.

Like clouds of the night the Northmen came,
O'er the valley of Almhin lowering;
While onward moved, in the light of its fame,
That banner of Erin, towering.
With the mingling shock
Rung cliff and rock,
While, rank on rank, the invaders die:

And the shout, that last,
O'er the dying past,
Was "victory! victory!"--the Finian's cry.⁵⁰

Outras publicações em inglês, a maioria traduções de poemas e histórias com assuntos fenianos, apareceram comumente na imprensa, em periódicos como *The Christian Examiner*, *The Dublin Penny Journal*, *The Irish Penny Journal*, e *The Dublin University Magazine*. Tradutores e contribuidores de tais materiais normalmente são anônimos, assim como o autor da narrativa em poesia de 164 páginas *Fingal, A Fine-Eirin; a Poem, in Six Cantos*, publicada em Londres em 1813. O autor acusa Macpherson de tentar apropriar Fingal como escocês e reclama o herói de volta para a Irlanda,

Let none then despise the endeavour, howe'er humble, now made, even by the aid of fiction, to throw light upon the former manners and customs of ONE OF THE OLDEST AND NOBLEST NATIONS OF THE EARTH. That ONCE WE WERE, is all we have left to boast of; that ONCE WE WERE, we have record, and testimony, to convince the most incredulous. In vain have plodding cunning and assiduous malice been labouring; in vain still do they toil, to lay our ancient honours in the dust, to wither with their baneful breath the lovely wreaths of Iernia's glory.⁵¹

O próprio Fingal não está presente no poema, mas é o tema de muita conversa; ele parece ser uma amalgamação do Fionn da tradição irlandesa como algo do espírito dos *Poems of Ossian*, com mais algumas inovações. Por exemplo, ele é um guerreiro no serviço de Tarah, mas de algum modo ele foi isolado do poder real, não fica na linha de frente dos exércitos, e está sempre no interior.

O ponto de inflexão na carreira de Fionn no contexto da literatura inglesa veio com a publicação dos seis volumes de *Transactions of the Ossianic Society* entre 1854 e 1861. Independentemente da palavra 'Ossianic' em seu nome, o projeto fica na fronteira entre Macpherson, seus seguidores e imitadores, e tudo que foi escrito depois sobre o tema. Todos os volumes são de edições bilíngües com amplos comentários, e as traduções para o inglês foram feitas por quatro pessoas: Standish Hayes O'Grady, Owen Connellan, John O'Daly, e Nicholas O'Kearney. Volume I incluía *Cath Gabhra*, 'or,

⁵⁰ Moore (1895), p. 218.

⁵¹ Anonymous. *Fingal* (1813), pp. IV-V.

the Prose and Poetical Account of the Battle of Gabhra (Garristown), in the county of Dublin, fought A.D. 283, between Cairbre Liffeachair, king of Leinster, and the Fenian Forces of Ireland, in which the latter were conquered, and their ranks finally broken up. Edited by NICHOLAS O'KEARNEY.' Volume II era *Feis Tighe Chonáin Chinn Shléibhe; or, the Festivities at the House of Conan of Ceann Sleibhe, a romantic hill which is situated on the borders of the Lake of Inchiquin, in the county of Clare. Edited by N. O'KEARNEY.* O ciumento Fionn aparece nas páginas do terceiro volume, *Tóraigheacht Dhiarmada*, ou, ' *An Account of the Pursuit of Diarmuid O'Dubhne and Grace the daughter of Cormac Mac Airt, Monarch of Ireland in the Third Century, who was married to Fionn Mac Cumhaill, from whom she eloped with Diarmaid. To them are ascribed the Leaba Caillighes (Hags' Beds), so numerous in Ireland. Edited by STANDISH HAYES O'GRADY.*' John O'Daly editou o Volume IV, intitulado *Finnian Poems*. Volume V, editado pelo Professor Connellan do Queen's College, Cork, foi chamado *The Proceedings of the Great Bardic Institution*, e o Volume VI foi a segunda série dos *Finnian Poems*. Dentro de um curto período, mais manuscritos, incluindo aqueles de outros ciclos de narrativas seriam traduzidos, como por exemplo *Táin Bó Cuailnge* (como 'The Great Cattle Spoil of Cualigne [Cooley]') e *Agallamh na Senórach* (as 'The Dialogue of the Sages'), tornando assim acessível para o público que não falava irlandês, e para o escritor moderno, um grande corpus de literatura irlandesa antiga e, conseqüentemente, de mitologia.

Também é por volta desse período, i.e. no período que imediatamente precede, ou melhor, que abre caminho para, a Irish Renaissance que as representações literárias contemporâneas de Fionn mac Cumhaill tendem ir do heróico para o popular e cômico Fionn da tradição oral folclórica. Esse novo paradigma na literatura anglo-irlandesa estabeleceu-se tão cedo quanto 1845 com a publicação de *A Legend of Knockmany* por William Carleton (1794-1869), depois incluída na compilação de Yeats intitulada *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry* (1888). Carleton vinha de County Tyrone, rural e onde falavam irlandês, e era intimamente familiar com a antiga tradição oral camponesa já que seu pai era creditado como tendo uma memória extraordinária. O livro foi escrito depois da conversão de Carleton ao protestantismo, que pode ter afetado sua perspectiva do passado, mas não o desqualifica como possivelmente o autor irlandês com maior conhecimento do assunto de seu tempo.

Legend começa com Fionn ('Fin M'Coul') e seus parentes gigantesco trabalhando na Giant's Causeway, hoje em County Antrim, construindo uma ponte para a Escócia, quando ele escuta que outro gigante, Cucullin, está aproximando-se para desafiá-lo para um duelo:

No other giant of the day could stand before him; and such was his strength, that when well vexed, he could give a stamp that shook the country about him. The fame and name of him went far and near; and nothing in the shape of a man, it was said, had any chance with him in a fight. Whether the story is true or not, I cannot say, but the report went that, by one blow of his fists he flattened a thunderbolt, and kept it in his pocket, in the shape of a pancake, to show to all his enemies, when they were about to fight him. Undoubtedly he had given every giant in Ireland a considerable beating, barring Fin M'Coul himself; and he swore, by the solemn contents of Moll Kelly's Primer, that he would never rest, night or day, winter or summer, till he would serve Fin with the same sauce, if he could catch him.⁵²

Assustado, Fionn retorna para casa para sua esposa Oonagh at Knockmany. Oonagh sabe que os poderes de Cucullin residem no dedo médio de sua mão direita e pensa de um jeito de ganhar do gigante com astúcia. Ela faz com que Fionn se disfarce como o bebê deles e deite em um berço. Quando Cucullin chega para enfrentar Fionn, Oonagh oferece a ele pão com chapas de ferro dentro. Depois de dar duas mordidas e quebrar seus dentes, Cucullin recusa tentar novamente. Nesse momento, Oonagh oferece outro pão, dessa vez sem chapas, para Fionn, quem ela descreve como seu filho bebê. Como Fionn não tem dificuldades em comer o pão, Cucullin fica apreensivo sobre enfrentar o pai de tal criança, 'Cucullin was thunderstruck, and secretly thanked his stars that he had the good fortune to miss meeting Fin, for, as he said to himself, I'd have no chance with a man who could eat such bread as that, which even his son that's but in his cradle can munch before my eyes'.⁵³ Nesse momento, Fionn, vestido com roupas de bebê, levanta do berço e desafia Cucullin a espremer água de uma pedra branca. Quando o gigante falha, Fionn espertamente troca a pedra por coalhada e facilmente espreme o soro dela. Cucullin fica ainda mais desesperado para sair imediatamente já que ele acredita que não é páreo para Fionn. Mas antes de sair, ele

⁵² Yeats, ed. (1888), p. 267.

⁵³ Yeats, ed. (1888), p. 277.

pede para sentir os dentes da criança. Oonagh convida-o para colocar sua mão direita dentro da boca de Fionn:

Cucullin was surprised to find such a powerful set of grinders in one so young; but he was still much more so on finding, when he took his hand from Fin's mouth, that he had left the very finger upon which his whole strength depended, behind him. He gave one loud groan, and fell down at once with terror and weakness. This was all Fin wanted, who now knew that his most powerful and bitterest was completely at his mercy. He instantly startled out of the cradle, and in a few minutes the great Cucullin, that was for such a length of time the terror of him and his followers, lay a corpse before him. Thus did Fin, through the wit and invention of Oonagh, his wife, succeed in overcoming his enemy by stratagem, which he never could have done by force: and thus also it is proved that the women, if they bring us into many an unpleasant scrape, can sometimes succeed in getting us out of others that are as bad.⁵⁴

A versão de William Carleton da estória não é a única, embora seja a mais conhecida. Outras incluem a de Joseph Jacobs (1854-1916), um especialista em contos de fadas e editor da resenha *Folklore*, em seu *Celtic Fairy Tales* (1892), e uma antiga do colecionador de contos *folks* Patrick Kennedy (1801-73) em seu *Legendary Fictions of the Irish Celts* (1866). Em Kennedy, Fionn é Fann Mac Cuil, sua residência é no Bog of Allen, e sua esposa Grainne bolos de chapas para seu inimigo, um 'Scotch giant, Far Rua'. A estória também recebe alusão no romance marítimo *Peter Simple* (1834) de Captain Frederick Maryatt (1792-1848) narrada por um personagem irlandês chamado. Outra versão da década de 1860 foi documentada nas Hébridas pelo estudioso de folclore John Francis Campbell (Iain Frangan Caimbeul, 1822-85), o autor da bilíngue *Popular Tales of the West Highlands* (4 vols, 1860-62). Nessa versão, Cuchullin, que ocupa o lócus de Fionn no conto, é desafiado por Garbh MacStairn, uma figura conhecida em outros lugares como um campeão norueguês ou de Lochlann. A estória é encontrada no Volume III:

The Feinn were all in Islay to drive away the Lochlanners, and when they had succeeded, Cuchullin fell in with a fairy sweetheart, who had flocks and herds, and he staid, while the rest went north to fight the Lochlanners in Skye. The fairy sweetheart bore a son, and by desire of his father, called him Conlaoch. There was a neighbour called Garbh Mac Stairn, who was far stronger than Cuchullin, and one day he went to take his fine light-coloured bull. Cuchullin disguised himself as a herd, met the giant,

⁵⁴ Idem, p. 279.

told him his mistress was ill in bed, and then ran round, and got into the bed behind her. The wife said she had got a baby, and the giant poked his finger into his mouth, to see if he would make "fisean Cuin," a whelp of Conn, and the hero bit him to the bone. The wife complained of the draught from the door, lamenting her husband's absence, for he would turn the house away from the wind. The big man tried, but could not, so he made off to the cattle. The seeming herd got there before him, and they seized the bull by the horns, and tore him in two. Then they try the feats which Cuchullin could do. The giant carries a millstone which the herd cannot lift, to a hill top, and the herd rides it to the bottom. The giant tries, and gets many a hard fall. They go to a rock more than a hundred fathoms high, and perform a feat which used to be attributed to Islay boys; they "measure two feet and two fists" over the edge. The giant puts one heel on the edge, the other against his toe, stoops, and places his clenched hands on each other, on the other toe; and tumbles headlong into the "fierce black green sea."⁵⁵

Independentemente de suas diferenças e proveniências, todas essas versões apresentam Fionn como, de graus variados, um personagem cômico, anti-herói e até mesmo absurdo. Uma exceção dessa ausência de representação heróica de Fionn mac Cumhaill foi feita nas obras de Standish James O'Grady (1846-1928), um primo de Standish Hayes O'Grady, um dos editores de *Transactions of the Ossianic Society* (1854-61) e o autor de *Silva Gadelica* (2 vols, 1892). O'Grady, às vezes chamado de 'Father of the Revival', começou sua carreira literária com estória da Irlanda escritas em uma prosa elaborada. *History of Ireland: Heroic Period* (1878-81) e *Early Bardic Literature* (1879) abordam o passado distante 'through the medium of tales, epical or romantic' enquanto *History of Ireland: Critical and Philosophical* (1881) tenta ser mais erudito. Depois que as publicações encontraram um relativamente modesto sucesso, O'Grady voltou-se para o método já provado de Macpherson, i.e. moldando antigos contos como literatura, e produziu uma série de romances almejando um público mais popular. O primeiro a aparecer foi *Finn and His Companions* (1891), seguido por *The Coming of Cuculain* (1894), *The Chain of Gold* (1895), *Ulrick the Ready* (1896), *The Flight of the Eagle* (1897), e *The Departure of Dermot* (1913). O autor permaneceu fiel ao espírito da era vitoriana ao apresentar os Fianna como cavaleiros nobres e magnânimos e cuidadosamente removendo qualquer detalhes que poderiam ser impróprio para leitores jovens ou femininos, e apagando todos os aspectos irônicos e contraditórios da personalidade de Fionn. Em *Finn and His Companions* as estórias são

⁵⁵ Campbell (1890), p. 198.

narradas por Caoilte ('Caelte'), que sobreviveu com Oisín ('Ossian'), e ambos foram batizados por São Patrício:

Next day St. Patrick arose while it was still dark, and walked meditating along the banks of the slow-moving royal Boyne, between the trees and the river, revolving many things. As at other times, angels of God met him, and he asked them whether it was displeasing to God that he should feel so much delight in the profane conversation of the great Pagans. And the angels said that it was not, but pleasing, and that Finn, though a Gentile, was nevertheless a prophet without full knowledge, and had prepared the minds of the Gael for the preaching of Christ's gospel, and they also bade him write in a book such things as Caelta might tell him, for the instruction of future generations. "For truly," they said, "the Holy Trinity have been in this place before thee."⁵⁶

Patrick baptized them, and after they had been baptized Caelta put his hand into the hollow of his mighty shield and took out a bar of gold and gave it to Patrick as his baptismal fee. It was as thick as a man's arm and reached from the elbow of the Saint to the first joint of his forefinger. "It came from a good man," said Caelta, "and it goes to another. This was the last payment that I had from my dear lord and friend, Finn the son of Cool, the son of Trenmor, high captain of the Fianna of Erin."⁵⁷

Finn de O'Grady vendeu bem e foi elogiado por W.B. Yeats, que o inclui em sua lista de 'thirty best Irish books'.⁵⁸ Continuando seu sucesso comercial, o heróico Fionn do autor tem um impacto significativo nas representações do herói na literatura da Irish Literary Revival, onde coexistiu com uma representação mais escura e irônica de Fionn que exerceu um apelo igual para poetas e dramaturgos da época. Talvez o mais próximo do espírito de S.J. O'Grady, se muito mais compreensível, foram as obras de Lady Augusta Gregory (1852-1932), a co-fundadora do Irish Literary Theatre e do Abbey Theatre, e a amplamente conhecida como "mother-hen" de uma geração de jovens autores que se encontravam em sua casa em Coole Park, County Galway. Sua conversão de seu passado aristocrático protestante associado com a autoridade britânica para um nacionalismo cultural identificado com a Irlanda rural é, em si, uma estória, que ela freqüentemente comentava citando Aristóteles, 'To think like a wise man, but to express oneself like the common people'. Em 1904 ela publicou uma compilação de

⁵⁶ O'Grady (1891), p. 24.

⁵⁷ Ibid, p. 25.

⁵⁸ Letter to the *Dublin Daily Express*, 27 Feb. 1895, in Wade, Allan ed. *The Letters of W. B Yeats* (1955), pp. 246-51.

mitos e lendas celtas intitulada *Gods and Fighting Men* que é dedicada em sua maioria a narrativas fenianas. Para compensar sua falta de familiaridade com a língua irlandesa e a ausência de um épico de Fionn mac Cumhaill, ela habilmente costurou várias traduções modernas uma narrativa bastante coerente. Nas notas que acompanham seu livro, Lady Gregory admite suas fontes de cada capítulo. A maioria desses textos e autores nós já comentamos: *Silva Gadelica* e *The Proceedings of the Ossianic Society* de Standish Hayes O'Grady; *Chronicle of Ireland* de Meredith Hanmer; *Popular Tales of the West Highlands* de John Francis Campbell; *An Sgealuidhe Gaehealach* de Douglas Hyde, *Legendary Fictions of the Irish Celts* e *The Annals of the Four Masters* de Patrick Kennedy; A série de Lord Archibald Campbell devotada ao folclore das Terras Altas, *Waifs and Strays of Celtic Tradition*, que entre outras incluíam *The Fianns* (1891) de Rev. John Gregorson Campbell, assim como os volumes de revistas continentais *Revue Celtique* (fundada em 1870) e *Zeitschrift für celtische Philologie* (fundada em 1897). Lady Gregory evitou a redundância e frases formulaicas das traduções originais e sucedeu em tornar as narrativas fenianas acessíveis e prazerosas para os leitores contemporâneos, mas seu maior mérito pode ser em juntar o que parece ser uma ordem eventos coerentes. Assim, Book I começa com o esclarecimento de Fionn no lago de salmão no Boyne River e termina com a descrição dos mais distinto membro dos Fianna. Book II trata dos ajudantes de Fionn; Book III oferece uma cronologia extensa da Battle of the White Strand (Ventry); Book IV é sobre caçadas e encantamentos; Book V concentra-se em Oisín e sua prole; Book VI e VII falam sobre Diarmait e Gráinne (como 'Diarmuid' e 'Grania'); Book VIII conta a estória da Battle of Cnoc-an-Air ou the Hill of Slaughter; Book IX e X descrevem o declínio e o fim dos Fianna, e finalmente, Book XI inclui diálogos de Oisín com São Patrício. O esforço de Lady Gregory encontrou muitos admiradores e imitadores, e foi muito elogiada por W.B. Yeats quem, no prefácio, afirmou o seguinte:

I need say nothing about the translation and arrangement of this book except that it is worthy to be put beside "Cuchulain of Muirthemne." Such books should not be commended by written words but by spoken words, were that possible, for the written words commending a book, wherein something is done supremely well, remain, to sound in the ears of a later generation, like the foolish sound of church bells from the tower of a church when every pew is full.

Cuchalain of Murithemne (1902) foi a obra prévia de Lady Gregory, devotada ao principal herói do Ciclo de Ulster e padroeira da Irish Revival, Cúchlainn. No prefácio da primeira edição, Yeats também foi muito generoso ao descrever o livro como ‘the best that has come out of Ireland in my time’ ou ‘Perhaps I should say that is the best book that has ever come out of Ireland’. Em 1922, os elogios exagerados de Yeats tornaram-se vítima de uma paródia que Joyce fez no episódio de Scylla and Charybdis em *Ulysses*:

Halted, below me, a quizzer looks at me. I halt.

--Mournful mummer, Buck Mulligan moaned. Synge has left off wearing black to be like nature. Only crows, priests and English coal are black.

A laugh tripped over his lips.

--Longworth is awfully sick, he said, after what you wrote about that old hake Gregory. O you inquisitional drunken jew jesuit! She gets you a job on the paper and then you go and slate her drivel to Jaysus. Couldn't you do the Yeats touch?

He went on and down, mopping, chanting with waving graceful arms:

--The most beautiful book that has come out of our country in my time. One thinks of Homer.⁵⁹

Independente da ironia de Joyce, Lady Gregory teve um mérito indisputado encorajando outros autores, com talentos maiores que o dela, a explorar o folclore a mitologia irlandesa, fato que acabou tornando-se um dos dois fatores decisivos responsáveis pelo elemento ‘Celtic Twilight’ dentro da Irish Revival. O outro foi o interesse pessoal e envolvimento do próprio Yeats. Assim como Lady Gregory, Yeats também tinha um *background* anglo-irlandês, decendente de um soldado williamite de Yorkshire, Jervis Yeats (d. 1712), que se estabeleceu como um mercador de linho em Dublin. Quando tinha dois anos de idade, a família do jovem William mudou-se, em meio aos ‘troubles’ fenianos, de Sligo para Londres, onde seu pai John (Jack) buscou uma carreira artística. Mesmo quando os Yeats regressaram para a Irlanda em 1884, William já havia tornado-se um poeta inglês vitoriano. Assim, sua poesia do início é escrita na tradição *High Romantic* de Spenser, Milton, Shelley e Keats, e de modo algum previa o papel que Yeats viria a ter no movimento literário moderno irlandês.

⁵⁹ Joyce (1922), p. 216.

O homem que converteu Yeats para a causa irlandesa foi John O'Leary (1830-1907), um velho feniano da Irish Republican Brotherhood (*Bráithreachas na Poblachta*), que havia acabado de cumprir uma sentença de vinte anos por conspiração, dos quais nove ele passou em prisões inglesas e o resto em exílio em Paris. Yeats o conheceu em 1885 no Dublin Cosmopolitan Club, um grupo de discussão informalmente associado com Trinity, e foi lá que O'Leary assustou os membros reunidos ao pronunciá-lo como um futuro 'gênio'. O'Leary emprestou a Yeats muitos livros de autores que eram completamente desconhecidos do jovem poeta. Esses incluíam os escritos políticos de John Mitchel (Seán Mistéil, 1815-75), a poesia de James Clarence Mangan (1803-49) do natural de Ulster, Samuel Ferguson (1810-86) e William Allingham (1824-89), o autor do clássico *Laurence Bloomfield in Ireland* (1864), uma narrativa em poesia sobre o problema agrário. A descoberta enquanto jovem de Ferguson e Allingham proveram a inspiração para a contribuição mais original de Yeats para a ideologia da Irish Revival, a proposta de qual a essência mais pura da Irlanda residiam nas lendas populares e nas crenças dos camponeses, e alguns anos mais tarde resultaram na publicação do primeiro livro de poesia de Yeats, *The Wanderings of Oisín* (1889), nomeado por seu poema principal. Yeats fez uma grande pesquisa de uma biblioteca não-poética procurando por materiais originais. Sua fonte primária foi *Laoi Oisín in dTír na nÓg* (The Lay of Oisín in the Land of Youth; c.1750) de Micheál Coimín (Michael Comyn) na tradução de cinquenta páginas de Brian O'Lonney encontrada em *Transactions of the Ossianic Society for the Year 1856*. Os estudiosos de Yeats também apontam para os argumentos do professor de galês John Rhys (1840-1915) em *Lectures on the Origin and Growth of Religion as Illustrated by Celtic Heathendom* (1886) que via os personagens em antigas narrativas irlandesas como deuses que sofreram evemerismo. Conseqüentemente, Yeats encontrou nas narrativas antigas uma visão holística do mundo na qual toda a vida é moldada simbolicamente, uma visão que ele se identificava facilmente. Em *The Wanderings of Oisín* Oisín e São Patrício estão ainda mais distantes do que no original, com Fionn como a fonte de sabedoria ancestral atemporal. A estória envolve Oisín, uma fada noiva, Niamh, e três ilhas, na qual eles passam cem anos em cada uma delas. Book I começa com um diálogo entre mito poético, representado pelo ancião Oisín, e cristianismo, na pessoa de São Patrício. Oisín cai no feitiço de sua própria estória e sai 'out from the human lands' com sua noiva Niamh apenas para ver imagens 'of the immortal desires'. Ele permanece

por cem anos na terra dos Immortals até ele ser convocado a retornar por um pedaço de lança que foi trazido para a praia da ilha. Bloom, em *Yeats* (1970), aponta para a conclusão filosófica dessa parte do poema, 'Primary decay awaits Oisín, but the destruction of the Immortals can come only when the forms of nature dissolve. The warning is the stronger for its dark paradox; to choose nature is to be survived by nature, but to choose the inhuman is to transcend nature, and yet to live as long as nature lives'.⁶⁰ Book II conta a estória da estadia de Oisín e Niamph em uma ilha onde Oisín tem que enfrentar um demônio que assombra o templo da ilha. No duelo, o demônio assume várias formas diferentes e morre no pôr-do-sol. Na quarta manhã, entanto, ele ressurge e luta contra Oisín até ser derrotado em outro pôr-do-sol. Esse ciclo de retorno dura por cem anos. Então os amantes chegam na Island of Sleepers, titãs adormecidos, tanto homens quanto feras. Oisín falha ao tentar acordá-los, mas ao invés disso ele e Niamph sucumbem ao sono e por cem anos Oisín sonha com a vida humana que ele abandonou em sua busca pelo mundo da poesia.

Em seu retorno, Oisín encontra a nação dominada pelo cristianismo e seu antigos companheiros desaparecidos. São Patrício enaltece uma sucessão de almas virtuosas enquanto Oisín louva Fionn. O santo o avisa, 'On the flaming stones, without refuge, the limbs of the Fenians are tost', e Oisín termina o poema rebatendo,

I will go to Caoilte, and Conan, and Bran, Sceolan, Lomair,
And dwell in the house of the Fenians, be they in flames or at feast.

O paraíso cristão evidentemente tem pouca atração quando comparado a companhia de seus camaradas pagãos. E de qualquer modo, Bran, Sceolan e Lomair eram cachorros e nunca entrariam no além-mundo. Anos mais tarde, na introdução de sua peça *The Resurrection*, Yeats ofereceu um comentário perspicaz sobre *The Wanderings of Ossian*:

He rides across the sea with a spirit, he passes phantoms, a boy following a girl, a hound chasing a hare, emblematical of eternal pursuit, he comes to an island of choral dancing, leaves that after many years, passes the phantoms once again, comes to an island of endless battle for an object never achieved, leaves that after many years, passes the phantoms once again, comes to an island of sleep, leaves that and comes to

⁶⁰ Bloom (1970), p. 98.

Ireland, to Saint Patrick and old age. I did not pick these images because of any theory, but because I found them impressive, yet all the while abstractions haunted me. I remember rejecting, because it spoilt the simplicity, an elaborate metaphore of a breaking wave intended to prove that all life rose and fell as in my poem. How hard it was to refrain from pointing out that Oisín after old age, its illumination half accepted, half rejected, would pass in death over another sea to another island.⁶¹

A oposição entre a repressão cristã imposta e a liberdade primordial pagã é explorada mais a fundo por Darrell Figgis (1882-1925) em seu polêmico livro *The Return of the Hero* (1923), publicado sob o *nom de plum*, Michael Ireland. Figgis revela que seu material surgiu da literatura comparada dos antigos manuscritos de *Agallamh na Senórach* (The Colloquy of the Elders). Realmente, muitos manuscritos antecedentes são identificáveis nos episódios de Figgis. É, entretanto, sua reinscrição paródica e ideologia que torna o romance admirável. São Patrício, aqui com seu nome irlandês, Padraic mac Alphurn, e seus doze bispos, dentre os quais Auxilius e Iserminus são os fanáticos, aparecem como missionários tiranos de uma doutrina cruel. Confrontados pela inocência pagã de Oisín, eles insistem que ele deve renunciar e aceitar a culpa do Pecado Original. Eles também desejam que ele reconheça Fionn e todos os Fianna como pecadores queimando no inferno por não terem sido batizados. Oisín responde que ‘It is a good place wherever they are, for there were never heroes like the Fianna of Ireland, and there was never a man for wisdom and for truth and for beauty like Finn, our captain’.⁶² Quando Oisín descreve em detalhes a beleza de Niamh, lhe dizem que ela claramente era um pecado. O conceito de pecado, no entanto, é completamente alienígena para o velho guerreiro, assim como a visão repreensiva sobre sexualidade dos bispos:

“That, said Auxilius energetically, “is a wrong thing to say. We have conquered all such desires.”

Oisín fixed his grey eyes reprovingly on him and said in the severest possible manner:

“We, the Fianna, never used to tell untruth, and falsehood was never imputed to us.”

“Do you not know, O pagan,” Iserminus answered, “that the desires of the body are impure, and must be banished?”

⁶¹ Quoted after Bloom (1970), p. 100.

⁶² Figgis (1923), p. 47.

“I do not know it,” Oisín said. “When the mind is pure, the desires of the body are pure also. It is only habit that is impure, because it is only staleness that is stale.”⁶³

Do mesmo modo, a visão pagã panteísta de Oisín da Terra como "mãe" da humanidade choca-se violentamente com a doutrina escolástica da matéria hostil e pecaminosa:

“Earth,” said Iserminus, “is under the curse of original sin. It is cursed, and everything on it is cursed and will be burned up at last in the everlasting bonfire. Only a few will be saved, but so as by fire.” He spoke in pure exultation, as though he saw the fire actually proceeding before his eyes, as he stood on the distant shore of the saved few.

“That is most true,” said Seachnall. “Certainly Earth is a place from which to escape while there is yet time.”

“Earth,” said Auxilius, “is a place to be conquered and subdued. But this can only be done by the grace of God.”⁶⁴

Deve ser admitido que Padraic mac Alphurn tenta conter o dogmatismo virulento de seus bispos ao lembrar-los que ‘wisdom is to be found in acceptance, not in rejection’. Também, uma noite ele tem uma visão de Fionn andando pelas colinas da Irlanda como um gigante, ‘exulting in the wild and proud music’. A visão faz com que o santo duvide se mandar a alma de Fionn para o inferno seja um ato justo. Entretanto, após rezar por um longo tempo, Padraic descarta suas dúvidas como uma tentação do diabo. Eventualmente, os bispos seduzem Oisín a aceitar a fé cristã ao convencê-lo que é o único modo dele encontrar com seu pai e os Fianna no inferno. É evidente, no entanto, que noções e lógicas cristã de pecado ou punição infernal escapa dele por completo:

[Padraic:] “God is righteous, and He has placed Finn mac Cumhal on the burning flagstones of hell, and therefore it is an act of righteousness to do this. There is no more to be said. We must only receive it, and for ourselves flee from the wrath to come.”

“But Finn would rescue Him if He was in the same condition. Even Goll mac Morna, who was his rival, loved Finn. What should cause God to do such a thing to him as to torture him?”⁶⁵

⁶³ Figgis (1923), p. 43.

⁶⁴ Ibid, p. 57.

⁶⁵ Ibid, p. 195.

Antes do sumiço de Oisín no final do romance, o velho guerreiro proclama sua lealdade a Fionn e aos valores do mundo pagão:

“The world is changed, O Finn. Generosity is now a weakness where we were generous and strong. It is wise now to run and be saved when we were wise and prepared for disaster, calm and with courage unbroken. Honour is now of dishonour. Shame is the rule of life, for men are ashamed of themselves. The world is changed, O Finnn. Yet I will be faithful to you. I will be faithful to myself.”⁶⁶

Enquanto W.B. Yeats e seus círculos escolheram Cúchulainn do nobre Ciclo de Ulster como seu principal herói e padroeiro (era seu retrato que estava pendurado no lobby do Abbey Theatre), James Joyce escolheu o freqüentemente ignóbil protagonista do plebeu Ciclo Feniano. O fato de que os contos populares de Fionn são sempre imperfeitos na caracterização e na psicologia, e falham estilisticamente, devem ter apelado para o senso de paródia de Joyce, enquanto a transformação de Fionn e seu filho Oisín em ‘Fingal’ e ‘Ossian’ de Macpherson com certeza semeou o apetite do grande romancista por fraude e degeneração. Além disso, o pré-cristão Fionn, que terminou queimando no inferno católico, teve um valor adicional para o autor que nunca escondeu seu profundo ressentimento com a Igreja Católica na Irlanda.

Houve muita especulação do conhecimento que Joyce tinha da língua irlandesa e da mitologia celta. Em *Retrato do Artista Quando Jovem* (1916), o jovem Stephen Dedalus abandona sua classe irlandesa na Gaelic League:

- Then be one of us, said Davin. Why don't you learn Irish? Why did you drop out of the league class after the first lesson? (...) Try to be one of us, repeated Davin. In your heart you are an Irishman but your pride is too powerful.

- My ancestors threw off their language and took another, Stephen said. They allowed a handful of foreigners to subject them. Do you fancy I am going to pay in my own life and person debts they made? What for?⁶⁷

Mesmo assim, Stanislaus Joyce, em *My Brother's Keeper* (1958), afirma que James estudou irlandês antes de ir para o continente. O protótipo de Davin foi George Clancy, ‘who became a teacher of Irish, and while still a young man was elected mayor

⁶⁶ Ibid, pp. 206-07.

⁶⁷ Joyce (1916), pp. 326-27.

of his native Limerick. He was murdered by Black and Tan terrorists in the hall of his house at Limerick under the eyes of his wife in 1921. As a student, Clancy was an Irish-language enthusiast and a sportsman (...). It was under his influence that my brother studied Irish for a year or two.’⁶⁸ E mesmo que ele não fosse um erudito diligente da língua, ele com certeza possuía em vasto vocabulário irlandês. Brendan O Hehir, em *A Gaelic Lexicon for Finnegans Wake, and Glossary for Joyce's Other Works* (1967), lista mais de duzentos itens lexicais, incluindo empréstimos, nomes de lugares e traduções diretas, em *Ulysses*, e precisa de não menos que 333 páginas para mais de cinco mil em *Wake*.

Até onde a familiaridade de Joyce com as narrativas de Fionn mac Cumhaill vai, existem duas provas que confirmam tal conhecimento, fora o simples fato que todos os irlandeses possuem algum tipo de noção cultural do personagem de Fionn. O primeiro é o texto de *Ulysses*, onde o nome de Fionn aparece primeiro no relato paródico de uma discussão ‘on the revival of ancient Gaelic sports’ no episódio do Ciclope:

A most interesting discussion took place in the ancient hall of Brian O’Ciarnain’s in Sraid na Bretaine Bheag, under the auspices of Slaugh na h-Eireann, on the revival of ancient Gaelic sports and the importance of physical culture, as understood in ancient Greece and ancient Rome and ancient Ireland, for the development of the race. The venerable president of this noble order was in the chair and the attendance was of large dimensions. After an instructive discourse by the chairman, a magnificent oration eloquently and forcibly expressed, a most interesting and instructive discussion of the usual high standard of excellence as to the desirability of the revivability of the ancient games and sports of our ancient panceltic forefathers. The wellknown and highly respected worker in the cause of our old tongue, Mr Joseph M’Carthy Hynes, made an eloquent appeal for the resuscitation of the ancient Gaelic sports and pastimes, practised morning and evening by Finn MacCool, as calculated to revive the best traditions of manly strength and power handed down to us from ancient ages.⁶⁹

Ainda no mesmo capítulo, há um divagação na forma de uma paródia hiperbólica de um jargão legal arcaico misturado com passagens bíblicas. No júri de ‘solemn court of Green street’ representantes das ‘twelve tribes of Iar’ estão sentados:

⁶⁸ Joyce, Stanislaus (1958), pp. 170-71.

⁶⁹ Joyce (1922), p. 317.

(...) for every tribe one man, of the tribe of Patrick and of the tribe of Hugh and of the tribe of Owen and of the tribe of Conn and of the tribe of Oscar and of the tribe of Fergus and of the tribe of Finn and of the tribe of Dermot and of the tribe of Cormac and of the tribe of Kevin and of the tribe of Caolte and of the tribe of Ossian, there being in all twelve good men and true. (p.323)

A segunda prova do conhecimento e interesse de Joyce sobre os Fianna aponta para suas fontes. É quase certo que Joyce usou apenas fontes secundárias para sua mitologia irlandesa em *Finnegans Wake*. Vivian Mercier, em *The Irish Comic Tradition* (1962), comenta na biblioteca de referência do autor, catalogada após sua morte, chamando-a de ‘pathetically inadequate’. Não continha nenhuma publicação erudita, mas algumas escritas para estudantes de primeiro e segundo grau. As duas principais fontes impressas parecem ser *Gods and Fighting Men* de Lady Gregory e uma compilação americana de tradução de textos em irlandês antigo intitulada *Ancient Irish Tales*, editada por Tom Peete Cross e Clark Harris Slover (1936). Quanto as outras fontes, Ellmann (1983) cita a carta de Joyce à Louis Gillet de maio de 1939, na qual o autor menciona a teoria de Zimmer da origem do mito de Fionn mac Cumhaill, ‘The paper about which you tell me is a summary of the theories of Heinrich Zimmer, made for me by his son, on the Scandinavian origin of the legend of Finn MacCool, Arthur and King Mark of the first Irish epic (...)’. Zimmer sugeriu que a pessoa de Fionn foi baseada em um guerreiro norueguês histórico chamado Caittil Find que se estabeleceu em Munster. Embora a teoria tenha sido há muito tempo desacreditada, ela confirmava o romance de Joyce, que deu a encarnação moderna de Fionn, Earwicker, uma origem escandinava.⁷⁰

Na metade de 1923, quando o escultor suíço August Suter (1887-1965) perguntou a Joyce no que ele estava trabalhando, o autor respondeu, não sem certo grau de sinceridade, ‘It’s hard to say’. Quando pressionado a revelar o título, ele disse, ‘I don’t know. It is like a mountain that I tunnel into from every direction, but I don’t know what I will find’. Ellmann sugere que Joyce sabia ao menos o título nesse momento, um segredo que ele contou para sua esposa, Nora. Seria *Finnegans Wake*. O título veio de uma canção irlandês-americana de vaudeville sobre um carregador de tijolos irlandês, Tim Finnegan, que caiu de uma escada, quebra o crânio e morre. Seu

⁷⁰ Ellmann (1983), p. 723.

corpo é levado para casa e seu velório começa quando alguém derrama whiskey sobre o corpo de Finnegan. O suposto defunto pula e tenta entrar na dança de seu próprio velório:

Then Mickey Maloney raised his head,
When a nogging of whiskey flew at him,
It missed and falling on the bed,
The liquor scattered over Tim;
Bedad he revives, see how he rises,
And Timothy rising from the bed,
Says, 'Whirl your liquor round like blazes,
Thanam o'n dhoul, do ye think I'm dead?'

Whack folthe dah, dance to your partner,
Welt the flure, yer trotters shake,
Wasn't it the truth I told ye,
Lots of fun at Finnegan's wake.

Joyce não escondeu que havia um antigo protótipo irlandês por trás do personagem de Tim Finnegan, aquele do lendário herói Fionn mac Cumhaill. Em um nível, o romance era para representar o sonho do ancião Fionn deitado no leito do rio Liffey, no qual a totalidade da história do mundo, e da Irlanda, flui pela sua mente como um rio. Jung, que em determinado momento tratou da filha de Joyce, acreditava que À parte do nível pessoal de sonhar, há um nível mais profundo envolvendo as energias biológicas do corpo humano, que são as mesma energias de toda vida. Esse nível é coletivo e universal, e sua aparência é como a aparência do mito. Aqui, a queda de Finnegan de uma escada é ao mesmo tempo a crise de Wall Street, a queda de Lúcifer, a queda do Império Romano, a queda da maçã de Newton, uma estrela cadente, um pôr-do-sol, ou a queda de Humpty Dumpty:

The fall (bababadalgharaghtakamminarronkonnbronntonnerronntuonnthunntrovarrho unawntoohooordenenthurnuk!) of a once wallstrait oldparr is retaled early in bed and later on life down through all christian minstrelsy. The great fall of the offwall entailed at such short notice the pftjschute of Finnegan, erse solid man, that the humptyhillhead of humself promptly sends an unquiring one well to the west in quest of his tumptytumtoes: and their upturnpikepointandplace is at the knock out in the

park where oranges have been laid to rust upon the green since devlinsfirst loved
livvy. (1.15-24)

Essas quedas diferentes sempre implicam ressurreições tais como a de Cristo ('christian minstrelsy') ou aquela do despertar do sonho de cada homem após a recorrência diária da queda das graças ('retaled early in bed' e 'Comeday morm and, O, you're vine! Sennaday's eve and, ah, you're vinegar!' 5.10-11). O rio da vida, Liffey ('livvy'), representa esse ciclo energético do universo que nunca termina, que é encarnado com mais força como Anna Livia Plurabelle. O River Liffey flui através de Dublin 'past Eve and Adam's', por volta de Howth Head e vai para Dublin Bay. Quando a água do mar é aquecida pelo sol, ela evapora e vira nuvens que vão para o oeste sobre as colinas de Glendalough, onde chove para alimentar a correnteza que se transforma no River Liffey de novo.

Joyce juntou sua visão do mundo ser dirigido por quedas sucessivas e correspondentes ascensões com a concepção da história universal em quatro atos emprestado do filósofo do Séc. XVIII Giambattista Vico ('commodius vicus of recirculation'). Ellmann comenta que Joyce estava estudando Vico em 1923:

He was particularly drawn to the 'roundheaded Neapolitan's' use of etymology and mythology to uncover the significance of events, as if events were the most superficial manifestations of underlying energies. He admired Vico's positive division of human history into recurring cycles, each set off by a thunderclap, of theocratic, aristocratic, and democratic ages, followed by a ricorso or return. Joyce did not share Vico's interest in these as literal chronological divisions of 'eternal ideal history,' but as psychological ones, ingredients which kept combining and recombining in ways which seemed always to be déjà vu.⁷¹

De acordo, *Finnegans Wake* é dividido em quatro livros. Book I, com seus oito capítulos, corresponde à era dos patriarcas de Vico. Book II, dividido em quatro capítulos, é a era dos aristocratas. Book III, também com quatro capítulos, é a era das pessoas. Book IV, com seu único capítulo, é o *ricorso*, o retorno para o começo. Esse momento de transição ocorre na sentença final do romance que, em um movimento circular, transforma-se em sua sentença de abertura.

⁷¹ Ellmann (1983), p. 554.

Flann O'Brien fez alusões públicas ao fato de que a estrutura de *Wake* foi baseada em *La Scienza Nuova* nas primeiras páginas de *The Dalkey Archive* (1964), um romance no qual ele curiosamente ressuscita Joyce:

Behold it. Ascend a shaded, dull, lane-like way, per iter, as it were, tenebricosum, and see it burst upon you as if a curtain had been miraculously whisked away. Yes, the Vico Road.

(...) But why this name Vico road? Is there to be recalled in this magnificence a certain philosopher's pattern of man's lot on earth – thesis, antithesis, synthesis, chaos? Hardly. And is this to be compared with the Bay of Naples? That is not to be thought of, for in Naples there must be heat and hardness belabouring dessicating Italians – no soft Irish skies, no little breezes that feel almost coloured.⁷²

Diferente do Joyce de O'Brien em *The Dalkey Archive*, que vive calmamente em Skerries, Co. Dublin, Finn/Finnagan em *Wake* encontra-se sob circunstâncias que fazem com que suas chances de voltar a vida novamente sejam muito problemáticas. Um dos vários títulos alternativos de *Wake* listados no início do Capítulo I.5 é: '*How to Pull a Good Horuscoup when Oldsire is Dead to the World*' (105.28-29). Claramente refere ao velho ('oldsire'), presumivelmente Finn, deitado dormindo ou inconsciente ('dead to the world') e suas possíveis chances de retomada (daí a referência ao horóscopo). Mas isso também evoca ao deus morto Osíris de quem a volta a vida na luz através da agência de seu filho Horus constitui o drama subjacente do egípcio *Book of the Dead*. Osíris, deus-rei do Egito, foi assassinado por seu traiçoeiro irmão Set e setenta e dois conspiradores. Set engana Osíris o fazendo entrar em um caixão, prega a tampa, o sela com chumbo e o coloca no Nilo ('The coffin, a triumph of the illusionist's art' 66.28). Isis, irmã-esposa de Osíris, chora o deus morto e suas lágrimas caindo no Nile fazendo com que o rio transborde. O caixão de Osíris é levado aos pântanos do Delta. No local onde pousa, uma árvore alta, contendo o corpo do deus, cresce. Depois de uma longa busca, Isis recupera o corpo de seu marido e o esconde nos pântanos. Seu irmão Set, entretanto, descobre o corpo e despedaça-o furiosamente em quatorze pedaço, que ele espalha por todo Egito, ou, em uma versão alternativa, pelas estrelas. Assim, Osíris efetivamente morreu duas vezes, afogado e despedaçado. ('Two dies of one rafflement. Each bennyache. Outstamp and distribute him at the expanse of his society.' 302.27-29) Mais uma vez, Isis, acompanhada por sua misteriosa irmã Nephthys, continua sua busca até

⁷² O'Brien (1964), pp. 7-8.

que ela recupera todas as partes menos o falo. Isis cuidadosamente reconstrói o corpo com a ajuda de poderosas orações de Thoth, unindo todos os pedaços em um protótipo de múmia e adicionando um falo artificial:

healed cured and embalsemate pending a rouseruction of his bogey, most highly astounded, as it turned up, after his life overlasting, and thus being reduced to nothing. (498. 36-499.3)

Maciej Słomczyński (1922-98), que estudou os aspectos egípcios de *Finnegans Wake* por muitos anos, descobriu que, dentro do contexto do romance, somos remetidos a uma chapa fotográfica descrevendo o momento que Osíris saiu da morte. Isso ocorre na página 6, linhas 32-33, ‘let wee peep, see, at Hom, well, see peegee ought he ought, platterplate’, que Słomczyński interpretou como ‘see pg 88’ e identificado como página 88 em *Rois et Dieux d’Egypte* de Alexandre Moret (1911, reimpressa logo depois da abertura da tumba de Tutancâmon em 1922 e popular naquela época). A chapa é intitulada *Veilée Funèbre d’Osiris-Ounnefer Mort* e referida como ‘Only a Fadograph of a yestern scene.’ (7.15)⁷³

Uma vez ressuscitado, Osíris é excitado por sua irmã-esposa e seu filho Horus é concebido. Agora é necessário que Osíris, como todos os mortos que viriam a seguir seus passos, a passar por um teste de consciência, o ‘Weighing of the Heart’, antes de prosseguir para o outro mundo. Joyce faz alusão ao teste ao conjurar sua própria versão do julgamento de Parnell. A cena do tribunal começa na página 85 onde se pode reconhecer Osíris como ‘the prisoner, soaked in methyated, appeared in dry dock, appatently ambrosiaurealised.’ (85.31-32)

O local exato do outro mundo egípcio sempre foi assunto de diferentes teorias. A maioria dos estudiosos, porém, parece concordar que o reino dos mortos governado por Osíris fica em algum lugar dos paraísos, sempre próximo ao oeste. Acreditavam que o modo mais rápido de chegar era através do poço mágico que tinha sua boca em Abydos e sua origem no outro mundo. Perto do fim do sermão de Jaun no Book III, Shaun, no momento de sua partida, consola Iseult e diz para ela, ‘Look for me always at my west’ (457.20). Chegando a seu reino, Osiris toma o título de ‘First of the Westerners’ (‘first in the west’, 77.03) e senta em um trono em uma plataforma elevada (‘god at the top of

⁷³ Troy (1976), p. 32.

the staircase, 131.17). Em sua pesquisa para *Finnegans Wake*, é sabido que Joyce usou a tradução de 1895 dos *Papyrus of Ani* por E.A. Wallis Budge. Na introdução, Budge menciona que embora acreditassem que Osiris fez sua viagem pelos céus em um barco, de acordo com as tradições mais antigas, uma escada foi exigida para ele alcançar o paraíso, ordenada por ele como Lord of the Ladder:

It will be remembered that when Osiris had been mummified, and when his body was still without life, Horus brought his Eye, which he had taken out of the possession of Set, and gave it to his father to eat. Osiris swallowed the eye, and immediately he became a living being. The deceased also took the form of the Smen goose, the cackling of which pleased the gods, and he rose like a god, being filled with the divine food of the Field of Offerings. Then he was able to set up a ladder, and to climb by its means to the place where the gods and the imperishable stars were, and his speech became like that of the beings who dwell in the star Sep ~~et~~(the D~~o~~cthis).⁷⁴

Em *Wake*, Joyce fez o deus ressuscitado estar pronto para cair novamente:

But by writing thithaways end to end, and turning, turning and end to end hithaways writing and with lines of litters slittering up and lowds of latters slettering down, the old semetomyplace and jupetbackagain from tham Let Rise till Hum Lit. Sleep, where in the waste is the wisdom? (114.16-20)

Por aí, Osiris transforma-se em um pobre Tim Finnegan trabalhando em um sítio de construção em uma rua barulhenta de Dublin:

Heed! Heed! It may have been a misfired brick, as some say, or it mought have been due to a collupsus of his back promises, as others looked at it. (There extand by now one thousand and one stories, all told, of the same) But so sore did abe ite ivvy's holired abbles, (...) wan warning Phill filt tippling full. His howd feeled heavy, his hoddit did shake. (There was a wall of course in erection) Dimb! He stottered from the latter! Damb! He was dud. Dumb! Mastabatoom, mastabadtomm, when a mon merries his lute is all long. For the whole world to see. (5.36-6.12)

A queda de Tim Finnegan é uma de muitas, tão dolorida e certa como a de Adão que mordeu a maçã de Eva. Um aspecto dele cai direto em uma tumba egípcia onde ele transforma-se na múmia de Osiris. O outro permanece em Dublin como um cadáver que

⁷⁴ E. A. Wallis Budge (1895), p. 141.

