

Um corpo resistente: Uma análise da corporeidade feminina em *By the Bog of Cats...*, de Marina Carr¹

A resilient body: An analysis of female corporeality in By the Bog of Cats..., by Marina Carr

Sophia Catarina Rosa²
Alinne Balduino P. Fernandes³

RESUMO

Neste artigo, empreendemos uma análise literária da peça irlandesa *By the Bog of Cats...*, de Marina Carr ([1998] 2009), tendo como enfoque as diversas formas de corporeidade feminina representadas no texto dramático. A análise, que se volta em especial para a concepção do corpo da protagonista da peça, conta com a contribuição teórica, principalmente, de autoras tanto da área de Teatro (ROMANO, 2009) quanto de Estudos Feministas (BUTLER, 2004; RICH, 1980; THREADCRAFT, 2016, por exemplo). Para tal, este estudo examina o contexto sociocultural que alicerça a peça e as expectativas sociais geradas sobre o corpo feminino. Em última instância, procura-se compreender se e como esses aspectos se entrecruzam e definem o modo como a protagonista da peça, Hester Swane, uma Medeia contemporânea, enxerga o próprio corpo e (re)age às condições que a reprimem. Ao longo do presente estudo de caso, evidencia-se que a corporeidade de Hester Swane de *By the Bog of Cats...* pode ser vista tanto como o fator pelo qual é oprimida quanto como o seu último e maior recurso de libertação.

Palavras-chave: *Marina Carr; By the Bog of Cats...; corpo feminino; expectativas sociais.*

ABSTRACT

In this article, we carry out a literary analysis of Marina Carr's play *By the Bog of Cats...* ([1998] 2009), focusing on the various ways it represents female

1 Este artigo resulta de pesquisa realizada com verba do CNPq (PIBIC) no período de 2016 a 2017.

2 Bacharela em Letras-Inglês da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

3 Professora do Departamento de Língua e Literatura Estrangeiras (DLLE) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Bolsista Produtividade em Pesquisa do CNPq.

corporealities. The theoretical framework for this analysis, which examines specifically the protagonist's body, is based on both theatre studies scholars (ROMANO, 2009) and feminist scholars (BUTLER, 2004; RICH, 1980; THREADCRAFT, 2016). This study examines the sociocultural context on which the play is grounded as well as the social expectations that exist concerning the female body. Lastly, it intends to shed light if and how these aspects relate and define the ways the play's protagonist, Hester Swane, a contemporary Medea, perceives her own body and reacts to the