é agora identificado com Finn MacCool. Uma ‘dozen dismal’ cidadãos suspiram suas preces e o deitam com uma garrafa de uísque aos seus pés e um barril de Guinness em sua cabeça:

Shize? I should shee! Macool, Macool, orra whyi deed ye diie? Of a trying thirstay mournin? Sobs they sighdid at Fillagain’s chrissormiss wake, all the hoollivans of the nation, prostrated in their consternation and their duodisimally profusive plethora of ululation. There was plumbs and grumes and cheriffs and citherers and raiders and cinemen too. And the all gianed in with the shoutmost shoviality. (...) They laid him brawdawn alanglast bed. With a bockalips of finisky fore his feet. And a barrowload of guenesis hoer his head. Tee the tootal of the fluid hang the twoddle of the fuddled, O! (6.13-28)

A presença de bebidas alcoólicas em funerais irlandeses era uma antiga tradição que a Igreja lutou para erradicar com dúzias de decretos de conselhos durante um período de quase quatro séculos. Seán O Súilleabháin (1903-96), autor de *Caitheamh Aimsire ar Thórraimh* (1961), publicado em inglês como *Irish Wake Amusements* (1967), faz comentários que comes e bebes sempre foram necessários para velórios:

The difference is that much more alcohol was consumed formerly than is the case at present. Beer or stout were a rarity in Ireland in olden times, or even unknown in many places, so that whiskey and poteen were the main potent drinks. Whether it was that these drinks were too strong or that most men were unused to them, except on rare occasions, it is clear from the accounts in printed sources and from oral evidence that drunkenness was more common than it is now. To make matters worse, most houses were small, and when a wake occurred, were overcrowded and badly ventilated. Thus, the heavy atmosphere combined with the alcohol and, occasionally, the smoke to cause drunkenness at wakes. Unruly behaviour and the playing of games on such occasions often reached unseemly proportions.⁷⁵

Não é surpresa que a cena do velório começa a desintegrar-se, como numa visão bêbada, enquanto o cadáver de Finn/Finnegan é transfigurado primeiro em paisagens do interior. Então ele surge na mesa e está literalmente sendo comido pelos convidados no velório, ‘Whase be his baken head? A loaf of Singpantry’s Kennedy bread. And whase hitched to the hop in his taylor? (7.10-11). Agora ele gradualmente some para ressurgir como um gigante adormecido na topografia da cidade de Dublin, ‘Upon Benn Heather,

⁷⁵ Seán O Súilleabháin (1967), pp. 16-17.

in Seephe Isout too. The cranic head on him, caster of his reasons, peer yuthner in yondmist. Whooth? His clay feet, swarded in verdigrass, atick up stark where he last fellonem, by the mund of the magazine wall.' (7.28-32)

Doze páginas adiante, de repente nos encontramos de volta ao velório. Finn/Finnegan tenta erguer-se, depois de ter sido acidentalmente borrifado com whiskey. Ele percebe que ele está presente em seu próprio velório, 'will you whoop deading is a? Wake? *Usqueadbaugham!*' and hollers reapeating the words of the ballad, 'Anam muck an dhoul! Did ye drink me doornail?' (24.14-15).⁷⁶ Mark L. Troy observa em seu *Mummeries of Resurrection: the Cycle of Osiris in 'Finnegans Wake'* (1976) que 'deading is a' dá um molde egípcio a cena do velório, já que inclui 'dead in Giza', que é o sítio da famosa Great Pyramid.⁷⁷ Esse toque egípcio transforma todos os presentes no velório em conspiradores ao invés de lamentadores. De fato, ninguém quer que Finn levante e ele está sendo persuadido a deitar em seu caixão como um deus inerte:

Now be aisy, good Mr Finnimore, sir. And take your laysure like a god on pension and don't be walking abroad. Sure you'd only lose yourself in Healiopolis now the way your roads in Kapelavaster are that winding there after the calvary, the North Umbrian and the Fivs Barrow and Waddlings Raid and the Bower Moore and wet your feet with the foggy dew's abroad. (24.16-21)

Os lamentadores sabem muito bem que ele é o grande sonhador de suas vidas. Eles são seu sonho. Caso ele acorde, eles deixarão de existir. Então, eles o asseguram que ele estará melhor onde está. Eles ainda tentam suborná-lo com promessas de cuidar de sua cova e trazê-lo oferendas:

And we'll be coming here, the ombre players, to rake your gravel and bringing you presents, won't we, fenians? And it isn't our spittle we'll stint you of, is it, druids? Not shabbtty little imagettes, pennydirts dodgemyeyes you buy in the soottee stores. But offerings of the field. Meliodories, that Doctor Faherty, the madison man, tought to gooden you. Poppypap's a passport out. And honey is the holiest thing ever was, hive,

⁷⁶ "Thanam o'n dhoul" means "Soul of the devil" in Irish. The phrase recurs in various forms such as: 'Animadiabolum' (74.8), 'Your sows tin the topple' (321.29), and 'your saouls to the dhaoul' (499.17-18).

⁷⁷ Troy (1976), pp. 27-28.

comb, and earwax, the food for glory, (mind you keep the pot or your nectar cup may yield too light!) and some goat's milk, sir, like the maid used to bring you. (24.35-25.8)

Os lamentadores tentam agradar Finn contando para ele sobre sua crescente fama de grade guerreiro e herói nacional da Irlanda. Suas proezas históricas, entretanto, fazem parte da história:

The men here's always talking of you sitting around on the pig's cheeks under the sacred roof-tree, over the bowls of memory where every hollow holds a hallow, with a pledge till the drengs, in the Salmon House. And admiring to our supershillelagh where the palm sweat on high is the mark of your manument. All the toothpicks ever Eirenesians chewed on are chips chepped from that battery block. (...) There was never a warlord in Great Erinnes and Brettland, no, nor in all Pike County like you, they say. No, nor a king nor an ardking, bung king, sung king or hung king. (25.11-29)

O 'sacred roof-tree' é uma referência a Osiris. Outra é o brinde irônico que os lamentadores fazem para honrar Finn, 'Hep, hep, hurrah there! Hero! Seven times thereto we salute you!' (26.9-10). Sete vezes dois é quatorze, o número de pedaços que foi dividido o corpo de Osiris. A saudação também inclui o número dos conspiradores de Set, setenta e dois. Quando os lamentadores relatam a Finn a última fofoca metropolitana, eles mencionam uma Essie Shanahan que deixou cair sua saia e está fazendo um espetáculo, dançando duas vezes no Lanner's. 'T'would dilate your heart to go' (27.21), eles dizem. Com essa notícia, o velho herói se remexe novamente e é firmemente imobilizado em seu caixão:

Aisy now, you decent man, with your knees and lie quiet and repose your honour's lordship! Hold him here, Ezekiel Irons, and may God strenghten you! It's our warm spirits, boys, he's spooring. (...) Where misties swaddlum, where misches lodge none, where mystries pour kind on, O sleepy! So be yet! (27.22-30)

A era dos heróis passou e não há mais lugares para gigantes como Fionn mac Cumhaill. Assim como em *La Scienza Nuova* de Vico, uma nova época começou e um novo personagem histórico já chegou, HCE, um homem de família:

...Repose you now! Finn no more!

For, be that samesake substitute of a hooky salmon, there's already a big rody ram lad at random on the premises of his haunt of the hundred bordles, as it is told me. Shop Illicit, flourishing like a lordmajor or a bauboabaybohm, litting flop a deadlop

(aloose) to leebut lifting a bennbranch a yardalong (ivoeh!) on the breezy side (for showm!), the height of Brewster's chimpney and as broad below as Phineas Barnum; humphing his share of the showthers in senken on him he's such a grandfallar, with a pocked wife in pickle that's a flyfire and three lice nittle clinkers, two twilling bugs and one midgit pucelle. (28.33-29.8)

Mesmo que Finn/Finnegan esteja '*Dead to the World*' (105.29), sendo 'recalled and scrapheaped by the Maker' (98.17), sua experiência vida/sonho/morte constitui a camada mais funda de *Wake*, e seus ecos serão escutados por todo o romance. Como aponta Campbell (1993, new ed. 2004), 'He [Finnegan] and HCE are the two aspects of the dream: the traditional/biological and the personal/historical'.⁷⁸ Além disso, o sono de Finn/Finnegan pode ser considerado como um arquétipo do mito do guerreiro adormecido do qual o Rei Artur e Barbarossa são outros exemplos, 'his troubles may be over but his doubles have still to come' (138.2-3).

No começo do chamado 'Questions Chapter', i.e. capítulo 6 do Book I, encontramos uma longa charada, que vai da página 126 até a 139, de qual a resposta é 'Finn MacCool!'. No formato de um jogo de perguntas de rádio, a charada começa:

1. What secondtonone myther rector and maximost bridgesmaker was the first to rise taller through the beanstale than the bluegum buaboababbaun or the gigantesous Wellingtonia Sequoia, went nudiboos with trouters into a liffeyette when she was barely in her tricklies...(126.10-14)

Embora alguns críticos tenham sido surpreendidos e oferecidos comentários radicalmente diferentes para a abertura da charada, não é impossível perceber várias referências à Finn. Primeiro, ele é um líder mítico, 'myther rector', mas também um 'myth-erector'. Ele é um gigante, mais alto que uma árvore de eucalipto-comum, baobá, e uma sequoia-gigante, mas também maior que o obelisco de Wellington Testimonial em Phoenix Park, Dublin. Na tradição oral, acredita-se que Fionn construiu a Giant's Causeway (Clochán na bhFómharach) em County Antrim para poder ir à Escócia enfrentar sua contraparte escocesa Benandonner, daí o 'maximost bridgesmaker'. Então, Fionn iria descalço ('nudiboos') ao Liffey pegar trutas. Na página seguinte, Fionn é descrito como

⁷⁸ Campbell (1993), p.214.

...escapemaster-in-chief from all sorts of houdingplaces; if he outharods against barkers, to the schoolbred he acts whiteley; was evacuated at the mere appearance of three germhuns and twice besieged by a sweep; from zoomorphology to omnianimalism he is brooched by the spin of a coin; towers, an eddistoon amid the lampless, casting swanbeams on the deep; (...) those were the days and he was their hero; (127.10-24)

O que temos acima é uma alusão evidente às aventuras de Fionn nos chamados *bruidhean tales*, nos quais ele encontra-se aprisionado em uma casa encantada, notavelmente em *Bruidhean Chaorthainn* (The Hostel of the Quicken [Rowan] Tree). Assim, os ‘houdingplaces’ ecoam não apenas ‘hiding’, mas também [Harry] Houdini, um famoso escapista. Embora Harrods, Barkers, Schoolbred’s, e Whiteley’s sejam todos nomes de lojas de departamentos em Londres, aprendemos que Fionn pode ter sido cruel com os rudes, porém tratava os bem educados direito. Duas páginas adiante ele reaparece por um instante ao lado de Roderick O’Connor (Ruaidrí mac Tairrdelbach Ua Conchobair), o último *High King of Ireland*, lutando contra os invasores normandos de Henrique II (‘Roderick, Roderick, Roderick, O, you’ve gone the way of the Danes’, 129.11-12). Na página 131, Fionn ressurge como o Fingal de Macpherson:

...our friend vikelegal, our swaran foi; under the four stones by his streams who vanished the wassailbowl at the joys of shells; Mora and Lora had a hill of a high time looking down on his confusion till firm look in readiness, forward spear and the windfoot of curach strewed the lakemist of Lego over the last of his fields; we darkened for you, faulterer, in the year of mourning but we’ll fithil to the dimtwinklers when the streamy morvenlight calls up the sunbeam; (131.21-29)

O trecho acima contém uma série de referências diretas ao *Fingal* e a *Temora* de Macpherson. Assim, o ‘swaran foi’ é ao mesmo tempo ‘sworn foe’ e Swaran, rei de Lochlin derrotado por Fingal; ‘at the joy of shells’ vem de um diálogo entre Cuthullin, general das tribos irlandesas, e Swaran em *Fingal*; Mora e Lora, À parte de seu significado em latim, são duas colinas que aparecem na obra de Macpherson; ‘firm look in readiness’, ‘forward spear’, ‘feet of wind’, e ‘the last of his fields’ são todas frases emprestadas de *Temora*. O ‘curach’ é um barco irlandês de couro e vime, similar ao coracle galês, mas é ao mesmo tempo o nome de um guerreiro morto por Swaran em *Fingal*. Quanto a ‘lakemist of Lego’, encontramos a seguinte explicação no *Argument* do Book VII de *Fingal*, ‘The poet describes a kind of mist, which rose by night from the Lake of Lego, and was the usual residence of the souls of the dead during the interval

between their decease and the funeral song'. O verbo 'darken' aparece no mínimo cinqüenta vezes em *Ossian*, normalmente em frases como 'darkened with grief'. O 'faulterer' parece amalgamar 'faulter', 'falder', mas também 'forger'. Fithil era o pai de Moran, o 'scout of ocean' em Macpherson, mas também soa como 'fiddle'. A frase 'the stars dim twinkled through his form' é uma fórmula que aparece três vezes em *Fingal*. 'Morven' vem do escocês gaélico *Mór-Bheanna*, e é sinônimo do reino de Fingal. Macpherson repete a frase 'streamy Morven' cinco vezes. Joyce brinca com a similaridade auditiva entre 'Morven' e 'Morgen'; daí o 'sunbeam', que também aparece em *Fingal* em um sentido figurativo como em 'We reared the sunbeam of battle', i.e. *we gave a battle*.

Quando Fionn ainda era uma criança, ele queimou seu polegar ao tocar o salmão do conhecimento, cozinhado em uma fogueira pelo druida Finnéces. Ele colocou o polegar em sua boca, assim adquirindo o poder de adivinhação. É feita alusão a esse episódio na página 132. Além disso, é filtrada a imagem de outro Finn, Huck de Mark Twain, '...and as for the salmon he was coming up in him all life long; comm, eilerdich, hecklebury and sawyer thee, warden'. (132.35-36)

Também vemos brevemente o Fionn corno de *Tóraigheacht Dhiarmada agus Ghráinne* (The Pursuit of Diarmait and Gráinne), 'made up to Miss MacCormack Ni LCarthy who made off with Darly Dermod, swank and swarthy; once diamond cut garnet now dammat cuts groany' (137.2-4) O antigo ditado 'diamonds cut diamonds' agora ecoado pelos gemidos de relação sexual de Gráinne.

Na véspera de natal de 1939, os Joyces saíram de Paris para Saint-Gérard-le-Puy, de onde Joyce escreveu uma carta para Fritz Vanderpyl na qual ele menciona a invasão russa da Finlândia e a resistência corajosa dos *Finns* como mais um 'awakening' do ancião Finn. Ellmann (1983) cita um fragmento da carta:

Et à se propos il est bien singulier comment après la publication de mon livre (dont le titre signifie à la fois la veille mortuaire et le reveil du Finn, c-à-d, notre héros légendaire celto-nordique) la Finlandie, jusqu'à alors terra incognita occupe tout-à-coup le centre de la scène d'abord par le fait que le prix Nobel de littérature a été décerné à un écrivain finnois et après à la suite du conflit russo-finnois.⁷⁹

⁷⁹ 'it is very peculiar how suddenly, after the publication of my book (whose title means both the wake and the awakening of our legendary Celto-Nordic hero Finn) Finland, until then a *terra incognita*, found itself at the very centre of the stage, first by the fact that the Nobel Prize for Literature was awarded to a

Flann O'Brien leu trechos de *Finnegan's Wake* quando apareciam em *transition*, fundada e editada por Eugene Jolas, (edições 1 até 18) entre 1927 e 1930. Em 1930 Faber & Faber publicou *Anna Livia Plurabelle* e em 1931 *Haveth Childers Everywhere*, e um ano depois *The Tales of Shem and Shaun*. Isso faz com que *Wake* fosse a mais recente obra literária sobre Fionn mac Cumhaill que O'Brien teria lido antes da publicação de *At Swim-Two-Birds*. Coincidentemente, o romance de O'Brien foi o último que Joyce leu antes de morrer.

Finnish author and then by the ensuing Russo-Finnish conflict.' (my own translation) The author mentioned by Joyce was Frans Eemil Sillanpää (1888-1964).

1.1.3 Fionn mac Cumhaill: a Origem e a Anatomia do Mito

Today we understand fiction as a realm effectively cut off from the actual world sub speciae veritas; we should not forget, however, that the separation between everyday life and these legends, these stories of famous men and women still close to the gods, enhanced rather than affected their exemplary truth.

Thomas G. Pavel

Além de todas as manifestações literárias e versões documentadas da tradição oral, o mito de Fionn mac Cumhaill, como todos os mitos, tiveram sua origem e significado. A natureza protéica do mito sujeita sua origem a especulação e escurece nossa compreensão de sua importação primitiva. O que iríamos conceber de Ulysses caso a *Odisséia* não houvesse sobrevivido até nossos tempos não é uma questão além de toda suposição. Alternativamente, o que entenderíamos de Fionn se não tivéssemos tantas fontes que o transformaram em um ‘hero with a thousand faces’ nas palavras de Joseph Campbell, ao invés de uma estória dominante?

Quanto às representações não-literárias e eruditas do mito de Fionn, o estudo seminal de Thomas F. O’Rahilly, *Early Irish History and Mythology* (1946), permanece o mais perspicaz e completo. Sua importância pode ser comparada apenas aos comentários contidos na introdução dos três volumes de *Duanaire Finn* editados por Eoin MacNeill (vol. I) e Gerard Murphy. Enquanto O’Rahilly restringiu-se exclusivamente a materiais manuscritos, Seán Ó Súilleabháin devotou-se inteiramente à tradição oral em seu *Handbook of Irish Folklore* (1963). Infelizmente, as publicações mais recentes como *A Guide to Irish Mythology* (1988) por Daragh Smyth, *Celtic Myths* (1994) por Miranda Jane Green, ou *Wars of the Irish Kings* (2002) por David W. McCulloch oferecem relativamente pouco em novos estudos.

Algumas questões apareceram mais do que outras nas discussões do mito de Fionn desde a publicação de *Ossian* de Macpherson em meios do Séc. XIX. Primeiro, a questão histórica de Fionn foi levantada e amplamente discutida, especialmente na

segunda metade do Séc. XIX e as primeiras décadas do Séc. XX, embora tivesse sido comentada previamente em historiografias irlandesas mais antigas. Segundo, boa parte do material crítico sobre os assuntos fenianos foram dedicados a especulações sobre a origem do ciclo. A terceira área de interesse preocupou-se com a possível divindade do herói. Último, mas não menos importante, Fionn mac Cumhaill foi estudado em comparação com, e no contexto de, outros heróis europeus.

As relações e fronteiras entre história e mito e, em termos mais gerais, entre realidades e ficções, são todas diretas. Mircea Eliade (1907-1986) uma vez contou uma estória sobre um jovem estudioso de folclore fazendo trabalho de campo em Maramuresh que encontra uma lenda desconhecida. Ela narra a estória de um noivo, enfeitiçado por uma fada ciumenta que, alguns dias antes do casamento, o empurra de um penhasco. No dia seguinte, um grupo de pastores encontra o corpo e o carrega de volta para a vila onde a noiva canta uma linda lamentação. O pesquisador indaga sobre a data dos eventos e lhe contam que eles ocorreram faz muito tempo, em tempos antigos. Pressionando a questão, ele descobre que a estória ocorreu não faz nem quarenta anos direito. Ainda mais, a noiva ainda está viva. Ele escuta sua versão da estória que foi um acidente banal. Seu noivo caiu em uma fenda, machucou-se muito, mas não morreu imediatamente. Seu choro foi escutado por alguns aldeões que o levaram para casa, onde ele morreu não muito depois. O pesquisador retorna para a vila com a versão autêntica dos eventos e aponta que não houve nenhuma fada ciumenta envolvida. Contam-lhe, entretanto, que a velha senhora deve ter esquecido provavelmente devido à dor insuportável a enlouqueceu. Assim, para os aldeões, o mito tornou-se verdade e a estória verdadeira dos eventos tornou-se mentira. Eliade comenta, ‘And indeed, wasn’t the myth more truthful than the story, since it gave the story a deeper, richer sound: since it revealed a tragic destiny?’¹

O pai da historiografia irlandesa, Seathrún Céitinn (c.1569-c. 1644), conhecido em inglês como Geoffrey Keating, autor de *Foras Feasa ar Éirinn* (literalmente ‘Foundation of Knowledge on Ireland’, muitas vezes traduzido como ‘History of Ireland’) não tinha dúvidas quanto à ao fator histórico de Fionn:

And whoever should say that Fionn and the Fian never existed, would not be stating truth. For, to prove that the Fian existed we have the three things that prove the truth of

¹ Quoted after Pavel (1986), p. 77.

every history in the world except the Bible, namely, oral tradition of the ancients, old documents, and antique remains, called in Latin *monumenta*. For it has been delivered to us from mouth to mouth that Fionn and the Fian existed; and, moreover, there are numerous documents that testify to this. There are also antique remains named after them, as Suidhe Finn on Sliabh na mBan, called from Fionn descendant of Baoiscne, and Gleann Gharaidh in Ui Faithche, called from Garaidh son of Morna, and Leabaidh Dhiarmada Ui Dhuibhne agus Ghrainne at Poll Tighe Liabhain in Ui Fiachrach Eidhne, which is now called the country of O Seachnasaigh, and so, too, of many other places in Ireland. And should anyone say that much of what has been written about the Fian is not to be believed, he would certainly state the truth; for there was no kingdom in the world in which there were not written tales called *fabulæ* in Pagan times, for example, the Knight of the Sun, Bevis of Hamton, Huon of Burdex, and other such like, which were written even in the time of the Faith. But there is no country in the world in which also true and credible histories have not been written. In the same manner, although many imaginative romances have been written about Fionn and the Fian, such as Cath Fionntragha, Bruighean Chaorthainn, and Imtheacht an Ghiolla Dheacair, and others of a similar kind, for the sake of amusement, still it is certain that true credible accounts of them were also written. And it is also certain that their bodies were not abnormally large, but only like those of their contemporaries; and they were nothing more than hired warriors of the Kings of Ireland, to defend and to protect the country for them, as every king has now captains and soldiers to defend his own dominions. (Section XLV)

A maioria dos episódios no Ciclo Feniano ocorrem durante o reino de Cormac mac Airt (Cormac ua Cuinn), um rei lendário antigo da Irlanda em Tara. Em *The Annals of the Four Masters* (Annala Rioghachta Éireann), compilados entre 1632 e 1636 em um monastério franciscano em County Donegal, ele é descrito como governante por quarenta anos, sem interrupções, D.C. 227-66. Nas narrativas fenianas, o rei é representado como alguém com uma relação próxima com Fionn mac Cumhaill, que às vezes é descrito como alguém que faz parte do exército de Cormac. Em algumas versões, o rei é o sogro de Fionn, a filha casada sendo ou Ailbe Gruadbrec (Ailbe of the Freckled Cheeks) ou Gráinne. Mesmo com o fato de que várias famílias poderosas da Irlanda medieval, principalmente a Uí Néill, diziam serem decedentes de Cormac, O’Rahilly (1946) estava convencido que ele não era real, ‘Cormac Conn Loinges is the prototype of the later and better-known Cormac ua Cuinn, who in pseudo-history appears as an early Goidelic king of Tara. (...) His reign was a golden age of peace and plenty, like the reign of Conaire in BDD [Bruiden Da Derga]. So his death in the house of the hospitaller Spelán in Clettech, on the Boyne, seems to have been partly modelled

on the death of his namesake in Da Coca's hostel'.² O'Rahilly sugeriu a identidade final de Cormac com o herói divino Lug quem, em uma de suas funções, era o protótipo divino da realeza humana. Assim, ele alegou, Cormac virou uma idealização do primeiro rei Goidelic de Tara.

The Annals of the Four Masters datam a morte de Fionn mac Cumhaillem DC 283, no décimo - sexto ano do reino do filho de Cormac, Cairbre:

The Age of Christ, 283. The sixteenth year of Cairbre. Finn, grandson of Baisgne, fell by Aichleach, son of Druibhdreann, and the sons of Uirgreann of the Luaighni Teamchrach, at Ath-Brea, upon the Boinn [Boyne], of which was said;

Finn was killed, it was with darts,
With a lamentable wound;
Aichleach son of Duibhdreann, cut off
The head of the son of Mochtamuin.

Were it not that Caelti took revenge,
It would have been a victory after all *his* true battles;
The three were cut off by him,
Exulting over the head of the royal champion.³

John O'Donovan (1806-61), tradutor e editor de *The Annals* estava convencido que Fionn era histórico. De acordo, ele menciona (em uma nota de rodapé na página 35) em uma referência a um local no presente King's County, 'Magh-n-Ele in Leinster – Now Moyelly, a townland in the parish Kilmanaghan, barony of Kilcoursey, and King's County, famous as having been the residence of Finn mac Cumhail'. Uma das fontes de O'Donovan foi Thomas Moore (1779-1852), um renomado poeta irlandês e músico residente em Londres, de quem quatro volumes de *The History of Ireland* foram publicados entre 1835 e 1846. No Volume I Moore comenta sobre a transformação de Fionn em Fingal, 'It has been the fate of this popular Irish hero, after a long traditional renown in his country (...), to have been all at once transferred *by adoption* to another country [Scotland] and start, under a new but false shape, in a fresh career of fame'. (p.133) Outra das fontes de O'Donovan foi um autor e dono de antiquário escocês, John Pinkerton (1758-1826), de quem o *Enquiry into the History of Scotland* foi publicado

² O'Rahilly (1946), pp. 137-38.

³ O'Donovan, ed. (1856), pp. 119-120.

em 1789. Pinkerton confirma Fionn como o genro de King Cormac e general de seu exército. Além disso, Pinkerton, que era notório por ser anti-celta, reconhece o mérito de Fionn em organizar os Fianna em uma formação que lembrava as legiões romanas:

He seems to have been a man of great talents for the age, and of celebrity in arms. His formation of a regular standing army, trained to war, in which all the Irish accounts agree, seem to have been a rude imitation of the Roman legions in Britain. The idea, though simple enough, shews prudence for such a force alone could have coped with the Romans had they invaded Ireland. But this machine, which surprised a rude age, and seems the basis of all Finn's fame, like some other great schemes, only lived in its author and expired soon after him.⁴

O'Donovan também especulou que os Fianna podem ter servido como modelo para os bandos medievais de kerns e galloglass, mencionados por Shakespeare em *Macbeth*. Hoje é mais provável, porém, que o oposto pode ter sido a verdade, i.e. que as descrições detalhadas dos genuinamente históricos kerns e galloglass contidos nos anais ajudaram a informar a imagem popular dos Fianna. Os kerns ('Ceitherne' em irlandês médio), que foram notados pela primeira vez em Munster no fim do Séc. XII eram bandos de soldados mercenários nativos da Irlanda que vagueavam o interior em grupos de mais ou menos vinte pessoas. Temidos por sua ferocidade, descalços, carecas, e armados com armas leves, eles eram contratados para líderes normandos ou irlandeses nativos para o período de uma campanha durante a conquista normanda de Connacht no Séc. XIII. Nos breves intervalos de paz os kerns permaneciam organizados e recorriam a banditismo para manter-se. Katherine Simms, autora de 'The Norman Invasion and the Gaelic Recovery' (1989) comenta sobre a origem deles:

They were a natural product of of the prolonged, piecemeal invasion, and were mirrored on the Anglo-Norman side by routes, larger bands of heavy-armed footsoldiers, known to the Irish as seirseanaigh (= sergeants?), who also took service wherever they found an employer, whether baron or Irish king. This free interchange of personnel meant that the armies of either side were fast becoming indistinguishable, the more so as the barons began to follow Gerald of Wales's advice to wear lighter armour when fighting on the rough Irish terrain, and chieftans by the end of the thirteenth century had taken to wearing tunics and pisanes of chain-mail.⁵

⁴ Pinkerton (1789), vol. ii, p.77.

⁵ Simms (1989), p. 75.

Os galloglass (do irlandês ‘gall-ó-glaigh’, i.e. ‘foreign warriors’) eram soldados profissionais altamente armados de descendência gaélica-nórdica das Western Isles da Escócia da metade do Séc. XIII até o final do Séc. XVI. Como escoceses, eles eram gaels e tinham uma origem e herança em comum com os irlandeses, mas Como eles haviam casado com colonos noruegueses do Séc. X das áreas da costa e das ilhas escocesa e os Pictos, os irlandeses os chamavam de *Gall Gaeil* (‘foreign Gaels’). O primeiro documento de um serviço dos galloglass para os irlandeses foi em 1259, quando Prince Aodh O'Connor *na nGall* (‘of the Foreigners’) casou com a filha de Dougal MacRory (Dubhgall MacRuaidhri), rei das Hébridas e recebeu um dote de 160 guerreiros escoceses sob o comando do tio da noiva, Ailín MacRory. Eles eram organizados em grupos conhecidos como ‘Corrughadh’, que consistiam de aproximadamente 100 homens. Por volta do final do Séc. XV, seus descendentes estavam encontrando trabalho em todas as partes da Irlanda como guarda-costas, polícia, ou como unidades de elite. Em troca de serviço militar, os contingentes de galloglass recebiam terra e estabeleciam-se como autoridades irlandesas, onde recebiam o direito de receber provisões da população local. Por volta de 1512, foram documentados cinquenta e nove grupos pelo país sob controle da nobreza irlandesa.

Eugene O’Curry (1794-1862), professor de história irlandesa e arqueologia na Catholic University of Ireland, tinha as mesmas opiniões sobre a validade do fator histórico de Cumhaill. Em *Lectures on the Manuscript Materials on Ancient Irish History*, publicado em Dublin em 1861, ele afirma com autoridade, ‘It is quite a mistake to suppose him to have been a merely mythical character. Much that has been narrated of his exploits is, no doubt, apocryphal enough; but Finn himself is an undoubtedly historical personage; and that he existed about the time at which his appearance is recorded in the annals, is as certain as that Julius Caesar lived and ruled at the time stated on the authority of the Roman Historians.’⁶

Mas em meados da década de 1870, W.M. Hennessy (1858-1919), tradutor e editor de vários manuscritos irlandeses importantes, já opunha a opinião de O’Donovan e da maioria dos historiadores irlandeses que consideravam Fionn como um genuíno personagem histórico, que residiam em Allen (*Almhu*) no condado de Kildare, ‘That a

⁶ O’Curry (1861), p. 304.

person named Find Mac Cumhaill did live at the time indicated [by O'Donovan] (3rd cent.) I do not deny. But it is as certain that his history has degenerated into pure myth, as that there is now no trace of a *dun* or fortress on the hill of Almu, or Allen.’⁷

Embora várias estórias populares da Irlanda afirmassem que Fionn é um autêntico personagem histórico, desde 1920s, por exemplo em *The Story of the Irish Race* (1921) de Seumas MacManus, a idéia não tinha sido levada a sério por especialistas profissionais desde o final do Séc. XIX.⁸ O ponto de inflexão na questão de uma fundação histórica para as narrativas fenianas foi à pesquisa conduzida independentemente por três estudiosos: Max Müller, Sir John Rhys, and Sir James George Frazer.

Max Müller (1823-1900) era um filólogo alemão e orientalista que foi o primeiro professor de Teologia Comparativa de Oxford. Ele foi o autor de *Introduction to the Science of Religion* (1873) e *Six Systems of Hindu Philosophy* (1899), dentre muitas outras, assim como o editor da monumental série de cinquenta volumes de *Sacred Books of the East*, publicada pela Oxford University Press entre 1879 e 1910. Müller acreditava que o estudo de uma língua tinha que ser relacionada ao estudo da cultura na qual ela é usada. Ele chegou à opinião que o desenvolvimento de línguas deva ser ligado àquele do sistema de crenças. Como um orientalista, Müller pensava que a cultura da população de Vedas representava uma forma de adoração a natureza. Ele via as divindades da *Rigveda*, o texto indo-árico mais antigo, que ele próprio traduziu para o alemão e para o inglês, como forças ativas da natureza, apenas parcialmente personificadas como entidades sobrenaturais imaginárias. Dessa alegação, Müller derivou sua teoria que a mitologia é 'a disease of language', que significou que mitos transformam conceitos em seres e estórias. Na visão de Müller, deuses começaram como palavras construídas para expressar idéias abstratas, mas depois foram transformadas em personalidades imaginadas.

⁷ Hennessy, W. H. 'The battle of Cnucha' in *Revue Celtique, Tome II* (1873-75), pp 86-93.

⁸ In the Irish peasants' belief in the hero's historicity, Fionn is frequently portrayed as an immortal who always lives in the present. In the late 1960s, Emyr Estyn Evans (1905-89), Ireland's first professor of geography and author of *Prehistoric and Early Christian Ireland* (1966), came upon a farmer in Co. Cavan who spoke of Fionn and the Fianna in the present indicative. 'He's not agiant,' the man said. 'He's only five-foot six.'

Sir John Rhys (1840-1915), o primeiro *Jesus Professor of Celtic* na Universidade de Oxford, e o autor do monumental *Lectures on the Origin and Growth of Religion as Illustrated by Celtic Heathendom* (1886), conduziu uma extensiva pesquisa das fundações religiosas e ritualísticas do mito celta. Rhys providenciou, com ajuda da análise etimológica, que uma antiga divindade da luz e o sol gradualmente assumiram a personalidade de um deus humanizado, embora imortal, como o grego Zeus ou o romano Júpiter. Além disso, o deus-sol também se tornou, por extensão, um deus dos céus. Rhys não foi capaz, entretanto, de detectar tal divindade celta cujo nome teria uma conotação dupla, do sol e dos céus. Ao invés disso, ele concentrou-se na palavra ‘Camulus’ (antigo celta ‘Camulos’) que é um equivalente celta ao alemão ‘Himmel’ e seus congêneres. A forma irlandesa da palavra era ‘Cumall’, o nome do pai de Fionn, normalmente ‘Finn mac Cumhaill’ ou ‘Finn son of Cumhall’. Então Rhys associou Fionn com o herói galês Gwyn ab Nûđ ou ‘Gwyn, son of Nûđ’, em que ‘fionn’ e ‘gwyn’ significa branco ou claro, e que ambas as personagens eram celebrados como grandes caçadores. Era, no entanto, o Fionn corno de *Tóruigheacht Dhiarmada agus Ghráinne* (‘The Pursuit of Diarmait and Ghráinne’) que o mais interessava, pois apresentava certos paralelos intrigantes com sua contraparte galesa. No conto galês de traição e perseguição, o antagonista de Gwyn, ocupando a posição correspondente àquela de Diarmait, é dado o nome de Gwythur ab Greidiawl, o qual Rhys representa em inglês como ‘Victor son of Scorcher’. Essa, o autor observa, é uma designação inapropriada para o sol de verão. A estória continua:

A little previously, daughter of Llûd of the Silver Hand, had gone with Gwythur, but before he slept with her, Gwen ab Nûđ came and took her away by force. Gwythur gathered a host together and came to give battle to Gwyn. The latter prevailed, and caught Greid ab Eri, Glinneu eil Taran, Gwrgwst Ledlwm and Dyunarth his son. He caught also ... ab Nethawe and Nwython, together with Kyledr the Wild, Nwython's son: he killed Nwython, took out his heart and forced Kyledr to eat his father's heart: it was therefore Kyledr became wild and left the abodes of men. This was told Arthur, and he came to the North, summoned Gwyn to his presence, released his knights from his prison, and made peace between Gwyn and Gwythur. The peace was made on this wise: the damsel was to remain at her father's house untouched by either party. They were to fight for her on the Calends of May every year thenceforth till the Day of Doom.⁹

⁹ Rhys (1886), pp. 561-62.

Embora Gwythur não pareça tão vitorioso quanto seu nome sugere, o próprio ato de lutar nos Calends of May significava vitória para ele. ‘And if we had the myth in a more extended form’, observa Rhys, ‘Gwyn’s victory would be found to happen at the beginning of winter. In other words, the Sun-god should recover his bride at the beginning of summer after his antagonist had gained possession of her at the beginning of winter.’¹⁰ Assim, Gwyn ab Nûđ em Gales e Fionn mac Cumhaill na Irlanda foram antes a mesma divindade antiga da morte e da escuridão. Além disso, as histórias de Gráinne e sua equivalente galesa não são diferentes da de Perséfone (Greek: κόρη, ‘girl’), filha de Zeus e Deméter. Hades, que se apaixonou por Perséfone, abduziu-a e a levou para o Tártaros, mas só lhe foi permitido que passasse três meses do ano em sua companhia. Isso faz com que o sombrio deus grego, quem os romanos conheciam sob o nome de Plutão, seja uma contraparte bem acurada de Gwyn ab Nûđ e Fionn mac Cumhaill. O’Rahilly deriva o nome Gráinne de *grán*, ‘grain’, e interpreta isso como ‘she of the corn’, ‘i.e. (ultimately) the Corn-goddess’.¹¹ Do mesmo modo, a deusa ctônica grega em tríade, Kore, Persephone (‘she who brings destruction’) e Hekate (‘she who works from afar’ ou ‘far-shooting’), também é identificada com a mesma divindade. Graves (1955) explica que ‘Core stands for the green corn, Persephone for the ripe ear, and Hekate for the harvested corn – the “carline wife” of the English countryside.’¹²

O último dos três estudiosos que colocaram um fim na crença do fator histórico de Fionn mac Cumhaill foi Sir James George Frazer (1854-1941), antropologista escocês e autor do influente *The Golden Bough* (1890:1st ed. em dois vols., 1911-15: 3rd ed. em 12 vols.). O trabalho de Frazer mapeia e descreve os elementos compartilhados de crença religiosa, desde religiões antigas e relativamente modernas como cristianismo. Sua tese é que antigas religiões eram cultos de fertilidade que giravam em torno da adoração de, e sacrifícios periódicos de um rei sagrado. Frazer pegou a noção de um rei substituto e fez dele a peça fundamental de sua teoria de um mito de fertilidade universal, no qual um associado da deusa era anualmente substituído. Frazer alegou que

¹⁰ Ibid, p. 562.

¹¹ O’Rahilly (1946), p. 302.

¹² Graves (1955), p. 92.

o rei sagrado representava o espírito da vegetação. Ele veio à existência na primavera, reinou durante o verão, e morreu em um ritual na época da colheita, apenas para ser renascido no solstício de inverno novamente. Esse rei era a encarnação de um deus que morria e renascia, uma divindade solar que passou por um casamento místico com a deusa da terra, que morreu na colheita, e foi ressuscitada na primavera. De acordo com Frazer, o título foi diretamente transferido para Cristo, assim como o de salvador (σωτήρ) de semi-divino ou heróis e governantes transformados em divindades, e aquele de ‘Filho do Céu’ ou ‘Filho de Deus’. Como mediador entre pessoas e o divino, o rei sacral era muitas vezes creditado com sabedoria especial:

The notion of man-god, or a human being endowed with divine or supernatural powers, belongs essentially to that earlier period of religious history in which gods and men are still viewed as beings of much the same order, and before they are divided by the impassable gulf which, to later thought, opens out between them. Strange, therefore as may seem to us the idea of a god incarnate in human form, it has nothing very startling for early man, who sees in a man-god or a god-man only a higher degree of the same supernatural powers which he arrogates in perfect good faith to himself.¹³

Uma geração depois, Thomas Francis O’Rahilly (Tomás Proinsias Ó Rathaille, 1883-1953), o comentarista mais influente a argumentar sobre a divindade de Fionn mac Cumhaill, publicou sua obra prima *Early Irish History and Mythology* (1946). O’Rahilly manteve que *euherism*, i.e. a transfiguração de divindades em heróis humanos de um passado remoto foi uma estratégia deliberadamente usada na criação da antiga história irlandesa por pseudo-historiadores, que assim esperavam erradicar o que restava das crenças pagãs. Assim, por exemplo, Cormac mac Cuilennáin († 908) virou Manannán mac Lir, a principal divindade marítima da tradição gaélica, em um navegador que vive na Ilha de Man e depois é transformado em divindade pelos irlandeses e galeses. Do mesmo modo, Flann Mainistrech († 1056) dedica um poema para recontar as mortes de todos os líderes da Tuatha Dé Danann, a principal família de divindades pré-cristãs na antiga crença irlandesa. O método *euheristic* assegurou sua contínua popularidade devido a vários fatores. Fez que fosse relativamente fácil de preencher o vazio histórico que alguns autores antigos não foram capazes de relatar. Também, fez que fosse possível para os documentos da história nacional aparecessem

¹³ Frazer (1998), p. 61.

como se alcançassem um passado muito remoto. Além disso, o personagem divino original, freqüentemente caía em gradual esquecimento com o desaparecimento das crenças pagãs.

O'Rahilly ofereceu uma crítica dura, porém convincente, das idéias de Eoin MacNeill, editor do primeiro volume de *Duanaire Finn*, que fez uma clara comparação entre a ficção lendária e o fato histórico em 300 DC. O'Rahilly não acredita que tal afirmação podia ser feita já que mesmo nos relatos de pessoas históricas, como Collum Cille ou Brian Bórama, ficção era misturada com a história ou lendas. E, se alguém insistisse em tal fronteira, isso não podia preceder as crônicas que começaram depois da introdução oficial do cristianismo, antes acreditado em 431 DC. Além disso, O'Rahilly critica MacNeill por considerar Medb como uma rainha histórica de Connacht no início da era cristã, e Cormac ua Cuinn como um rei histórico, que conquistou Tara dos Lagen.¹⁴ MacNeill também abraçou a tese de John Pinkerton que sob o reino de Cormac o primeiro exército permanente foi estabelecido por Fionn mac Cumhaill, que o modelou baseando-se na organização militar romana. O'Rahilly rebate, 'Now the Fianna in question are indissolubly linked with Finn and Goll [mac Morna]; and the only connection they have with Cormac is that Finn and his fellows are often supposed to have lived contemporaneously with Cormac. The question of their historicity is bound up with the historicity of Finn and Goll; if these are mythical figures, so too are the Fianna, who have no existence apart from them.'¹⁵

Além disso, O'Rahilly levanta a questão dos antigos genealogistas que não eram apenas capazes de prover todos os clãs irlandeses importantes com ancestrais que iam ao fantástico Míl of Spain, ou Íth, tio de Míl, mas também criaram uma descendência dos ancestrais de Míl indo até Noé e daí até Adão. Quem também possuía tamanha criatividade eram os autores de *Leabhar Gabhála* ('Lebor Gabála'), a compilação de textos pseudo-históricos do Séc. XII conhecidos em inglês como *The Book of Invasions*. Seus objetivos consistiam em fabricar uma antigüidade fictícia para os gaels assim como a fictícia herança gaélica dos irlandeses em geral. O'Rahilly argumenta que eles

¹⁴ The Lagen (Lagenians) were an early Celtic people who invaded Ireland and gave their name to the province of Leinster, though they also settled in large portions of Connacht. They are placed second in the order of Celtic invaders, after the Érainn.

¹⁵ O'Rahilly (1946), p. 266.

preencheram a parte pré-cristã dos reis de Tara e de Cashel com nomes místicos, tirados das tradições dos pré-gaélicos Érainn. Assim, por exemplo, os autores de *The Annals of Ulster* não hesitaram em criar o puramente mítico Cathaer Már, o deus-ancestral do *Otherworld* dos Lagen, avô do histórico Bresal, rei dos Lagen, que viveram no início do Séc. V.

Interessante é o fato de que Fionn mac Cumhaill e os *Fianna* não são mencionados pelos genealogistas e não aparecem em *Leabhar Gabhála*. Isso pode ser por um fato relativamente simples. Enquanto os heróis dos outros ciclos como, por exemplo, Cúchulain do Ciclo de Ulster, tiveram seus períodos e localizações geográficas bem definidas na pseudo-história, Fionn não era ligado a nenhuma região ou período específico. Nem era preso exclusivamente a uma tribo ou reino específico. Pelo contrário, os *Fianna* eram livres para entrar em guerra, caçar e aventurar-se em qualquer parte do país. Conseqüentemente, quase não há distritos na Irlanda sem associações com eles e também existem lendas fenianas na Escócia gaélica. Entretanto, essa popularidade amplamente difundida dos contos e poemas sobre Fionn eventualmente tornaram necessário para encontrar um lugar para ele na pseudo-história. Além dos *The Annals of the Four Masters*, mencionados antes neste capítulo, sua morte também é documentada nos chamados *Irish World-Chronicle* e *The Annals of Clonmacnoise*, onde é datada ‘about the Incarnation of our Lord 267’. Relatam que Fionn foi decapitado por um Aighleagh mac Durgrean e os filhos de Wirgrean (Urgriu) dos Luaigni de Tara na região de Cairbre Lifechair. Essa versão também é confirmada por Cinead ua hArtacáin e Gilla Coemáin, mas em *Agallamh na Senórach* é dito que ele foi morto em Luachair Dedad, no sudoeste da Irlanda.

Em *Agallamh*, e na narrativa intitulada *Fotha Catha Chnucha* encontrada em *Lebor na hUdriche* (The Book of the Dun Cow), o nascimento de Fionn é atribuído ao reino de Conn Cétchathach (‘of the Hundred Battles’) ou seu predecessor Cathaer Már. Em algumas versões, Fionn e os *Fianna* são vistos como aliados de Conn, em outras, Conn matou Cumhaill, pai de Fionn, por sua abdução de Muirenn Muncháem (‘of the White Neck’), mãe de Fionn. Em outros lugares, é dito que Fionn viveu durante o reino do neto de Conn, Cormac, e seu filho, Cairbre Lifechair. Assim, a vida de Fionn foi feita para durar quatro gerações de acordo com os documentos supostamente históricos. Além disso, seu filho Oisín e seu sobrinho Caílte supostamente teriam sobrevivido até tempos cristãos, quando eles teriam longas conversas com São Patrício que forma a

base de *Agallamh*. a missão de Patrício na Irlanda ocorreu na segunda metade do Séc. V, o que faria com que Oisín e Caílte tivessem bem mais do que duzentos anos.

A pedigree de Fionn também não é um assunto simples. No lado maternal ele foi feito para descender de Nuadu Necht, divindade-ancestral dos Lagen ou possivelmente idêntica com o rei divino conhecido no Ciclo de Ulster como Nuadu Airgetlám. Nuadu era quem tinha a posse original de Tara. Seu filho Tadhg mac Nuadat era o pai de Muirenn, mãe de Fionn. Entretanto, de acordo com outros relatos, a mãe de Fionn é Torba ou Fuinche. No primeiro caso, a mãe de Fionn aponta na direção dos Érainn de Cermna em Co. Cork. Já Fuinche, era a filha divina de Dáire Derg (Red Dáire) um personagem sombrio, às vezes identificado com Morna, o fundador do Clã Morna, adversários de Fionn no Ciclo Feniano. Geralmente, assume-se que o pai de Fionn é Cumhall mac Trénmóir, embora quase não existam pessoas com o nome Trénmór. Cumhall desejava Muirenn, filha de Tadhg, mas como seus sentimentos não eram retornados, ele a seqüestrou e a engravidou. Como resultado, é relatado que ele foi morto em um ato de vingança antes do nascimento de seu filho. Entretanto, os nomes dos autores variam. Na versão mais conhecida, contida em *Fotha Catha Chnucha* (The Cause of the Battle of Cnucha), o assassino é Goll mac Morna do clã rival Morna, assim iniciando um longo feudo de sangue. Outra variante é Conn Cétchathach, protetor de Tadhg mac Nuadat, de quem a filha havia sido abduzida por Fionn. O terceiro nome é aquele de Liath Luachra, um guerreiro odioso de Connacht e guarda da *crane bag* ('corrbolg') feita por Manannán mac Lir. Nessa versão, o garoto Fionn o mata e toma seu tesouro. No folclore gaélico-escocês, o assassino usual de Cumhall é o pescador vilão Arca Dubh, conhecido como Black Arky em histórias traduzidas. Em uma versão ele engana Cumhall e toma sua espada e o mata com ela. Em outra, ele atrai Cumhall para uma ilha com uma linda mulher enquanto ele aguarda à surdina. Levando em conta algumas das inconsistências mencionadas acima e, sobre tudo, a incerteza das fontes escritas, O'Rahilly conclui categoricamente:

Our storytellers may be forgiven for the fluctuating chronology they assign to Finn and his fian, for none of their alleged achievements has the remotest connexion [sic] with history. Finn and his fellows (Goll, Diarmait, Oisín, etc) never existed. Finn is ultimately the divine hero, Lug or Lugaid, who was especially prominent in the traditions of the Érainn, appears in pseudo-history as Lugaid mac Con, who is the immediate predecessor of Cormac in the list of the kings of Ireland, and again as Lugaid Lága, who is likewise contemporary with Cormac, and who is represented as brother of

Ailill Aulomm. We find early mention of the fian of Lugaid mac Con, which we may regard as the forerunner of the fian of Finn. So we understand why the Finn of Southern tradition is represented as the friend and avenger of Lugaid mac Con. Likewise we see the probable reason why Finn was made contemporary with Cormac Finn's rival Goll ('the one-eyed'), who was also called Aed ('fire'), is the sun-deity, who was also the lord of the Otherworld.¹⁶

O'Rahilly afirmou que a hostilidade entre Fionn mac Cumhaill e Goll mac Morna era outra variante da hostilidade entre Cúchulainn e o gigante de um olho só Goll mac Carbada no Ciclo de Ulster, e o chefe dos Tuatha Dé Dannan, Lug Lámfhota, e o rei dos Fomorians Bolar do *Baleful Eye* no Ciclo Mitológico. De acordo com um mito primitivo, o herói recém-nascido tinha que matar ou superar a divindade governante do *Otherworld*. Assim, a estória da execução de Aillén mac Midgna ('the Burner') por Fionn forçando Goll a render a liderança dos *Fianna* da Irlanda ('ríghéinnidhecht Éirenn'), narrada por Caílte em *Agallamh na Senórach* podia ser lida de acordo com esse paradigma.¹⁷ Abaixo segue um breve trecho da tradução inglesa feita por Standish Hayes O'Grady de quem o estilo pomposo e metido tornou-se um dos objetos de paródia preferidos de O'Brien:

When Aillen mac Midhna was aware that his magical contrivance was all baffled, he returned to *sídh Finnachaidh* on the summit of *sliabh Fuaid*. Thither Finn followed him and, putting his finger into the spear's thong as Aillen passed in at the *sídh's* door, delivered a well-calculated and successful throw that entered Aillen in the upper part of his back, and in form of a great lump of black blood drove his heart out through his mouth. Finn beheaded him, carried the head back to Tara, fixed it upon a pole of sinister significance, and there it remained until rising of the sun aloft over the heights and inverts of the land.

(...) "Hereupon the place of assembly was filled by then, and a course of action proposed; the plan finally adopted being to confer Ireland's Fian-command-in-chief on Finn. 'Good now, my soul, Goll mac Morna,' said Conn of the Hundred Battles, 'what is thy device: whether to quit Ireland, or to lay thy hand in Finn's?' Goll made answer: 'I pledge my word that 'tis my hand I will lay in Finn's [rather than take the alternative].'¹⁸

¹⁶ O'Rahilly (1946), pp. 277-78.

¹⁷ This story, in which Fionn kills the Burner, is mentioned on page 35 of the present work.

¹⁸ O'Grady (1999), pp. 47-48.

Já que a destituição do *euhemerized* Goll é um resultado imediato da vitória de Fionn sobre Aillén, parece razoável concluir que o derrotado Aillén era de fato o próprio Goll. Em *Fotha Catha Chnucha* Fionn destitui seu avô materno Tadg mac Nuadat. Incapaz de resistir, o envelhecido Tadg recusa batalhar contra o jovem Fionn e rende sua residência em Almu (Hill of Allen). Mesmo com as diferentes circunstâncias da chegada de Fionn ao poder, o padrão continua o mesmo. Ambos O’Rahilly (1946) e MacKillop (1988) sugerem que Tadg é de fato pseudônimo para o próprio Nuadu. Acreditavam que Nuadu, também conhecido como Nuadu Necht (‘Clean’ ou ‘Pure’), era o senhor original no *sídh* ou o *Otherworld* de Allen. O’Rahilly deduz que na versão primitiva do mito, nos era contados como Fionn ‘slew’ Nuadu, quanto em outras ele executa Aillén, e como Lug Lámfhota executa Bolar of the Baleful Eye no Ciclo Mitológico; ‘but when Nuadu had been euhemerized into an historical person, it was natural to assume that Finn, after overthrowing his maternal grandfather, deprived him of his property rather than his life’.¹⁹ O além-mundo pagão era sobre tudo um local de banquete perpetuo, que é essa a razão de Fionn ser freqüentemente representado presidindo banquetes na Hill of Allen. Ele tomando posse do local é então um modo *euhemerized* de recontar sua vitória sobre Nuadu no mito pagão original. A palavra irlandesa *bruidhean* significava originalmente uma residência ou hall, especialmente um hall para banquetes e era freqüentemente aplicado ao *sídh* sobre o qual o deus do além-mundo presidia. Por essa razão, em irlandês moderno veio a denotar a residência das fadas como, por exemplo, em uma colina, e em um significado secundário as próprias fadas (‘*sídheoga*’)

Além do aspecto de banquetes, o *Otherworld* era conhecido na fé celta como a fonte de toda sabedoria, e em particular o maior ou oculto conhecimento. Isso significava que o conhecimento do invisível e do que viria, não era acessível aos homens.²⁰ O’Rahilly faz uma distinção entre a palavra *imbas*, que refere ao

¹⁹ O’Rahilly (1946), p. 279.

²⁰ The only mortals who had a limited access to high knowledge belonged to a class of men known as ‘seers’, *filid*. They claimed to be able, by performing certain rites, to acquire as much of the occult knowledge as was necessary for a specific purpose. One of the rites included chewing (‘*cocná*’) raw meat of a pig, dog, or cat, then chanting an incantation and offering it to the gods that were being invoked. The

conhecimento oculto ou maior, e o termo mais geral *fis*, ou *fios* em irlandês moderno.²¹ As características comuns das divindades do além-mundo eram oniscientes e polimórficas. A última dependia na localização do *Otherworld*. Quando situado embaixo de um lago ou do mar, o deus assumia a forma de um salmão. De outro modo, ele assumia as formas de tais animais como lobo, touro, ou um grande pássaro como uma águia ou um cisne. O termo comum para o deus em forma de salmão era o *Salmon of Wisdom* ou *Knowledge* ('éó fis') Havia dois *Salmon of Wisdom* na Irlanda. Um dos quais a residência era em Linn Féic ao longo do Boyne e outros que residiam nas cachoeiras de Assaroe ('Ess Ruaid') no Erne.²² O último era conhecido como Goll Essa Ruaid ('the one-eyed fish of Assaroe') e ambos eram muitas vezes identificados com Fintan mac Bóchra ('the white ancient'), um vidente mítico e o único irlandês que sobreviveu o dilúvio bíblico, depois do qual ele viveu por mais 5500 anos. Também há um salmão de sabedoria galês correspondente sob o nome Llyn Llyw, que nada ao longo do Severn. Na tradição irlandesa, salmão ganha conhecimento ao comer avelãs ('cuill buana') de qual o número corresponde ao número de manchas escuras nas costas do salmão. Árvores de avelã do conhecimento crescem na Irlanda, sete no topo dos sete principais rios do país, um em Connla's Well e um no poço de Segais. Quando as nozes da árvore caíam no poço, elas causavam bolhas de inspiração mística ('na bolcca inmaiss'). Em Ossory ('Osraigh') em Co. Kilkenny o salmão come frutas para o mesmo efeito.

Além de Fintan mac Bóchra, vários personagens da mitologia celta são transformados em salmões: Amairgin, Taliesin, e Tuan mac Cairill. O último vira um salmão que é pego por uma mulher, que o come e dá a luz a ele novamente como um humano para que ele possa recitar a antiga história da Irlanda. A mãe de *St Fínán Cam* é engravidada por um salmão quando ela vai nadar depois de escurecer, e a bela *Lí Ban* de Lough Neagh transforma-se em um salmão exceto pela sua cabeça. A conexão entre o conceito de conhecimento mítico e o salmão não é inteiramente clara. Alguns

fili then slept, and in his sleep the knowledge he sought was revealed to him. The rite was called *imbais forosnai* and was forbidden by St Patrick.

²¹ Cf. O'Rahilly (1946), p. 318.

²² Linn Féic is a pool in the River Boyne near Slane, Co. Meath. It was named after one Féc who drowned there.

comentaristas sugeriram que pelo fato de nadar em águas doces e salgadas pode ter sido associada à capacidade de cruzar entre mundos.

De todos os heróis irlandeses, a posse de conhecimento do oculto e o dom profético são associados mais comumente com Fionn mac Cumhaill. Existem dois relatos diferentes sobre como ele adquiriu esses poderes. O primeiro é encontrado na narrativa feniana medieval *Macgnímartha Finn*, conhecida em inglês como *The Youthful Exploits Of Finn*. Depois de ter sido levado a esconder-se, o Fionn de sete anos de idade, nesse momento chamado Demne, tornou-se o discípulo do vidente e sábio Finnéces, que viveu pelo rio Boyne. Existia uma profecia que Finnéces iria pegar e comer o Salmon of Knowledge de Linn Féic, uma piscina no Boyne, perto de Rosnaree, Co. Meath. Depois disso, nada seria desconhecido para ele. O salmão foi pego e dado para Finn cozinhar. Enquanto cozinhava, Finn queimou seu polegar ao tocar o salmão. Para melhorar a dor, ele colocou o dedo na boca, assim tomando o poder de adivinhação para ele mesmo. Depois disso, seu tutor mudou o nome do garoto de Demne para Fionn e deu-lhe o salmão para comer:

The lad brought him the cooked salmon. ‘Have you eaten any of the salmon, lad?’ said the poet. ‘No,’ said the lad, ‘but I burned my thumb and I put it into my mouth afterwards.’ ‘What is your name, lad?’ said he. ‘Demne,’ said the lad. ‘Finn is your name, lad,’ said he, ‘and it is to you that it has been given to eat the salmon and you are the true Finn.’ Then the lad ate the salmon. That is what gave knowledge to Finn, when he used to put thumb into his mouth and chant by means of *teinm laeda* [‘chewing marrow’] and whatever he did not know used to be revealed to him. He learned the three things which make a poet sacred, *teinm laeda* and *imbas forosnai* and *díchetal di chennaib*. It was then that Finn made this poem proving his poetic skill: Summer time, season supreme! Splendid is color then. Blackbirds sing a full lay if there be a slender shaft of day...²³

Daí em diante, sempre que Fionn colocava o polegar na boca, *imbas* descia nele. Algumas versões orais contam como Fionn, enquanto cozinhava o salmão, queimou o dedo, o colocou na boca e descobriu-se na posse de *imbas*. Desse modo ele descobriu que o dono do salmão era um inimigo dele e o matou com sua própria espada.

A explicação alternativa é encontrada na narrativa em prosa do Séc. XIV - ou XV - *Feis Tighe Chonáin* (The Festivities in the House Of Conán). Enquanto entretido

²³ Dillon (1948), pp. 35-36.

por Conán mac Morna, também conhecido como Conán Maol ('the Bald'), Fionn conta histórias sobre ele mesmo. Ele conta três versões sobre a aquisição de sua sabedoria sobrenatural. (a) Fionn, com dois companheiros, escalaram ao topo do Carn Feredaig (Cahernarry em Co. Limerick) onde encontraram a porta do *sídh* aberta, e decidiram entrar. Quando as filhas de Bec mac Buain, o dono do poço da sabedoria, tentaram fechar a porta contra eles, uma delas, chamada Céibhfionn, acidentalmente derramou um pouco da água na boca de Fionn e seus dois companheiros, que assim adquiriram *imbas*. (b) A segunda versão, que parece uma variação do primeiro, conta como Fionn e quatro companheiros, que estavam no pico do Carn Feredaig selvagem feio ('aitheach') carregando um porco num garfo e acompanhado por uma jovem mulher. Eles seguem o casal até uma névoa mágica, e assim que a névoa se dissipa, os homens encontram-se perto do palácio do selvagem no outro mundo. Fionn bebe de cada um dos dois poços fora do palácio. Como resultado, Fionn adquire sabedoria. O motivo de o herói seguir um selvagem ao outro mundo tem fortes paralelos nas histórias de Donn mac Míled em *Agallamh na Senórach* e Fer Caille em *Togail Bruidne na Derga* (The Destruction of Da Derga's Hostel). (c) No terceiro conto, Fionn, depois de tomar banho em um lago em Sliab Cuilinn (Slieve Gullion, Co. Armagh), encontra-se transformado em um velho frágil. Os homens de Fionn cercam o *sídh* vizinho, até que o *lord*, Cuilenn, veio carregando uma taça de ouro. Quando Fionn bebeu da taça, não apenas sua antiga força e aparência retornaram, mas ele também foi presenteado com sabedoria sobrenatural. Fionn passou a taça para Mac Raithe, que também bebeu dela, mas então a taça saiu da mão de Raithe e desapareceu na terra.

O'Rahilly (1946) observa que certas versões da história que atribuíram o dom da adivinhação de Fionn ao ato de beber de um poço de outro mundo foram modificadas para acomodar a crença popular que a sabedoria de Fionn residia em seu polegar.²⁴ Uma dessas histórias é encontrada em *Imtheacht an dá nónbhar agus Tóraigheacht Taise Taoibhghile*. Ela ocorre em Curliou Mountains, no pico de Carn Coirshléibhe:

(...) and each of the three daughters of Bec mac Buainhols in her hand a cup filled with 'the liquor of inspiration' (*don lionn iomhais*). When the three ladies of the *síd* shut the door against Finn and his two companions, Finn's thumb was squeezed 'between the doorpost of the *síd* and the door', and he put it between his teeth (*idir a dhédaibh*). At the same time liquid from Céibhfionn's cup was splashed on the faces of Mac Reithe

²⁴ Cf O'Rahilly (1946), p. 327.

and Diorraing. The three thus acquired supernatural knowledge, Finn in one way, his two companions in another.²⁵

Outra variação da mesma estória acontece em Sliab na mBan (Slievenamon, Co. Tipperary). Ela conta como Fionn, que acabara de executar o vilão ladrão de comida, uma divindade do além-mundo, Cúldubh, quando o última estava entrando no *sídh*, encontrou uma mulher entrada. A mulher estava segurando um vaso que pingava do qual ela havia acabado de distribuir bebidas. Quando a mulher fechou a porta contra Fionn, seu dedo ficou preso. Para aliviar a dor, Fionn colocou o dedo na boca e descobriu ter descoberto o dom de *imbas*.

Vários comentaristas, principalmente Robert D. Scott (1930), apontaram ao fato de que Fionn tem o motivo do dedo em comum com outros heróis europeus, em particular o poeta galês Taliesin, o escandinavo Sigurd e o grego Melampous.

No galês *Hanes Taliesin* há uma estória sobre Gwion Bach, filho de Gwreang of Llanfair, mais tarde renascido como o poeta Taliesin. Caridwen, a esposa de Tegid Voel que morava ‘in the midst of Lake Tegid’, estava fervendo o ‘Cauldron of Inspiration and Science’ para seu filho Avvagdu, o ‘most ill-favoured man in the world’. O caldeirão não devia parar de ferver por um ano e um dia, então Caridwen pôs Gwion Bach para mexer o líquido, e um cego chamado Morda para acender o fogo. Um dia, três gotas do licor mágico caíram sobre o dedo de Gwion que, ‘by reason of the great heat’, o colocou na boca. Instantaneamente, ‘he foresaw everything that was to come and perceived that his chief care was to guard against the wiles of Caridwen.’²⁶

Graves (1955) menciona Melampous o Minyan, de Pylus em Messene, como o primeiro mortal a construir templos para Dionísio, o primeiro a praticar como um médico, e o primeiro a ganhar poderes proféticos. De fato, Apollodorus nos conta como Melampous ganhou seu poder de prever o futuro no Book I de sua *Library*:

Melampous lived in the country, and in front of his home there was an oak tree in which there was a nest of snakes. After his servants killed the snakes, he gathered firewood and cremated the reptiles, but raised the snakes’ young. When they reached maturity, they took up position on either side of his shoulders as he lay sleeping and cleaned out his ears with their tongues. He sprang up, absolutely terrified, but he could understand

²⁵ O’Rahilly (1946), p. 328.

²⁶ Scott (1930), p. 119.

the voices of the birds flying above. He used to learn things from them and then predict future to mankind. He also gained the power to prophesy by examining sacrificial victims. He had a chance encounter with Apollo near the river Alpheios and for the rest of his life he was a most excellent prophet.²⁷

Esse tipo de conto folclórico, na qual um indivíduo adquire o conhecimento da linguagem dos pássaros, é relativamente comum e foi documentado em várias partes da Europa. Sir James George Frazer, em seu 'The Language of Animals' (*Archeological Review* vol. I, 161 seq.) discute a concepção folclórica dos meios de adquirir um conhecimento da língua dos animais. É normalmente conseguido por presente de anéis mágicos, ou comendo plantas mágicas, principalmente samambaias, ou comendo serpentes brancas. Frazer associa os anéis com serpentes sugerindo que serpentes supostamente tem pedras em suas cabeças que a conferem poderes mágicos. Ele conecta mais profundamente a noção de comer serpentes com adquirir a linguagem dos pássaros referindo-se às visões de Demócrito que serpentes são geradas misturando o sangue de diversos pássaros e, em um rígido sentido, são parentes de sangue; essa idéia, ele sugere, pode ter surgido do fato de que serpentes comem ovos de pássaros. Seria uma transição fácil em pensamento folclórico considerar que as serpentes entenderiam a linguagem dos pássaros que elas comem e que a pessoa que comesse uma serpente iria entender a linguagem de ambos.

A estória do herói escandinavo Sigurd (norueguês antigo: Sigurðr), encontrada em *Völsunga Saga*, em *Fáfnismál* está em *Poetic Edda*, e em *Skáldskaparmál* na *Prose Edda*, segue um padrão similar. Regin, o ferreiro-mestre e tutor de Sigurd, forjou a espada de Sigmund, Gram, para ele. Com a espada, Sigurd matou Fáfñir o dragão, ou 'worm', que era o irmão de Regin. Então o herói assou o coração de Fáfñir em um espeto e, provando com seu dedo para ver se já estava bom, ele queimou seu dedo e o colocou em sua boca. Ele imediatamente entendeu a língua dos pássaros, que lhe contaram que Regin era seu inimigo, e que aquele que comesse o coração do dragão iria tornar-se o homem mais sábio. Após escutar a profecia, Sigurd mata Regis e come o coração.

O'Rahilly faz um paralelo entre as estruturas compostas dos mitos de Fionn e de Sigurd. O mito irlandês é feito de duas estórias separadas. Na primeira, Fionn 'slew' seu

²⁷ Apollodorus. *The Library (Bibliotheca)* (1921), p. 13.

inimigo, um deus do além-mundo, que uma de suas formas era aquela de um salmão. Fionn o mata primeiro na forma de salmão, e depois na forma de humano. A segunda conta como Fionn adquire sabedoria ao tocar ou ao comer o salmão. O'Rahilly considera essa parte do mito como uma adaptação irlandesa da crença universal de que o conhecimento podia ser adquirido ao comer uma serpente sagrada. Não existem cobras na Irlanda, então a substituição por salmão é perfeitamente natural.²⁸

O mito norueguês possui uma estrutura similar. O primeiro elemento é a execução de um deus do além-mundo, representado por Fáfñir e seu irmão Regin. A divindade em questão é Mímir, famoso por sua sabedoria, e o dono do poço de Mímir, sua fonte. Depois de sua decapitação, Odin mantém a cabeça. Na versão norueguesa, o dragão substitui o salmão, mas, assim como na versão irlandesa, seu dono é o tutor do herói. A compreensão do herói da língua dos pássaros não está na versão irlandesa.

As três formas de adivinhação que Fionn possuía, mencionadas em *Macgnímartha Finn* (The Boyhood Deeds of Fionn), são *imbas forosnai*, *teinm laeda*, e *díchetal do chennaib*. Seus significados exatos estão perdidos para sempre. O que sabemos, no entanto, é que a sabedoria que Fionn adquiriu por tocar e comer o Salmon of Knowledge não permaneceu em sua mente interminavelmente. Em cada ocasião, era necessário evocar novamente, pois só "descia" nele quando 'he put his thumb into his mouth' (*an tan do bered a ordain i na beolu*).²⁹ O'Rahilly observa que o que pode parecer como um simples ato de encenação da situação na qual ele adquiriu conhecimento é de fato mais complexo. Sempre que Fionn necessitava acessar sua sabedoria, ele literalmente tinha que mastigar seu dedo. Esse ato parece estar conectado com o conceito obscuro de *imbas forosnai*. O único brilho que possuímos é uma parte de *Sanas Cormaic* (Cormac's Glossary), um dicionário enciclopédico contendo etimologias e explicações de mais de 1400 palavras irlandesas, compiladas por Cormac mac Cuilennáin, bispo e rei de Munster, nascido em 836 DC, e morto e decapitado no ano 908, na batalha de Bealach Mughna contra os exercidos unidos da Irlanda, Connacht, e Leinster. Nessa época, Cormac era muito respeitado não apenas como monarca e homem do clero, mas também como um distinto escrivão e lingüista. A história diz que o triunfante Fland, filho de Maoilshechlainn, rei da Irlanda, pegou a

²⁸ It is a popular belief that Saint Patrick rid Ireland of the snakes by charming them into the sea.

²⁹ O'Rahilly (1946), p. 334.

cabeça de Cormac e a beijou, ao invés de colocá-la sob suas coxas, de acordo com o costume. A maioria das explicações no glossário está em irlandês, algumas em latim. A primeira tradução para o inglês de *imbas forosnai* apareceu na Introdução de Whitley Stokes para *Three Irish Glossaries* (1862):

(...) the strange practice called Imbas forosnai, p.25, by which a poet was enabled to relate and describe whatever he wished. "Thus," says Cormac, "is this done, i.e. the poet chews a piece of the flesh of a red pig, or a dog, or a cat, and puts it then on the flagstone behind the door, and sings an incantation over it, and offers it to idol-gods, and his idol-gods are again brought to him, lest his sleep should be disturbed, and he puts his two palms about his cheeks, and he falls asleep, and people are watching him, so that none may disturb or awake him, till everything which he is about be revealed to him, to the end of a nómad (?) or two or three, or as long as he is supposed to be (?) offering. And therefore it is called Imbas, i.e. his two palms (bais) about him, i.e. a palm over (ádin) and a palm from the other side abot his cheeks.³⁰

O próprio Stokes percebeu que o termo permanecia um tanto obscuro em inglês e observou que sua tradução era 'merely tentative'. Uma tradução da primeira parte do termo foi feita por K. Meyer, e publicado em *The Archaeological Review*, vol. I, 1888. Diferencia-se em alguns detalhes da versão de Stokes:

The *Imbas Forosnai* sets forth whatever seems good to the seer (*file*) and what he desires to make known. It is done thus. The seer chews a piece of the red flesh of a pig, or a dog, or a cat, and then places it on a flagstone behind the door. He sings an incantation over it, offers it to the false gods, and then calls them to him. And he leaves them not on the next day, and chants then on his two hands, and again calls his false gods to him, lest they should disturb his sleep. And he puts his two hands over his two cheeks till he falls asleep. And they watch by him lest no one overturn him and disturb him till everything he wants to know is revealed to him, to the end of nine days, or of twice or thrice that time, or, however long he was judged at the offering.³¹

Stokes e Meyer parecem concordar, as únicas diferenças importantes sendo: (a) que a passagem na qual, de acordo com a tradução do texto de Bodleian feito por Stokes, o vidente ' *his idol-gods are again brought to him, lest his sleep should be disturbed his idol-gods are again brought to him, lest his sleep should be disturbed*' (i.e.

³⁰ Stokes, ed. (1862), p. XXXVI.

³¹ *The Archaeological Review*, vol. i, 1888, p. 303, footnote.

presumivelmente por outros) é apresentado por Meyer, *'he calls his false gods to him lest they should disturb his sleep'* (i.e. presumivelmente os próprios deuses), e (b) que de acordo com a tradução de Stokes, o vidente é vigiado para prevenir ele de "turning over" (i.e., por ele mesmo), enquanto a tradução de Meyer parece implicar que são os 'false gods' que o vigiam para que alguém não "overturn him". Hoje é geralmente aceito que a etimologia de Cormac era incorreta, e que a palavra *imbas* é uma forma compositiva com *fius(s)*, 'knowledge,' ou com o neutro *fess*, derivado de *imb-fiuss* ou *imb-fess*.

Um elemento essencial do ritual de adivinhação descrito acima era a mastigação de um pedaço de carne crua de um animal sacrificado para os 'idol-gods'. O'Rahilly (1946) conclui que Finn mastigando seu polegar foi modelado no rito de *imbas forosnai*.³² Além disso, ele aponta para a freqüente ocorrência da idéia de que Fionn possuía um especial 'tooth of wisdom'. Em *Agallamh na Senórach* e vários outros textos, quando Fionn mastiga seu polegar, a frase da formula é: *tuc a ordain fo a dét fis*, que O'Rahilly apresenta literalmente como 'he put his thumb under the tooth of wisdom'. Uma tradução similar foi feita por Standish Hayes O'Grady (1892) em *Tóraigheacht Dhiarmuda agus Ghrainne* (The Pursuit of Diarmait and Gráinne), 'Ann sin do chuirisse h-órdog fád dhéid físe, agus rofoillsigheadh fís agus fírelous duit, "Thus didst thou put thy thumb under thy tooth of divination, and divination and enlightenment were shewn to thee."³³

Cormac mac Cuilenáinn comenta em seu glossário que a prática de *imbas forosnai* era proibida por São Patrício, junto com outra conhecida como *teinm laeda*. A primeira palavra, *teinm*, é derivada de *tennim* ('I gnaw' or 'I cut with the teeth'), cognato com o latim *tondeo*, *tondere*, e grego τέυδω. A segunda palavra, *laeda*, tem sido interpretada como genitiva de ou *laíd* ('poem' ou 'song') ou *laed* ('pith', 'marrow'). Cormac menciona Fionn mac Cumhaill (como 'Find') duas vezes em *Sanas*, e no termo *Orc tréith* ele conta a estória do assassinato de Lomna, seu bobo, na qual o herói usa a técnica de *teinm laeda*:

Find came once into Tebtha with his Fenians, and went on a hunting expedition, and Lomna was with them, or he remained at home. As he was walking outside he saw

³² O'Rahilly (1946), p. 334.

³³ O'Grady (1892), vol. II, p. 189.

Coirpre, a champion of Luigne, lying with Find's wife clandestinely. The woman besought Lomna to conceal it. It was painful to him to be treacherous to Find. Then came Find, and Lomna cut an ogham on a four-square rod and this is what was on it, i.e. Cuaille Fernai etc. Find then knew the (his?) story, and loathed the woman. Then the woman was aware that it was from Lomna ke knew (it), and a message went from her to Coirpre, that he should come and kill the fool. Coirpre came and cut off his head from him, and Coirpre carried it off with him. Then came Find at the close of the day, and saw the body without a head. "A body here without the head! Let it be known to us," said the Fenians, whose is it?" Find then put his thumb into his mouth, and sang through his *teinm loida* ("illumination of the song"?), and he said *Ni conruba* etc. "This (is) Lomna's body," said Find. "Enemies have taken his head from it." ³⁴

O'Rahilly, no entanto, sugere que *laeda* é genitiva, não de *laíd*, mas de *laed* ('pith' ou 'marrow') e *teinm laeda* significa literalmente 'the chewing (or breaking open) of the pith', e referia-se originalmente à maneira na qual acreditava-se que Fionn mastigava seu polegar para ter o dom da adivinhação. ³⁵

Diferente de *imbas forosnai* e *teinm laeda*, São Patrício permitia que o terceiro modo de adivinhação *díchetal do chennaib* continuasse já que ele o julgava inofensivo. Mais provável, não incluía nenhum sacrifício ou invocações de divindades pagãs. Embora seu significado não seja claro, o termo no *Dictionary of the Irish Language* da Royal Irish Academy segue: 'incantation or spell composed extemporaneously by the *filis* and druids in ancient Ireland' and 'a kind of clairvoyance or psychometry in which the seer conveyed his vision or message in a verse or quatrain'. Alguns comentaristas sugeriram que o feitiço ou encantação podem ter sido compostos usando as pontas dos dedos. No termo *imbas forosnai*, Cormac diz, '*Díchetal do chennaib*, extempore incantation, however, that was left, in right of art, for it is science that causes it, and no offering to devils is necessary, but a declaration from the ends of his bones at once.' (*dic[h]etal doc[h]ennaib . . . fodrācbad sōn i cōrus c[h]erdae, ar is soas fodēra son: ni ēcen audbairt do demnaib oca, acht ainsnēis do c[h]ennaib a chnāmae fochēdōir*) É interessante o fato de que termos idênticos e similares ocorrem nos tratados métricos preservados no *Book of Ballymote (Leabhar Bhaile an Mhóta)* do final do Séc. XIV, e também são encontrados em outros textos técnicos de caráter similar. Aqui encontramos

³⁴ Stokes, ed. (1862), p. XLVI-XLVII.

³⁵ O'Rahilly derives the etymology of the word from the Indo-European root *lei-*, implying something slimy or slippery, as in Latin *limo*, *limus*, Old English *lām*, *līm*, English *loam*, *lime*.

esses termos técnicos aparecendo fortemente no curso de educação prescrito por *filid*. No brilho da passagem em sete notas poéticas contidas em *Utraicecht Becc* (Small Primer), nos é contado que existem três requerimentos do *ollam* (poeta): *teinm laegda*, *imus forosna*, e *dichetal do chennaib*.

De acordo com o segundo *Metrical Tractates* do *Book of Ballymote* e *Book of Leinster*, o *fili* tinha que aprender, nos oito anos de seu curso, entre outras coisas, três ‘songs’: *imbas forosnai*, *tenm laida* e *dichetal do chennaib na tuaithe*. No terceiro dos *Metrical Tractates*, de novo encontramos em forte associação *tenm laida*, *imbas forosnai*, e *dichetal*, e em uma passagem de *Book of Leinster*, encontramos afirmado que *tenm laida* pertence a ‘fourteen streams of poetry’ (*srotha eicsi*). Aqui os três conceitos: *imbas forosnai*, *teinm laeda*, e *díchetal do chennaib* já perderam suas associações com o ato pagão de adivinhação e tornaram-se meros termos técnicos na arte do *filid*.

1.2. FIONN MAC CUMHAILL DENTRO DA ESTRUTURA DE MULTI-CAMADAS DE *AT SWIM-TWO-BIRDS*

Omne trinum perfectum

(*Latin sentence*)

1.2.1 Triplism, Amairgin and Ogham

Embora *triplism* não seja uma característica unicamente celta, o simbolismo reverberante do número três existe na cultura celta desde os tempos mais antigos. Isso se manifesta em figuras e divindades tríunos e tripartites, e no tradicional aprendizado galês e irlandês era formulado em tríades.¹ Não há uma explicação específica da importância do três e comentaristas tendem a seguir interpretações de outros contextos ocidentais. De acordo com o neoplatonista Porfírio (DC c.23 - c. 305) e seu discípulo Iamblichus (DC c. 250 – c. 330), Pitágoras considerava o número três como um número perfeito no que ele representava começo, meio e fim. Além disso, três pode representar diferentes aspectos da vida: masculino, feminino e prole; tempo: passado, presente e futuro; o mundo: céu, terra e o submundo, etc.

Logo, não é uma surpresa que O'Brian constrói três enredos diferentes, ou talvez, três níveis diferentes de roteiro, para seu romance mais celta.² Cada um representa um estado de consciência diferente e é separado dos outros. Fionn, aqui chamado Finn Mac Cool, constitui, no nível do enredo, o único, mesmo que incomum, um elo entre os três. A primeira camada de consciência é aquela do narrador estudante anônimo que vive em seu bastante realista mundo do apartamento de seu ignorante tio

¹ A pattern of versification used for the purpose of ordering learned traditions, precepts, and lore. Collections of triads from different manuscripts deal with subjects as diverse as poetry, law, and medicine. The most famous compilation is *Trioedd Ynys Prydain* (Triads of the Isle of Britain) brought together in the 12th century and preserved in manuscripts from the 13th and 14th centuries. The following examples were translated by Kuno Meyer (1906): 'Three idiots of a bad guest-house: an old hag with a chronic cough; a brainless tartar of a girl; a hobgoblin of a gilly'; 'Three keys that unlock thoughts: drunkenness, trustfulness, love'; 'Three aged sisters: groaning, chastity, ugliness.'

² See Godói de Sousa (2004), pp. 59-65.

católico-camponês, e do universo absolutamente fantástico do romance que está escrevendo. O estudante, que lembra ao leitor Stephen, de Joyce, e Oblomov, de Goncharov, passa os dias trancados dentro de seu quarto maltrapilho e está no momento enfrentando exames intimidadores na National University. Sua biblioteca modesta contém obras de Joyce, Gide, e Huxley; o gosto literário que ele compartilha com O'Brien no momento da composição de *At Swim-Two-Birds*. O livro no qual o narrador está trabalhando terá três começos diferentes, 'One beginning and one ending for a book was a thing I did not agree with. A good book may have three openings entirely dissimilar and inter-related only in the prescience of the author, or for that matter one hundred times as many endings' (p. 9). A primeira aparição de Finn Mac Cool ocorre na descrição hiperbólica no terceiro desses começos, 'Finn Mac Cool was a legendary hero of old Ireland. Though not mentally robust, he was a man of superb physique and development. Each of his thighs was as thick as a horse's belly, narrowing to a calf as thick as the belly of the foal. Three fifties of fosterlings could engage with handball against the wideness of his backside, which was large enough to halt the march of men through a mountain-pass.'³ A descrição é interrompida por uma divagação proustiana na qual um *lump of crust*, ao invés de uma *madeleine*, lembra o autor de suas redondezas mundanas. Cinco páginas adiante, quando ele é finalmente capaz de 'retire to the kingdom of his mind'⁴, Finn re-aparece sem ser invocado '... Finn Mac Cool, a hero of old Ireland, came out before me from his shadow, Finn the wide-hammed, the heavy-eyed, Finn that could spend a Lammas morning with girdled girls at far-from-simple chess-play.'⁵ É nesse momento que Finn fala com sua própria voz:

I will relate, said Finn. When the seven companies of my warriors are gathered together on the one plain and the truant clean-cold loud-voiced wind goes through them, too sweet to me is that. Echo-blow of a goblet-base against the tables of the palace, sweet to me is that. I like gull-cries and the twittering together of fine cranes. I like the surf-roar at Tralee, the songs of the three sons of Meadhra and the whistle of Mac Lughaidh. These also please me, man-shouts at a parting, cuckoo-call in May. I incline to like pig-grunting in Magh Eithne, the bellowing of the stag of Ceara, the whinging of fauns in Derrynish. The low warble of water-owls in Loch Barra also,

³ P. 10.

⁴ This is an allusion to the poem *My Mynde to me a Kingdome Is* by Edward Dyer (1543-1607).

⁵ Pp. 15-16.

sweeter than life that. I am fond of wing-beating in dark belfries, cow-cries in pregnancy, trout-spurt in a lake-top. Also the whining of small otters in nettle-beds at evening, the croaking of small-jays behind a wall, these are heart-pleasing.⁶

A citação acima necessita de dois comentários. O primeiro diz respeito à ocorrência de nomes de locais, particularmente aqueles associados com os Fianna como também aqueles associados com a natureza. O catálogo das coisas que Finn gosta ecoa aqui o interesse em topografia como também assinalando animais e plantas a certas localidades específicas que eram características da literatura irlandesa medieval. Os melhores exemplos são as várias *Dinnsheanchas* compilações e *Agallamh*, onde Caoilte explica as associações fenianas com vários lugares por toda Irlanda.⁷ O segundo comentário diz respeito à dicção do discurso de Finn. Mesmo que a voz que nós escutamos é supostamente a dele, o estilo certamente não o é. Ao invés disso, nos é dado uma amostra do inglês extremamente artificial da virada do século de tradutores protestantes como Standish Hayes O'Grady ou Douglas Hyde. Daí as inversões sintáticas, genitivos complicados e substantivos compostos que nos lembram os *kennings* em *The Seafarer* ou *Beowulf*. Assim como no mito, a pessoa e a voz do Finn original permanecem inacessíveis. Isso, entretanto, aparece ser de pouca importância para O'Brien; já que seu interesse são as representações literárias da antiga tradição irlandesa, ao invés do que a própria tradição, ele não se encolhe com paródia, repetição e hipérbole:

Too great was he for standing. The neck to him was as the bole of a great oak, knotted and seized together with muscle-humps and carbuncles of tangled sinew, the better for good feasting and contending with the bards. The chest to him was wider than the poles of a good chariot, coming out now, now in and pastured from chin to navel with meadows of black man-hair and meated with layers of fine mean-meat the better to hide his bones and fashion the semblance of his twin bubs. The arms to him were like the necks of beasts, ball-swollen with their bunched-up brawnstrings and blood-veins, the better for harping and hunting and contending with the bards. Each thigh to him was to the thickness of a horse's belly, narrowing to a green-veined calf to the thickness of

⁶ P. 16

⁷ The word *dinnsheanchas* means 'topography' in Modern Irish. The original meaning was 'lore of prominent places' and referred to Old Irish local legends, often in verse, explaining the names and giving associations of famous rivers, fords, lakes, hills, and other places.

a foal. Three fifties of fosterlings could engage with handball against the wideness of his backside, which was wide enough to halt the march of warriors through a mountain-pass.⁸

Tais descrições físicas exageradas eram comuns na tradição oral irlandesa, mas O'Brien vai além e as leva ao ponto do absurdo. Isso, combinado com a dicção convencida dos tradutores do final do Séc. XIX resulta em um discurso paródico que mostra a artificialidade da figura de Finn como uma mera construção lingüística.

Esse maior fragmento envolvendo Finn dura onze páginas (pp. 15-25) e sua estrutura básica espelha aquela de *Feis Tighe Chonáin* ('The Feast of Conán's House' or 'The Festivities in the House of Conán'), uma narrativa em prosa do Séc. XIV ou XV. Enquanto está sendo entretido por Conán, Finn conta estórias dele mesma e dos Fianna. Em *At Swim-Two-Birds*, pedem que Finn associe anedotas de pessoas que não sejam Conán. Essas incluem Diarmaid Ó Dibhne, Caolchrodha mac Mórna, Liagán Luaimneach, e Gearr mac Aonchearda Béarra, todos membros dos Fianna. Muito estranho é o fato que Fionn falha em reconhecê-los e pergunta 'Who is it?' quando cada um deles fala. Conán os introduz por nome e lugar de origem, e depois dá uma versão anglicizada. Como resultado, Diarmuid O'Diveney de Ui bhFailghee torna-se Brown Dermot de Galway, Coalchrodha Mac Morna de Sliabh Riabhach torna-se Colecroe MacMorney de Baltinglass, etc. Os nomes anglicizados dos heróis e dos locais causam uma atmosfera estranha de estar fora do lugar, como se os guerreiro antigo fossem retirados do contexto irlandês e inseridos no mundo comum da Irlanda moderna onde se fala inglês.

Quando o pedem que recontе algumas estórias bem conhecidas como *Fled Bricrenn* (Bricriu's Feast) ou *Eachtra Bhodaigh an Chóta Lachtna* (The Adventures of the Churl of the Drab Coat), Fionn parece sem palavras e responde na sintaxe de traduções dos textos antigos: 'It is true that I will not' (p. 17 and p. 20); 'I cannot make it' (p. 23); 'They go above me and around me and through me, said Finn. It true that I cannot make them' (p. 23); and 'it is surely true that I will not recount it' (p. 23). Quando pedem que ele conte a famosa *Táin Bó Cuailnge*, ele confessa abertamente, 'It goes beyond me'. Reverberações reconhecíveis de *Táin Bó Cuailnge* (The Cattle-raid of Cooley) serão escutadas na estória narrada por Paul Shanahan sobre suas aventuras

⁸ Pp. 17-18.

como um *cow-punch* no Western situado em Dublin escrito por William Tracy (pp. 73-83). O roteiro do romance centra-se em um roubo de milhares de cabeça de gado e empregadas negras trazidas dos EUA e é completo com os obrigatórios tiroteios, índios, uísque, garotas de *saloon*, *schoolmarms*, pradarias iluminadas pela lua, assim como a polícia e os bombeiros de Dublin jogados no roteiro, uma multidão torcedora de Dublin e os ladrões sendo derrotados e gado recuperado. Leia ao longo das linhas de hipertextualidade, o termo de Gerard Genette para o estudo de transcendência textual (Genette, 1997), o Western de O'Brien/Tracy (hipertexto) tem suas raízes no hipertexto histórico, a grande saga irlandesa de *The Cattle-raid of Cooley*. Embora a saga tenha o foco nas proezas heróicas do jovem Cuchulain e sua defesa de Ulster contra o exército em avanço de Connacht, liderado pela depravada rainha Medbh, e a batalha que se segue na qual os homens de Ulster derrotam as forças de Connacht, a estória inteira, girando na captura do gado e do grande touro de Cooley como a causa imediata do conflito, estabelece um elo intertextual com o *Western* de O'Brien. A narrativa de apenas dez páginas no romance de O'Brien dificilmente justificaria a varrida épica de *Táin*, mas também é um texto refletor, um que reflete e invoca e contém dentro de si mesmo o inteiro gênero do Western, e como tal, merece uma leitura intertextual; sua procedência genérica transcende o confinamento episódico. Além disso, o estudante-narrador afirma no princípio que ele iria pegar emprestado não apenas personagens, mas também temas, como a 'modern novel should be largely a work of reference', já que o que está sendo dito no romance 'has been said before – usually much better'. O que transpira entre esses dois textos é, então, melhor explicado em *Palimpsests. Literature in the Second Degree* (1997) de Genette como 'diagetic transposition'. No caso do Western de O'Brien, ênfase é dada à analogia temática entre seu próprio roteiro e aquele de seu épico hipotexto – a transferência de um roteiro ancião em um cenário moderno e um modo genérico diferente. Enquanto o hipertexto narra sua própria estória, ela também narra a de seu hipotexto que pode estar oculta, submersa ou feita alusão, sugerida, em sua narrativa. Assim, o Western episódico de O'Brien, sendo um texto intertextual e refletor (specular), acentua, mesmo que para apenas zombar o heroísmo, parodiando a maneira, das dimensões épicas inerentes do Western americano. O visivelmente confuso Finn ao menos fala sobre os ritos de passagem para aqueles que desejam entrar para os Fianna, e vangloria-se de seus poderes proféticos, 'Myself I can get wisdom from the sucking of my thumb' (p. 22). Ele parece sentir falta do mundo

pagão da antiga Irlanda quando o deus cristão não tinha chances contra ele, ‘Who has heard honey-talk from Finn before strangers, Finn that is wind-quick, Finn that is a better man than God? Or who has seen the like of Finn or seen the living semblance of him standing in the world, Finn that could best god at ball-throw or wrestling or pig-trailing or at the honeyed discourse of sweet Irish with jewels and gold for bards, or at the listening of distant harpers in a black hole at evening?’ (pp. 23-24). No mundo moderno, Finn sente-se abusado, ‘... is without honour in the breast of the sea-blue book, Finn that is twisted and trampled and tortured for the weaving of a story-teller’s book web. Who but a book-poet would dishonour the God-big Finn for the sake of a gap-worded story?’ (p. 24). Essa questão retórica pode ser interpretada ou como uma acusação de que a literatura ou o estabelecimento literário do país desgraçaram o passado irlandês ou, mais diretamente, uma alusão discreta à Joyce e sua obra; De fato, ambas as leituras não são mutuamente exclusivas. Finn chega a acusar os ‘story-tellers’ de infligir dor e sofrimento sobre personagens em dois dos mais melancólicos e afetuosos contos da tradição irlandesa, *Oidheadh Chlainne Lir* (The Fate of the Children of Lir) e *Buile Shuibhne* (The Frenzy of Sweeney). No primeiro, os filhos de Lir do *sídh* de Fannachad são transformados em cisnes, e no último, o rei pagão Sweeney é condenado à insanidade, viver em topos de árvores, e morte por uma lança atirada:

Who could think to turn the children of a king into white swans with the loss of their bodies, to be swimming the two seas of Erin in snow and ice-cold rain without bards or chess-boards, without their own tongues for discoursing melodious Irish, changing the fat white legs of a maiden into plumes and troubling her body with shameful eggs? Who could put a terrible madness on the head of Sweeney for slaughtering of a single Lent-gaunt cleric, to make him live in tree-tops and roost in the middle of a yew, or a wattle to the shielding of his mad head in the middle of the wet winter, perished to the marrow without company of women or strains of harp-pluck, with no feeding but stag-food and the green branches? Who but a story teller? Indeed, it is true that there has been ill-usage to the men of Erin from the book-poets of the world and dishonour to Finn, with no knowing the nearness of the disgrace or the sorrow of death, or the hour when they may swim for swans or trot for ponies or bell for stags or croak for frogs or fester for the wounds on a man’s back. (p. 25)

O último texto importante que se pode identificar nesse nível de consciência em *At Swim-Two-Birds* quase não é reconhecível. É um poema do Séc. XI ou XII chamado *Lebor Gabála Éirenn* (‘The Book of the Taking of Ireland’ ou ‘The Book of Invasions’)

conhecido como *The Song of Amairgin. Lebor Gabála* narra a estória, ou melhor, pseudo-história, da colonização da Irlanda na época do dilúvio bíblico. De acordo com o texto, o primeiro a pisar na Irlanda foi Cessair, neta de Noé, que foi enviada lá para escapar do cataclismo. Três séculos depois de sua morte, Partholón e os *partholonianos* estabeleceram-se nas planícies do leste da ilha antes de serem exterminados por uma praga. Trinta anos depois, Nemed e os *nemedianos* vieram do *Caspian Sea*. Depois de limpar doze planícies e formar quatro lagos, Nemed lutou quatro batalhas contra os *fomorianos*, perdendo a última.⁹ O quarto povo a se estabelecer na Irlanda são os Fir Bolg. Trinta e sete anos depois, eles são derrotados na *Battle of Mag Tuireadh* pelos invasores Tuatha Dé Danann e forçados para o oeste e norte para Aran e Rathlin Islands. Os Tuatha Dé Danann, ou *People of the goddess Danu*, são a raça irlandesa de deuses em forma humana. Eles são os que finalmente derrotam os *fomorianos*. A sexta e última invasão da Irlanda é feita pelos *milesianos* que saíram da Espanha para Kerry 297 anos depois da chegada de Tuatha Dé Danann. Os *milesianos*, ou os oito filhos do *King Míl Espáine*, saíram para vingar a morte de seu primo Íth, que havia avistado a Irlanda do topo da Breogán's Tower em La Coruña, e viajou para a ilha para investigar sua descoberta. Os *milesianos* chegam em Inber Scéne e venceu uma rápida vitória sobre os Tuatha Dé Danann em Sliab Mis. No final, o submundo é dado aos Tuatha Dé Danann e a terra acima aos filhos de Míl. Dentre os *milesianos* está o poeta Amairgin, também conhecido como Amairgin Glúnmar ('Big-Kneed'). Ao chegar à Irlanda, Amairgin recita um misterioso poema. Abaixo está a versão de Douglas Hyde:

I am the wind which breathes upon the sea,
I am the wave of the ocean,
I am the murmur of the billows,
I am the ox of the seven combats,
I am the vulture upon the rocks,
I am a beam of the sun,
I am the fairest of plants,
I am a wild boar in valour,
I am I am a salmon in the water,
I am a word of science,

⁹ The Fomorians do not belong to the invasion sequence. They are believed to be euhemerized deities who are usually portrayed as a dark and violent race of pirates. Their home is Tory Island off the Donegal coast.

I am the point of the lance of battle,
I am the God who created in the head the fire.
Who is it who throws light into the meeting on the mountain?
Who announces the ages of the moon?
Who teaches the place where couches the moon?
(If not I)

Na versão de Eoin MacNeill, o poema termina com um apelo ao ‘People of the Sea’ para invocar o poeta que irá compor um feitiço:

Invoke, People of the Sea, invoke the poet, that he may compose a spell for you.
For I, the Druid, who set out letters in Ogham,
I, who part combatants,
I will approach the rath of the Shidhe to seek a cunning poet that together we may concoct incantations.
I am the wind of the sea.

The Song of Amairgin foi normalmente interpretada como uma encantação para a criação de um novo mundo, um hino religioso ou um poema de bruxaria. Uma leitura radicalmente diferente foi oferecida por Robert Graves em seu clássico controverso *The White Goddess* (1948). Graves estava convencido de que o poema possuía um significado esotérico cifrado. Ele propôs que o poema deveria ser lido de acordo com o calendário de treze meses, nas linhas do alfabeto de Ogham.¹⁰ Ele argumenta que é melhor explicado quando construído como um dólmen de consoantes com uma soleira de vogais. A letra "S" é interpretada como um falcão, ou um grifo, sentado em um penhasco, e "M" como a colina de poesia ou inspiração, uma ‘hill rooted in the death

¹⁰ The earliest form of writing in Irish, sometimes referred to as the Celtic Tree Alphabet, in which the Latin alphabet is adapted to a series of twenty letters of straight lines and notches carved on the edges of a piece of stone or wood. Each letter was named after a different tree, for example A is ailm (elm), B is beith (birch), C is coll (hazel), etc. The alphabet is believed to predate the 5th century. A possible origin, as suggested by McManus (1991), is an early Christian community known to have existed in Ireland from around AD 400 at the latest, the existence of which is attested by the mission of Palladius by Pope Celestine I in AD 431. Another possibility would be the 4th century Irish colonies in Wales who came into contact with the Latin alphabet.

letters R and I and surmounted by the C of wisdom. ' ¹¹ 'If not I' é dito pelo 'New Year God' e representado pela soleira sagrada do dólmen, as três vogais sagradas "E", "U", e "O"; quando lidas de trás para frente, do modo do sol, elas formam o sagrado nome de Dionísio, EUO. Graves oferece uma análise detalhada da interpretação de cada linha com algumas leituras variantes, e sua tese central é a da existência de características comum e elos históricos entre a cultura celta antiga e o leste mediterrâneo. ¹²

O uso do poema em *At Swim-Two-Birds* aturdiu leitores e críticos. Primeiro Fionn encarna, ou talvez imite, Amairgin que pertence ao Ciclo Mitológico no qual os fenianos nunca foram mencionados. De acordo com *Annals of the Four Masters*, Fionn viveu no Séc. III enquanto a invasão dos milesianos é datada de 'the Age of the World, 3500', isso são aproximadamente dois mil anos antes dos Fianna:

The Age of the World, 3500. The fleet of the sons of Milidh came to Ireland at the end of this year, to take it from the Tuatha-De-Dananns; and they fought the battle of Sliabh Mis with them on the third day after landing. In this battle fell Scota, the daughter of Pharaoh, wife of Milidh; and the grave of Scota is [to be seen] between Sliabh Mis and the sea. Therein also fell Fas, the wife of Un, son of Uige, from whom is [named] Gleann-Faisi. After this the sons of Milidh fought a battle at Tailtinn, against the three kings of the Tuatha-de-Dananns, Mac Cuill, Mac Ceacht, and Mac Greine. The battle lasted for a long time, until Mac Ceacht fell by Eiremhon, Mac Cuill by Eimhear, and Mac greine by Amhergin.¹³

À parte dessa incoerência cronológica, a representação do poema por O'Brian desafia qualquer interpretação racional. A estrutura meticulosa do alfabeto-calendário de Amairgin foi transformada em um discurso sem sentido levado ao ponto do absurdo:

I am a bark for buffeting, said Finn,
I am a hound for thornypaws.
I am a doe for swiftness.
I am a tree for wind-siege.
I am a windmill.
I am a hole in a wall. (p.18)

¹¹ Graves (1948), p. 212.

¹² Ibid, pp. 205-22.

¹³ O'Donovan, ed. (1856), p. 25.

I am the breast of a young queen, said Finn,
I am a thatching against rains.
I am a dark castle against bat-flutters.
I am a Connachtman's ear.
I am a harpstring.
I am a gnat. (p. 19)

I am an Ulsterman, a Connachtman, a Greek, said Finn,
I am Cuchalainn, I am Patrick.
I am Carbery-Cathead, I am Goll.
I am my own father and my son.
I am every hero from the crack of time. (p. 24)

Mesmo que um tanto mais cômico, Fionn chega perto de imitar a dicção de Amairgin na primeira estrofe. A segunda é possivelmente a mais bizarra; vai desde a identificação absurda de Fionn com um seio feminino até um final patético. Na última estrofe, Fionn transforma-se em um "Everyman" como o arquétipo do herói universal e desafia as leis da lógica identificando-se com seu pai e filho. Percebemos que Fionn é uma construção literária envolvida em diversos contextos textuais sem um ponto fixo de referência, seja na literatura ou na história.

Embora a imitação de Amairgin por Fionn seja claramente um exuberante exercício em paródia e humor *non sequitur*, assim como um teste do conhecimento que o leitor tem da antiga literatura irlandesa, vários críticos a leram com extrema seriedade. Eva Wäppling (1984), por exemplo, sentiu que o 'mood emerging from O'Brien's poem is darker and more tragic than in the original. Finn is not the all-conquering God. He is also "a hound for thornypaws" and "a bark for buffeting".'¹⁴ Booker (1995) também sugere que a declaração de Fionn de sua multiplicidade é para ser levada a sério. O autor alega que múltiplas figurações, ou a instabilidade da identidade de personagens, são técnicas que O'Brien compartilha com *Ulysses* e *Finnegans Wake* de Joyce, e que o autor de *At Swim-Two-Birds* indica uma fonte dessa técnica na mitologia irlandesa.¹⁵

Tais leituras como as oferecidas por Wäppling e Booker ignoram, entretanto, textos mais antigos de O'Brien escritos sob o *nom de plum* de 'Brother Barnabas' para a *Comhtrom Féinne*, que sem dúvida serviu como treinamento para *At Swim-Two-Birds*.

¹⁴ Eva Wäppling (1984), pp. 42-43.

¹⁵ M. Keith Booker (1995), pp. 38-39.

É exatamente nesses pequenos textos cômicos que O'Brien mostrou sua visão iconoclasta das obras da Irlanda e também de toda história literária. *The 'L. & H.' from the earliest times* é um de muitos textos curtos irônicos que significam estar preocupado com a Literary and Historical Society na University College Dublin, mas efetivamente faz uma paródia da abordagem partidária, pomposa e socialmente institucionalizada da literatura nacional característica da Irlanda da década de 1930:

At the risk of saying something very commonplace, we must begin by stating that the Literary and Historical Society is an institution of unparalleled antiquity. (...) The 'L. and H.' is an institution unconscionably ancient, and every loyal child thereof should be sufficiently versed in its tenets and history to defend it alike from the broadside vocalism of the obstructionist, and the more insidious attacks of the non-believer from without the fold.

Accordingly, the excerpts printed below should be committed to memory, care being taken when reciting them, to pronounce all proper names with the slight sing-song intonation current in the latter part of the Stone Age. (...)

Date...¹

Curious semi-legible references to 'members' tails'. Chairman 'takes the bough'. Debate illegible. Auditor unknown. ¹⁶

A ilegitimidade dos 'minutes' é explicado ao leitor por uma série de notas de roda-pé de zombarias reminiscentes de *Tristram Shandy* de Sterne.¹⁷ A primeira é 'Parts of the Minutes here are illegible, owing to the vandalism of Erse writers several centuries later, who covered the granite Minute-stones with crude 'Ogham' notchings' (p. 22). Assim, o monumento adorado religiosamente da literatura nacional é exposto como um trabalho de vandalismo intencional onde textos pré-existentes são reescritos com novos textos. Conseqüentemente, o corpus inteiro da literatura consiste de um número infinito de palimpsestos no qual a moldura ou base é preservada, mas os conteúdos são removidos. A versão sem sentido de O'Brien de *The Song of Amairgin* prova que reescrever um texto pode ser feito de uma maneira *impromptu* e bem humorada sem muita preocupação artística sobre a fonte original ou o resultado. Mais de uma vez o autor se refere a atividades literárias como 'recreative'¹⁸, um adjetivo que

¹⁶ F. O'Brien (Myles na Gopaleen). *Myles Before Myles* (London, Grafton, 1988), pp. 21-22.

¹⁷ O'Brien will bring this technique to perfection in *The Third Policeman* (1967).

¹⁸ Pp. 32 and 213.

se encaixa perfeitamente em suas ficções no sentido que são atividades como brincadeiras e, ao mesmo tempo, elas criam algo novo.

1.2.2. Fionn mac Cumhaill Como o Narrador de *Buile Suibhne*

O segundo nível de consciência em *At Swim-Two-Birds* é contido dentro do romance que está sendo escrito pelo narrador anônimo. Seu principal protagonista é um dono de hotel chamado Dermot Trellis, explicitamente baseado em um beerrão chamado Doctor Beatty, ‘now with God’, cuja descrição foi copiada direto da cópia do narrador de *Conspectus of the Arts and Natural Sciences*.¹⁹ Trellis é ‘voluntarily bedridden’ e sua única ocupação, além de dormir, é escrever o romance. Enquanto Trellis está dormindo, seus personagens, todos emprestados de diversas e aparentemente incompatíveis esferas, vivem vidas inteiramente independentes de seu criador. ‘THE POOKA FERGUS MacPHELLIMEY, a species of human Irish devil endowed with magical powers’, ‘JOHN FURRISKEY, a depraved character, whose task is to attack women’, ‘PEGGY, a domestic servant’, ‘FINN MacCOOL, a legendary character’, ‘PAUL SHANAHAN, another man hired by Trellis for performing small and unimportant parts in the story’, e ‘SHEILA LAMONT, whose brother, ANTONY LAMONT he has already hired so that there will be somebody to demand satisfaction off John Furriskey for betraying her’, reúnem-se em um quarto no Red Swan para participarem de conversas animadas independentemente de todas as diferenças em seus discursos.

Os inimigos Furriskey e Lamont se dão surpreendentemente bem nessa cena e, para enfraquecer ainda mais as intenções autorais de Dermot Trellis, o personagem coadjuvante Shanahan acaba sendo mais importante do que eles. Além disso, o lendário Finn é muito ignorado pelos outros personagens que não sabem de sua identidade e o consideram um velho gagá. De fato, Finn é agora um velho de cabelos cinza ‘seated dimly on the bed with his stick between his knees and his old eyes staring far into the

¹⁹ At first glance, Doctor Beatty seems to be a fictional creation of O’Brien. Nonetheless, Sue Asbee (1997) discovered that Beatty did exist, thus reinforcing the narrator’s theory of using exclusively pre-existing characters: ‘James Beattie, born in 1735, author of “The Minstrel, or the Progress of Genius”, was a well known poet and philosopher. The account quoted in *At Swim-Two-Birds* comes from the Rev. Alexander Dyce’s “memoir of Beattie” – a fact which is acknowledged in the typescript.’ (Clune, Anne and Hurson, Tess, eds [1997], pp. 53-56). The existence of the *Conspectus* appears to be more problematic.

red fire like a man whose thought was in a distant part of the old world or maybe in another world altogether'.²⁰ Enquanto Furriskey, Lamont e Shanahan estão discutindo os talentos literários de seu criador, Finn escuta a voz de Conán, 'hidden' presumivelmente em sua própria mente, pedindo-o que conte o 'Tale of the Feasting of Dún na nGedh'.²¹ Finn recusa, mas consente em contar a estória da loucura de Sweeny. Assim que começa seu conto, a dicção arcaica de Finn é zombada pela assembléia, 'Pray proceed, Sir, said Lamont' (p. 90). Finn começa a contar a narrativa mítica do rei louco com um apropriado ar de dignidade e jamais se dirige diretamente a alguém no recinto. De qualquer modo, ele é abruptamente interrompido por Shanahan que insiste em contar sua própria estória de Jem Casey, 'the poet of the people':

That thing you were saying reminds me of something bloody good. I beg your pardon for interrupting, Mr. Storybook. (...) Now, do you understand, said Shanahan. A plain upstanding labouring man, Mr. Furriskey, the same as you or me. A black hat or a bloody ribbon, no by God, not on Jem Casey. A hard-working well-made block of a working man, Mr. Lamont, with the handle of a pick in his hand like the rest of us. Now say there was a crowd of men with a ganger all working there laying a length of gas-pipe on the road. All right. The men pull off their coats and start shovelling and working there for further orders. Here at one end of the hole you have your men crowded up together in a lump and them working away and smoking their butts and talking about the horses and one thing and another. Now do you understand what I'm telling you. Do you follow me? (p. 102)

²⁰ P. 87.

²¹ *Fled Dún na nGéd*. The Irish king Domhnall mac Áedo built a royal fort, Dún na nGéd, on the banks of the Boyne, where he planned to hold his inauguration feast. While procuring goose eggs, which were very difficult to obtain, the king's men attract a curse of the ascetic bishop Earc Sláine; the king's feast and anyone who tastes the eggs will be unlucky. As the guests arrive to the feast, Domhnall invites his foster-son, Congal Cláen mac Scannláin of the Ulaid, to look over the food before the feast begins. Congal marvels at all the food that has been prepared and takes a bite of a goose egg and washes it down with a drink. A trivial misunderstanding ensues between Congal and Domhnall over the food served to the former. With everyone stunned, Congal promises the king battle. The two meet at what comes to be known as the Battle of Maig Rath (Moirá, County Down), 637 AD. Congal and all but two of his foreign mercenaries are slain. Suibhne mac Colmáin (Sweeny), one of Congal's allies, goes mad and takes flight (see *Buile Suibhne*). Domhnall, however, survives the battle despite suffering very heavy losses.

O contraponto entre o antigo mito de Finn e a narrativa pedestre de Shanahan arma uma tensão cômica entre o passado poético e lendário do país e o presente mais mundano e prosaico. Não existe nada na estória de Shanahan com que Finn possa se relacionar; sua única reação é uma lembrança de uma antiga punição para aqueles que ousam o interromper, ‘On the morning of the third day thereafter, said Finn, he was flogged until he bled water’ (p. 104). O fato óbvio de que uma ponte não pode ser feita entre a cultura dos dois mundos reitera a convicção de O’Brien que uma adoração patriótica do passado da nação não é nada mais do que uma desilusão oficial desprovida de qualquer significância real. Como Clissmann observa, “Shanahan and his companions are shown to be typical of modern Ireland, which is escapist and whose sensibilities are so atrophied that it can no longer respond to the ‘grand old stuff of the native land’”.²² De fato, a sensibilidade poética de Shanahan não ultrapassa os seus próprios contextos de classe e temporal e é representado por um ‘pome by the name of the “Workman’s Friend”’,

When things go wrong and will not come right,
Though you do best you can,
When life looks black as the hour of night—
A PINT OF PLAIN IS YOUR ONLY MAN.

When money’s tight and is hard to get
And your horse has also ran,
When all you have is a heap of debt—
A PINT OF PLAIN IS YOUR ONLY MAN.

When health is bad and your heart feels strange,
And your face is pale and wan,
When doctors say that you need a change,
A PINT OF PLAIN IS YOUR ONLY MAN.

When food is scarce and your larder bare
And no rashers grease your pan,
When hunger grows as your meals are rare—
A PINT OF PLAIN IS YOUR ONLY MAN.

In time of trouble and lousy strife,

²² Clissmann (1975), p. 33.

You have still got a darlint plan,
You still can turn to a brighter life—
A PINT OF PLAIN IS YOUR ONLY MAN! (pp. 108-09)

O'Brien passou uma grande parte de sua vida em pubs irlandeses para não saber intimamente a mentalidade da classe trabalhadora irlandesa, assim como sua linguagem, seus gostos e ressentimentos. Shanahan e seus companheiros não se intimidam pela eloquência do conto de Finn, mas eles se orgulham da simplicidade pobre do 'pome' de Jem Casey na crença de que a estética deles constitui a essência da identidade irlandesa,

No "Sir", no "Mister", no nothing. Jem Casey, Poet of the Pick, that's all. (...) Do you know what I'm going to tell you, I don't believe he ever lifted the latch of a school door. (p. 105)

There's one thing in that pome, *permanence*, if you know what I mean. The pome, I mean to say, is a pome that'll be heard wherever the Irish race is wont to gather, it'll live as long as there's a hard root of an Irishman left by the Almighty on this planet, mark my words. (p. 109)

De qualquer modo, a verdadeira atitude deles com a educação e com os educados é mais ambivalente do que eles gostariam de admitir. Em uma tentativa desajeitada de afirmar seu próprio lugar na sociedade, na história, e, nesse caso particular, na literatura, eles buscam a aprovação do ancião Finn, 'Tell us, my Old Timer, said Lamont benignly, what do you think of it? Give the company the benefit of your scholarly pertinacious fastidious opinion, Sir Storybook' (p. 109). Os homens fingem não se incomodar com a aparente indiferença de Finn enquanto o velho herói continua seu conto sem nem ao menos os responder. Nem por um momento ele reconhece a presença deles no quarto e dirige-se apenas ao 'fire and to the six supplicant shoes that were in devotion around it'. Ao escutar um longo e descritivo verso recitado por Finn, Shanahan faz outra tentativa desastrosa de criar poesia, dessa vez imitando a dicção do herói. O inevitável verso final e a rima infantil, entretanto, traem seus verdadeiros horizontes literários, 'When stags appear on the mountain high, with flanks the colour of bran, when a badger bold can say good-bye, A PINT OF PLAIN IS YOUR ONLY MAN!' (p. 113). Enquanto o velho continua contando sua estória da loucura de Sweeney, os três homens sentem-se cada vez pior e mais desconfortáveis sobre sua

inabilidade de entender o conto. Quando Finn chega ao ponto no qual o faminto e sem-teto Sweeney tem que saltar para o entretenimento de uma bruxa velha, Shanahan e companhia finalmente enxergam uma oportunidade de arriscar uma interpretação compreensível. Depois de assimilar a imagem do rei saltitante com experiências próprias, Furriskey, Lamont e Shanahan chegam a uma conclusão facilmente previsível,

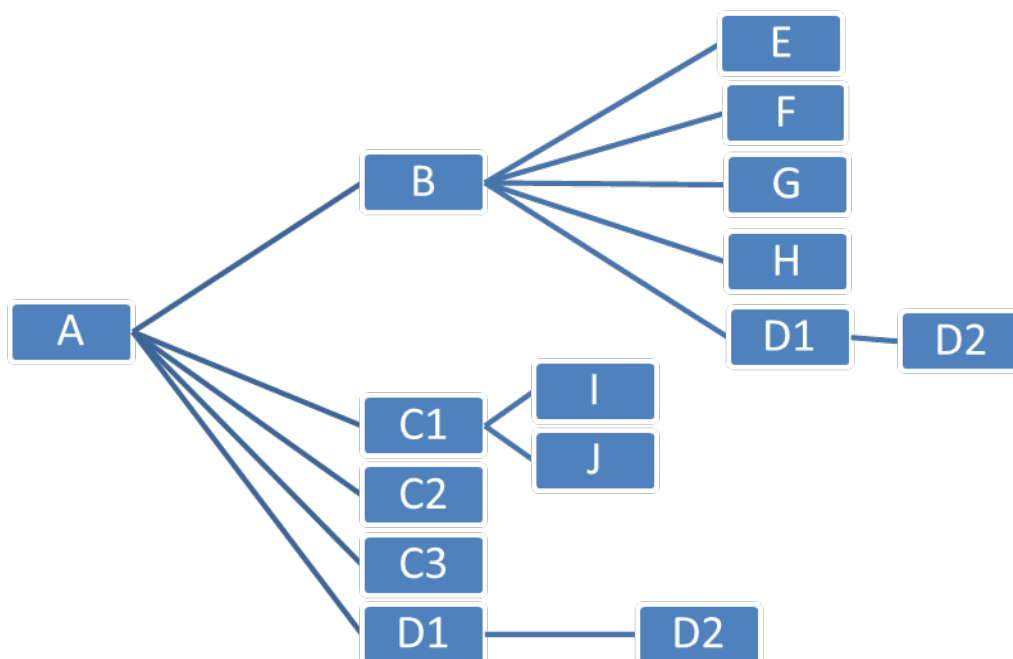
That was always one thing, said, Shanahan wisely, that the Irish race was always noted, one place where the world had to give us best. With all his faults and by God he has plenty, the Irishman can jump. By God he can jump. That's one thing the Irish race is honoured for no matter where it goes or where you find it—jumping. The world looks up to us there. (...) Right enough, said Furriskey, the name of Ireland is honoured for that. Go to Russia, said Shanahan, go to China, go to France. Everywhere and all the time it is hats off and a gra-macree to the Jumping Irishman. Ask who you like they'll all tell you that. *The Jumping Irishman*. (pp. 119-23)

O conto de Finn termina com a morte de Sweeney e o romance volta para seu primeiro nível de consciência, ao estudante-narrador anônimo. Nenhum comentário é oferecido sobre a estória na assembléia já que isso iria inevitavelmente chegar ao mesmo tipo de discurso patriótico superficial que acabamos de ver. Finn, diferentemente, permanece isolado em um passado remoto obscuro sem ligação alguma com o presente. Embora vários críticos tentassem ver uma dimensão trágica no personagem do guerreiro decadente, tais leituras misericordiosas de Finn são dificilmente justificadas.²³ Afinal de contas, ele é exatamente a primeira impressão que Shanahan e seus companheiros tiveram dele no início, um velho senil que continua contando e contando estórias incompreensíveis.

²³ For an example, see Wäppling (1984), p. 73.

Conclusão do Capítulo 1

Vamos retornar ao modelo de André Gide para a *mise en abyme* e sua série de espelhos que revelam e refletem realidades e ficções além da esfera de ação da figura principal, seja uma pintura ou um texto. Vimos, no capítulo acima, que o Fionn mac Cumhaill de *At Swim-Two-Birds* é uma construção de uma complexidade que ultrapassa o alcance da consciência que o autor e os leitores têm do personagem. Depois de identificar e examinar dúzias de textos que mantiveram o herói vivo ao longo dos séculos, somos capazes de traçar sua história até certo ponto no tempo onde ele parece se dissolver. Ironicamente, é precisamente nessas encarnações mais antigas que Finn defende seu fator histórico, enquanto nas mais recentes ele se torna uma figura mítica ou de paródia. Abaixo temos um modelo simplificado das reflexões de Finn nos espelhos distorcidos do romance.



- A. A grande pintura que estamos encarando é aquela do Finn do terceiro começo do romance do estudante. Vemos o velho Finn como um narrador de poesia irlandesa antiga. Ele é cercado por Conán e seus companheiros, assim como por

- Lamont, Shanahan e Furriskey, que pertencem ao mundo do romance de Dermot Trellis.
- B. O Finn protéico de Joyce em *Finnegans Wake*;
- C. 1. A poesia *Fiannaíocht* do Ciclo Feniano; *Bruidhean Chaorthainn* (The Hostel of the Rowan Tree); *Feis Tighe Chonáin* (The Feast in Cónan's House); *Tóraigheacht Dhiarmada agus Ghráinne* (The Old Story about Dermot and Granya); *Eachtra Bhodaigh an Chóta Lachtna* (The Adventures of the Churl of the Drab Coat);
2. O Ciclo de Ulster: *Fled Bricrend* (The Feast of Bricriú); *Táin Bó Cuailnge* (The Táin or The Cattle-raid of Cooley); e o Ciclo Mitológico: *Oidheadh Chlainne Lir* (The Fate of the Children of Lir).
3. *The Song of Amairgin*.
- D. 1. Os mitos de Fionn mac Cumhaill;
2. Os contos do poeta galês Taliesin, do escandinavo Sigurd, e do grego Melampous;
- E. A vaudeville de *Finnegan's Wake*;
- F. *Ossian* de Macpherson';
- G. O egípcio *Livro dos Mortos*;
- H. Os outros espelhos de Joyce: *La Scienza Nuova* de Vico; *Ancient Irish Tales*, editado por Tom Peete Cross e Clark Harris Slover (1936); *Gods and Fighting Men* de Lady Gregory;
- I. Os contos do heróico Finn;
- J. Os contos do desastrado Finn.

Capítulo 2:

Buile Suibhne

'Tis pebils before Sweeney's as he swigged a slug of Jon Jacobsen from his treestem sucker cane. (424. 25-27)

Your Ominence, Your Iminence and delicated fraternitrees! There's tuodorequeensmaids and Idahore shopgirls and they woody babies growing upon her and bird flamingans sweenyswinging foglewards on the tipmast (504. 20-23)

- James Joyce, Finnegans Wake

*Suibhne shall be a lunatic,
He shall be acquainted with every fort,
He shall be a pitiful, weak-hearted maniac;
Few, not many, shall be his servants.*

Shun.

- Anonymous

2.1. EM BUSCA DE SWEENEY: *BUILE SUIBHNE* DENTRO DO CONTEXTO HISTÓRICO DOS PRIMÓRDIOS DA IRLANDA MEDIEVAL

Diferente de Fionn mac Cumhaill, Suibhne não era uma figura lendária ou mítica, mas um personagem com um contexto histórico concreto.¹ Assim, a narrativa primária de sua existência literária em palimpsesto é a história da Irlanda no início da Idade Média. Dois processos históricos estão situados no centro dos eventos que envolveram Suibhne: a contínua cristianização da Irlanda, e a expansão territorial dos Uí Néill à custa dos Ulaid e outros, menos conhecidos, povos em Ulster e Leinster nos séculos VII e VIII. Infelizmente, essas circunstâncias, que pareceriam favoráveis aos nossos esforços interpretativos de estabelecer a identidade do protagonista de *Buile Suibhne*, logo se revelam como armadilhas hermenêuticas. O problema data desde o Séc. VIII quando vários estudiosos residentes de vários conventos irlandeses começaram a se dedicar à tarefa de reconstruir o curso da história de seu país desde as épocas pré-cristãs até o início da era medieval.² Esses proto-historiadores responderam ao chamado daqueles que consideravam que os irlandeses negligenciavam seu passado. Encontramos um comentário a respeito em *Corpus Genalogiarum Hibernia* (1962), uma compilação da antiga linhagem irlandesa:

Imprudens Scottorum gens, rerum suarum obliuiscens, acta quasi inaudita siue nullo modo facta uindicat, quoniam minus tribuere litteris aliquid operum quorum praecurat, et ob hoc genalogias Scottiae gentis litteris tribuam; primam Muminensium, secundam Laginensium, tertiam nepotum Neill, quartam Connachtorum.³

¹ It has to be admitted, though, that the literary Sweeney has at times something of the woodwose or the wild man of the woods, a mythical figure, imagined as a hairy, usually dirty, often naked wild man who appears frequently in oral tradition and in art all over the British Isles from medieval times to at least the 19th century. Thus, the folk legend of the woodwose makes Sweeney's identity an even more complex affair.

² See Ó Cróinín (2005), p. 182.

³ O'Brian, Michael A. (1962), p. 192. The author of the above quotation was most likely Cormac mac Cuillenáin, king of Munster (902-8) and abbot of Cashel. The English translation reads, 'The foolish Irish race, forgetful of its history, boasts of incredible or completely fabulous deeds, since it has been careless about committing to writing any of its achievements. Therefore I propose to write down the genealogies

Os primeiros genealogistas irlandeses responderam a esse tipo de crítica provendo todo clã irlandês importante com antepassados que iam até o fantástico Míl of Spain, ou Íth, tio de Míl, e, além disso, criaram também uma linhagem de Míl que ia até Noé e daí até Adão.⁴ Sua principal estratégia era reconciliar e combinar um grande número de deferentes tradições políticas e históricas em algo unificado. Como resultado, O *status quo* político do Séc. VIII pareceria ser o resultado lógico e legítimo de um longo e contínuo processo evolucionário de quais os primórdios podem ser traçados desde *Genesis*.⁵ O esquema mostrou-se bem sucedido; a imagem da Irlanda dividida em duas metades, uma do norte e outra do sul, e a teoria fantástica de quatro ondas de invasores capturaram a imaginação dos estudiosos da época e causaram uma impressão que durou por mil anos. Tão tarde quanto os anos de 1920, Eoin MacNeill,

of the Irish race: firstly that of the men of Munster, secondly that of the Leinstermen, thirdly that of the Uí Néill, and fourthly that of the men of Connacht’.

⁴ Their inventiveness culminated in *Leabhar Gabhála* (‘Lebor Gabála’), the twelfth-century compilation of pseudo-historical texts known in English as *The Book of Invasions*. See the discussion on p. 94.

⁵ We would like to propose a hypothesis that this apparent chronological and factual carelessness of the early Irish protohistorians of the 8th-12th centuries may have resulted considerably from the highly influential work of the medieval theologian John Scottus Eriugena (c. 800 – c. 877). In his major work, *Periphyseon (On the Division of Nature)*, Eriugena affirms that the ‘beginning and end have no temporal reality but are simultaneous and can, therefore, be reduced to a unity’ (P. II.527b) and ‘to Him all things are at once present’ (P. IV.808a). Furthermore, Eriugena distinguishes two kinds of narratives: the one historical, which he calls ‘mystery’, and the other symbolic, which he identifies with didactic genres. Stephen G. Nichols comments in his foreword to Riffaterre’s *Fictional Truth*, ‘Both [kinds of narratives] argue the mediated nature of language that makes narrative a record of the mind’s perceptions of the world rather than a direct representation of external reality. We can already see in Eriugena the paradox of reality represented in fictional narrative... Recollected events in the world, history, are mysteries because they are ultimately unknowable in any complete sense... All historical narrative is thus allegory, an allegory grounded in event but recounted in words. He uses the term mystery to encompass the allegory of word and event to remind us of the element of absence, of incompleteness in any historical account... It is less the factuality of the event that matters for Eriugena than its ability to stimulate reflection on the represented event, the event as text’. (p. IX).

um muito respeitado estudioso e editor do primeiro volume de *Duanaire Finn*, rotulou os antigos genealogistas como ‘synthetic historians’ e postulou que uma linha clara entre a ficção lendária e os fatos históricos podia ser feita em 300 DC.⁶ MacNeill, no entanto, rejeitou a idéia da divisão bipartidária do país e apontou que o primeiro ‘fact’ na história irlandesa era a divisão em cinco províncias (*cóiceda*), que deixou sua marca no uso moderno da palavra irlandesa *cúige* para denotar uma província.⁷ Irônicamente, tal divisão nunca teve uma existência tangível no período histórico e nada documenta os nomes ou limites das cinco províncias ‘original’. O esquema de pentarquia pode de fato refletir o contexto por trás dos eventos descritos no *Táin cycle*, mas não podia ser mais do que uma memória remota pelo Séc. V. Ó Crónín (2005) especula que as cinco *cóiceda* originais podem ter sido: Ulaid (atual Ulster com seus nove condados, Laigin (Leinster) no sudoeste, Mumu (Munster) no sul, Connachta (Connacht) no oeste, e Mide (Meath) no centro.⁸ Suas extensões e relações mútuas são impossíveis de supor. Os *hillforts* da idade do ferro de Emain Macha (Navan Fort, County Armagh), Dún Ailinne (Knockaulin, County Kildare), Crauchu (Rathcroghan, County Roscommon), Caisel (Cashel, County Tipperary), e Temair (Tara, County Meath), são normalmente considerados como as capitais das cinco províncias.⁹ Entretanto, a inclusão de Tara levanta sérias questões. Primeiro, os contos do Ciclo de Ulster não deixam dúvidas que Tara, e não Cruachu, foi crucial na aliança contra os *Ulstermen*. Segundo, sua localização geográfica faz com que seja impossível Tara ser situada no antigo território de Mide. Ao invés disso, Tara parecia possuir um status especial que a colocava acima de outros reinos.

Infelizmente, há um hiato entre os dias da pentarquia e os primeiros documentos históricos. As dinastias que subsequenteiramente chegaram ao poder têm documentos que datam do final do Séc. VI. Assim, a lacuna no tempo é muito vasta para nós aprendermos qualquer coisa levemente confiável em suas lendas de origem.

⁶ MacNeill (1921), chapter III, ‘The Irish Synthetic Historians’, pp. 25-42.

⁷ MacNeill (1919), chapter IV, ‘The Five Fifths of Ireland’, pp. 98-132.

⁸ See Ó Crónín (2005), p. 187.

⁹ For a thorough description of these pre-historic sites, see Macallister’s *The Archeology of Ireland*, book III, ‘After the Megalithic Age’, pp. 312-70.

O cenário político até o Séc. VIII e além foi amplamente dominado pelos Uí Néill, e sua expansão providenciou assunto substancial para os antigos analistas. As origens remotas da dinastia são obscuras; a maioria dos estudiosos aponta Connacht como seu verdadeiro lugar de origem de acordo com sua distribuição geográfica em um cinturão indo desde a costa de Donegal em direção noroeste. Outros, como T. F. O’Rahilly, argumentam uma expansão para o oeste.¹⁰ Em algum tempo desconhecido, os Uí Néill dividiram-se em dois ramos, do sul e do norte. Essa deve ter sido a razão para a tradicional divisão bipartidária da ilha em duas ‘halves’, Leth Cuinn, ‘Conn’s Half’, e Leth Moga Nuadat, ‘the Half of the Slave of Nuadu’.¹¹ O ramo do norte alegava descendência de Conall Gulban, Énda, e Eógan, três filhos de *Niall of the Nine Hostages*, enquanto o ramo do sul descendia dos outros filhos Niall, Coirpre, Lóeguire, Fiachu. Maine, e Conall Cremthainne.¹² Embora os antigos anais os apresentem como engajados contra os Laigin, seus inimigos tradicionais nas sagas são os *Ulstermen*, e é pela conquista da província de Ulster que eles ganharam seu lugar na história. A primeira data que providencia coordenadas cronológicas para a ascensão ao poder dos Uí Néill é 440 DC e refere-se à morte de Maine, um dos filhos de Niall. Mas é o irmão de Maine, Lóeguire († 461/3), que aparece como o adversário de São Patrício em várias hagiografias, que permanece como o mais conhecido dos filhos de Niall Noígiallach. Muirchu, um monge de Leinster no Séc. VII e o autor de *Vita sancti Patricii*, o chama de outro *Nebuchadnezzar* que residia em Tara, ‘their Babylon’.¹³ Lóeguire é o mais antigo *high-king* da Irlanda (*Ard-Rí na hÉireann*), as datas podem ser assegurados com uma precisão razoável; ele governou desde Tara entre 427 e 462. Muirchu nos conta que ele finalmente se rende e é batizado por São Patrício enquanto outros cronistas como Bispo Tírechán e o(s) autor(es) anônimo(s) de *Vita tripartita Sancti Patricii* dizem que Lóeguire recusou converter-se, permaneceu pagão, e foi enterrado em Tara.

¹⁰ O’Rahilly (1946), pp. 161-83, 193-208.

¹¹ The term ‘Conn’s Half’ reflects the fact that the Uí Néill were believed to be descendants of Conn Cétchathach, the legendary Conn of the Hundred Battles.

¹² For detailed genealogical tables of the Uí Néill, see Moody et al. *A New History of Ireland IX* (1984), pp. 127-131.

¹³ Bieler (1979), p. 84.

Os antigos historiadores sintéticos frequentemente associavam a ascensão política dos Uí Néill com a tomada de posse por eles do reino de Tara.¹⁴ Abbott Adomnán de Iona († 704), autor de *The Life of Columba*, chama Diarmait mac Cerbaill, outro antigo rei dos Uí Néill, de ‘*totius Scotae regnatorem deo auctore ordinatum*’ (ordained by God as ruler of all Ireland).¹⁵ Dessa época, o termo *rí Temro* (king of Tara) foi claramente entendido como ‘king of Ireland’. Houve muita especulação dentre os historiadores sobre o significado de ‘high-kingship of Ireland’. É difícil determinar que tipo de autoridade o monarca pode ter exercido sobre toda a Irlanda, mas isso claramente implica uma certa noção de unidade e uma forma de dominação política sobre os outros reinos.

Ao final do Séc. VII, os Uí Néill transformaram-se no poder dominante na metade norte do país mesmo com ocasionais derrotas como a derrota de Áed mac Ainmerech por Brandub mac Echach de Leinster na batalha de Dún Bolg em 598. Seu filho Domnall mac Áedo restaurou a situação na fronteira do sul em 628; os *Annals of Ulster* contam a ‘devastation of Laigin by Domnall’. Domnall, que virou rei no mesmo ano, podia agora se concentrar em Ulaid no norte. Sua vitória em 637 na batalha de Mag Rath,¹⁶ contra as forças aliadas do rei de Cruithin, Congal Cáech, e Domnall Brecc, rei de Dál Riata,¹⁷ coroou sua bem sucedida carreira militar e os anais o denominaram *rex*

¹⁴ Ó Cróinín (2005), p. 209.

¹⁵ Anderson, A. O. & M. O. (ed. and trans.) *Adomnan's Life of Columba* (1961), p. 280.

¹⁶ Moira, County Down. When excavations took place in the construction of the line of the Ulster Railway (which passes close below the Old Church of Trummery) great quantities of bones were discovered, believed to have been those of men and horses killed in the battle. Some of the names of the townlands in the area originate from the battle - particularly Aughnafosker, which means the 'field of slaughter' and Carnalbanagh – the 'Scotsman's grave'. In this townland, according to tradition, there used to be a pillar stone with a crude cross and some circles on it signifying the graves of the Scottish princes. Accompanying Domnall's army was Saint Ronan Finn, who is reputed to have established a monastery or a nunnery in the area. His memory is still preserved in the townland of Kilminiogue - the 'Church of my dear young Finn'. There are still remains of an ancient graveyard in the townland. For a more detailed history of the town of Moira, see Rudd (1992).

¹⁷ The Dál Riata joined in alliance with the Ulaid against the Uí Néill in spite of the strict warning given by Columba to their ancestor Áedán mac Gabráin. The aforementioned Adomnán, eighth abbot of Iona,

Hiberniae quando de sua morte em 642/3, o único rei do Séc. VII a receber tamanho título. A batalha efetivamente estabeleceu a supremacia dos Uí Néill no norte e veio a ser assunto de sagas de ciclos posteriores que incluem *Fled Dúin na nGéd* ('The Feast of the Fort of the Geese'), *Cath Maige Rath* ('The Battle of Mag Rath'), e *Buile Suibhne* ('The Frenzy of Suibhne').

refers to this fact in the sixth chapter of the third book of his *Life of Columba*: 'Cummeneus Albus, in libro quem de virtutibus sancti Columbae scripsit, sic dixit quod sanctus Columba de Aidano et posteis ejus, et de regno suo, prophetare coepit, dicens, Indubitanter crede, O Aidene, quoniam nullus adversariorum tuorum tibi poterit resistere, donec prius fraudulentiam agas in me et in posteros meos. Propterea ergo tu filiis commenda ut et ipsi filiis et nepotibus et posteris suis commendent, ne per consilia mala eorum sceptrum regni hujus de minimis suis perdant. In quocunque enim tempore adversum me aut adversus cognatos meos qui sunt in Hibernia fecerint, flagellum, quod causa tui ab Angelo sustinui per manum Dei super eos in magnum flagitum vertetur, et cor virorum auferetur ab eis et inimici eorum vehementer super eos confortabuntur. Hoc autem vaticinium temporibus nostris completum est in Bello Rath, Domnallo Brecco, nepote Aidani, sine causa vastante provinciam Domnill nepotis Ainmuireg: et a die illa, usque hodie adhuc in proclivo sum ab extraneis, quod suspiria doloris pectori incutit.'

2.2. A FIGURA DE SWEENEY EM *CATH MAIGE RATH* E *BUILE SUIBHNE*

Sweeney não aparece em *Fled Dúin na nGéd*,¹ mas o conto é importante no que ele providencia, embora metafóricamente, as razões para a batalha de Mag Rath e, especialmente, para o conflito pessoal entre Domhall mac Áedo e Congal Cáech de Ulaid.² É na segunda narrativa da saga que escutamos pela primeira vez sobre Sweeney, o filho de Colman Cuar, e referem-se à ele como o príncipe ou rei de Dál nAraidi, no nordeste da Irlanda.³ Não é possível determinar sua veracidade histórica já que ele não aparece em outro exemplar de literatura histórica do período.⁴ Mesmo assim, ele deve ter sido derivado de algum tipo de protótipo já que os outros personagens que o rodeiam são sem dúvida alguma históricos.

Congal, que foi vítima da maldição do bispo Erc of Slaine e ficou muito magoado com os eventos do banquete, vai para o exílio no Escócia e está determinada a declarar guerra e invadir o reino de Domnall.⁵ Dubhdiadh, o druida, tenta dissuadir o rei de entrar na batalha contra Domnall, e é exatamente nesse ponto que escutamos sobre Sweeney e seu futuro apuro:

¹ His name is mentioned in one of the final paragraphs in which the battle and its outcome are foretold (Donovan, p. 85).

² In the tale, Congal is presented as Domnall's foster son. For more details, see footnote 17, p. 123.

³ Sweeney's kingdom lay in what is now south County Antrim and north County Down.

⁴ One must not forget that the trilogy, *Fled Dúin na nGéd* ('The Feast of the Fort of the Geese'), *Cath Maige Rath* ('The Battle of Mag Rath'), and *Buile Suibhne* ('The Frenzy of Suibhne'), was composed between the 11th and 13th centuries, i. e. approximately five hundred years after the events it describes.

⁵ 'Meat and drink were afterwards distributed to them, until they became inebriated and cheerful; and a goose egg was brought on a silver dish, before every king in the house; and when the dish and the egg were placed before Congal Claen, the silver dish was transformed into a wooden one, and the goose egg into the egg into the egg of a red-feathered hen, as prophets had foretold of old. When the Ultonians had perceived it, they did not think it honourable to sit or eat after their king, Congal Claen, had met such an indignity.' (Donovan, ed., 1842, pp. 29-31). As a matter of fact, the indignity suffered by Congal was contrary to what the king intended. The former, however, took that opportunity to accuse his foster father of other cases of maltreatment during his sojourn at the court.

In that battle which thou hast raised,
And which thou hast proclaimed without feebleness;
It is the same as swimming over the mighty-waved sea,
For thee to contend with thy foster-father. (...)
Suibhne shall be a lunatic,
He shall be acquainted with every fort,
He shall be a pitiful, weak-hearted maniac;
Few, not many, shall be his attendants. Shun.⁶

O antepenúltimo verso, ‘he shall be acquainted with every fort’ (bio eolach reac gac n-dingna), faz alusão às perambulações de Sweeney por todo o país. A palavra dingna significa um *fort* ou qualquer outro local admirável e este último significado parece mais apropriado dentro do contexto.

Congal está bem ciente da credulidade das profecias de seus druidas; ele percebe que o resultado é uma conclusão previamente determinada e que ele enfrenta derrota se não uma completa destruição. De qualquer maneira, ele permanece firme em sua decisão de entrar na batalha. O destino de Sweeney é ainda mais trágico; ele enlouquece no *pandemonium* sangrento da violência. É importante citar um trecho de *Cath Maige Rath* mesmo que apenas para demonstrar o estilo e a dicção característica do autor, com seus epítetos excessivos, adjetivos superfluos, repetições e redundâncias, e para contrastá-lo com a estilística mais sublime e sofisticada de *Buile Suibhne*:

With respect to Suibhne, the son of Colman Cuar, son of Cobhthach, king of Dal Araidhe, we shall treat of him for another while. Fits of giddiness came over him at the sight of horrors, grimness, and rapidity of the Gaels; at the looks, brilliance, and irksomeness of the foreigners, at the rebounding furious shouts and bellowings of the various embattled tribes on both sides, rushing against and coming into collision with one another. (...) so that from the uproar of the battle, the frantic pranks of the demons, and the clashing of arms, the sound of the heavy blows reverberating on the points of heroic spears and keen edges of swords, and the warlike borders of broad shields, the noble hero Suibhne was filled and intoxicated with tremor, horror, panic, dismay, fickleness, unsteadiness, fear, flightiness, giddiness, terror, and imbecility; so that there was no joint of a member of

⁶ Donovan (1842), pp. 173-75.

him from foot to head which was not converted into a confused, shaking mass, from the effect of fear, and the panic of dismay.⁷

O autor chega a comparar o aflito Sweeney com um salmão em uma barragem ou um pássaro preso em uma gaiola. De qualquer modo, ele assegura o leitor que o príncipe ‘never before been a coward, or a lunatic void of valour’; seu frenesí é o resultado da maldição de Ronán pelo assassinato de um estudante do clero.⁸ Em uma tentativa desesperada de fugir da comoção da batalha, Sweeney primeiro pula sobre o escudo de um guerreiro próximo dele e depois cai sobre o topo do capacete dele. O guerreiro não sente o peso de Sweeney, o que claramente reflete uma antiga crença popular de que o louco era leve como penas. Agora, Sweeney

came to an imbecile, irrational determination, namely to turn his back upon mankind, and to herd with deer, run along with the showers, and flee with the birds, and to feast in wilderness. Accordingly he made a third active, very light leap, and perched on the top of the sacred tree which grew on the smooth surface of the plain (...) And it was by lunacy and imbecility he determined his counsels from that out as long as he lived.⁹

A estória do massacre em Mag Rath continua com várias descrições gráficas de ‘wounded heads’, ‘rent bodies’ e ossos empilhados sobre ‘heaps of carnage’ até a derrota final dos *Ultonians*, mesmo assim Sweeney não é mencionado novamente. O desafortunado príncipe cruza as fronteiras textuais de *Cath Maige Rath* até a última narrativa do ciclo, *Buile Suibhne*.

Embora *Buile Suibhne* seja preservada apenas em manuscritos posteriores¹⁰, ela também pertence à tradição do início da Idade Média.¹¹ O conto, escrito em prosa

⁷ Donovan (1842), pp. 231-33.

⁸ St. Ronán was abbot of Druimneascluinn, nowadays Drumiskin in County Louth.

⁹ Donovan (1842), pp. 235-37.

¹⁰ The manuscripts sources are: B IV I, p. 82a - 95b (A paper MS in the Royal Irish Academy: written in County Sligo between 1671 and 1674 by Daniel O'Duigenan); 23 K 44, p. 131-180 (A paper MS in the Royal Irish Academy: written in 1721-1722 by Tomaltach Mac Muirghiosa. It is not derived from B), and Brussels 3410, fo. 59a - 61b (This MS is in the Royal Library, Brussels, and was written by Michael O'Clery in 1629).

intercalado com versos, conta a estória da maldição que São Ronán colocou sobre Sweeney, a fuga do rei da batalha de Mag Rath, e seu subsequente destino trágico. Ao descobrir que São Ronán Finn estava demarcando um território para uma igreja em suas terras, Sweeney se enfurece e sai para expulsar o bispo. Em uma tentativa para contê-lo, sua esposa, Eorann, segura as beiradas de seu manto, mas ele corre pelado da casa. Quando Sweeney encontra Ronán cantando preces, ele pega seu saltério e o joga no lago. Enquanto está arrastando o bispo, ele recebe uma mensagem de Congal Cáech para juntar-se à ele para a batalha de Mag Rath. Sweeney parte e uma lontra devolve o saltério à Ronán. O santo dá graças à Deus e amaldiçoa o rei, desejando que ele perambule e voe pelado por todo o mundo pelo resto de sua vida, já que ele apareceu pelado em sua presença, e que ele devia ser morto por uma lança.

Ronán vai à Mag Rath para negociar uma paz entre Congal e Domnall, mas sem sucesso. No dia da batalha, Ronán e seus oito assistentes borrifam água benta nos exércitos. Quando a água respinga em Sweeney, ele entende como zombaria e mata um dos ajudantes do bispo com uma lança. Ele mira outra lança em Ronán, mas erra e quebra o sino do santo. Ronán o amaldiçoa novamente e a batalha começa. Sweeney foge em frenesi como um ‘bird of the air’, com seus pés mal tocando o chão, até que ele finalmente encontra abrigo em Ros Bearaigh em Glen Arkin, onde ele se estabelece sobre um teixo na ravina. Ele é encontrado lá por seu parente Aongus the Stout, em retirada com seu povo depois da derrota. Os homens tentam persuadir que Sweeney junte-se à eles, mas ele foge para Kilreagan em Tyrconnell, onde ele pousa sobre uma árvore perto da igreja. Ele é reconhecido pelo vitorioso Domnall e foge para Glen Bolcain,

That place is a natural asylum where all the madmen of Ireland used to assemble once
their year in madness was complete.

Glen Bolcain is like this:

It has four gaps to the wind,

Pleasant woods, clean-banked wells,

Cold springs and clear sandy streams

Where green-topped watercress and languid brooklime

¹¹ O’Keeffe, whose 1913 translation was based on the Sligo manuscript, affirms that the text might have been composed at any time between the years 1200 and 1500. Seamus Heaney, who published his own translation in 1983, believes that the ‘thing was already taking shape in the ninth century’.

Philander over the surface.
It is nature's pantry
With its sorrels, its wood-sorrels,
Its berries, its wild garlic,
Its black sloes and its brown acorns.¹²

Sweeney parte novamente e chega à igreja em Swim-Two-Birds, onde parece que ele passou por uma experiência religiosa. Tendo perambulado por toda Irlanda durante sete anos, Sweeney retorna para Glen Bolcain onde ele é procurado por Lynchseachan, seu meio-irmão ou irmão adotivo. Quando eles finalmente se encontram, Sweeney pede para ser deixado sozinho:

Lynchseachan, you are a brother.
Leave me alone, give me peace.
Is it not enough thar Ronan doomed me
to live furtive and suspicious?
(...)
—All you intend is to make me ridiculous, he said. Leave off, harass me no more but
go back to your own place and I will go on to see Eorann.¹³

O diálogo entre Sweeney e Eorann é em verso. Ela foi viver com Guaire, um dos sucessores legítimos ao trono de Dál nAraidi. Primeiro, Sweeney recorda sua esposa de sua felicidade passada, e depois a repreende por viver com outro homem no conforto de sua casa enquanto seu verdadeiro marido é um pária. Eorann parece muito comovida por seu visual maltrapilho e suas palavras e declara,

Eorann: All the same, I would prefer
a hollow tree and Sweeney bare—
that sweetest game we used to play—
to banqueting with him to-day

I tell you, Sweeney, if I were given
The pick of all earth and Ireland
I'd rather go with you, live sinless
And sup on water and watercress.¹⁴

¹² Heaney (1983), p. 13.

¹³ Ibid., pp. 24-25.

Sweeney responde que ele não guarda mágoa dele e voa para longe. Ele então retorna para Ros Arkin onde ele mora em um teixo, e é visitado por Lynchseachan que foi enviado pelos nobres de Dál nAraidi para capturá-lo. Em um momento particularmente doloroso na narrativa, Lynchseachan mente para ele sobre a morte de seus pais e seus filhos. Ao escutar sobre a morte de seu filho, Sweeney cai da árvore. Lynchseachan o pega e diz que todos seus parentes estão vivos. Ele é levado para a assembléia dos nobres de Dál nAraidi e preso. Milagrosamente, ele recupera sua sanidade, mas uma bruxa velha o engana para que ele mostre seu frenesi e seus famosos pulos. Ele enlouquece novamente e escapa para a Bretanha onde ele vira amigo de um louco nativo, Alan. Um ano mais tarde, Sweeney retorna para a Irlanda, recupera-se de sua loucura novamente e decide buscar ajuda dentre seu próprio povo. Quando Ronán descobre que Sweeney retornou a razão e decidiu voltar para Dál nAraidi, ele reza para que Sweeney não seja permitido perseguir a Igreja novamente, ‘I beseech you, Lord, that the persecutor may not come near the church to torment it again; I beseech you, do not relent in your vengeance or ease his affliction he is sundered body from soul in his death-swoon. Remember that you struck him for an example, a warning to tyrants that you and your were sacred and not to be lightly dishonoured or outraged’.¹⁵ Deus responde às preces de Ronán e Sweeney é assaltado à meia-noite por um bando de terríveis aparições, torsos sem cabeça sangrando e cabeças sem corpos. Esse é o momento mais assustador na narrativa e Sweeney entra em uma crise de seis semanas. A destinação final do rei atormentado é St. Mullins, o monastério de Moling. Ao final do diálogo poético de quinze estrofes com Moling, Sweeney prevê sua própria morte iminente pelas mãos de um pastor. A profecia é logo cumprida quando Mongan, o pastor de suínos, mata Sweeney com uma lança em um ataque de ciúmes. Antes de sua morte, o rei ferido confessa seus pecados e recebe os sacramentos. Moling promete a ele um lugar no paraíso e, ajudado por seus homens do clero, cada um põe uma pedra em seu túmulo.

¹⁴ Ibid., p. 27.

¹⁵ Ibid., p.69.

A presença do elemento cristão e o problema da demência de Sweeney merecem um comentário separado.¹⁶ O conflito que resultou na derrota de Congal em Mag Rath e o destino trágico de Sweeney derivam de uma tensão entre as ideologias cristã, nova e dominante, e a nativa, de temperamento celta insubordinado. A maldição virulenta do Bispo Erc e as repetidas pragas de Ronán visavam o espírito que eles percebiam como alienígena e hostil. O conflito inicial entre Sweeney e Ronán ocorre sobre tudo entre um rei sagrado e um representante de uma nova ideologia estrangeira. Em um nível mais metafórico, é também um conflito entre o artista e as restrições que as obrigações religiosas e políticas impõem sobre sua criatividade. Leszek Kołakowski (1927-2009) uma vez escreveu sobre tal dicotomia em seu ensaio seminal de 1959: ‘Both the priest and the jester violate the mind: the former by strangling it with catechism, the latter by harassing it with mockery. At a royal palace there are more priests than jesters — just as in a king’s realm there are more policemen than artists. It does not seem possible to change this’.¹⁷ Precisamos estar atentos, entretanto, que nenhum texto antigo preocupado com Sweeney alguma vez mencionou o episódio com Ronán, e quase não há dúvidas de que a inclusão de Ronán, e de Moling, é mais tardia do que a estória da loucura do rei.¹⁸ Assim, no original, a aflição de Sweeney deve ter sido atribuída aos horrores que ele testemunhou no campo de batalha. As aparições que assombram o louco rei em seu caminho para Dál nAraidí depois de seu retorno da Bretanha tem uma semelhança fantasmagórica com as cenas de Mag Rath.

¹⁶ Sweeney’s story of his clash with Christianity follows a peculiar pattern we find elsewhere in early Irish literature, that is an attempt at a posterior Christianization of pagan rulers. A good example is Adomnán’s account of the reign of Diarmait mac Cerbaill whom he describes as ‘ordained by God’s will as king of all Ireland’. Diarmait was an ancestor of the southern Uí Néill and the annalists list him as high-king from 544 until his defeat by the northern Uí Néill in 565. Interestingly, Diarmait was regarded as the last to celebrate the pagan rite known as Feis Temro, that is of ‘sleeping’ with the local earth-goddess in Tara. Diarmait attracted curses from holy men; most notably, St. Rúadán declared that Tara should remain desolate until Doomsday.

¹⁷ Leszek Kołakowski. ‘The Priest and the Jester’ in *The Modern Polish Mind*, ed. Maria Kuncewicz (Boston: Little, Brown, 1962), p. 325.

¹⁸ As a matter of fact, Adomnán, in his *Life of Columba*, makes no reference to Sweeney in his description of the battle of Mag Rath.

Ainda mais enigmático é a alusão à loucura de Sweeney no final de *Dún na nGedh*, ‘And he brought all these forces with him and gave battle to Domhnall and the men of Erin around him, on Magh Rath, where there was a slaughter of heads between them, and where Congal Claen was slain. There were three *buadha* [i. e. *remarkable events*], which took place at the battle, viz., 1. The victory gained by Domhnall in his truth over Congall in his falsehood. 2. The going mad of Suibhne, in consequence of the number of poems written upon him; and, 3. The return home of a man of the men of Alba to his own country, without a boat or barque, with another hero clinging to him’.¹⁹ Alguém dirá que Sweeney enlouqueceu porque ele escutou poemas satíricos ou ofensivos sobre ele mesmo? Aceitando o fato de que poetas eram muitas vezes historiadores oficiais e genealogistas reais, isso é, que eles eram conferidos poderes consideráveis, a afirmação não parece tão absurda. Mesmo assim, é provavelmente uma versão corrompida de um fragmento estranhamente familiar de *The Book of Aicill*, o primeiro código criminal da Irlanda:²⁰

These are the place and time of it (the book) as far as regards Cormac. But Cennfaeladh, its place is Daire-lurain, and its was the time of Domhnall son of Aedh son of Ainmire; and its author was Cennfaeladh son of Oilell, and the cause of its being composed was that part of his brain was taken out of Cennfaeladh’s head after it had been split in the battle of Mag-rath.

Three were the reasons of that battle being celebrated:—the defeat of Congal Claen in his falsehood by Domhnall in his truth, and Suibhne Gelt having become mad, and part of his brain having been taken from Cennfaeladh’s head.

And Suibhne Gelt’s having become mad is not reason why it (the battle) is celebrated, but it is because of the number of stories he left after him in Erin.²¹

Assim, o significado correto parece ser que os poemas sobre Sweeney Geilt contribuíram mais para a fama da batalha do que para sua loucura. A questão é se existiram outros poemas sobre a batalha além de *Buile Suibhne*.

¹⁹ Donovan (1842), p. 85.

²⁰ The *Book of Aicill* was composed of the opinions and placits of two men: the first was King Cormac mac Airt, otherwise called Cormac ua Cuinn, in the 3rd century, and the second was Cennfaeladh the Learned in the 7th century. Cormac was high-king from AD 227 until 266 (according to other sources from 218 until 260).

²¹ O’Mahony (1873), p. 89.

O’Keeffe define a palavra *geilt* como ‘madman; the word seems to have been applied specially to a crazy person living in the woods; also endowed with the power of flying’.²² A maioria dos comentaristas concordam com O’Keeffe, mas discordam com a origem da palavra e sua conexão com a tradição de Sweeny. Por exemplo, James Carney sustenta que a palavra *geilt* primeiramente significa um homem selvagem das matas com a habilidade de pular de um topo de uma árvore para outro, ‘It can then be well maintained that the phenomenon *gelta* in Irish tradition derives solely from the Suibhne theme, or at least, that we have no instances that are demonstrably independent of it. In Irish “madness” may be expressed by *dásacht* or *buile*. But the word *geltacht*, the state of being a gelt, covers all the particular aspects of madness which are encountered in the story of Suibne.’²³ Jackson, por outro lado, discorda e aponta para uma passagem do texto educacional norueguês do Séc. XIII chamado *Konungs Skuggsjá (Speculum Regale)* no qual os *gelts* irlandeses são referenciados mais como um fenômeno geral.²⁴ No capítulo onze, intitulado ‘Irish Marvels Which Have Miraculous Origins’, encontramos a seguinte descrição:

There is still another matter, that about the men who are called “gelts,” which must seem wonderful. Men appear to become gelts in this way: when hostile forces meet and are drawn up in two lines and both set up a terrifying battle-cry, it happens that timid and youthful men who have never been in the host before are sometimes seized with such fear and terror that they lose their wits and run away from the rest into the forest, where they seek food like beasts and shun the meeting of men like wild animals. It is also told that if these people live in the woods for twenty winters in this way, feathers will grow on their bodies as on birds; these serve to protect them from frost and cold, but they have no large feathers to use in flight as birds have. But so great is their fleetness said to be that it is not possible for other men or even greyhounds to come near them; for those men can dash up into a tree almost as swiftly as apes or squirrels.²⁵

²² O’Keeffe (1931), p. 102.

²³ Carney (1955), p. 149.

²⁴ Jackson (1953), p. 114.

²⁵ Larson (1917), p. 116. Moreover, in Chapter X, entitled ‘The Natural Wonders of Ireland’, we find another description of feral humans, this time reminiscent of the legendary woodwose, ‘It once happened in that country (and this seems indeed strange) that a living creature was caught in the forest as to which no one could say definitely whether it was a man or some other animal; for no one could get a word from it or to be sure that it understood human speech. It had the human shape, however, in every detail, both as

Carney, entretanto, considerava a passagem de *Speculum Regale* como ‘anything but a great generalisation from this particular case of Suibne.’²⁶ O’Keeffe também acreditava que o(s) autor (es) norueguês (es) de *Speculum Regale* devem ter ouvido sobre a saga de Sweeney. Além disso, em sua discussão do termo *geilt*, O’Keeffe coloca ênfase na importância de voar ou levitar em *Buile Suibhne* como algo único da literatura irlandesa.²⁷

to hands and face and feet; but the entire body was covered with hair as the beast are, and down the back it had a long coarse mane like that of a horse, which fell to both sides and trailed along the ground when the creature stooped in walking.’ (p. 110).

²⁶ Carney (1955), p. 386.

²⁷ O’Keeffe (1913), p. XXXIV and note 2.

2.3. O SWEENEY LITERÁRIO: AS VERSÕES DE O'KEEFFE E DE O'BRIEN

Em 1934, O'Brien decidiu matricular-se para um mestrado, escolhendo como o tema de sua tese 'Nature in Irish Poetry' (Nádúirfhillíocht na Gaedhilge)¹. Consistia de um ensaio crítico sobre o uso da imagem natural na poesia irlandesa, apoiado por uma antologia de poemas discutidos no ensaio. O irmão mais novo de Brian, Kevin, que mais tarde virou um professor na UCD, foi muito crítico sobre sua escolha de tema e sua atitude com o projeto.² Ele não podia ter notado, no entanto, que não importa o quão superficial a pesquisa de Brian pode ter sido, ela iria eventualmente contribuir material de extremo valor para uma obra-prima como *At Swim-Two-Birds*.

O'Brien devia ser familiar com a versão de 1913 de *Buile Suibhne* por J. G. O'Keefe. Entretanto, quando escreveu à Longmans em 1938, o romancista afirmou que ele mesmo havia traduzido o conto.³ Não leva mais do que cinco minutos uma caminhada de 85-86 Stephen's Green, onde a UCD era localizada no passado, até 19 Dawson Street, a sede da Royal Irish Academy. Assim, dos três manuscritos conservados contendo *Buile Suibhne*, O'Brien teve fácil acesso aos dois que são parte da impressionante coleção de manuscritos da *RIA Library*, isso é: *B IV I*, pp. 82a - 95b (um manuscrito escrito em County Sligo entre 1671 e 1674 por Daniel O'Duigenan) e *23 K 44*, pp. 131-180 (um manuscrito de papel, escrito em 1721-1722 por Tomaltach Mac Muirghiosa e que não derivou de *B*). É muito improvável que ele alguma vez tenha visto o terceiro, escrito por Michael O'Clery em 1629, na Royal Library, Bruxelas.

Mesmo que as versões de O'Keeffes e O'Brien sejam bastante parecidas em seus relatos do apuro de Sweeney, elas também contêm diferenças estilísticas significantes. A característica dominante da tradução de O'Brien é o estilo pleonástico excessivo, uma ênfase em redundância e repetição, reminiscentes da retórica da poesia gaélica clássica, e tudo isso em um texto que é por natureza pleonástica. Essa mania particular é manifestada em ambas as versões da maldição de Ronán:

My curse on Suibhne!
Great is his guilt against me,

¹ For a more detailed discussion of O'Brien's sources, see pp. 26- 27.

² See Cronin (1998), p. 66.

³ See O'Shea (1992), p. 101.

his smooth, vigorous
dart he thrust through my holy belly.
That bell which thou hast wounded
will send thee among branches,
so that thou shalt be one with the birds—
the bell of saints before saints.
Even as in an instant went
the spear-shaft on high,
mayst thou go, O Suibhne,
in madness, without respite! ⁴

E aqui está a interpretação de O'Brien:

My curse on Sweeny!
His guilt against me is immense,
he pierced with his long swift javelin
my holy bell.
The holy bell that thou hast outraged
will banish thee to branches,
it will put thee on a par with fowls—
the saint-bell of saints with sainty-saints.
Just as it went prestissimo
the spear-shaft skyward,
you too, Sweeny, go madly-gone
skyward. ⁵

O uso aparentemente sem cuidado de 'prestissimo' é um sinal de que a abordagem do autor é uma de ironia e paródia. Assim, Wäppling (1984) parece não compreender quando ela acha algumas das traduções de O'Brien 'more beautiful and poignant than O'Keefe's'.⁶ O'Brien não busca competir com seus predecessores já que cada um deles tem um objetivo completamente diferente. O'Keefe almeja uma interpretação precisa de um antigo conto irlandês sobre o destino trágico do rei Sweeney. O'Brien, por outro lado, está interessado no poema até o ponto em que ele se torna um espelho distorcido no qual os outros personagens do romance vão enxergar suas próprias reflexões deformadas. Afinal de contas, *At Swim-Two-Birds* é antes de

⁴ O'Keefe (1913), p. 13.

⁵ Pp. 91-92.

⁶ Wäppling (1984), pp. 58-59.

tudo um livro sobre outros livros. Além disso, o autor ocasionalmente leva o jogo um passo além quando ele faz paródias de partes de sua própria tradução. Essa técnica é usada para impor falsos contextos e identidades sobre personagens. Assim, por exemplo, na parte final do romance, Dermot Trellis, um ‘eccentric author’, toma o papel de Sweeney no livro que Orlick Trellis está escrevendo sobre seu pai. Primeiro, a descrição de Ronán na versão de O’Keeffe:

There was a certain noble, distinguished holy patron in Ireland, even Ronan Finn, son of Bearach, son of Criodhan, son of Earclugh, son of Ernainne, son of Urene, son of Seachusach, son of Colum Cuile, son of Mureadhach, son of Laoghaire, son of Niall; a man who fulfilled God's command and bore the yoke of piety, and endured, persecutions for the Lord's sake. He was God's own worthy servant, for it was his wont to crucify his body for love of God and to win a reward for his soul. A sheltering shield against evil attacks of the devil and against vices was that gentle, friendly, active man.

On one occasion he was marking out a church named Cell Luinne in Dal Araidhe. (At that time Suibhne, son of Colman, of whom we have spoken, was king of Dal Araidhe.) Now, in the place where he was, Suibhne heard the sound of Ronan's bell as he was marking out the church, and he asked his people what it was they heard. ‘It is Ronan Finn, son of Bearach,’ said they, ‘who is marking out a church in your territory and land, and it is the sound of his bell you now hear.’ Suibhne was greatly angered and enraged, and he set out with the utmost haste to drive the cleric from the church.⁷

Agora, o mesmo Ronán no conto de Finn como traduzido por O’Brien,

Now Sweeny was King of Dal Araidhe and a man that was easily moved to the tides of anger. Near his house was the cave of a saint called Ronan — a shield against evil was this gentle generous friendly active man, who was out in the matin-hours tapping out the wall-steads of a new sun-bright church and ringing his bell in the morning.

(...) Now when Sweeny heard the clack of the clergyman’s bell, his brain and his spleen and his gut were exercised by turn and together with the fever of a flaming anger.. He made a great run of the house...⁸

⁷ Pp. 3-5.

⁸ P. 90.

E, finalmente, a descrição é apropriada por Orlick e modulada em seu tormento textual de seu pai. Assim como Trellis substitui Sweeney, Moling é substituído por Ronán,

On a certain day this man [Trellis] looked out accidentally through a certain window and saw a saint in his garden taping out the wallsteads of a new sun-bright church, with a distinguished concourse of clerics and acolytes along with him, discoursing and ringing shrill iron bells and reciting elegant latin. For a reason he was angry. He gave the whoop of a world-wide shout from the place he was and with only the bareness of time for completing the plan he was engaged with, made five strides to the middle of the garden.⁹

Durante a confrontação com Moling, Trellis será obrigado a repetir as mesmas ações que Sweeney fez no conflito com Ronán; ele vai destruir o saltério do santo e machucar um de seus acólitos. Também serão distribuídas penitências similares:

[Finn about Sweeny] In that glen it was hard for Sweeny to endure the pain of his bed there on the top of a tall ivy-grown hawthorn in the glen, every twist that he would turn sending showers of hawy thorns into his flesh, tearing and rending and piercing him and pricking his blood-red skin. (...) He settled and roosted on its slender perch till it bowed beneath him and bent till it slammed him to the ground...¹⁰

[Orlick about Trellis] That night they [the Pooka and Trellis] rested at the tree of Cluain Eo, Trellis at his bird's-roost on a thin branch surrounded by tufts of piercing thorns and tangles of bitter spiky brambles.¹¹

Mesmo com os vários jogos textuais de O'Brien e suas variações no tema de *Buile Suibhne*, não devemos olhar sua tradução apenas em termos de paródia. Sempre que o motivo recorrente da justaposição do desespero de Sweeney e seu deleite nas superfícies da Natureza, O'Brien mostra toda sua destreza e sensibilidade como um poeta lírico. É precisamente o contraste e as transições suaves entre a seriedade e a frivolidade que fazem com que os leitores sintam-se confusos e perplexos com os

⁹ P. 246.

¹⁰ P. 94.

¹¹ P. 265.

instáveis contextos fictícios do romance. Abaixo temos uma amostra do O'Brien lírico e a versão correspondente de O'Keefe,

A year to last night
I have lodged there in branches
from the flood-tide to the ebb-tide
naked.

Bereft of fine women-folk,
the brooklime for a brother—
our choice for a fresh meal
is watercross always

Without accomplished musicians
without generous women,
no jewel-gift for bards—
respected Christ, it has perished me.

The thorn-top that is not gentle
has reduced me, has pierced me,
it has brought me near death
the brown thorn-bush.

Once free, once gentle,
I am banished for ever,
wretch-wretched I have been
a year to last night.¹²

E agora, a versão de 1913 de O'Keefe,

A year to last night
have I been among the gloom of branches,
between flood and ebb,
without covering around me. (...)
Without the company of women;
save brooklime of warrior-bands—
a pure fresh meal—
watercross is our desire. (...)
Without accomplished musicians,
without the converse of women,

¹² Pp. 94-95.

without bestowing treasures;
it has caused my death, O revered Christ. (...)
The hawthorn that is not soft-topped
has subdued me, has pierced me;
the brown thorn-bush
has nigh caused my death. (...)
A-wandering in truth,
though I was noble and gentle,
I have been sad and wretched
a year to last night. ¹³

A tradução original por J. G. O’Keeffe tem quatorze estrofes. O’Brien edita o fragmento em cinco removendo redundâncias desnecessárias, e assim obtém um poema com uma estrutura coerente com um final que ecoa o início.

¹³ Pp. 27-29.

2.4. OS TRÊS SWEENEYS EM *AT SWIM-TWO BIRDS*

*Who has not Tristram Shandy read?
Is any mortal so ill bred?*

Boswell

2.4.1 Diferença e Repetição

Nós já mencionamos a importância do número três no romance de Flann O'Brien, com seus três começos, três níveis de consciência, e o triplo 'good-bye' passar-bem no final.¹ De acordo, Sweeney foi concedido três histórias diferentes em *At Swim-Two-Birds*.

A primeira é o longo conto narrado por Finn (pp. 90-101, 110-118, 123-128). É um relato bem direto, se muito editado, da saga de Sweeney. Já discutimos isso de duas perspectivas diferentes: primeiro, nos concentramos no Finn como narrador da história², e depois olhamos mais profundamente para as fontes, objetivos e estilística de O'Brien.³ É precisamente no conto de Finn que o leitor se depara com a única referência ao título do romance. Depois de passar um tempo em Glen Bolcain, Sweeney vai para Cluan Cille onde ele janta agrião e água. Daí, ele voa para Snámh-dá-én,

After another time he set forth in the air again till he reached the church at Snámh-dá-én (or Swim-Two-Birds) by the side of the Shannon, arriving there on a Friday, to speak precisely; here the clerics were engaged at the observation of the nones, flax was being beaten and here and there a woman was giving birth to a child; and Sweeny did not stop until he had recited the full length of a further lay.⁴

¹ One should not forget that the author created a peculiar triad for his own persona. He functioned as Brian O'Nolan in the quotidian real world, as Flann O'Brian in literature, and as Myles na gCopaleen in popular culture.

² In '1.2.2. Fionn mac Cumhaill as the Narrator of Buile Suibhne' (pp. 120-24).

³ In the previous chapter (pp. 140-45).

⁴ P. 95.

Esse é o único momento que o nome Swim-Two-Birds é mencionado no texto, o que não seria nada demais se o original não dedicasse muito mais espaço para a estadia de Sweeney no local.

Sweeter to me about the waves—
though my talons to-night are feeble—
than the grig-graig of the church-bell,
is the cooing of the cuckoo of the Bann.
O woman, do not bring forth thy son
on a Friday,
the day whereon Suibhne Geilt eats not
out of love for the King of righteousness.
As the women scutch the flax—
'tis true though 'tis I be heard—
even so were beaten my folk
in the battle of Magh Rath.
From Loch Diolair of the cliff
to Derry Coluim Cille
it was not strife that I heard
from splendid, melodious swans.
The belling of the stag of the desert above the cliffs
in Siodhmuine Glinne—
there is no music on earth
in my soul but its sweetness.
O Christ, O Christ, hear me!
O Christ, O Christ, without sin!
O Christ, O Christ, love me!
sever me not from thy sweetness!.⁵

É agora impossível determinar se O'Brien decidiu omitir a passagem enquanto ele estava brincando com a idéia de mudar o título do romance para 'Sweeny in the Trees'. Nós observamos que ele removeu muitos fragmentos com Finn como narrador do conto, pois ele pensava que eles podiam ser muito cansativos. Afinal de contas, o herói ancião é incapaz de manter a atenção de Shanahan e Lamont.

Mesmo morrendo e sendo sepultado no final da interpretação de Finn do conto, o ferido rei retorna a vida e encontra os personagens no romance de Dermot Trellis.⁶

⁵ Pp. 33-35.

Quando eles percebem pela primeira vez a presença de Sweeney em um teixo, eles ficam aturdidos já que suas habilidades interpretativas estão limitadas ao universo fictício do livro que eles habitam, 'It might be a bird in the tree, said Shorty, a big bird. (...) Whatever it is, observed the poet, it's not a man. It hasn't got a trousers on it. It's likely to be a marsupial.' Nesse momento, Sweeney se apresenta recitando poesia; no entanto, ele recusa descer da árvore. Enquanto Casey insiste em ajudar o colega poeta, Sweeney tomba da árvore,

...there came the rending scream of a shattered stirk and an angry troubling of the branches as the poor madman percolated through the sieve of a sharp yew, a wailing black meteor hurtling through green clouds, a human prickles. He came to the ground with his right nipple opened to the wide and a ruined back that was packed with the thorns and the small-wood of the trees of Erin, a tormented cress-stained mouth never halting from the recital of inaudible strange staves. There were feathers on his body and there, impaired and shabby with vicissitude.⁷

Assim, O'Brien força Sweeney a reviver o momento mais comovente da versão original do poema, quando ele cai ao escutar a falsa notícia da morte de seu filho. No relato que Finn faz da estória, esse meio-irmão Linchehaun o pega e o prende. Isso é desnecessário já que Sweeney, no fim de seu baráço, está deitado no chão incapaz de levantar. O Pooka e seus companheiros percebem que o 'poor man is unwell', mas não sabem como ajudá-lo; a Good Fairy sugere que ele pode estar bêbado, enquanto Shorty acredita que uma 'bullet would put him out of his pain'.

No conto de Finn, Sweeney é cercado por um 'concourse of hospitallers and knights and warriors' e entregue aos cuidados de Linchehaun para temporariamente recuperar os sentidos. Em sua segunda encarnação, o 'invalid' é cercado pelos membros da equipe de Pooka que o convidam para unir-se a eles com uma absurda lista de promessas de uma página e meia.⁸ Essa lista incluía ótimas bebidas e comidas, vários entretenimentos incluindo 'fifteen olive-mellow concubines' e muito descanso, 'princely oblivion'. Os itens na lista freqüentemente recebem aliterações e são acompanhados por adjetivos compostos, um artifício que aponta para uma paródia da

⁶ Pp. 174-201.

⁷ Pp. 178-79.

⁸ Pp. 183-85.

dicção pleonástica e repetitiva da antiga poesia irlandesa. A inclusão de tal lista, no entanto, sugere um propósito mais profundo no que ela prevê a intrínseca artificialidade do discurso.⁹ Podemos afirmar sem dúvidas que a fonte primária de O'Brien para tais exercícios estilísticos em paródia e mecanismos auto-refletivos é *Tristram Shandy* (1759-67) de Laurence Sterne (1713-68). Embaixo é um bom exemplo do Volume VIII do romance,

CHAPTER XIII

WHICH shows, let your reverences and worships say what you will of it (for as for *thinking* — all who *do* think — think pretty much alike, both upon it and other matters) — LOVE is certainly, at least alphabetically speaking, one of the most

A gitating

B ewitching

C onfounded

D evilish affairs of life — the most

E xtravagant

F utilitous

G alligaskinish

H andy-dandyish

I racundoulus (there is not K to it) and

L yrical of all human passions: at the same time, the most

M isgiving (...) ¹⁰

Já foi observado que a lista de Sterne é alfabética, um mecanismo que O'Brien reproduz no romance quando Orlick Trellis faz um catálogo das ofensas de seu pai:

ANTHRAX, paid no attention to regulations governing the movements of animals affected with.

BOYS, corner, consorted with.

CONVERSATIONS, licentious, conducted by telephone with unnamed female servants at the Department of Posts and Telegraphs.

DIRTINESS, all manner of spiritual mental and physical, gloried in.

ECLECTISM, practised amorous.

⁹ Two other extensive lists can be found in the final part of the novel. The first is dedicated to 'Moral Effects of Tobacco-using' and 'Moral Effects of Tea-Tasting' (pp. 302-03). The second is the 'Argument of the poem "The Shipreck", by William Falconer' (pp. 304-05).

¹⁰ Sterne (1983), pp. 444-45.

The completion of this list in due alphabetical order, observed Orlick, will require consideration and research.¹¹

Depois de recitar a longa lista de promessas extravagantes, a equipe itinerante, que levam Sweeney junto, sai em uma jornada para o Red Swan Hotel. No caminho, eles tocam várias composições musicais. Aqui segue outra lista que adiciona um ar surreal ao domínio fictício do romance de Trellis. Essa inclui, *inter alios*, a ‘ageless minstrelsy of the native land’, ‘Cuban love-songs and moonsweet madrigals’, ‘two hundred and forty-two (242) songs by Schubert in the original German words’, um ‘chorus from *Fidelio* (by Beethoven of *Moonlight Sonata* fame)’, um ‘long excerpt from a Mass by Bach’, ‘pieces by Offenbach, Schumann, Saint-Saens and Granville Bantock’ assim como ‘entire movements from cantatas and oratorios and other items of sacred music, *allegro ma non troppo*, *largo*, and *andante cantabile*’.¹² O repertório extremamente eclético da equipe itinerante não é o único indício da artificialidade do discurso. Também o é o trocadilho de *andante cantabile* e, sobre tudo, a inclusão de Granville Bantock próximo a Bach, Beethoven, e Schumann. Ele que já foi um compositor prolífico, nos anos de 1930 Bantock era visto como um excêntrico antiquado e geralmente era motivo de piada na música britânica.

Quando chega no Red Swan Hotel ‘approximately twenty past four p.m.’ no dia seguinte, os personagens de Trellis entram nas premissas despercebidos, mas são forçados a esperar que o autor durma. Eles concordam em jogar poker para passar o tempo e convidam Sweeney para participar, ‘I have the cards in my hand, said Shorty, gather in closer, my arm isn’t a yard long. How many hands now? Is Sweeny playing, asked Casey, are you Sweeny? Have you any money, Sweeny? asked Slug. Six hands, said the Good Fairy placidly, everybody is playing’.¹³ Sobre as cartas, o Pooka conta a estória de Diarmait e Gráinne (*Tóraigheacht Dhiarmada agus Ghráinne*), a mais famosa prosa em narrativa do Ciclo Feniano, onde ele traz Fionn para o mundo do livro de Trellis. Ele alega ter conhecido os amantes pessoalmente no oeste da Irlanda e disputado uma partida de xadrez por Gráinne.¹⁴ É nesse momento que Sweeney pede três cartas e

¹¹ O’Brien (1939), p. 245.

¹² Pp. 186-87.

¹³ P. 198.

¹⁴ For a discussion of the narrative, see pp. 42-44 of the present work.

desaparece do romance pela segunda vez, 'A knot of green-topped bunch leaves, said Sweeney, is our choise from a bed of sorrel, acorns and nuts and cresses thick, and three cards we desire'.¹⁵

¹⁵ P. 201.

2.4.2 Sweeney como Dermot Trellis: o Colapso da Autoria

A terceira reescritura de *Buile Suibhne* acontece dentro do mundo fictício do romance de Orlick. Herdando os talentos literários de seu pai, ele os usa para aliar-se aos personagens do livro de Trellis e virar contra seu pai e seu criador. Assim, o ato de escrever transforma-se em um ato de rebelião contra a autoridade paterna. Mais uma vez, o tema de punição é central para a estória. Dessa vez, entretanto, Sweeney é substituído por Dermot Trellis que terá que passar por uma agonia prolongada nas mãos de seus próprios personagens. Orlick escreve a abertura de seu romance na qual ele envia Moling, que interpreta o papel de Ronán, para incomodar o autor doente. Mas ele é interrompido por Shanahan que acha que o texto é muito sofisticado para o propósito deles,

I beg your pardon, Sir, said Shanahan, but this is a bit too high for us. This delay, I mean. The fancy stuff, couldn't you leave it out or make it short, Sir? Couldn't you give him a dose of something, give him a varicose vein in the bloody heart and get him out of that bed? (...) I saw a thing in a picture once, said Shanahan, a concrete- mixer, you understand, Mr. Orlick, and three of your men fall into it when it is working full blast, going like the hammers of hell. ¹⁶

Orlick faz outra tentativa na qual Trellis ataca Moling e é amaldiçoado por ele. Mas uma vez, seus esforços não são aprovados por Shanahan, Furriskey, e Lamont, '(...) no offence but that class of stuff is all my fanny'. Orlick concorda em escrever uma terceira abertura na qual Dermot Trellis é visitado pelo Pooka Phellimey e sujeito a tortura excessivamente cruel. O que faz essa cena soar surreal é que Trellis, mesmo com dores extremas, mantém uma conversa extremamente cortês e formal com o diabo. Quando ele eventualmente perde a cabeça, o Pooka o repreende, 'The character of your colloquy is not harmonious, rejoined the Pooka, and makes for barriers between the classes. Honey-words in torment, a growing urbanity against the sad extremities of human woe, that is the further injunction I place upon your head'. ¹⁷ De acordo, Trellis retoma sua dicção cortês anterior. Assim, a insuficiência de um registro lingüístico

¹⁶ Pp.. 239-40.

¹⁷ P. 255.

altamente consistente em uma situação específica na narrativa transforma-se em outra arma de auto-ironia no arsenal de O'Brien.

No entanto, é na onipresença do número três, o grande favorito do autor, que encontramos o atestado mais explícito de que *At Swim-Two-Birds* é de fato um 'self-evident sham' e 'largely a work of reference'. O romance não apenas faz referências freqüentes a outros textos do 'entire corpus of existing literature', mas também se enxerga como um objeto de repetição como paródia.¹⁸ Conseqüentemente, o leitor de repente vai perceber que ele se encontra no terceiro nível de consciência do romance, dentro da terceira capitulação da estória de Sweeney na qual o personagem Orlick Trellis está se vingando de seu fictício pai Dermot. É na terceira tentativa que ele finalmente obtém sucesso. E não nos surpreende que ele vá sujeitar seu pai a três reencenações da cena mais perturbadora de *Buile Suibhne*, a queda de Sweeney do teixo,

The butt of that particular part of the story is this, that Trellis, wind-quick, eye-mad, with innumerable boils upon his back and upon various parts of his person, flew out in his sweat-wet night-shirt and day-drawers, out through the glass of the window till he fell with a crap on the cobbles of the street. A burst eye-ball, a crushed ear and bone-breaks two in number, these were the agonies that were his lot as a result of his accidental fall.¹⁹

A dicção bem humorada e casual e o uso paródico de substantivos compostos estão em completo contraste com o dano físico infringido sobre Trellis. A segunda reencenação da queda de Sweeney ocorre quando Orlick retira-se para a 'parochial house, the bathroom' e deixa Trellis e o Pooka suspensos no ar. Shanahan, Furriskey e Lamont decidem divertir-se por eles mesmos na ausência do autor. Como resultado, Trellis 'fell down about half a mile to the ground on the top of his snot and broke his two legs in halves and fractured his fourteen ribs, a terrible fall altogether.'²⁰ Atormentado por dores extremas, a vítima involuntariamente expressa 'strings of profanity and dirty foul language, enough to make the sun set before the day was

¹⁸ See p. 33.

¹⁹ P. 254.

²⁰ P. 261.

over’.²¹ Mais uma vez, o Pooka o repreende, mas dessa vez vai mais além e insiste, ‘Say you like it’.²² Shanahan e seus companheiros quase matam Trellis com suas interferências no texto, mas conseguem restaurar ele e o Pooka na situação que Orlick os havia deixado. Em seu retorno, o autor resolve ir deitar-se. Do mesmo modo, seus personagens o seguem em sua preparação para dormir. Agora, eles se encontram dentro do cenário de *Buile Suibhne*, na árvore de Cluain Eo. Nesse momento, a inteligência de Trellis está ‘feeble with suffering’. Na manhã seguinte, ele vai sofrer sua terceira queda,

(...) the cripple in the tree was abandoned without warning by each of his wits with this unfortubate result, that he fell senseless through the cruel arms of branches, and came upon the ground with a thud that placed him deeper in the darkness of his sleep. The thorns which were embedded in his person could be ascertained on counting to be no less than 944 in number.²³

Trellis não tem que passar apenas pelas três reencenações da queda de Sweeney, mas também tem que sofrer as suas condições mentais instáveis. Quando o Pooka encontra Shanahan e seus companheiros na floresta, o inconsciente Trellis está deitado no chão,

When his wits returned to Dermot Trellis, they did not come together but singly and at intervals. They came each with its own agonies, and sat uneasily on the outer border of the mind as if in readiness for going away again.

When the sufferer was strong enough to observe the shape of his surroundings, he saw that he was in a large hall not unlike the Antient Concert Rooms in Brunswick Street (now Pearse Street). The king was on his throne, the satraps thronged the hall, a thousand bright lamps shone, o’er that high festival.²⁴

Ao receber a notícia de seu julgamento iminente, o infeliz romancista sofre outro colapso, ‘That is the last blow that brings a man to the ground, observed Trellis. His wits then took leave of him and remained at a distance for a long period of time.’²⁵

²¹ Ibid.

²² Ibid.

²³ P. 267.

²⁴ Pp 279-280.

²⁵ P. 281.

Algumas páginas adiante, ele é descrito na seguinte maneira, ‘The invalid here gathered his senses closely about him as if they were his overcoat to ensure that they should not escape before his purpose was accomplished’.²⁶

Os próprios personagens de Trellis servem no julgamento como juízes, júri e testemunhas. Eles bebem cerveja e jogam cartas enquanto sentam julgando-o e uma vaca que foi mal tratada em um de seus romances é trazida para testemunhar e William Tracy volta dos mortos e o acusa de plagiar seus romances. No entanto, eles não chegam a nenhum veredito no julgamento porque Orlick para de escrever quando anoitece. Ao mesmo tempo, eles consideram a pena de morte, ‘a half a minute with the razor and the trick is done’, mas Orlick decide adiar esse ato de parricídio textual até a manhã seguinte ‘for the sake of appearance’.²⁷

Kopcewicz (2002) demonstra que se assumirmos que a figure de Trellis como o lado aural do narrador-estudante, podemos ler o disfarce do julgamento com Trellis no banco dos réus enfrentando seus atormentadores como uma reencenação metafórica de seus exames acadêmicos. Assim, a paródia do julgamento jurídico pode servir como uma paródia dos exames acadêmicos, também um julgamento com o examinado como réu e os examinadores como juízes e júri distribuindo veredito – um procedimento que do ponto de vista do estudante pode envolver muito tormento mental e perseguição.²⁸ Esse deslocamento metafórico do judiciário para o acadêmico traz uma ordem teleológica para a baderna do plano fictício – uma confusão de eventos não relacionados e personagens, histórias, músicas, itens enciclopédicos e argumentos históricos, científicos e ilógicos arbitrários. No curso do tormento submetido pelo Pooka, Trellis encontra seus três personagens, Furriskey, Shanahan e Lamont, que estão engajados em um discurso erudito que sem dúvida soa como uma revisão de vários assuntos em preparação para os exames universitários:

Paris, son of Priam, King of Troy, carried off the wife of Menelaus, King of Sparta and caused the Trojan War. The name of the wife, said Lamont, was Helen. A camel is

²⁶ P. 289.

²⁷ Pp. 272-301. This whole episode fits Harold Bloom’s Oedipal model of influence (in *Anxiety of Influence*) according to which the author struggles with his precursor through the stages of ‘revisionary ratios’ – completing him, breaking with him, mythicizing him, assuming his place.

²⁸ Cf. Kopcewicz (2002), p. 338.

unable to swim owing to the curious anatomical distribution of its weight, which would cause its head to be immersed if the animal were placed in deep water. Capacity in electricity is measured by the farad; one microfarad is equal to one millionth of a farad. A carbuncle is a fleshy excrescence resembling the wattles of a turkey-cock. Sphragistics is the study of engraved seals.²⁹

A lista continua por várias páginas preparando a intenção satírica, apresentando a academia como um teatro cômico com a graduação como o desfecho dramático. As dimensões enciclopédicas, históricas, míticas e modernas do romance também podem ser lidas como uma zombaria do currículo universitário, os personagens como estudantes e a tortura de Trellis como tormento por ser ensinado pelo Pooka. Se a moldura constitui o real mimético do romance, então sua paródia acadêmica embutida no plano fictício ilustra o processo do fazer da ficção em palimpsesto no qual existem três narrativas distintas inscritas dentro de cada uma, a estória do louco Sweeney, o julgamento e os exames universitários.

Os problemas de Trellis com seu romance recalcitrante e a resultante perda de controle autoral sobre ele podem ser lidas no contexto da noção de Roland Barthes 'death-of-the-author'. Junto com outros pensadores como Foucault, Derrida e Kristeva, questionando a idéia de um assunto humano unificado, Barthes argumentou em seu ensaio seminal 'A Morte do Autor' (1968) que um texto é 'not a line of words releasing a single "theological" meaning (the "message" of the Author-God), but a multi-dimensional space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from innumerable centres of culture'.³⁰ Assim é possível e legítimo destituir a figura do autor como criador autônomo e fonte de significado em um texto e o substituir com o leitor 'completing' o significado. O autor, como Barthes argumenta em 'From Work to Text', reduzido à condição de uma entidade lingüística, uma parte do texto na qual ele aparece, é agora visto como um personagem em sua própria ficção, capaz de ser lido, 'completed'. De acordo, Trellis

²⁹ P. 275.

³⁰ Barthes (1977), p. 146.

transforma-se em um personagem no mundo fictício de seu próprio romance onde ele não é apenas lido por seus personagens, mas é também ‘written’ por eles.³¹

Quando Trellis eventualmente acorda de seu pesadelo e chega em casa vestindo uma camisola em trapos, ele encontra sua criada e faz um comentário sobre seu esgotamento nervoso, ‘I am ill, Teresa, he murmured, I have done too much thinking and writing, too much work. My nerves are troubling me I have bad dreams and queer dreams and I walk when I’m asleep. I’m very tired’.³² Nesse momento, Trellis não está ciente de que Teresa acabou de salvar sua pele ao acidentalmente queimar as páginas de seu romance que garantiam a existência de Shanahan e seus amigos. As questões de sanidade e insanidade, e as fronteiras que supostamente a separam, vão ser deixadas em aberto na última passagem onde o nome de Sweeney é evocado no romance,

Sweeny in the trees hears the sad baying as he sits listening on the branch, a huddle between the earth and heaven; and he hears also the answering mastiff that is counting the watches in the next parish. Bark answers bark till the call spreads like fire through all Erin. Soon the moon comes forth from behind her curtains riding full tilt across the sky, lightsome and unperturbed in her immemorial calm. The eyes of the mad king upon the branch are upturned in fear and supplication. His mind is but a shell. Was Hamlet

³¹ Compared with the treatment some of the authors of modern fiction receive at the hands of their characters, Trellis fares not too badly. The characters of Donald Barthelme’s *Snow White* (1967), complaining of being brought from the security of their fairy tale environment into the bewildering and confusing world of postmodern fiction, charge their fellow character, Bill, who functions in Barthelme’s novel as its surrogate author, with failure, put him on trial, find him guilty as charged, and consequently hang him, though they spare him physical torture. This hanging is also seen as martyrdom and deification, ‘We have raised him to the sky. Bill will become doubtless one of those skyheroes like Theodicy and Rime, who govern the orderly rush of virgins and widows through the world. We lifted him toward the sky. Bill will become doubtless one of those sub-deities who govern the calm passage of cemeteries through the sky. If the graves fall open in mid-passage and swathed forms fall out, it will be his fault, probably’ (p. 185). And Bill, a failed poet, teacher and the ‘leader of the people’, acknowledges his flaw, ‘I wanted to be great, once. But the moon for that was not in my sky, then. I had hoped to make a powerful statement. But there was no wind, no weeping’ (p. 57). With Bill, the authorial double in *Snow White*, Barthelme introduces his readers into the aesthetics of failure that seems to inform also O’Brien’s *At Swim-Two-Birds*.

³² P. 313.

mad? Was Trellis mad? It is extremely hard to say. Was he a victim of hard-to-explain hallucinations? Nobody knows. Even the experts do not agree on these vital points.³³

Será Trellis um escritor inepto que enlouqueceu ou estará ele reencenando o papel do autor que desaparece no drama de ‘The Death of the Author’? No ensaio ‘What Is an Author’, Foucault argumenta que nossa escrita cultural ‘has become linked to sacrifice, and even to a sacrifice of life’ that manifests itself in the ‘effacement of the writing subject’s individual characteristics. (...) As a result the mark of the writer is reduced to nothing more than the singularity of his absence. He must assume the role of the dead man in the game of writing. (...) In short, it is a matter of depriving the subject (or its substitute) of its role of originator, and of analysing the subject as a variable and complex function of discourse.’³⁴ Ele é agora visto não como um agente criador, mas como uma função do texto que ele coloca em movimento e que não é mais seu. Ao mesmo tempo, a noção do próprio texto, assim desligado do autor, sofre modificações. Roland Barthes em ‘A Morte do Autor’ *hypostatizes* isso como um campo intertextual sem origem e final.³⁵

Destronado e enterrado no texto, trazido à condição de uma mera variante textual, o autor ou seu substituto, como qualquer outro signo lingüístico dentro do texto, é assunto para uma leitura. Isso dá poderes ao leitor ou interprete sobre o autor como agente produzindo o texto e o preenchendo por meio da leitura. O duelo de Trellis com os personagens de seu romance pode ilustrar essa metamorfose de assunto de composição para objeto de leitura, e a ascensão da leitura é evidenciada nas figuras de Orlick, Shanahan, Lamont e Furriskey, que atuam nesse romance e, ao mesmo tempo, nele o comentam, o criticam, lêem seu autor e assim o constituem como um texto escrito.

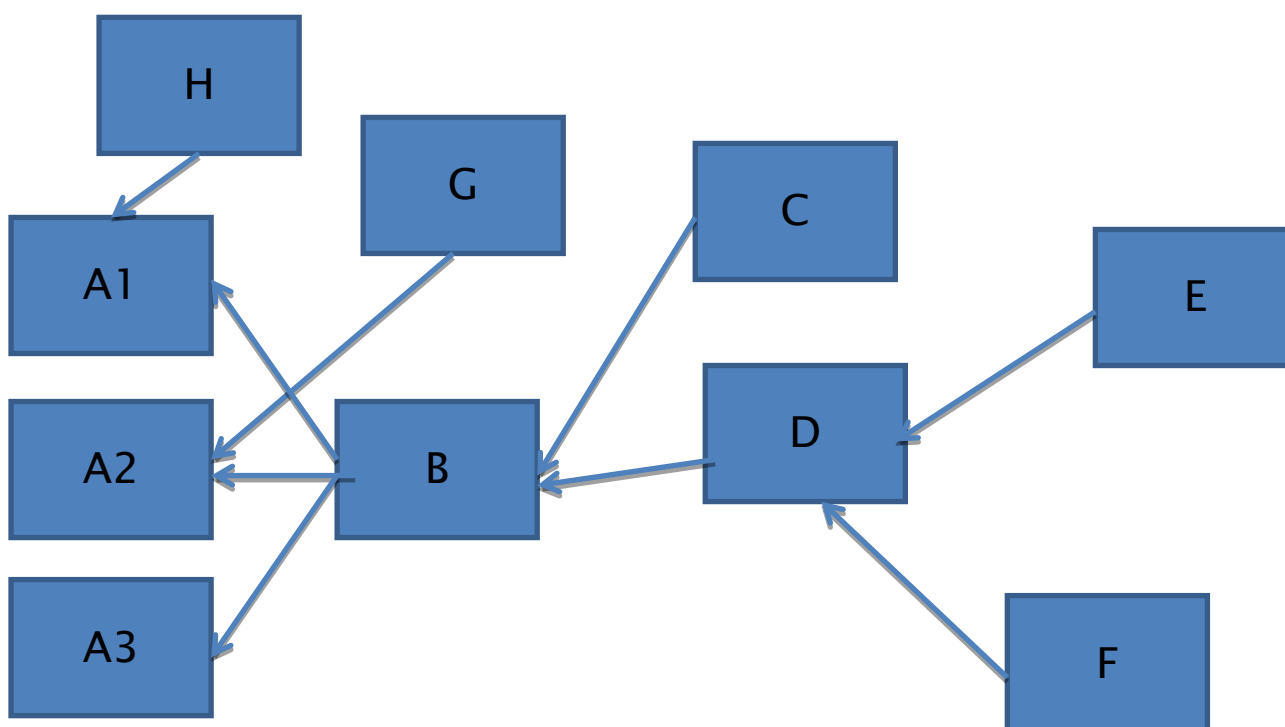
³³ P. 314.

³⁴ Foucault (1984), pp. 102-103, 118.

³⁵ In the essay ‘From Work to Text’ Barthes (1977) compares the presence of the author in the text to that of a character, ‘It is not that the Author may not “come back” in in the Text, his text, but then does so as a ‘guest’. If he is a novelist, he is inscribed in the novel like one of his characters, figured in the carpet, no longer privileged, patterned, aletheological, his inscription is ludic. He becomes, as it were a paper-author: his life is no longer the origin of his fiction but a fiction contributing to his life’ (p. 161).

Conclusão do Capítulo 2

O tratamento que O'Brien dá ao poema narrativo irlandês *Buile Suibhne* funciona de acordo com as dinâmicas de diferença e repetição. *At Swim-Two-Birds* é primariamente um romance sobre o ato de escrever em si mesmo e como tal não pode escapar de se repetir e se revisar. Os espelhos distorcidos de Gide são nada menos do que metáforas pictóricas dessas atividades. Enquanto o texto se vira contra ele mesmo e olha para si, o leitor é capaz de enxergar mais reflexos e escutar mais ecos e reverberações. Abaixo temos um modelo simplificado das reflexões do louco King Sweeney dentro da estrutura de múltiplos espelhos de *At Swim-Two-Birds*.



A. Ao invés de uma única imagem, encaramos um *triptych*, i.e. três capitulações diferentes do apuro de Sweeney em *At Swim-Two-Birds*. A figura A1 é o relato que Finn MacCool faz das adversidades de King Sweeney; A2 é a estória do retorno de Sweeney e sua entrada no mundo

do romance de Dermot Trellis; A3 é a versão mais distorcida na qual Trellis assume o papel de Sweeney e Moling o de Ronán. É, entretanto, o pooka que vai levar a cabo a punição pelos pecados do escritor em um texto escrito por seu filho.

- B. Esse é o poema narrativo medieval *Buile Suibhne*.
- C. As mais antigas narrativas pagãs da insanidade de Sweeney.
- D. A variação cristã da estória.
- E. As narrativas históricas da expansão dos Uí Néil.
- F. As narrativas relacionadas com a cristianização da Irlanda tais como *Life of Columba*.
- G. O conto de Diarmait e Gráinne (*Tóraigheacht Dhiarmada agus Ghráinne*).
- H. A versão de James O’Keeffe de *Buile Suibhne* (1913).

Capítulo 3

Em transition: de Finnegans Wake para At Swim-Two-Birds

In many senses Joyce is the horizon beyond which our novelists have yet to go, and the countless novels written since Ulysses and Finnegans Wake have tended merely to flesh out various possibilities that Joyce had already indicated.

Brian Stonehill

Nothing can be invented on the subject of Joyce. Everything we can say about Ulysses, for example, has already been anticipated... to say nothing of Finnegans Wake, by a hypermnesic machine capable of storing in an immense epic work, along with the memory of the West and virtually all the languages in the world up to and including traces of the future.

Jacques Derrida

3.1. A QUEDA DO PAI EDIPIANO

O narrador de O'Brien, assim como Stephen de Joyce, é um aluno da University College em Dublin, e, como Oblomov de Goncharov ou o escritor francês Marcel Proust, passa a maior parte de seu tempo em seu quarto onde, deitado principalmente na cama, sonha acordado com sua narrativa dialógica em *At Swim-Two-Birds*. O ponto de inflexão do romance é o nascimento do personagem Orlick Trellis no que isso gera sua própria linha de narrativa na qual ele figura como protagonista e autor. Quando a notícia de seu nascimento é difundida, os personagens se reúnem em uma peregrinação liderada pelo Pooka e a Good Fairy, o demônio e o anjo competindo pela alma de Orlick, e depois lhe prestam homenagem como se estivessem saudando a chegada de uma nova ordem. De volta ao Red Swan Hotel, eles jogam cartas e o Pooka facilmente ganha Orlick da Good Fairy ¹,

THE POOKA MACPHELLIMEY, having won dominion over Orlick by virtue of superior card-play, brings him home to his hut in the fir-wood and prevails upon him to live there as a P. G. (Paying Guest), for a period not exceeding six months, sowing in his heart throughout that time the seeds of evil, revolt, and non-serviam. ²

O nascimento de Orlick e a peregrinação apontam explicitamente para o poderoso tema da Natividade. Muito de sua sagrada importação é, no entanto, dissipado no comportamento disparatado dos personagens, e seu tratamento paródico e profano deslocado na comédia infantil do hipertexto.³ Agora, com o 'non-serviam' de Orlick, isso re-emerge no motivo parricida da extensão edipiana da narrativa. A proclamação 'non-serviam' é uma reverberação legível de Stephen Dedalus no *The Portrait* em sua decisão de seguir a vida de um artista, dizendo a Cranly, 'I will not serve that in which I

¹ The Pooka and the Good Fairy may appear to be rooted in Irish folklore, but in terms of their function in *At Swim-Two-Birds* these two allegorical characters have been 'borrowed' from the English morality plays of the 15th and 16th centuries.

² P. 214.

³ 'Hypertextuality' is the term coined by Genette (1979) for the phenomenon of textual transcendence. The Nativity paradigm serves here in the function of a 'hypotext'.

no longer believe whether it call itself my home, my fatherland or my church.’⁴ Assim, o contínuo tema joyceano de rejeição e busca pelo Pai é trazido para o universo de *At Swim-Two-Birds*. A frase ‘non serviam’ também aparece em *Ulysses* no episódio de Circe. Quando o bêbado Stephen está dançando com prostitutas no bordel de Bella Cohen, ele é de repente perturbado por uma visão de sua morta mãe saindo da cova e o incitando a arrepender-se. Em um acesso de fúria, ele grita, ‘With me all or not at all. Non serviam!’ e quebra o candelabro com sua bengala.⁵

Orlick leva seu pai a julgamento sob as acusações de plágio e estupro, entre outras. À parte de ser uma simples paródia de um conflito pai-filho no qual o pai edipiano matou a mãe, o caso de Trellis reflete o julgamento de HCE e encarceramento no terceiro capítulo do Livro I de *Finnegans Wake*. O julgamento de HCE em *Finnegans Wake* é prefigurado pela audiência alucinante de Bloom no capítulo de Circe em *Ulysses*. Bloom segue Stephen, quem ele agora acredita ser seu filho, até Nighttown, o distrito de bordéis de Dublin. Cativado e enfeitado pelas cercanias imorais, a imaginação de Bloom vai para o inconsciente: os desejos secretos reprimidos, memórias vergonhosas, e fantasias sexuais, que sempre estiveram correndo furtivamente através de sua mente como um esgoto subterrâneo. Enquanto ele perambula por Nighttown, ele começa a sofrer alucinações. Os mortos e os imaginários unem-se aos vivos para expressar seus sentimentos agudos de culpa por entrar nesse território proibido. Ele fantasia que é preso por uma patrulha de vigias e é levado a julgamento. Ele se defende, ‘Gentleman of the jury, let me explain. A pure mare’s nest. I am a man misunderstood. I am being made a scapegoat of. I am a respectable married man, without a stain on my character...’, mas mesmo assim é acusado de plágio e imoralidade por um homem imaginário chamado Beaufoy, ‘No born gentleman, no one with the most rudimentary promptings of a gentleman would stoop to such particularly loathsome conduct. One of those, my lord. A plagiarist. A soapy sneak masquerading as a litterateur. It’ perfectly obvious that with the most inherent baseness he has cribbed some of my bestselling books, really gorgeous stuff, a perfect gem, the love passages... You low cad! You ought to be ducked in the horsepond, you rotter! (To the court) Why, look at the man’s

⁴ Joyce (1977), p. 361. Stephen echoes Milton’s Lucifer in *Paradise Lost*, Book I, 263: ‘Better to reign in Hell, then serve in Heaven’.

⁵ Joyce (1992), pp. 582-83.

private life! Leading a quadruple existence! Street angel and house devil. Not fit to be mentioned in mixed society The arch conspirator of the age'. Então, Mary Driscoll, uma empregada, e três senhoras elegantes, Sra. Yelverton Barry, Sra. Bellingham, e a honorável Sra. Mervyn Talboys todas o acusam de comportamento imoral. Apesar dos esforços de seu advogado de passar uma imagem dele como 'an infant, a poor foreign immigrant... an innately bashful man', Bloom é condenado à morte por enforcamento. Quando a escolha de seu executor é sugerida, 'Hanging Harry, your Majesty, the Mersey terror. Five guineas a jugular. Neck or nothing', o fantasma do falecido Paddy Dignam se materializa e testemunha em favor de Bloom, '(In a hollow voice.) It is true. It was my funeral. Doctor Finucane pronounced life extinct when I succumbed to the disease from natural causes'. Bloom é salvo e está em seu caminho para o bordel da Sra. Cohen onde ele encontra Stephen.⁶ Há que ser observado, no entanto, que essa leitura não exaure possibilidades interpretativas; o julgamento de Trellis também deve ser lido como um duelo incansável entre um autor e um personagem fictício assim como também um duelo entre dois autores rivais. Dessa perspectiva, reflete o conflito entre Shem the Penman e Shaun the Post, um dos principais temas da obra-prima de Joyce.

Quando Finnegan milagrosamente retorna à vida em seu próprio velório (24.15), os convidados o seguram à força, falam para ele descansar em paz, e anunciam a chegada de seu sucessor (27.22 – 28.35). Não sabemos seu nome inicialmente. Ao invés disso, descobrimos que ele não é uma figura heróica como Finn, mas um *shebeenkeeper* no distrito de Chapelizod em Dublin ('Shop Illicit', 29.1). Ele é um homem de família, 'with a pocked wife in pickle that's a flyfire and three lice nittle clinkers, two twilling bugs and one midgit pucelle' (29.7-8). Assim, um patriarca substituiu um gigante. O motivo de sua culpa enigmática é introduzido, 'And aither he cursed and recursed and was everseen doing what your fourfootlers saw or he was never done seeing what you coolpigeons know, weep the clouds aboon for smiledown witnesses' (29.9-11).⁷ É impossível determinar do que ele é culpado e se é de fato culpado, mas parece que ele continua nesse ciclo sem fim, em uma clara referência à Giambattista Vico. Ele é

⁶ Joyce (1992), pp. 453-73.

⁷ McHugh (1991) has identified this as a reference to *Heb 12:1*: 'Wherefore seeing we also are **compassed about with so great a cloud of witnesses**, let us lay aside every weight, and the sin which doth so easily beset us, and let us run with patience the race that is set before us...'

chamado ‘Humme the Cheapner, Esc’ e é dito que ele ‘has been re preaching himself like a fishmummer these siktyten years ever since’ (29.25-26), e que ele é o ‘respunchable for the hubbub caused in Edenborough’ (29. 35-36).⁸ É no capítulo subsequente que aprendemos a pré-história de HCE, o gênese de seu ‘occupational agnomen’ (30.3), e sua inevitável transgressão que vai levar à sua queda. Mesmo que as circunstâncias de seu pecado permanecem obscuras, é possível estabelecer certos fatos. HCE está caminhando dentro dos limites de Phoenix Park, mais provável perto de Hollow Bandstand (‘viceregal booth’, 32.36).⁹ Nesse momento, parecemos estar presente em uma apresentação musical e teatral; ouvimos a musica, a audiência, os aplausos, e os títulos de várias peças e músicas são mencionadas. Ao mesmo tempo, a aparência altamente sugestiva da cena aponta para outra narrativa subjacente paralela sobre um ato sexual obscuro.¹⁰ HCE e outros participantes são vistos ‘unanimously to claplaud (the inspiration of his lifetime and the hits of their careers)’ (32.27-28) no ‘problem passion play of the millentury, running strong since creation,.. then near the approach towards the summit of its climax’ (32.32-34). Podemos ver roupas de baixo de mulheres (‘horsiere show’, 32.35), mas somos levados a pensar que HCE está sozinho na audiência, ‘this folksforefather all of the time sat, having the entirety of his house about him’. Ele parece estar suando com excitação e suas roupas estão bagunçadas, ‘with the invariable broadstretched kerchief cooling his whole neck, nape and shoulderblades and a wardrobe panelled tuxedo completely thrown back from a shirt well entitled swallowall’ (33.4-8). Essa última linha é uma surpresa já que pode sugerir

⁸ This last reference undoubtedly alludes to Adam’s original sin and his expulsion from the garden of Eden. Dublin’s Phoenix Park will stand for the biblical Paradise in *Finnegan’s Wake*. The Park was originally established as a Royal deer park in the 17th century.

⁹ The Phoenix Park was established by one of Ireland’s most illustrious viceroys, James Butler, Duke of Ormond, on behalf of King Charles II.

¹⁰ Campbell (2004) aptly observes that, ‘Joyce tells us that his text has many meanings: “We seem to us (the real Us!) to be reading our Amenti in the sixth sealed chapter of the going forth by black.” [62.26-27] Reading this book we seem to be reading the story of our own death and resurrection, the mystery of our own lives. And Joyce constantly tries to help us read his text, to help us dig into the *Wake* as archeologists dig in the middens of history’. Pp. 214-15.

que HCE não está sozinho e que alguém pode estar fazendo sexo oral nele.¹¹ No final da cena, que de uma vez faz referência ao status social dos espectadores, duas garotas que regularmente trabalham na área aparecem, ‘Habituels conspicuously emergent’ (33.12-13).

As duas sedutoras, Maggies ou Muggies, fundem-se com a filha de HCE, Issy, que freqüentemente aparece em seu aspecto duplo, na companhia de sua ‘linkingclass girl’ (459.4), sua sócia do espelho. Ela mesma uma sedutora, é o objeto de desejo de seus irmãos Shem e Shaun, e da paixão incestuosa de HCE. Ela desdenha de seu pai e favorece Shaun sobre Shem. No começo do Livro III, Capítulo 4, Issy é vista dormindo em seu quarto ‘still as beautiful and still in her teens’ enquanto a voz narrativa a conjura em seus vários papéis, uma ‘beautiful presentation’ freira, uma enfermeira, uma noiva, uma ‘wonderful widow of eighteen springs, Madame Isa Veuve La Belle’ – Isolde La Belle, amante de Tristram e infiel ao Rei Mark, ‘for she was the only girl they loved, as she is the queenly pearl you prize, because of the way the night that first we met she is bound to be, methinks, and not in vain, the darling of my heart, sleeping in her april cot, within her singachamer, with her greengageflavoured candywhistle duetted to the crazyquilt, Isobel, she is so pretty, truth to tell, wildwood's eyes and primarose hair, quietly, all the woods so wild, in mauves of moss and daphnedews, how all so still she lay, neath of the whitethorn, child of tree, like some losthappy leaf, like blowing flower stilled, as fain would she anon, for soon again 'twill be, win me, woo me, wed me, ah weary me! deeply, now evencalm lay sleeping (p. 556). The two temptresses are also comparable to the sister heroins of the Arabian Nights, Shahrazad and Donyazad, ‘Skertsiraizde with Donyahzade, who... came down into the world as amusers’ (32.8-10).

¹¹ Joyce does not miss this opportunity to parody some of his more homiletic critics at the beginning of the subsequent paragraph, ‘A baser meaning has been read into these characters the literal sense of which decency can safely scarcely hint... the one selfrespecting answer is to affirm that there are certain statements which ought not to be, and one should like to be able to add, ought not to be allowed to be made’ (33.14-21). McHugh (1991) has identified this as an allusion to Shane Leslie’s review of *Ulysses* in *Quarterly Review* (CCXXXVIII): ‘There are some things which cannot and, we should like to be able to say, shall not be done’.

O pecado de HCE é universalizado na queda do homem e sua natureza misteriosa está sendo investigada no enredo do romance, ‘An imposing everybody he always indeed looked constantly the same as and equal to himself and magnificently well worthy of any and all such universalisation’ (32.19-21). São feitas calúnias sobre HCE; foi insinuado que ele sofria de uma doença venérea e que ele se envolveu em uma altercação com três soldados britânicos bêbados no parque. Uma carta difamadora anônima foi postada.¹² Sua reputação sofre outro golpe depois de um encontro acidental com um bêbado cad,

ages and ages after the alleged misdemeanour when the tried friend of all creation, was billowing across the wide expanse of our greatest park in his caoutchouc kepi and great belt and hideinsacks and his blaufunx fustian and ironsides jackboots and Bhagafat gaiters and his rubberised inverness, he met a cad with a pipe. The latter, the luciferant not the oriulate (who, the odds are, is still berting dagabout in the same straw bamer, carryin his overgoat under his schulder, sheepside out, so as to look more like a coumfry gentleman and signing the pledge as gaily as you please) hardily accosted him with: Guinness thaw tool in jew me dinner ouzel fin? (a nice how-do-you-do in Pool-black at the time as some of our olddaisers may still tremblingly recall) to ask could he tell him how much a clock it was that the clock struck had he any idea by cock's luck as his watch was bradys. Hesitency was clearly to be evitated. (35.5-20)

Confrontado pelo *cad*, HCE entra em um pânico momentâneo e começa a se defender; mesmo as acusações contra ele terem sido feitas por homens sem valor, ele declara que ele ‘*is willing to take his stand upon the Wellington Monument*’,

as the hakusay accusation againstm had been made, what was known in high quarters as was stood stated in Morganspost, by a creature in youman form who was quite beneath parr and several degrees lower than yore triplehydrad snake... I am woo-woo willing to take my stand, sir, upon the monument, that sign of our ruru redemption, any hygienic day to this hour and to make my hoath to my sinnfinners, even if I get life for it, upon the Open Bible and before the Great Taskmaster's (I lift my hat!). (36.4-27)

¹² This may be a reference to Parnell's public condemnation of the Phoenix Park Murders (1882) and the subsequent publication by *The Times* (in March 1887) of letters supposedly from Parnell claiming sympathy with the murderers. The letters turned out to be forgeries.

Inicialmente, o *cad* parece se surpreender com as palavras de HCE. Então, ele conclui que esse pode ser um estranho caso de éticas pré-históricas, ‘it was to make with a markedly postpuberal hypertituitary type of Heidelberg mannleich cavern ethics’ (36.35-37.2). Ele decide ir pra casa e contar à sua esposa sobre o encontro. A esposa do *cad*, ‘with a quick ear for spittoons’, conta as novidades para seu padre preferido acreditando que ‘gossip so delivered in his epistolear... would go no further than his jesuit’s cloth’ (38.9-24). Escutaram o padre, Mr Browne, ‘in his secondary personality as a Nolan’, sussurrando uma versão levemente variada de ‘Crookedribs confidentials’ no ‘aurellum’ de certo Philly Thurnston, um professor leigo de ciências rurais, no hipódromo em Baldoyle. (38.27-35).¹³ Um trapaceiro e um palpiteiro espalham a estória e quando está por toda Dublin, ela eventualmente aparece como uma balada ofensiva escrita por Hosty, um músico de rua. *The Ballad of Persse O’Reilly*, como é chamada, dura várias páginas (44-47) e revela outra dimensão de HCE, aquela de um forasteiro. Ele é percebido como um estrangeiro e como tal é sujeito a hostilidade geral,

Then we'll have a free trade Gaels' band and mass meeting
 For to sod the brave son of Scandiknavery.
 And we'll bury him down in Oxmanstown
 Along with the devil and Danes,
 (Chorus) With the deaf and dumb Danes,
 And all their remains.

And not all the king's men nor his horses
 Will resurrect his corpus
 For there's no true spell in Connacht or hell
 (bis) That's able to raise a Cain. (p. 47.24-34)

¹³ Campbell and Robinson (2005) make an illuminating observation upon the priest’s double personality, ‘Browne and Nolan, a firm of booksellers in Dublin. It was they who backed the publication of Joyce’s youthful paper *The Day of the Rabblement*. Browne and Nolan play a major role in *Finnegans Wake* as representatives of the embattled brother pair. In Joyce’s *The Day of the Rabblement* Giordano Bruno Nolan was referred to as “Bruno the Nolan.” The words Bruno and Nolan easily combine with Browne and Nolan. Joyce plays with them continually. In the present passage we observe the splitting of a single cleric (Giordano Bruno himself, perhaps) into the brother opposites of “Bruno-Browne” and “Nolan.”’ (see footnote p. 58).

O terceiro episódio no Livro I descreve o julgamento de HCE e seu encarceramento. A questão central é estabelecer exatamente qual foi o pecado de HCE. Essa tarefa, no entanto, não é nem um pouco simples. O que a faz ainda mais difícil é o fato de que o dilúvio de fofocas confundiu ainda mais as provas. O julgamento de HCE mistura-se com muitos outros de diversas épocas, línguas e lugares. Os personagens nesse capítulo freqüentemente assumem a identidade uns dos outros, derretem e se fundem, 'reamalgamerge in that indentity of undiscernibles' (49.36-50.1), são desintegrados e recompostos. Conseqüentemente, é muitas vezes difícil para o leitor fixar os protagonistas e os distinguir.

Quatro juízes senis presidem o julgamento. Simultaneamente, eles também aparecem como os *Four Annalists of Ireland, the four Viconian ages, the Four Evangelists*, e assim por diante. Quando os vemos pela primeira vez, eles são identificados com os quatro *Blakean Zoas*, 'They answer from their Zoans; Hear the four of them! Hark torroar of them! I, says Armagh, and a'm proud o'it. I, says Clonakilty, God help us! I, says Deansgrange, and say nothing. I, says Barna, and whatabout it? Hee haw!' (57.7-10).¹⁴ Podemos escutar um burro relinchando. Os quatro juízes refletem sobre a impossibilidade de determinar qualquer verdade histórica. Até *Waxworks* de Madam Tussaud parecem mais próximos a vida real do que qualquer relato baseado em linguagem,

¹⁴ John the Divine on Patmos saw the four beasts (*Rev* 4, 5) standing about the throne of the Lamb. Each beast roars 'Come and see', revealing in turn the Four Riders of the Apocalypse. In conventional iconography, they have respectively the face of a man, a lion, an ox, and an eagle (*Ezek* 1.10; *Rev* 4.7). William Blake identified them with the four fundamental aspects of Man: his body (Tharmas-west); his reason (Urizen-south); his emotions (Luvah-east); and his imagination (Urthona-north). As Man was made in the image of God, his Zoas are reflections of the divine aspects: Tharmas the Shepherd is a mirroring of God the Father, Luvah, in whose robes of blood Jesus descends, corresponds to the Son; and Urthona-Los, the fount of inspiration, is the Holy Ghost. Urizen, however, is that aspect of Divinity which falls and becomes the equivalent of the Devil. The co-eternal Zoas emerge into this world in a counterclockwise cycle. The activities of the Zoas during the Last Judgement are described in the Night the Ninth of *The Four Zoas* (1797).

Thus the unfacts, did we possess them, are too imprecisely few to warrant our certitude, the evidencegivers by legpoll too untrustworthily irreperible where his adjudgers are semmingly freak threes but his judicandees plainly minus twos. Nevertheless Madam's Toshiwus waxes largely more lifeliked (entrance, one kudos; exits, free) and our notional gullery is now completely complacent, an exegious monument, aerily perennial. (57.16-22)

Mesmo assim, é necessário olhar a questão crucial que trouxe a queda de HCE. E só pode existir uma resposta para a queda das graças de cada homem (Here Comes Everybody) — Mulher. Quando abordado pelo Cad, HCE gagueja resignadamente, ‘We can't do without them’.¹⁵ Daí, precisamos retornar mais uma vez para o Hollow no Phoenix Park e reencenar a cena que eventualmente levou à desgraça de nosso protagonista. A última vez que testemunhamos a mesma cena (32.19-33.16) estávamos posicionados distantes do centro dos eventos e estávamos incapazes de determinar o que estava acontecendo exatamente. Fomos induzidos a acreditar que HCE estava sozinho e vimos duas outras figuras emergirem no último momento. Estamos muito mais próximos agora e capazes de enxergá-los claramente. Elas são de fato duas jovens prostitutas que exercem seus negócios na vizinhança,

From velveteens to dimities is barely a fivefinger span and hence these camelback excesses are thought to have been instigated by one or either of the causing causes of all, those rushy hollow heroines in their skirtsleeves, be she magretta be she the posque. Oh! Oh! Because it is a horrible thingto have to say to say to day but one dilalah, Lupita Lorette, shortly after in a fit of the unexpectednesses drank carbolic with all her dear placid life before her and paled off while the other soiled dove that's her sister-in-love, Luperca Latouche, finding one day while dodging chores that she stripped teasingly for binocular man and that her jambs were jimjoyed to see each other, the nautchy girly soon found her fruitful hat too small for her and rapidly taking time, look, she rapidly took to necking, partying and selling her spare favours in the haymow or in lumber closets or in the greenawn *ad huck* (there are certain intimacies in all ladies' lavastories we just lease to imagination) or in the sweet churchyard close itself for a bit of soft coal or an array of thin trunks, serving whom in fine that same hot coney a la Zingara which

¹⁵ (34.30) This is an abbreviated version of the old saying, ‘Women, can't live with them, can't live without them’.

our own little Graunya of the chilired cheeks dished up to the greatsire of Oscar, that son of a Coole. (67.28-68'.

Não leva muito tempo da adolescência até o trabalho sexual.¹⁶ Entretanto, uma das duas garotas, Lupita Lorette, parece ter cometido suicídio enquanto a outra 'sister-in-love', Luperca Latouche, continua se prostituindo. Um dia, a vemos despindo-se 'teasingly' para um homem de óculos, presumivelmente o próprio HCE. Suas pernas estão 'jimpjoyed to see each other' (elas abrem com tanta frequência que quase não se vêem).¹⁷ Logo, ela está vendendo seus 'spare favours' por todo o local,

Houri of the coast of emerald, arrah of the laccessive poghue, Aslim-all-Muslim, the resigned to her surrender, did not she, come leinster's even, true dotter of a dearmud, (her pitch was Forty Steps and his perch old Cromwell's Quarters) with so valkirry a licence¹⁸ as sent many a poor pucker packing to perdition, again and again, ay, and again sfidare him, tease fido, eh tease fido, eh eh tease fido, toos topples topple, stop, dug of a dog of a dgiaour, ye! Angealousmei! And did not he, like Arcoforty, farfar off Bissavolo, missbrand her behaveyous with iridescent huecry of down right mean false sop lap sick dope? Tawfulsdreck! A reine of the shee, a shebeen quean, a queen of pranks. A kingly man, of royal mien, regally robed, exalted be his glory! So gave so take¹⁹: Now not, not now! He would just a min. Suffering trumpet! He thought he want Whath? Hear, O hear, living of the land! Hungreb, dead era, hark! He hea, eyes ravenous on her lippling lills. He hear her voi of day gon by. He hears! Zay, zay, zay! But, by the beer of his profit, he cannot answer. Upterputty till rise and shine! Nor needs none shaft ne stele from Phenicia or Little Asia to obelise on the spout, neither pobalclock neither folksstone, nor sunkenness in Tomar's Wood to bewray how erpressgangs score off the rued. The mouth that tells not will ever attract the unthinking tongue and so long as the obseen draws theirs which hear not so long till allearth's dumbnation shall the blind lead the deaf.²⁰ Tatcho, tawney yeeklings! The column of lumps lends the pattrin of the leaves behind us. If violence to life, limb and chattels, often as not, has been the expression, direct or through an agent male, of womanhid offended, (ah! ah!), has not levy of black mail from the times the fairies were in it, and fain for wilde erthe blothom followed an impressive private reputation for whispered

¹⁶ Dimities were little pieces of draping worn by performers of the Tableux Vivantes, also known as Poses Plastiques, which were a popular form of erotic entertainment in Victorian and Edwardian England.

¹⁷ The author makes a pun on his own name.

¹⁸ Kyrie, eleison.

¹⁹ This line echoes *Job 1.21*: 'the Lord gave, and the Lord hath taken away'.

²⁰ *Mat 15.14*: 'And if the blind lead the blind, both shall fall into the ditch'.

sins? Now by memory inspired, turn wheel again to the whole of the wall.²¹ (68.11-69.6)

A passagem acima é particularmente problemática por duas razões, uma imagem árabe exótica é sobreposta sobre a cena local de Dublin, e a pobre prostituta Luperca Latouche incorporou-se com Issy, a própria filha de HCE. Issy é a ninfa irlandesa do Muslim Paradise; sua área é no 'Forty Steps', uma ruela em Dublin onde ela seduz suas vítimas indefesas. E existem muitas vítimas pois ela é uma sedutora suprema e já 'sent many a poor pucker packing to perdition' (68.15-16). Ela é a rainha do encantamento, a prostituta de *shebeen*, e ela é cheia de truques. Enquanto ela se oferece para HCE, ele se esforça para resistir. Ele se enfurece com sua própria fraqueza e dirige sua fúria a ela, 'Suffering trumpet!'. Momentaneamente, ele parece reconhecer sua voz nas lembranças de suas quedas passadas.

A cena parece sumir agora; afinal de contas, o final é uma conclusão inevitável. Mais uma vez, HCE vai se render a 'womanhid offended (ah! ah!)' e vai ser presa de culpa e chantagem, tanto 'direct or through an agent male', isto é, através de *Cad* no Capítulo 2 ou o oficial de paz Long Lally Tompkins no Capítulo 3.

O julgamento em si não chega a sua conclusão; não existe veredito aparente. HCE, no entanto, é encarcerado para sua própria segurança por causa do ressentimento popular contra ele. A aflição de nosso protagonista vai continuar em sua própria taverna onde a multidão faz fofoca, falando alto, de seus crimes. Quando a clientela inteira começa a interrompê-lo abertamente, HCE não agüenta mais a pressão e faz uma longa e comovente confissão de seus pecados. Ele reconhece todos seus crimes e perdoa um jovem soldado que foi a principal testemunha contra ele:

Guilty but fellows culpows! It was felt by me sindeade, that submerged doughdoughty doubleface told waterside labourers. But since we for athome's health have chanced all that, the wild whips, the wind ships, the wonderlost for world hips, unto their foursquare trust prayed in aid its plumptylump piteousness which, when it turtled around seeking a thud of surf, spake to approach from inherdoff trisspass through minxmingle hair. Though I may have hawked it, said, and solded my how hot peas after theactrisscalls from my imprecurious position and though achance I could have emptied a pan of backslop down drain by whiles of dodging a rere from the middenprivet appurtenant thereof,

²¹ The 'whole of the wall' which ends the fragment has been identified as a pub at Blackhorse Avenue near the Park alongside a turnstile set in a hole in the Phoenix Park wall and leading into the Park.

salving the presents of the board of wumps and pumps, I am ever incalpable, where release of prisonals properly is concerned, of unlifting upfallen girls wherein dangered from themin thereopen out of unadulteratous bowery, with those hinting influences from an angelsexonism. It was merely my barely till their oh offs. Missaunderstaid. Meggy Guggy's giggag... Popottes, where you canceal me you mayst forced guage my bribes. Wickedgapers, I appeal against the light! A nexistence of vividence! Panto, boys, is on a looser inloss; ballet, girls, suppline thrown tights. I have wanted to thank you such a long time so much now. Thank you. Sir, kindest of bottleholders and very dear friend, among our hearts of steel, frouतिकnow, it will befor you, me dare beautiful young soldier, winniger nor anyour of rudimental moskats, before you go to mats, you who have watched your share with your sockboule sodalists on your buntad nogs at our love tennis squats regatts, suckpump, when on with the balls did disserve the fain, my goldrush gainst her silvernetss, to say, biguidd, for the love of goddess and perthanow as you reveres your one mothers, mitsch for matsch, and while I reveal thus my deepseep daughter which was bourne up pridely out of medsdreams unclouthed when I was pillowing in my brime (of Saturnay Eve, how now, woren't we't?), to see... I'll tall tale tell croon paysecurers, sowill nuggets and nippers, that thash on me stumpen blows the gaff offmombition and thit thides or marse makes a good dayle to be shattat. Fall staff. (363.20-366.30)

HCE está completamente ciente de seu apuro; de fato, não há salvação para ele. Ele parece conformado com seu destino enquanto observa que *Ides of March* é um bom dia para levar um tiro. ‘Fall staff’ não é apenas ‘full stop’, mas também ‘Falstaff’ e ‘fall stiff’. De qualquer modo, seu destino foi selado.

Doze cidadãos do júri sentam em sessão. Mesmo com seus modos cheios de dignidade, eles parecem estar bebericando uísque. Logo, os reconhecemos como os doze clientes assíduos da taverna do Sr. Earwicker. Mas eles também são os doze apóstolos de Jesus Cristo, doze meses do ano e os doze que choravam no velório de Finnegan. Os *Four Judges* também estão presentes, ‘Mask one. Mask two. Mask three. Mask Four’ (367.8). Lhe é dito que ‘yelp your guilt and kitz the buck. You'll have loss of fame from Wimmegame's fake’ (375.15-17). A última frase afirma claramente que seus dias de glória estão contados. Além disso, também ecoa ‘Lots of fun at Finnegan’s wake’, que indica que ele está para compartilhar o destino de seu predecessor. Finalmente, falam para HCE subir na cruz. Então ele é deitado dentro do caixão e pronunciado morto. A companhia inteira está celebrando a ocasião já que sua viúva, Annie, está sexualmente livre e disponível,

And, hike, here's the hearse and four horses with the interprovincial crucifixioners throwing lots inside to know whose to be their gosson and whereas to brake the news to morhor. How our myterbilder his fullen aslip. And who will wager but he'll Shonny Bhoys be, the fleshlumpfleeter from Poshtapengha and all he bares sobsconscious inklings shadowed on soulskin. Its segnet yores, the strake of a hin. Nup. Laying the cloth, to fore of them. And thanking the fish, in core of them. To pass the grace for Gard sake! Ahmohn. Mr Justician Matthews and Mr Justician Marks and Mr Justician Luk de Luc and Mr Justinian JohnstonJohnson. And the aaskart, see, behind! Help, help, hurray! Allsup, allsop! Four ghools to nail!... Fly your balloons, dannies and dennises! He's doorknobs dead! And Annie Delap is free! Ones more. We could ate you, par Buccas, and imbabe through you, reassuranced in the wild lac of godliness. (377.23-378.04)

Campbell e Robinson (2005) fazem uma observação válida apontando o fato de que por todo o texto existe uma mistura do acusado e dos acusadores. Os adversários de HCE freqüentemente assumem suas próprias características. Assim, o julgamento e a sentença parece ser uma projeção da própria culpa obsessiva do protagonista. Ao mesmo tempo, o pecado pelo qual ele é levado à justiça é um exemplo manifesto do universal pecado original humano.²²

²² Cf., Campbell and Robinson (2005), p. 9.

3.2. A BATALHA FRATERNAL

Um espelho virado para a Natureza é um símbolo tradicional de mimeses, imitação em arte e em literatura, e quando o espelho está quebrado, podemos pensar que a reflexão é falsa ou distorcida. Mas também pode ser interpretada como um sinal de intertextualidade. Então, tais distorções podem ser vistas como transformações necessárias que ocorrem quando textos e intertextos se entrelaçam. O duelo fraternal entre os filhos gêmeos de HCE, Shem e sua reflexão distorcida Shaun, é prefigurada em *Ulysses* onde Malachi (Buck) Mulligan, um poeta e dramaturgo, o autor de uma peça chamada *Everyman His Own Wife or A Honeymoon in the Hand*, uma peça de obscenidade cujo tema é a masturbação, é o crítico e adversário de Stephen Dedalus, e um modelo para Shaun em *Finnegans Wake*.²³ Buck Mulligan aparece logo nas primeiras linhas do romance fazendo uma paródia da missa católica na torre de Martello que ele divide com Stephen e Haines, um inglês de Oxford, ‘Buck Mulligan came from the stairhead, bearing a bowl of lather on which a mirror and a razor lay crossed. A yellow dressinggown, ungirdled, was sustained gently behind him by the mild morning air. He held the bowl and intoned: — *Introibo ad altare Dei*.’²⁴ A cena é cheia de zombarias religiosas, imagens do mar como mãe e feminilidade, e várias referências à arte e a literatura irlandesa. Em uma dessas, Mulligan segura um espelho quebrado de frente para Stephen dizendo-lhe para se ver como os outros o vêem, ‘— Look at yourself, he said, you dreadful bard. Stephen bent forward and peered at the mirror held out to him, cleft by a crooked crack, hair on end. As he and others see me. Who chose this face for me? ... drawing back and pointing, Stephen said with bitterness: — It is a symbol of Irish art. The cracked lookingglass of a servant’.²⁵ ‘In bending himself forward

²³ The model for Mulligan was Joyce’s friend Oliver St. John Gogarty, a medical student.

²⁴ Joyce (1992), p. 3.

²⁵ Ibid., p. 6. The metaphor of the cracked mirror which here signifies imitative Irish art comes from Oscar Wilde’s saying of life imitating art in *The Decay of Lying — An Observation* (1891): ‘I can understand your objection to art being treated as a mirror You think that would reduce genius to the position of a cracked looking-glass. But you don’t mean to say that you seriously believe that Life imitates Art, that Life in fact is the mirror, and Art the reality?’ Wilde (1905), p. 32.

to see himself in the cracked mirror which Mulligan has taken from the maid's room at his aunt's house, Stephen sees himself as others see him. Genius is thus reduced', comenta Seamus Deane em 'Joyce the Irishman', 'What looks at him from the servant's mirror is 'Life'; the consciousness that surveys this reflection is 'Art''. The mirror is offered by the mock-Wildean, the fake artist who steals from the servile the emblem of reality.²⁶ Thus, the cracked mirror is still a symbol of Irish art while at the same time it begins to define Stephen's relationship with Mulligan who is transfigured into Shaun in *Finnegans Wake*. What attaches and binds them to one another is a rivalry between two artists which gradually evolves into a relentless duel, 'Parried again. He fears the lancet of my art as I fear that of his. The cold steelpen'.²⁷

Ao reprovar o trabalho literário de seu irmão, Shaun também aspira assegurar sua posição como escritor, 'It is a pinch of scribble, not worth a bottle of cabbis. Overdrawn! Puffedly offal tosh! Besides its auctionable, all about crime and libel! Nothing beyond clerical horrors et omnibus to be entered for the foreign as secondclass matter. The fuellest filth ever fired...'(419.31-35). Ele se vangloria de seu talento literário e promete escrever um livro que iria 'commission to the flames' as 'bagges of trash... reduced to writing'(420.3-5) de seu irmão,

it is an openear secret, be it said, how I am extremely ingenuous at the clerking even with my badly left and, arrah go braz, I'd pinsel it with immenuensoes easy as I'd perorate a chickerow of beans for the price of two maricles and my trifolium librotto, the authordux Book of Lief, would, if given to daylight, (I hold a most incredible faith about it) far exceed what that bogus bolsly of a shame, my soamheis brother, Gaoy Fecks, is conversant with in audible black and prink. Outragedy of poetscaids! Acomedy of letters! I have them all, tame, deep and harried, in my mine's I. And one of these fine days, man dear, when the mood is on me, that I may willhap cut my throat with my tongue tonight but I will be ormuzd moved to take potlood and introvent it Paatryk just like a work of merit, mark my words and append to my mark twang, that will open your pucktricker's ops for you, broather brooher, only for, as a papst and an immature and a nayophight and a spaciaman spaciosum and a hundred and eleven other things, I would never for anything take so much trouble of such doing. And why so? Because I am altogether a chap too fly and hairyman for to infradig the like of that ultravirulence. And by all I hold sacred on earth clouds and in heaven I swear to you on my piop and oath by the awe of Shaun (and that's a howl of a name!) that I will

²⁶ Attridge, ed. (1990), p. 38.

²⁷ Joyce (1992), p. 7.

commission to the flames any incendiaryist whosoever or ahriman howso clever who would endeavour to set ever annyma roner moother of mine on fire. (425.16-426.4)²⁸

Ormazd (Ahuramazada) é uma divindade da luz persa que opõe Ahriman (Angra mainyu), divindade da escuridão e do mal. O livro de Shaun será um conto de luz e espaço, e não incluirá a Mãe - tempo. Disfarçado como um professor no Livro I, Capítulo 6, Shaun critica o livro de seu irmão por sua metafísica do tempo e elogia seu próprio, do espaço, 'the inception and the descent and the endswell of Man is *temporarily* wrapped in obscenity... I can easily believe heartily in my own most spacious immensity as my ownhouse and microbemost cosm' (150.30-151.1) Em uma paródia de uma deliberadamente obscura dicção acadêmica, Shaun despreza a obra de Shem e termina afirmando, 'But, on Professor Llewellys ap Bryllars, F.D., Ph. Dr's showings, the plea, if he pleads, is all posh and robbage on a melodeontic scale since his man's *when* is no otherman's *quandour* (Mine, dank you?) while, for aught I care for the contrary, the all is *where* in love as war and the plane... where I cling true'tis there I climb tree and where Innocent looks best (pick!) there's holly in the ives' (151.32-152.3), que quer dizer que Verdade e Deus devem ser buscados no espaço e não no tempo. Além disso, Shaun alega ter escrito o romance de Shem,

Every dimmed letter in it is a copy and not a few of the silbils and wholly words I can show you in my Kingdom of Heaven. The lowquacity of him! With his threestar

²⁸ In Ulysses, both Simon Dedalus, Stephen's father, and Bloom are distrustful of Buck Mulligan. Mr Dedalus calls him a 'cad' and says, 'That Mulligan is a contaminated bloody doubleyed ruffian by all accounts. His name stinks all over Dublin.' (Joyce, 1992, p.88) Moreover, he suspects him of trying to pick Stephen's wit, 'Except it simply amounts to one thing and he is what they call picking your brains' (p. 621). He promises to write a denouncing letter which reads like a blueprint of Shaun's boastful promise to write his own Letter, his 'authordux Book of Lief', 'But with the help of God or His blessed mother I'll make it my business to write a letter one of those days to his mother or his aunt or whoever she is that will open her eyes as wide as a gate. I'll tickle his catastrophe, believe you me' (p. 88). They both use similar phrases. After slandering his brother, 'that bogus bolschy, my soamheis brother', Shaun threatens that 'one of these fine days when the mood is on me' he may be moved to write a book that 'will open your pucktricker's ops for you... that will commission to the flames any incendaryist', — that 'will tickle his catastrophe'.

onothong! Thaw! The last word in stolentelling! And what's more rightdown lowbrown schisthematic robblemint! Yes. As he was rising my lather. Like you. And as I was plucking his goosybone. Like yea. He store the tale of me shur. Like yup. How's that for Shemese? (424.32-425.3)

Eu roubei sua caneta ('goosybone') enquanto ele roubou meu texto ('tale of me'), que atesta uma reciprocidade autoral ao escrever esse conto do tempo e espaço. Ironicamente, Shaun não está longe da verdade na questão da autoria do livro. Sendo um personagem na ficção de seu irmão, seu leitor e crítico, ele participa da produção do texto e deste modo qualifica-se como o assassino de seu autor de Barthes. Em *Finnegans Wake*, no entanto, nenhum dos dois pode existir sem o outro. Ao invés de deslocá-lo para fora do texto, como Barthes o faria, Shaun complementa seu autor completando o sentido do romance. Essa função ambivalente de Shaun como um personagem e seu co-autor está inscrita em uma imagem não menos ambivalente na qual ele se apresenta como 'theauthor',

Sissibis dearest, as I was reading to myself not very long ago in Tennis Flonnels Mac Courther, his correspondance, besated upon my tripos, and just thinking like thauthor how long I'd like myself to be continued at Hothelizod, peeking into the focus and pecking at thumbnail reveries, pricking up ears to my phono on the ground and picking up airs from th'other over th'ether (452.8-13).

De acordo com McHugh, comprimido no 'thauthor' estão o aparente 'author' e seu 'other'²⁹ – Shem e Shaun, mas também Thoth, divindade egípcia e criador das línguas, inventor do discurso e da escrita, normalmente representado como um homem com a cabeça de um babuíno ou um íbis; daí 'Sissibis' na primeira linha da passagem.³⁰ O papel de Thoth é natural para Shem, o fato que Shaun reconhece admitindo que ele

²⁹ According to Jean-Michel Rabaté in 'Joyce the Parisian', Lacan may have owed to Joyce the concept of the capitalized Other, ' – just as he found it nicely formulated in Louis Gillet's commentary on the Shakespeare theories developed by Stephen Dedalus: 'In *Hamlet*, Joyce would argue that the main character, the character who dominates everything, who is the real hero, is not Hamlet but the Ghost; it is not the living one, it is the Other [*c'est l'Autre*]; not the mortal but the immortal presence. (Attridge, ed., 1990, p. 98).

³⁰ McHugh (1991), p. 452.

não ‘pick the airs from th’other’. Ao mesmo tempo, alegando ser ‘thauthor’ Shaun passa a obra de seu irmão como se fosse dele. Nesse sentido, ele se assemelha a Hermes-Mercúrio (que os gregos e romanos identificavam com o egípcio Thoth), que é, entre outras coisas, um mensageiro dos deuses e o deus dos ladrões. Assim, Shaun o Post furta a ‘Letter’ de Shem, mas também serve como seu mensageiro no sentido de sempre carregar e disseminá-la. Em seus disfarces profissionais e críticos, Shan julga, comenta, avalia e explica o texto para o benefício de suas várias audiências: estudantes, estudiosos, cidadãos e leitores. Mesmo que sua leitura tende a ser paródica e confusa, é normalmente através dele que aprendemos sobre os fatos básicos da obra de Shem. Os comentários de Shaun também formam sua própria biografia (assim como a de seu irmão) como padre, professor, amante, membro de família e figura pública assim como suas reencarnações históricas, míticas e literárias de várias camadas.³¹ Assim, providenciando interpretação e uma leitura do texto de seu irmão, ele também participa no ato criativo como seu co-autor e crítico.³² Shaun sempre se apresenta como um cidadão que cumpre a lei, virtuoso e digno de confiança, e o espelho que ele vira para Shem o mostra como um bêbado, criminoso, libertino, filho pródigo, plagiador, anarquista e anti-Cristo. No texto de Shem, ele aparece como uma farsa, um pregador hipócrita, policial e padre, fanfarrão vanglorioso, piegas e pomposo. Mesmo com toda a diferença entre os gêmeos, eles são inseparáveis e incapazes de funcionar sem o outro.³³ Embaixo estão apenas uma dúzia de exemplos dos inúmeros encontros (como tempo e espaço) de Shem e Shaun nas páginas de *Wake*:

³¹ Cf. Kopcewicz (2002), p. 347.

³² His critical function and the sheer bulk of typographical space he occupies in his brother’s fiction have led some critics to see in him the principal mind of the novel. Cf. Pieter Bekker in ‘Reading *Finnegans Wake*’ in *James Joyce and Modern Literature*, eds W. J. McCormac and Alistair Stead (London & Boston: Routledge & Kegan Paul, 1982).

³³ Campbell and Robinson (2005) point to yet another opposition between the two brothers — Shem is the mother’s pet and Shaun the father’s. Moreover, Shem is the real author of ALP’s letter. Ultimately, he is James Joyce himself (p. 121). The relevant passage in *Finnegans Wake* reads, ‘Letter, carried of Shaun, son of Hek, written of Shem, brother of Shaun, uttered for Alp, mother of Shem, for Hek, father of Shaun’ (421.17-19).

Now, to be on anew and basking again in the panaroma of all flores of speech, if a human being duly fatigued by his dayety in the sooty, having plenxty off time on his gouty hands and vacants of space at his sleepish feet and as hapless behind the dreams of accuracy as any camelot prince of dinmurk (143.3-7)

Now measure your length. Now estimate my capacity. Well, sour? Is this space of our couple of hours too dimensional for you, temporiser? (154.24-26)

what the worthy old auberginiste ought to have meant was: the more stolidly immobile in space appears to me the bottom which is presented to use in time by the top primomobilisk &c. (163.19-22)

Of course the unskilled singer continues to pervert our wiser ears by subordinating the space-element, that is to sing, the aria, to the time-factor, which ought to be killed, ill tempor. (164.32-35)

A space. Who are you? The cat's mother. A time. What do you lack? The look of a queen (223.23-24)

it was mutualiter foretold of him by a timekiller to his spacemaker, velos ambos and arubyat knychts, with their tales within wheels and stucks between spokes (247.1-4)

and we are recurrently meeting em, par Mahun Mesme, in cycloannalism, from space to space, time after time, in various phases of scripture as in various poses of sepulture. (254.25-28)

the rathure's evelopment in spirits of time in all fathom of space (394.10)

Your genus its worldwide, your spacest sublime!

But, Holy Saltmartin, why can't you beat time? (419.7-8)

(gracious helpings, at this rate of growing our cotted child of yestereve will soon fill space and burst in systems, so speeds the instant!) (429.11-13)

Why, bless me swits, here he its, darling Dave, like the catoninelives just in time as if he fell out of space, (462.31)

Where are we at all? and whenabouts in the name of space? (558.33)

No final, Shem e Shaun também podem ser lidos como dois aspectos, projeções ou divisões opostas de seu pai, HCE, o principal protagonista de *Wake*. Como tais, eles

existem apenas como meros fragmentos e não como pessoas reais. Então, ambos os conflitos edipianos que culminam no julgamento e morte de HCE, e o duelo sem fim entre os dois irmãos derivam da mesma fonte – o conflito interno humano entre *Self* e *Other*, o sentido de integridade pessoal contra as invasões do mundo externo ou, em outras palavras, o conflito de liberdade pessoal contra repressão.

Os irmãos são informados pelo princípio de *coincidentia oppositorum* que Joyce pegou emprestado de Giordano Bruno (1548-1600) e que melhor se expressa na noção do jogo dos opostos que embora destinados a permanecer separados tendem a se misturar para trocar suas identidades. Essa é a lei dos *equals of opposites* que é definida como, ‘evolved by a oneness power of nature or of spirit, *iste*, as the sole condition and means of its hindering manifestation and polarised for reunion by the symphysis of their antipathies. Distinctly different were their destinies’ (92.8-12).³⁴ Joyce mencionou depois em uma carta para Harriet Shaw Weaver de 27 de janeiro, 1925, ‘Bruno Nolano (of Nola) another great southern Italian was quoted in my first pamphlet *The Day of Rabblement*. His philosophy is a kind of dualism — every power in nature must evolve an opposite in order to realize itself and opposition brings reunion etc etc’.³⁵

A lei de *coincidentia oppositorum* estende-se a outros personagens e à composição do texto como um todo. Coexistindo estruturalmente com o princípio de cada parte funcionando como o epítome do todo, isso informa a dimensão macro cósmica do romance assim como suas unidades micro semânticas.³⁶ Atherton (1960) argumenta que em *Finnegans Wake* ‘each individual word reflects the structure of the entire book’.³⁷ Além disso, ele menciona ainda outra teoria de Bruno que se aplica à estrutura interna de *Finnegans Wake*, ‘He claimed that there was an infinite number of

³⁴ McHugh (1991) has identified Joyce’s definition as a paraphrase of Bruno’s definition in Coleridge’s *Friend*, ‘Every power in nature & in spirit must evolve an opposite as the sole means and condition of its manifestation, & all opposition is a tendency to reunion. This is the universal law of polarity & essential dualism, first promulgated... by Giordano Bruno’. (p. 92)

³⁵ Ellmann, 1975, pp. 305-06.

³⁶ Bruno, whose name is mentioned over a hundred times in the *Wake*, also believed the universe is made up of separate entities each constituting a simulacrum of the universe.

³⁷ P. 36.

entities ranging from the minimum to the maximum—which was God; and that each entity except the last was continually changing and not merely by becoming greater or less but by exchanging identities with other entities. This suggests the behaviour of characters and words in the *Wake* where every part tends to change its identity all the time'. Joyce parece escancarar isso na definição de seu método narrativo que ele coloca perto do final de *Wake*,

Our wholemole millwheeling vicociclotometer, a tetradomational gazeboctoticon (the "Mamma Lujah" known to every schoolboy scandaller, be he Matty, Marky, Lukey or John-a-Donk), autokinatonetically preprovided with a clappercoupling smeltingworks exproressive process, (for the farmer, his son and their homely codes, known as eggburst, eggblend, eggburial and hatch-as-hatch can) receives through a portal vein the dialytically separated elements of precedent decomposition for the verypetpurpose of subsequent recombination so that the heroticisms, catastrophes and eccentricities transmitted by the ancient legacy of the past; type by tope, letter from litter, word at ward, with sendence of sundance, since the days of Plooney and Columcellas when Giacinta, Pervenche and Margaret swayed over the all-too-ghoulish and illyrical and innumantic in our mutter nation, all, anastomosically assimilated and preteridentified paraidiotically, in fact, the sameold gamebold adomic structure of our Finnius the old One, as highly charged with electrons as hophazards can effective it, may be there for you, Cockalooralooraloomenos, when cup, platter and pot come piping hot, as sure as herself pits hen to paper and there's scribings scrawled on eggs. (614.27-615.10)

A Carta/texto polimórfico de *Wake*, com seus personagens e palavras versáteis, pode resistir e acomodar todos os tipos de interpretações como vistos no Livro I, Capítulo 5 (The Manifesto of ALP). Essas, no entanto, também são assuntos de intermináveis transformações de categorias opostas construídas no processo narrativo no qual cada nova 'recombination' é também assunto para 'decomposition' levando para outra 'recombination'. As recombinações são ensaios, isto é, repetições com uma diferença, sempre a mesma, 'the sameold gamebold adomic structure of our Finnius the old One'. O resultado é um 'collideorscape' (143.28), 'collide' ou 'escape', o grande cenário ou caleidoscópio de *Finnegans Wake*. Como os opostos tendem para a 'reunion', eles devem reter suas identidades separadas para evitar uma síntese e inflamar o incessante diálogo com o qual o romance se informa.

3.3 ARS EST CAELARE ARTEM

Derrida uma vez comentou que Joyce é um imenso reservatório no qual todos os textos, passados e futuros, estão de algum modo contidos,

Here the event is of such plot and scope that henceforth you have only one way out: *being in memory of him...* Being *in memory of him*: not necessarily to remember him, but to be in his memory, to inhabit his memory, which is therefore greater than all your finite can, in a single instant or a single vocable, gather up all cultures, languages, mythologies, religions, philosophies, sciences, history of mind and of literatures... Can one pardon this hypermnesia which *a priori* indebts you, and in advance inscribes you in the book you are reading?... He talks about it often enough for there to be no simple confusion between him and a sadistic demiurge, setting up a hypermnesiac machine, there in advance, to compute you, control you, forbid you the slightest inaugural syllable because you can say nothing that is not programmed on this 1000th generation computer...³⁸

A narrativa do julgamento de Dermot Trellis em *At Swim-Two-Birds* sem dúvidas habita essa gigantesca memória de *Finnegans Wake*. É um palimpsesto e espelha duas grandes narrativas do romance de Joyce — a queda do pai edipiano, HCE, e o duelo incessante entre Shem e Shaun. De todos os intertextos de O'Brien, esses são possivelmente os dois que foram sujeitos a mais severa distorção. As duas narrativas de Joyce não só ocupam centenas de páginas em *Wake*, mas também estão no centro de seu conteúdo temático. Os dois temas fundem-se em um em *At Swim-Two-Birds*. Além disso, a *reinscription* de O'Brien é comprimida em meras vinte páginas e executada em um registro bem humorado. Como resultado, a batalha entre pai e filho torna-se simultaneamente um duelo entre um escritor e um personagem de sua ficção, com

³⁸ 'Two words for Joyce' in Attridge and Ferrer, eds (1984), p. 147. Derrida goes on to comment on Joyce as a catalyst whose presence he observes in his own writing, 'every time I write, and even in the most academic piece of work, Joyce's ghost is always coming on board', and recalls his own thoughts in front of Joyce's funerary monument in Zurich, 'He's read us all — and pillaged us, that guy. I imagined him looking at himself posed there — by his zealous descendents, I suppose (*La Carte postale*, p.161). Read and pillaged in advance, then' (pp.149-151).

Trellis interpretando Shem para o Shaun de seu filho Orlick. Orlick vai tentar usurpar o papel de autor para si mesmo, assim como Shaun em *Finnegans Wake*.

Mal tratado por seus personagens, Dermot Trellis é posto em julgamento em um tribunal, que lembra um cinema, ou um teatro com uma orquestra invisível tocando nas galerias. Seus próprios personagens fictícios são os juízes, júri e testemunhas com o Pooka como mestre de cerimônia. Inicialmente, a natureza das acusações não é clara, 'There are several counts and charges, replied the Pooka and more are expected... The police have not yet completed their inquiries but that small note-book would not contain the half of the present charges, even if taken in brief and precise shorthand'.³⁹ Trellis está inconsciente no momento, mas quando volta à consciência ele pode enxergar doze reis sentados no trono,

There was an ornamental bench in front of them like the counter of a good-class public house and they leaned their elbows on it, gazing coldly ahead of them. They were dressed uniformly in gowns of black gunny, an inexpensive manufactured from jute fibre, and with their jewelled fingers they held the stems of long elegant glasses of brown porter.⁴⁰

O leitor de *Finnegans Wake* não terá dificuldades em identifica-los com os doze cidadãos dignos e solenes, porém embriagados, no julgamento de HCE. Eles também são os doze clientes assíduos na taverna do Sr. Earwicker:

each and every juridical sessions night, whenas goodmen twelve and true at fox and geese in their numbered habitations tried old wireless over boord in their juremembers, whereas by reverendum they found him guilty of their and those imputations of fornicolopulation (557.13-17)

The jury (a sour dozen of stout fellows all of whom were curiously named after doyles) naturally disagreed jointly and severally, and the belligerent judge, disagreeing with the allied jurors' disagreement, went outside his jurisdiction altogether and ordered a garnishee attachment to the neutral firm. (574.30-35)

Eles também são as doze pessoas que lideram as lamentações no velório de Finnegan, 'Sobs they sighdid at Fillagain's chrissormiss wake, all the hoolivans of the

³⁹ P. 179.

⁴⁰ P. 180.

nation, prostrated in their consternation and their duodisimally profusive plethora of Ululation' (6.14-17).

Os eventos do julgamento vão sendo escritos por Orlick, o filho fictício e ao mesmo tempo biológico de Trellis. Orlick está recebendo ajuda e suporte dos outros personagens. Assim os personagens funcionam em dois níveis diferentes de consciência do romance, dentro e fora da narrativa de Orlick. Orlick, que usurpou a posição literária de seu pai/autor e o prendeu e o julgou dentro de seu texto, não está presente no tribunal. Assim, Trellis nunca saberá que ele está sofrendo nas mãos de seu próprio filho. São oferecidos ao réu os serviços de dois advogados estrangeiros, que resulta em uma observação amarga, 'The gift of speech, said Trellis, that is one thing they lack'.⁴¹ Trellis, que até agora esteve interpretando o papel de Sweeney na narrativa, pode agora ver Sweeney sentado e bebendo junto com os juízes/júri, 'Sweeny was drinking bimbo, a beverage resembling punch and seldom consumed in this country'.⁴² Tais mudanças de identidade lembram o leitor da técnica usada por Joyce durante o julgamento de HCE (Livro I, Capítulo 3), isto é. uma freqüente mistura do acusado com os acusadores. Os adversários de HCE freqüentemente assumem suas características.⁴³

Os personagens de Trellis bebem cerveja e jogam cartas enquanto o julgam, levam uma vaca como testemunha que alegam ter sido mal tratada por ele em um de seus livros e o falecido William Tracy retorna dos mortos e o acusa de plagiar sua ficção. Trellis responde citando (que é em si mesmo um ato de pegar emprestado, roubar, plagiar) o antigo ditado que diz 'Dog does not eat dog', que quer dizer que todos os autores são plagiadores em um certo sentido e que eles não devem acusar uns aos outros.⁴⁴ William Tracy também menciona a aparente incompetência de Trellis em descrever roupas femininas, que deve ser lido como um presságio da cena da escadaria, 'he approached me and represented that he was engaged in a work which necessitated the services of a female character of the slavey class. He explained that technical difficulties relating to ladies' dress had always been an insuperable obstacle to his

⁴¹ P. 283.

⁴² Ibid.

⁴³ This trial scene should also be read alongside Bill's trial in Donald Barthelme's *Snow White* (1965).

⁴⁴ P. 290.

creation of satisfactory female characters...'⁴⁵ Enquanto as testemunhas são chamadas uma por uma, vemos os *Four Judges* da taverna do Sr. Earwicker, '[The judges] continued drinking from their long stout-glasses. Four of them at one end of the counter were making movements suggestive of card-play but as a result of their elevated position, no cards or money could be seen'.⁴⁶ O julgamento, como o romance do estudante, o romance de Trellis e a narrativa de Orlick, seguem a receita do narrador; é um 'self-evident sham', uma fraude, um embuste e uma fachada. Orlick e seus companheiros não escondem seus métodos e suas intenções, 'He can't complain that he didn't get fair play, said Furriskey. He got a fair trial and a jury of his own manufacture. I think the time has come... We will have one more witness for the sake of appearance, said Orlick, and then we will get down to business'.⁴⁷ Embora o veredito pareça ser uma farsa, ele não chega a ser anunciado, pois Orlick para de escrever quando a noite chega. Orlick deita sua caneta, fecha seu caderno e lê a legenda impressa na capa traseira. Começa com 'Don't run across the road without first looking both ways!' e termina com 'Don't forget to walk on the footpath if there is one! Safety First!' ⁴⁸ Isso ecoa, 'at twelpepins a dozen and the noobibusses sleighding along Safetyfirst Street and the derryjellybiessnooping around Tell-No-Tailors' Corner' (6.1-3).

Enquanto *At Swim-Two-Birds* caminha para sua inevitável conclusão ou, para ser mais preciso suas múltiplas (se inconclusivas) conclusões, o estudante-narrador torna-se identificável com sua criação fictícia, Trellis. Kopcewicz (2002) observa que,

In the "antepenultimate" conclusion of the novel – *Biographical reminiscence part the final* (O'Brien 1967: 208) and the "penultimate" (O'Brien 1967: 215) one, the two narrative planes: the "biographical" – the frame narrative or the story narrated by the author-narrator, the student, including the vicissitudes of his work-in-progress, and the fictional – Trellis's attempted novel and the peculiar antics of his characters – culminating in the trial scene, are brought together in the staircase scene, in fact two analogous staircase scenes occurring simultaneously in both narrative planes in which the figure of the author-narrator begins to merge with that of his fictional self, Trellis. This identification, already adumbrated in both authors' writing habits, is reinforced in

⁴⁵ Pp. 287-88.

⁴⁶ P. 294.

⁴⁷ P. 301.

⁴⁸ P. 299.

the *Conclusion of the book, ultimate* (O'Brien 1967: 215), where Trellis and the author-narrator are told to be of the same parentage and Trellis's sanity is put into doubt...⁴⁹

Como prometido, o romance tem diversas conclusões, mas todas elas convergem sobre a figura do autor e o falta um final apropriado para a estória; a linha narrativa desaparece, enquanto Orlick, de quem se espera um parricídio textual, nunca escreve a necessária sentença. Trellis, que funciona dentro do romance como a máscara do autor/narrador, seu ego fictício, torna-se progressivamente indistinguível dele, mesmo mantendo seu nome. É na cena da escadaria que o estudante-narrador e o desafortunado romancista Trellis começam a desvanecer um no outro. Assim, vemos o autor-narrador enquanto ele retorna para casa depois de passar nos exames finais da Universidade,

*Conclusion of the book antepenultimate. Biographical reminiscence part the final: I went in by the side-door and hung my grey street-coat on the peg in the shadow under the stone stairs. I then went up in a slow deliberatepreoccupied manner, examining in my mind the new fact that I had passed my final examination with a creditable margin of honour. I was conscious of a slight mental exhilaration.*⁵⁰

Simultaneamente, Trellis, abatido e estarrecido depois do encontro com seus personagens, entra no Red Swan Hotel usando uma camisola rasgada, exausto, como ele observa, de 'too much thinking and writing, too much work. My nerves are troubling me'.⁵¹ Ele não está ciente de que em sua ausência sua criada Teresa consignou os personagens de seu romance ao fogo e de volta ao 'limbo', agindo assim como sua musa e como *deus ex machine*, ou melhor, uma *dea ex machine*,

By a curious coincidence as a matter of fact to say it happened that these same pages were those of the master's novel, the pages that sustained the existence of Furriskey and his true friends. Now they were blazing, curling and twisting and turning black, straining uneasily in the draught and then taking flight as if to heaven through the chimney, a flight of light things red-flecked and wrinkled hurrying to the sky.⁵²

⁴⁹ Kopcewicz (2002), p. 336.

⁵⁰ P. 301.

⁵¹ P. 313.

⁵² Ibid.

Com seus personagens apagados, Trellis não tem escolha se não ir para o plano biográfico do texto, onde ele se mistura por completo com o estudante-narrador. Kopcewicz (2002), no entanto, observa que sempre deve permanecer uma certa diferença entre os dois, ‘the same but always also different... since the memory of him as the authorial persona, the projection of the authorial self and at the same time an independent fictional entity, a character of its own, in the fictional plane, will always stay in the mind of the text’.⁵³ Subindo as escadas atrás de Teresa, Trellis contempla sua parte de trás,

He reached unsteady for the lampo and motioned that she should go before him up the stairs. The edge of her stays, lifting her skirt in a little ridge behind her, dipped softly from side to side with the rise and the fall of her haunches as she trod the stairs. It is the function of such garment to improve the figure, to conserve corporal discursiveness, to create the illusion of a finely modulated body. If it betray its own presence when fulfilling this task, its purpose must largely fail.

Ars est celare artem, muttered Trellis, doubtful as to whether he had made a pun.⁵⁴

Trellis de fato faz aqui um trocadilho. O homófono ‘ars’ é um trocadilho que cruza entre o latim e o inglês. Do famoso adágio ‘Ars est caelare artem’, que é um trocadilho em si mesmo, Trellis escolhe *celare* (ocultação) para dar ênfase na conotação anatômica no *double entendre* do homófono *ars* inspirado pela visão do traseiro de Teresa.⁵⁵ Essa ênfase no anatômico, no entanto, danifica o equilíbrio estético do ditado original pela separação do corpo do vestuário. Fazendo referência à condição das roupas de Teresa no trecho acima, o trocadilho, ao mesmo tempo, qualifica o projeto estético do texto todo.. Funciona como uma *mise en abyme* dentro da passagem que é em si mesma uma *mise en abyme*, ou aquilo que Riffaterre chama de subtexto, uma unidade narrativa encaixada no texto do romance, um texto espelho, ‘The story it tells and the

⁵³ Kopcewicz (2002), p. 337.

⁵⁴ Pp. 313-14.

⁵⁵ Translated by Frederick Ahl:: ‘Although *caelare* describes the creation of art, it simultaneously describes the concealment of art. We may glimpse the meaning of the famous adage; *ars est c(a)elare artem*. Art is not generated simply by burying something: art is the simultaneous creation and concealment of itself – art engraved’ in ‘Ars Est Caelare Artem (Art and Puns Engraved)’ in Culler, Jonathan, ed. *On Puns. The Foundation of Letters* (Oxford: Basil Blackwell, 1988), p. 39.

object it describes refer symbolically and metalinguistically to the novel as a whole or to some aspects of its significance'.⁵⁶ Assim, o trocadilho de Trellis, mesmo refletindo o vestido bagunçado de Teresa, ele reflete ao mesmo tempo a desobediência e instabilidade da estrutura em expansão do romance e a encontra falha e insuficiente em termos estéticos. Isso é evidente na figura de Teresa indicando a perturbação na harmonia metonímica de corpo e vestuário. Vestuário como forma, chamando atenção para si mesmo, 'betraying its own presence', falha em 'create the illusion of a finely modulated body'. É essa a falha do modo autoconsciente, 'flaunting its artifice' (para usar o termo de Alter) e falhando em transformar a realidade e a esconder dentro de si? Se sim, a validade do 'self-evident sham' como um modo fictício viável capaz de gerar resultados satisfatórios, é minada pela ambigüidade do *ars* de Trellis. Uma vez que a falha é descoberta, o romance é descontinuado antes que saia completamente do controle em suas múltiplasramificações narrativas.⁵⁷

Desmontando o adágio latino *ars est caelare artem* em *ars est celare artem* Trellis favorece um significado sobre o outro já que isso o ajuda a acentuar o significado anatômico do seu trocadilho *ars* e o seu uso como termo crítico. De qualquer modo, em um trocadilho, nenhum significado pode existir sem o outro; juntos eles geram silepse que contém dois significados mutuamente exclusivos sobrepostos um no outro.⁵⁸ Na hermenêutica de Riffaterre, a silepse é uma figura intertextual no qual um dos significados refere-se ao texto no qual aparece, enquanto o outro só é válido no intertexto. O intertexto para o qual o trocadilho siléptico de Trellis é direcionado é uma passagem no Livro I, Capítulo 5 de *Wake*, na qual a origem e arte, a estética, o

⁵⁶ Riffaterre (1990), p 131.

⁵⁷ As the authorial figure in his critical guise (Shaun as it were), Trellis anticipated the criticism levelled by Alter in *Partial Magic* (1975), who makes *At Swim-Two-Birds* an example of the failure of the self-conscious mode as 'going slack because fiction is everywhere and there is no longer any quixotic tension between what is fictional and what is real' (p. 224).

⁵⁸ Riffaterre's definition of syllepsis runs as follows, 'The trope that consists in using one word for two incompatible meanings without repeating that word. One meaning is acceptable in the context in which it appears; the other meaning is valid only in the intertext to which the word also belongs and which it represents at the surface of the text as the tip of the intertextual iceberg. The syllepsis is a mere phonetic shape that is filled in turn by the two otherwise alien universes of representation' (Riffaterre op. cit., p.131).

significado e a autoria do romance de Joyce são delineados também em termos de literatura concebida como o corpo feminino combinado com o vestuário,

Yet to concentrate solely on the literal sense or even the psychological content of any document to the sore neglect of the enveloping facts themselves circumstantiating it is just as hurtful to sound sense (and let it be added to the truest taste) as were some fellow in the act of perhaps getting an intro from another fellow turning out to be a friend in need of his, say, to a lady of the latter's acquaintance, engaged in performing the elaborative antecistral ceremony of upstheres, straightaway to run off and vision her plump and plain in her natural altogether, preferring to close his blinkhard's eyes to the ethiquethical fact that she was, after all, wearing for the space of the time being some definite articles of evolutionary clothing, inharmonious creations, a captious critic might describe them as, or not strictly necessary or a trifle irritating here and there, but for all that suddenly full of local colour and personal perfume and suggestive, too, of so very much more and capable of being stretched, filled out, if need or wish were, of having their surprisingly like coincidental parts separated don't they now, for better survey by the deft hand of an expert, don't you know? Who in his heart doubts either that the facts of feminine clothiering are there all the time or that the feminine fiction, stranger than the facts, is there also at the same time, only a little to the rere? Or that one may be separated from the other? Or that both may then be contemplated simultaneously? Or that each may be taken up and considered in turn apart from the other? (109.12-36)

Tanto O'Brien quanto Joyce descrevem ficção em termos de roupas femininas ('feminine clothiering'). Inscrevendo sua própria presença no romance de O'Brien, Joyce completa o trocadilho de Trellis sobre o vestido de Teresa com uma 'lady engaged in performing the elaborative antecistral ceremony of upstheres' com um dos 'fellows' (Shem ou Shaun) imaginando sua 'vision her plump and plain in her natural altogether'. Além disso, ele reforça a visão desfavorável de Trellis das roupas dela ('inharmonious creation') com sua própria visão da mesma desarmonia como 'full of local colour and personal perfume and suggestive, too, of so very much more... [though] a captious critic might describe them as, or not strictly necessary or a trifle irritating here and there'. Aqui, o 'self-evident sham', o modo autoconsciente, que Trellis (e certos críticos depois) julgaram ser uma falha conceitual, é aplaudido como esteticamente satisfatório e 'evolutionary', 'capable of being stretched, filled out, if need or wish were, of having their surprisingly like coincidental parts separated don't

they now, for better survey by the deft hand of an expert, don't you know?'.⁵⁹ A capacidade de gerar a si próprio não é mais considerada uma falha, mas uma virtude. Assim, o fragmento de Joyce redime o 'self-evident sham' como uma metáfora crítica viável para ficção autoconsciente. Conseqüentemente, isso também recupera a 'art' no trocadilho de Trellis e, agindo como um interprete do subtexto de Trellis, inscreve o princípio estrutural de *Finnegans Wake* em *At Swim-Two-Birds*. Talvez seja Jacques Derrida que melhor entenda e defina este tipo de relação entre dois textos. Deixemos suas palavras concluírem esse capítulo,

Paradoxical logic of the relationship between two texts, two programmes or two literary 'softwares'; whatever the difference between them, even if, as in the present case, it is immense and even incommensurable, the 'second' text, the one which, fatally, refers to the other, quotes it, exploits it, parasites it and deciphers it, is no doubt the minute parcel detached from the other, the metonymic dwarf, the jester of the great anterior text which would have declared war on it in languages; and yet it is also another set, quite other, bigger and more powerful than the all-powerful which it drags off and reinscribes elsewhere in order to defy its ascendancy.⁶⁰

⁵⁹ Besides Alter (1975), Brian Stonehill's *The Self-Conscious Novel. Artifice in Fiction From Joyce to Pynchon* (1988) is another example of the same critical paradigm. His critique of O'Brien's novel runs as follows, 'The structure of *At Swim-Two-Birds* thus points towards the infinite regression... and which may assume the imagery of nesting boxes, wheels within wheels, mirrors reflecting mirrors, a mis-en-abyme itself mis-en-abyme. When one level not merely duplicates but also parodies the level before, the effect may be a constant undercutting of the novel's own implications, thereby isolating the novel ever more profoundly from the world outside (pp. 41-42).

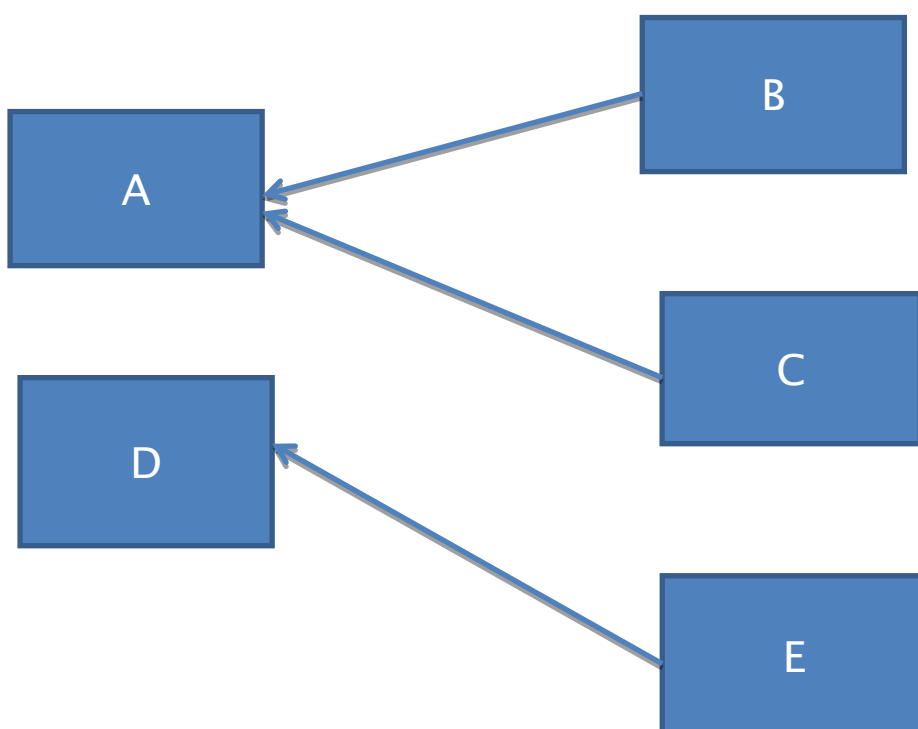
⁶⁰ From 'Two words for Joyce' in Attridge and Ferrer, eds (1984), p. 148.

Conclusão do Capítulo 3

Tanto *At Swim-Two-Birds* quanto *Finnegans Wake* apareceram em 1939, mas O'Brien, e toda a Irlanda literária, estavam lendo os capítulos do romance de Joyce enquanto eles iam sendo publicados na revista parisiense *transition* de Eugen Jolas desde 1927 como *Work in Progress*. O ímpeto que Joyce deu a tradição autoconsciente foi imediato e esmagador, e pode ser observado no primeiro romance de O'Brien. Dois grandes temas de *Wake* juntam-se em um em *At Swim-Two-Birds* — a queda de HCE e a constante rivalidade entre Shem e Shaun ambas transpiram no julgamento de Dermot Trellis.

A questão crucial da viabilidade do paradigma autoconsciente emerge na cena da escadaria em O'Brien e em uma passagem do Livro I, Capítulo 5 em Joyce. Ambas as passagens, a de O'Brien e a de Joyce, descrevendo ficção em termos do corpo e roupas femininas, funcionam como conceitos estéticos de seus romances e como metáforas de suas autoconsciências fictícias.

Embaixo temos um modelo simplificado das dinâmicas especulares entre os dois romances.



- A. O julgamento de Dermot Trellis em *At Swim-Two-Birds*;
- B. A queda de HCE em *Finnegans Wake*, Livro I, Capítulo 3, pp. 48-74. O julgamento culmina na confissão de HCE que começa no Livro II, Capítulo 3, p. 363;
- C. A rivalidade entre Shem e Shaun, os filhos gêmeos de HCE, que permeiam o texto inteiro de *Wake*;
- D. A cena da escada no romance de O'Brien;
- E. A passagem do Livro I, Capítulo 5, p. 109.

CONCLUSÃO

O narrador de *At Swim-Two-Birds* é um estudante universitário com hábitos pouco saudáveis e ambições literárias. Seu quarto contém uma pequena coleção de obras de literatura contemporânea indo daquelas de ‘Mr. Joyce to the widely read books of Mr. Huxley, the eminent English writer’⁶¹ e quarenta volumes de *Conspectus of the arts and natural sciences*, publicados em 1854, que ele usa como a fonte, do qual ele ‘borrows’ os personagens para seu *work-in-progress*, tudo de acordo com o que muitos anos mais tarde Umberto Eco chamaria ‘transworld identity: transmigration of characters from one fictional universe to another, from one text to another’.⁶²

O jovem autor justifica seu ‘borrowing’ afirmando que,

In reply to an inquiry, it was explained that a satisfactory novel should be a self-evident sham to which the reader could regulate at will the degree of his credulity... Characters should be interchangeable as between one book and another. The entire corpus of existing literature should be regarded as a limbo from which discerning authors could draw their characters as required, creating only when they failed a suitable existing puppet. The modern novel should be largely a work of reference. Most authors spend their time saying what has been said before – usually said much better. A wealth of reference to existing works would acquaint the reader instantaneously with the nature of each character, would obviate tiresome explanations and effectively preclude mountebanks, upstarts, thimblerriggers and persons of inferior education from an understanding of contemporary literature.⁶³

As noções de *referentiality* e roubo de personagens contidos no fragmento acima e em vigência em *At Swim-Two-Birds* seriam legitimadas décadas mais tarde nos conceitos de intertextualidade e metaficção, ficção autoconsciente e auto-refletiva. Outras características de tais gêneros podem ser encontradas no romance de O’Brien: um final aporético, a composição de *mise en abyme*, e uma absorção referencial de outros textos. Essas duas últimas características foram objetos desse estudo. ‘The whole of Irish literature is somehow here’, observa Hugh Kenner em *A Colder Eye. The*

⁶¹ P. 12.

⁶² Eco (1979), p. 234.

⁶³ P. 33.

Modern Irish Writers (1983).⁶⁴ Seu comentário pode soar hiperbólico, mas descobrimos que ele não estava muito longe da verdade.

Vamos reconstituir nossos passos. Primeiro, escolhemos o conceito de Gide de *mise en abyme* como nosso modelo teórico que iria nos providenciar uma estrutura coerente para nossa pesquisa. Iríamos identificar textos literários irlandeses específicos e descrever suas reflexões nos espelhos fictícios de *At Swim-Two-Birds*. Alguns problemas surgiram logo no início de nossa pesquisa. Primeiro, percebemos que iríamos lidar com reflexos/duplicações de diversos tipos, desde uma simples duplicação, passando por múltiplas duplicações até o que pareceu uma duplicação infinita. Observamos que essa última variante iria nos levar além das fronteiras do domínio de narrativas literárias tradicionais e chegaríamos aos mundos das narrativas históricas, sagradas e míticas. Isso aconteceu com as narrativas sobre Fionn. Segundo, percebemos que certos textos podem ser duplicados mais de uma vez, em pontos diferentes ao longo do romance. Terceiro, observamos que as duplicações de textos específicos eram sujeitas a graus variáveis de distorções.

O próximo passo era identificar as fontes primárias de O'Brien. Tínhamos duas pistas. Sabíamos que o autor era usuário nativo do irlandês e tivemos acesso ao seu currículo universitário. Então, o Ciclo Feniano e *The Frenzy of Sweeney*. No entanto, logo ficou claro que essas fontes eram elas mesmas duplicações de narrativas mais antigas. Quanto a Fionn e o Ciclo Feniano, a questão era ainda mais complexa já que o protagonista e seus contos também foram duplicados depois em outras narrativas, até no Séc. XX, como por exemplo, em *Finnegans Wake*. Depois, percebemos que há mais do romance de Joyce em *At Swim-Two-Birds* do que Fionn.

A composição de nossa tese estava agora tomando forma. Percebemos que tínhamos três capítulos. Capítulo I seria dedicado à Fionn e seus reflexos em todos os tipos de narrativas assim como sua duplicação distorcida no romance de Flann O'Brien. Capítulo II concentraria em *Buile Suibhne* ('The Frenzy of Sweeney'), e o Capítulo III em *Finnegans Wake*. Começamos estabelecendo o conhecimento do autor da literatura irlandesa antiga, incluindo sua tese de mestrado *Nádúirfhlíocht na Gaedhilge* ('Nature in Irish Poetry'). Então fomos pesquisar a figura de Fionn mac Cumhaill nas literaturas irlandesa e inglesa desde a Idade Média até a metade do Séc. XX. Tivemos que cavar

⁶⁴ The chapter devoted to Flann O'Brien is titled 'The Mocker' (pp. 253-61).

mais profundo do que imaginávamos inicialmente, mas conseguimos identificar dúzias de contos, poemas e romances em ambas as línguas. O próximo passo era tirar ainda outra camada de poeira para trazer para a luz as origens e descrever a anatomia do mito de Fionn. Eventualmente, nos concentramos nos reflexos de Fionn nos espelhos distorcidos de *At Swim-Two-Birds*. Um deles mostra Fionn mac Cumhaill como o narrador de *The Frenzy of Sweeney*.

E agora era o turno de Sweeney, no Capítulo II. Diferente de Fionn, Sweeney era uma figura histórica, mesmo que obscura. Lógica dirigiu nossas atenções para narrativas históricas do início da Idade Média na Irlanda. Essas, no entanto, se mostraram como armadilhas hermenêuticas. De qualquer modo, conseguimos estabelecer que dois processos históricos estavam situados no centro dos eventos que envolviam Sweeney: a contínua cristianização da Irlanda, e a expansão territorial dos Uí Néill nos séculos VII e VIII. Depois comparamos a versão de O'Brien do poema de Sweeney com a de James O'Keeffe de 1913. Nosso próximo passo era examinar como ia Sweeney nas páginas de *At Swim-Two-Birds*. Percebemos que ele tem três espelhos diferentes no romance, no qual seus reflexos vão desde um bastante convencional, fiel ao texto e ao espírito do poema, até um severamente distorcido, onde ele se funde temporariamente com outro personagem.

Para completar nosso estudo, tivemos que cavar através de um dos textos mais desafiadores já escritos – *Finnegans Wake*. Examinamos e descrevemos como dois grandes núcleos temáticos de *Wake* – a queda de HCE e a rivalidade entre Shem e Shaun – se misturam em uma cena do julgamento de Trellis em *At Swim-Two-Birds*. Também mostramos que a cena na escada nesse romance é um reflexo de um fragmento do Livro I, Capítulo 5 de *Wake*.

Assim, acreditamos ter alcançado nosso objetivo de delinear a complexa estrutura de palimpsesto do romance de Flann O'Brien. Esperamos que esse estudo seja útil para futuros leitores da ficção de O'Brien.

Para concluir esse trabalho, gostaríamos de dar uma última olhada no estudante narrador de *At Swim-Two-Birds*. Antes de sumir em seu decadente quarto, seu tio lhe presentearia um relógio usado como prêmio por ter passado nos exames da universidade. Também podemos ler isso como uma apreciação de suas atividades literárias, e o fato de que o relógio era usado pode ou não ter um significado simbólico.

BIBLIOGRAFIA

FONTES PRIMÁRIAS

Obras de Flann O'Brien

- O'Brien, Flann. *At Swim-Two-Birds* (London, Longmans, Green & Co., 1939).
- na gCopaleen, Myles. *Cruiskeen Lawn* (Dublin: Cahill & Co., 1943).
- O'Brian, Flann. *The Poor Mouth*, trans. by Patrick C. Power (London: Hart-Davis, MacGibbon, 1973).
- O'Brien, Flann. *The Hard Life* (London: MacGibbon & Kee, 1961).
- O'Brien, Flann. *The Dalkey Archive*. (London: MacGibbon & Kee, 1964).
- O'Brien, Flann. *The Third Policeman*. (London: MacGibbon & Kee, 1967).
- na Gopaleen, Myles (ed. by Kevin O'Nolan). *The Best of Myles* (London: MacGibbon & Kee, 1968).
- O'Brien, Flann. *Stories and Plays* (London: Hart-Davies, MacGibbon, 1973).
- na Gopaleen, Myles. *The Various Lives of Keats and Chapman and The Brother* (London: Hart-Davis, MacGibbon, 1976).
- na Gopaleen, Myles (ed. by Kevin O'Nolan). *Further Cuttings from Cruiskeen Lawn* (London: Hart-Davis, MacGibbon, 1976).
- na Gopaleen, Myles (ed. by Kevin O'Nolan). *The Hair of the Dogma* (London: Hart-Davis, MacGibbon, 1977).
- O'Brien, Flann. *Rhapsody in Stephen's Green: The Insect Play (Essays and Texts in Cultural History)* (Dublin: Lilliput Press, 1994).
- O'Brien, Flann (ed. by Stephen Jones). *A Flann O'Brien Reader* (New York: Viking, 1978).
- O'Brien, Flann (ed. by Martin Green). *Myles Away from Dublin (being a selection from the column written for The Nationalist and Leinster times, Carlow, under the name of George Knowall)* (London: Granada, 1985).
- O'Brien, Flann (ed. by John Wyse Jackson). *Flann O'Brien at War: Myles na gCopaleen, 1940-45* (London: Gerald Duckworth & Co., 1999).

O'Brien, Flann. (Myles na Gopaleen). *Myles Before Myles* (London: Grafton, 1988).

Obras de outros autores

Adomnán, Saint. *Life of Columba*, ed. and trans. by A. O. Anderson and M. O. Anderson (New York and London: Nelson, 1961).

Anonymous. *Buile Shuibhne (The Frenzy of Suibhne). Being the Adventures of Suibhne Geilt. A Middle-Irish Romance. Edited, with Translation, Introduction, Notes and Glossary*, trans. by James G. O'Keeffe (London: David Nutt for the Irish Texts Society, 1913).

Anonymous. *Buile Shuibhne*. ed. J. G. O'Keeffe (Dublin: The Stationary Office, 1931).

Anonymous. *Ancient Laws and Institutes of Ireland*, ed. by Thaddeus O'Mahony, John O'Donovan, Eugene O'Curry, W. Neilson Hancock, and A. G. Richey (Dublin: A. Thom; London: Longmans, Roberts, and Dyer, 1865-1901).

Anonymous. *The Tain (Táin Bó Cuailnge)*, trans. by Thomas Kinsella (Oxford: Oxford University Press, 1970).

Anonymous. *The Colloquy with the Ancients*, trans. by Standish Hayes O'Grady (Cambridge, Ontario: In Parentheses Publications, 1999).

Anonymous. *Early Irish Myths and Sagas*, trans. by Jeffrey Gantz (London and New York: Penguin Books, 1981).

Anonymous. *Fingal, a Fine-Eirin; a Poem, in Six Cantos* (London: John Miller, 1813).

Anonymous. *Three Irish Glossaries* (London and Edinburgh: Williams and Norgate, 1862).

Anonymous. *Holinshed's Chronicles of England, Scotland, and Ireland. Vol. VI: Ireland* (London: J. Johnson, F. C. and J. Rivington, T. Payne, et al: 1808).

Anonymous (ed. by Rev. Denis Murphy). *The Annals of Clonmacnoise, being annals of Ireland from the earliest period to A.D. 1408* (Dublin: The Royal Society of Antiquaries of Ireland, 1896).

Anonymous (ed. by John O'Donovan). *Annála Ríoghachta Éireann. Annals of the Kingdom of Ireland by the Four Masters from the Earliest Period to the Year 1616. Vol. I* (Dublin: Hodges, Smith and Co., 1856, Second Edition).

- Anonymous (ed. by John O'Donovan). *The Banquet of Dun na n-Ggedh and the Battle of Magh Rath* (Dublin: Irish Archeological Society, 1842).
- Anonymous (ed. and trans. by Laurence Marcellus Larson). *The King's Mirror (Speculum Regale — Konungs Skuggsjá)* (New York: The American-Scandinavian Foundation, 1917).
- Appolodorus. *The Library (Bibliotheca)*. *Loeb Classical Library Vols. 121 and 122*, trans. by Sir James George Frazer (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1921).
- Barbour, John. *The Bruce, edited by W. M. Mackenzie* (London: Adam and Charles Black, 1909).
- Barthelme, Donald. *Snow White* (New York: Scribner, 1996)
- Boswell, James. (ed. by Will D. Howe). *Boswell's Life of Johnson* (New York: Scribner's, 1917).
- Campbell, Lord Archibald. *Waifs and Strays of Celtic Tradition: Argyllshire Series. V. 1-5*. (London: D. Nutt, 1889).
- Campbell, John Gregorson. *The Fians or Stories, Poems, & Traditions of Fionn and His Warrior Band* (London: David Nutt, 1891)
- Carleton, William, and W. B. Yeats. *Stories from Carleton* (London: Walter Scott, 1889).
- Coimín, Mícheál, and Flannery, Thomas. *Laoi Oisín as tír na nóg (The lay of Oisín in the land of youth)* (London: City of London Book Depot, 1896).
- Douglas, Gavin. *The Poetical Works of Gavin Douglas, Bishop of Dunkeld, with Memoir, Notes, and Glossary by John Small. Volume First* (Edinburgh: William Paterson; London: H. Sotheran & Co, 1874).
- Dunbar, William. *The Poems of William Dunbar, with Introduction, Notes, and Glossary by H. Bellyse Baidon* (Cambridge: at the University Press, 1907).
- Figgis, Darrell. *The Return of the Hero* (New York: Charles Boni, 1930).
- Gide, André. *Journals 1889-1949*, trans. by J.O'Brien (London: Penguin Books, 1984).
- Heaney, Seamus. *Sweeney Astray. A Version from the Irish* (New York: Farrar Straus Giroux, 1983).
- Heaney, Seamus. *Sweeney's Flight* (New York: Farrar Straus Giroux, 1992).
- Johnson, Samuel. *A Journey to the Western Islands of Scotland* (London: W. Strahan and T. Cadell, 1775).
- Joyce, James. *Ulysses* (New York: The Modern Library, 1992).
- *Finnegans Wake* (New York: The Viking Press, 1959).

- (Ellmann, Richard, ed.). *Letters of James Joyce* (London: Faber and Faber, 1966).
- (Connolly, Thomas, ed.) *Scribbledehobble: The Ur-Workbook for Finnegans Wake*. (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1961).
- *The Essential James Joyce* (London: Grafton, 1977).
- Lyndsay, David (Sir). *The Poetical Works of Sir David Lyndsay of the Mount, Lyon King of Arms, edited by David Laing. 3 vols.* (Edinburgh: W. Patterson, 1871).
- Mac Neil, John and Murphy, Gerard. *Duanaire Finn. The Book of the Lays of Fionn. Pt. 1- Irish Text with Translation into English* (London: For the Irish Texts Society, by D. Nutt, 1908).
- Macpherson, James. *The Poems of Ossian in Three Volumes* (London: Miller, Murray and Harding, 1805).
- Martin, Martin. *A Description of the Western Islands of Scotland. 2nd Edition* (London: A. Bell, 1716).
- Maryatt, Frederick. *Novels* (Sandbornton, N.H., C. Lane, 1837-38).
- Meyer, Kuno. *Fianaigecht: Being a Collection of Hitherto Inedited Irish Poems and Tales Relating to Finn and His Fiana, with an English Translation* (Dublin: Hodges, Figgis, 1910).
- Moore, Thomas. *Thomas Moore's Complete Poetical Works* (New York: Thomas Y. Crowell & Co., 1895).
- O'Grady, Standish Hayes. *Silva Gadelica*. (London & Edinburgh: Williams and Norgate, 1892).
- O'Grady, Standish. *Finn and His Companions* (London: T. Fisher Unwin, 1892).
- Stewart, William. *The Buik of Croniclis of Scotland; or A Metrical Version of the History of Hector Boece. Vol. II* (London: Longman, Brown, Green, Longmans, and Roberts, 1858).
- Sterne, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (Oxford & New York: Oxford University Press, 1983).
- Vico, Giambattista. *The New Science*, trans. Thomas Goddard Bergin and Max Fisch (Ithaca and London, Cornell University Press, 1968).
- Wilde, Lady Francesca Speranza. *Ancient Legends, Mystic Charms, and Superstitions of Ireland* (Boston: Ticknor and Co., 1887).
- Wilde, Oscar. *Intentions* (New York: Brentano's, 1905).
- Yeats, W.B. *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry* (London: Walter Scott, 1898).

FONTES SECUNDÁRIAS

Livros sobre Flann O'Brien

Asbee, Sue. *Flann O'Brien* (Boston: Twayne, 1991).

Booker, M. Keith. *O'Brien, Bakhtin, and Menippean Satire* (Syracuse: Syracuse University Press, 1995).

Brooker, Joseph. *Flann O'Brien* (Tavistock: Northcote House, 2005).

Clissmann, Anne. *Flann O'Brien: A Critical Introduction to His Writings* (New York: Barnes and Noble, 1975).

Clune, Ann and Hurson, Tess eds. *Conjuring Complexities* (Belfast: Institute of Irish Studies, 1997).

Donohue, Keith. *The Irish Anatomist: A Study of Flann O'Brien (Irish Research Series)* (Palo Alto, CA: Academica Press, 2002).

Ferrari, Roberta. *La Scrittura come Travestimento Dell'Io: La Narrativa di Flann O'Brien* (Pisa: Edizioni ETS, 1995).

Hopper, Keith. *Flann O'Brien: A Portrait of the Artist as a Young Post-modernist* (Cork: Cork University Press, 1995).

Imhof, Rüdiger, ed. *Alive-Alive O! Flann O'Brien's 'At Swim Two-Birds'* (Dublin: Wolfhound Press, 1985).

O'Keeffe, Timothy, ed. *Myles: Portraits of Brian O'Nolan* (London, Martin Brian and O'Keeffe, 1973).

Pierie, Jennika. *Is It About a Bicycle?: Flann O'Brien in the Twenty-First Century* (Dublin: Four Courts Press, 2011).

Shea, Thomas F. *Flann O'Brien's Exorbitant Novels* (Lewisburg: Bucknell University Press, 1992).

Wäppling, Eva. *Four Legendary Figures in 'At Swim-Two-Birds': A Study of Flann O'Brien's Use of Finn, Suibhne, the Pooka and the Good Fairy* (Stockholm: Almqvist and Wiksell, 1984).

Artigos e capítulos sobre Flann O'Brien e *At Swim-Two-Birds* em livros, jornais e revistas

Anspaugh, Kelly. 'Flann O'Brien: Postmodern Judas', *Notes on Modern Irish Literature*, 4 (1992), pp. 11-16.

Benstock, Bernard. 'A Flann for All Seasons', *Irish Renaissance Annual*, III, ed. Denis Jackson (Newark: University of Delaware Press, 1982), pp. 15-29.

Browne, Joseph. 'Flann O'Brien: Post Joyce or Propter Joyce?', *Éire-Ireland*, XIX, 4 (1984), pp. 148-157.

Burgess, Anthony. 'At Swim-Two-Birds', *Ninety-Nine Novels: The Best in English since 1939* (London: Alison and Busby, 1984), p.27.

Chace, William M. 'Joyce and Flann O'Brien', *Éire-Ireland*, XXII, 4 (1987), pp. 140-52.

Cleeve, Brian. 'O'Brien, Flann', *Dictionary of Irish Writers*, I (Cork: Mercier Press, 1967), p. 99.

----- 'Ó Nualláin, Brian', *Dictionary of Irish Writers*, III (Cork: Mercier Press, 1971), p. 121.

Clissmann, Anne (and Powell, David), eds. *A Flann O'Brien Issue, Journal of Irish Literature*, III, 1 (1974).

- 'Brian, Flann, Myles', *Ireland Today*, 892, (15 September 1976), pp. 4-6.

Clune, Ann. 'Flann O'Brien: Twenty Years On', *Linehall Review* 3, 3 (1986), pp. 4-7.

Cohen, David. 'James Joyce and the Decline of Flann O'Brien', *Éire-Ireland*, XXII, 2 (1987), pp. 153-60.

----- 'An Atomy of the Novel: Flann O'Brien's *At Swim-Two-Birds*', *Twentieth Century Literature*, 39, 2 (1993), pp. 208-29.

Cronin, Anthony. 'The Flawed Achievement', *Heritage Now: Irish Literature in the English Language* (Dingle, Co Kerry: Brandon, 1982), pp. 203-14.

Deane, Seamus. 'Irish Modernism: Fiction', *A Short History of Irish Literature* (London: Hutchison, 1986), pp. 193-99.

Devlin, Joseph. 'The Politics of Comedy in *At Swim-Two-Birds*', *Éire-Ireland*, XXVII, 4 (1992), pp. 91-105.

- 'Flann O'Brien (1911-1966)', *British Writers*, Supplement II, ed. George Stade (New York: Scribners, 1992), pp. 321-39.
- Dewsnap, Terence. 'Flann O'Brien and the Politics of Buffoonery', *Canadian Journal of Irish Studies*, 19, 1 (1993), pp. 22-36.
- De Zordo, Ornella. 'At Swim-Two-Birds di Flann O'Brien: *Pastiche e Metaromanzo*', *La Rappresentazione Verbale e Iconica: Valori Estetici e Funzionali*, eds. C. de Stasio, M. Gotti, R. Bonadei (Milano: Guerini, 1990), pp. 133-38.
- Doherty, Francis. 'Flann O'Brien's Existentialist Hell', *Canadian Journal of Irish Studies*, XV, 2 (1989), pp. 51-67.
- Donovan, Stewart. 'Finn in Shabby Digs: Myth and the Reductionist Process in *At Swim-Two-Birds*', *The Antagonist Review*, 89, 1 (1992), pp. 147-53.
- Gallagher, Monique. 'Deux Versions Modernes de la Légende de Suibhne: *At Swim-Two-Birds* de Flann O'Brien et *Sweeney Astray* de Seamus Heaney', *Études Irlandaises* XVII, 1 (1992), pp. 128-35.
- Hejmanowski, Paweł. 'The Trouble with Being Borrowed: Flann O'Brien's Characters in Gilbert Sorrentino's *Mulligan Stew*', *ABEI Journal*, 5 (June 2003), pp. 31-38.
- Hennessy, W. H. 'The battle of Cnucha', *Revue Celtique*, Tome II (1873-75), pp 86-93.
- Kellmann, Steven G. 'The Fiction of Self-Begetting', *Modern Language Notes*, 91, 6 (1976), pp. 1243-56.
- Jackson, Kenneth. 'A Further Note on Suibhne Geilt and Merlin', *Éigse, A Journal of Irish Studies* (1953), Vol. VII, part II, pp. 108-16.
- Kelly, Dermot. 'The Gathering of the Mylesians', *Irish Literary Supplement*, 5, 2 (1986), p. 8.
- Kennedy, Sighle. 'The Devil and Holy Water: Samuel Beckett's *Murphy* and Flann O'Brien's *At Swim-Two-Birds*' in *Modern Irish Literature: Essays in Honor of William York Tindall*, ed. Raymond J. Porter, and James D. Brophy (New York: Twayne, 1972), pp. 251-60.
- Kenner, Hugh. 'Warning', 'The Lore of Irish', and 'The Mocker', in *A Colder Eye: The Modern Irish Writers* (New York: Alfred A. Knopf, 1983), pp. 3-10, 62-81, and 253-61.
- Kilroy, Thomas. 'Teller of Tales', *The Times Literary Supplement*, 3655 (17 March 1972), pp. 301-02.
- Kopcewicz, Andrzej. 'Limbo: From *Finnegans Wake* to *At Swim-Two-Birds*', *Studia Anglica Posnaniensia* 37 (2002), pp. 329-57.
- Long, Gerard. 'Brian O'Nolan: His Life and Works', *Gaeliana*, 2 (1980), pp. 109-20.

- Mackenzie, Ian. 'Who's Afraid of James Joyce? Or Flann O'Brien's Retreat from Modernism', *Études de Lettres*, 1 (1983), pp. 55-67.
- McHugh, Roger and Harmon, Maurice. 'After the Revival', *Short History of Anglo-Irish Literature* (Dublin: Wolfhound, 1982), pp. 264-86.
- Martin, Augustine. 'Fable and Fantasy', *The Genius of Irish Prose*, ed. Augustine Martin (Cork: Mercier, 1985), pp. 110-20.
- Mays, J.C.C. 'Brian O'Nolan and Joyce on Art and on Life', *James Joyce Quarterly*, 11, 3 (Spring, 1974), pp. 238-56.
- 'Flann O'Brien, Beckett and the Udecidable Text of Ulysses', *Irish University Review*, 22, 1 (1992), pp. 127-34.
- Mazzullo, Concetta. 'Flann O'Brien's Hellish Otherworld: From Buile Suibhne to The Third Policeman', *Irish University Review*, 25, 2 (1995), pp. 318-27.
- Merritt, Henry. 'Games, Ending and Dying in Flann O'Brien's *At Swim-Two-Birds*', *Irish University Review*, 25, 2 (1995), pp. 308-17.
- O'Brien, John. 'Every Man His Voice', *The Review of Contemporary Fiction*, Spring 1981, pp. 62-80.
- O'Brien, Sean. 'In Praise of Flann O'Brien: Three Different People', *Quadrant*, 33, 12 (1989), pp. 42-44.
- Ó Bolcháin, Caoimhghín. 'The Madness of Sweeney', *Treoir*, 15, 1 (1983), pp. 6-7.
- 'Brian O'Nolan: The Man Behind the Aliases', *Treoir*, 15, 1 (1983), pp. 15-16.
- 'Finn's People', *Treoir*, 26, 4 (1994), pp. 38-39.
- 'Flann, Ó Caoimh agus Suibhne Geilt (Flann, O'Keefe and Mad Sweeney)', *Irish Studies Review*, 9 (Winter 1994/95), pp. 31-34.
- O'Grady, Thomas B. '*At Swim-Two-Birds* and the Bardic Schools', *Éire-Ireland*, XXIV, 3 (1989), pp. 65-77.
- O'Hara, Patricia. 'Finn MacCool and the Bard's Lament in Flann O'Brien's *At Swim-Two-Birds*', *The Journal of Irish Literature*, XV, 1 (1986), pp. 55-61.
- Orvell, Miles. 'Entirely Fictitious: The Fiction of Flann O'Brien', *The Journal of Irish Literature*, III, 1 (1974), pp. 93-103.
- and D. Powell. 'Myles na Gopaleen: Mystic, Horse-doctor, Hackney Journalist and Ideological Catalyst', *Éire-Ireland*, X, 2 (1975), pp. 44-72.
- Partridge, A.C. 'A Trio of Innovators, Joyce, Beckett and Flann O'Brien', *Language and Society in Anglo-Irish Literature* (Dublin: Gill and MacMillan, 1984), pp. 314-27.

- Peterson, Richard. 'Flann O'Brien's Timefoolery', *Irish Renaissance Annual III* (Newark: University of Delaware Press, 1982), pp. 30-46.
- Petro, Peter. 'Four Eccentrics: The Eccentric Character in the Novels of Céline, O'Brien, Gombrowicz and Solženicyn', *Canadian Review of Comparative Literature*, 8, 1 (1981), pp. 48-60.
- Pinsker, Sanford. 'Flann O'Brien's Uncles and Orphans', *Éire-Ireland*, XX, 2 (1985), pp. 133-38.
- Ryan, John. 'The Incomparable Myles', *Remembering How We Stood: Bohemian Dublin at the Mid-Century* (New York: Taplinger, 1975), pp. 127-43.
- Silverthorne, J.M. 'Time, Literature and Failure: Flann O'Brien's *At Swim-Two-Birds* and *The Third Policeman*', *Éire-Ireland*, XI, 4 (1976), pp. 66-83.
- Sorrentino, Gilbert, 'Fictional Infinities', *Review of Contemporary Fiction*, 4, 3 (Fall, 1984), pp. 145-50.
- Waters, Maureen. 'Flann O'Brien and Mad Sweeney', *The Comic Irishman* (Albany: State University of New York Press, 1984), pp. 123-36.

Resenhas de *At Swim-Two-Birds*

- F.C. 'At Swim-Two-Birds', *The Dublin Magazine*, XIV, 3 (July-September, 1939,) pp. 103-05.
- Greene, Graham. 'A Book in a Thousand', original 1st edition jacket of *At Swim-Two-Birds*.
- Jordan, John. 'The Saddest Book Ever to Come Out of Ireland', *Hibernia*, 24, 46 (5 August, 1960), p. 5.
- Mercier, Vivian. 'At Swim-Two-Birds', *The Commonwealth*, LIV, 3 (27 April, 1939), pp. 68-70.
- Muir, Edwin. 'New Novels', *The Listener*, 535, 21 (13 April, 1939), p. 805.
- O'Brien, Kate. 'Fiction', *The Spectator*, 5781, 16 (14 April, 1939), pp. 645-46.
- O'Faolain, Sean. 'Irish Gasconade', *John O'London's Weekly*, (24 March, 1939), p. 970.

Richardson, Maurice. 'Novels with and without Tears', *Books of the Month*, (April, 1939), pp. 23-25.

Schwartz, Delmore. 'The Miraculous Ayme and Others', *Partisan Review*, XVIII, 5 (September/October, 1951) pp. 577-78.

Shattuck, Roger. 'Six First Assignments of Guilt'. *Western Review*, XVI, 1 (Fall, 1939) pp. 84-90.

Thomas, Dylan. 'Recent Fiction', *New English Weekly*, XV, 5 (18 May, 1939) pp. 79-80.

West, Anthony. 'New Novels', *New Statesman*, 434, 17 (17 June, 1939) pp. 40-42.

Obras Biográficas

Costello, Peter and Van de Kamp, Peter. *Flann O'Brien: An Illustrated Biography* (London: Bloomsbury, 1987).

Cronin, Anthony. *No Laughing Matter: The Life and Times of Flann O'Brien* (New York: Fromm International, 1998).

Ellmann, Richard. *James Joyce (New and Revised Edition)* (New York: Oxford University Press, 1982).

Joyce, Stanislaus. *My Brother's Keeper: James Joyce's Early Years* (Cambridge, MA: Da Capo Press, 2003).

O'Keeffe, Timothy. *Myles: Portraits of Brian O'Nolan* (London: Martin Brian and O'Keeffe Ltd, 1973).

Ó Nualláin, Ciarán. *The Early Life of Brian O'Nolan / Flann O'Brien / Myles na gCopaleen* (Dublin: The Lilliput Press, 1998).

Saunders, Th. Bailey. *The Life and Letters of James Macpherson* (London: Swan Sonnenschein & Co., 1894).

Outros trabalhos relevantes

- Atherton, James S. *The Books at the Wake* (New York: The Viking Press, 1960).
- Attridge, Derek, & Ferrer, Daniel eds *Post-Structuralist Joyce: Essays from the French* (New York: Cambridge University Press, 1984).
- Attridge, Derek, ed. *The Cambridge Companion to James Joyce* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990).
- Attridge, Derek. *Joyce Effects on Language, Theory, and History* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000).
- Bieler, Ludwig and Kelly, Fergus, ed. *The Patrician Texts in the Book of Armagh* (Dublin: Dublin Institutes for Advanced Studies, 1979).
- Bloom, Harold. *Yeats* (New York: Oxford University Press, 1970).
- Bruford, Alan. *Gaelic Folk-tales and Mediaeval Romances: A Study of the Early Modern Irish 'Romantic Tales' and Their Oral Derivatives* (Dublin: Folklore of Ireland Society, 1969).
- Byrne, F. J. *The Rise of the Uí Néill and the High-Kingship of Ireland* (Dublin: O'Donnell Lecture, 1969).
- *Irish Kings and High-Kings* (London: Batsford, 1973).
- Campbell, Joseph. *Mythic Worlds, Modern Words* (Novato, CA: New World Library, 2004).
- *The Hero with a Thousand Faces (Bollingen Series XVII)* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1972).
- Campbell, Joseph & Robinson, Henry Morton. *A Skeleton Key to Finnegans Wake* (Novato, CA: New World Library, 2005).
- Carabine, Deirdre. *John Scottus Eriugena (Great Medieval Thinkers)* (New York: Oxford University Press, 2000).
- Carney, James. *Studies in Early Irish Literature and History* (Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 1955).
- Culler, Jonathan, ed. *On Puns. The Foundation of Letters* (Oxford: Basil Blackwell, 1988).
- Ellmann, Richard, ed. *Selected Letters of James Joyce* (London: Faber and Faber, 1975).

- Dillon, Myles. *Early Irish Literature* (Chicago and London: University of Chicago Press, 1948).
- Edwards, Nancy. *The Archeology of Early Medieval Ireland* (London: B T Batsford Ltd, 1990).
- Evans, Estyn. *Prehistoric and Early Christian Ireland* (London: B T Batsford Ltd, 1966).
- Frazer, James George. *The Golden Bough (Abridged)* (New York: Oxford University Press, 1998).
- Graves, Robert. *The White Goddess: A Historical Grammar of Poetic Myth* (New York: Farrar, Straus and Giroux: 1966).
- Hall, Edwin. *The Arnolfini Betrothal. Medieval Marriage and the Enigma of van Eyck's Double Portrait.* (Berkeley: University of California Press, 1994).
- Imhoff, Rüdiger. *The Modern Irish Novel* (Dublin: Wolfhound Press, 2002).
- Keating, Geoffrey, D. D. Rev. *The History of Ireland from the Earliest Period to the English Invasion* (New York: P. M. Haverty, 1857).
- Kenner, Hugh. *A Colder Eye: The Modern Irish Writers* (New York: Alfred A. Knopf, 1983).
- Koch, John T. *The Celtic Heroic Age: Literary Sources for Ancient Celtic Europe and Early Ireland and Wales* (Aberystwyth: Celtic Studies Publications, 2003).
- Krause, David. *The Profane Book of Irish Comedy* (Ithaca, NY and London: Cornell University Press, 1982).
- Laing, Lloyd Robert. *The Archeology of Celtic Britain and Ireland, c. AD 400 – 1200* (New York: Cambridge University Press, 2006).
- Macalister, Robert. *The Archeology of Ireland* (London: Bracken Books, 1996).
- MacKillop, James. *Dictionary of Celtic Mythology* (Oxford and New York: Oxford University Press, 1998).
- *Fionn Mac Cumhaill: Celtic Myth in English Literature* (Syracuse: Syracuse University Press, 1986).
- Mac Neill, Eoin. *Phases of Irish History* (Dublin: Gill & Son, 1919).
- *Celtic Ireland* (Dublin: M. Lester, Ltd, 1921).
- *St. Patrick, Apostle of Ireland* (New York: Sheed & Ward, 1934).
- Mag Fhearaigh, Crístóir. *Ogham: An Irish Alphabet* (New York: Hippocrene Books, 1998).

- Mac Fhirbhisigh, Dubhaltach. *The Great Book of Irish Genealogies*, (Dublin: Nollaig O'Muralie, 2005).
- McHugh, Roland. *Annotations to Finnegans Wake (Revised Edition)* (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1991).
- McManus, Damian. *A Guide to Ogam* (Maynooth: An Sagart, 1991).
- Meenan, J, ed. *A Centenary History of the Literary and Historical Society of University College Dublin, 1855-1955* (Tralee: The Kerryman, 1956).
- Mercier, Vivian. *The Irish Comic Tradition* (Oxford: The Clarendon Press, 1962).
- Moody, T. W. et al, ed. *A New History of Ireland IX. Maps, Genealogies, Lists. A Companion to Irish History. Part II* (Oxford: Oxford University Press, 1984).
- Moran, Dermot. *The Philosophy of John Scottus Eriugena: A Study of Idealism in the Middle Ages* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989).
- Nutt, Alfred. *Ossian and the Ossianic Literature* (London: David Nutt, 1910).
- O'Brien, Michael A., ed. *Corpus Genealogiarum Hiberniae* (Dublin: Dublin Institute for Advanced Studies, 1962).
- Ó Cróinín, Dáibhí, ed. *A New History of Ireland Vol. I. Prehistoric and Early Ireland* (New York: Oxford University Press, 2005).
- Ó Hógáin, Dáithí. *The Sacred Island: Belief and Religion in Pre-Christian Ireland* (Woodbridge: The Boydell Press, 1999).
- Ó Súilleabhán, Seán. *Irish Wake Amusements* (Cork: The Mercier Press, 1967).
- Otten, Willemien. *The Anthropology of Johannes Scottus Eriugena* (Leiden: Brill, 1991).
- Polybius. *The Histories, I, Books 1-2. Loeb Classical Library No. 128*, trans. by W.R. Paton (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1922).
- Rudd, Rector of Moira, Rev. Canon C. R. J. *Moira: A Historical Handbook* (Lisburn: Lisburn Books, 1992).
- Ryan, John. *Remembering How We Stood: Bohemian Dublin at the Mid Century* (New York: Taplinger, 1975).
- Scott, Robert Douglas. *The Thumb of Knowledge in Legends of Finn* (New York: Ph. D. Thesis, Columbia University, 1930).
- Sjöstedt, Marie-Louise. *Gods and Heroes of the Celts*, trans. Myles Dillon (London: Methuen, 1949).
- Stewart, Susan. *Nonsense: Aspects of Intertextuality in Folklore and Literature* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979).

Thomson, Derick S. *The Gaelic Sources of Macpherson's Ossian* (Aberdeen: Aberdeen University Press, 1952).

Troy, Mark L. *Mummeries of Resurrection: The Cycle of Osiris in 'Finnegans Wake'* (*Studia Anglistica Upsaliensia*; 26) (Stockholm: Almqvist and Wiksell, 1976).

Yeats, W. B. *The Letters of W. B. Yeats* Ed. Allan Wade (New York: MacMillan, 1955).

Teoria

Livros

Alter, Robert. *Partial Magic. The Novel as a Self-Conscious Genre* (Berkeley: University of California Press, 1979).

Bakhtin, M. M. *Speech Genres and Other Late Essays*. Translated by Vern McGhee (Austin: University of Texas Press, 1986).

Barthes, Roland. *Image Music Text*. Translated by Stephen Heath (New York: Hill and Wang, 1977).

Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry, 2nd Edition* (New York and Oxford: Oxford University Press, 1997).

Dällenbach, Lucien. *The Mirror in the Text*. Translated by Jeremy Whitely (Chicago: University of Chicago Press, 1989).

Derrida, Jacques. *A Derrida Reader: Between the Blinds* Ed. Peggy Kamuf (Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf, 1991).

Derrida, Jacques. *Acts of Literature*, Ed. Derek Attridge (New York and London: Routledge, 1992).

Doležel, Lubomír. *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998).

Eco, Umberto. *The Role of the Reader* (Bloomington and London: Indiana University Press, 1979).

Foucault, Michel. *The Foucault Reader. An Introduction to Foucault's Thought*. Edited by Paul Rabinow (New York: Pantheon, 1984).

- Genette, Gerard. *Palimpsests. Literature in the Second Degree (Stages)*. Translated by Channa Newman and Claude Doubinsky (Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997).
- Hassan, Ihab. *The Dismemberment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature. 2nd Edition* (Madison, WI: University of Wisconsin Press, 1982).
- Hassan, Ihab. *The Postmodern Turn* (Columbus, OH: Ohio State University Press, 1987).
- Ingarden, Roman. *The Cognition of the Literary Work of Art* (Evanston: Northwestern University Press, 1973).
- Ingarden, Roman. *The Literary Work of Art: An Investigation of the Borderlines of Ontology, Logic, and Theory of Language* (Evanston: Northwestern University Press, 1979).
- McHale, Brian. *Postmodernist Fiction* (London and New York: Routledge, 1987).
- Pavel, Thomas G. *Fictional Worlds* (Cambridge, MA and London: Harvard University Press, 1986).
- Riffaterre, Michael. *Semiotics of Poetry* (London: Methuen, 1980).
- Riffaterre, Michael. *Fictional Truth* (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1990).
- Roughley, Alan. *James Joyce and Critical Theory: An Introduction* (Ann Arbor, MI: University of Michigan Press, 1992).
- Rutheven, K. K. *Faking Literature* (Cambridge & New York: Cambridge University Press, 2001).
- Stonehill, Brian. *The Self-Conscious Novel. Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987).
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction* (London and New York: Routledge, 1984).

Artigos e capítulos em livros

- Doležel, Lubomír. 'Narrative Semantics', *Poetics and Theory of Literature* 1, No. 4 (1976), pp. 129-51.
- Doležel, Lubomír. 'Truth and Authenticity in Narrative'. *Poetics Today* Vol. 1, No. 3, Special Issue: Narratology I: Poetics of Fiction (Spring 1980), pp. 7-25.

- Doležel, Lubomír. 'Possible Worlds of Fiction and History' *New Literary History* Vol. 29, No 4, (Autumn 1998), pp. 785-809.
- Hutcheon, Linda. 'Historiographic Metafiction Parody and the Intertextuality of History' *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Ed. O'Donnell, P., and Robert Con Davis (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1989), pp. 3-32.
- Pavel, Thomas. "'Possible Worlds' in Literary Semantics", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* Vol. 34, No. 2 (Winter 1975), pp. 165-76.
- Pavel, Thomas. 'Narrative Domains', *Poetics Today* Vol. 1, No. 4, Narratology II: The Fictional Text and the Reader (Summer 1980), pp. 105-114.
- Pavel, Thomas. 'Fiction and the Ontological Landscape', *Studies in Twentieth Century Literature* Vol. 6, Issue 1-2, (Fall-Spring 1982), pp. 149-63.
- Pavel, Thomas. 'Fictional Worlds and the Economy of the Imaginary', in Allen, S. ed. *Possible Worlds in Humanities, Arts, and Sciences: Proceedings of Nobel Symposium 65* (Berlin: Mouton de Gruyter, 1989), pp. 250-59.
- Ryan, Marie-Laure. 'The Modal Structure of Narrative Universes' *Poetics Today* Vol. 1, No.6 (1985), pp. 717-55.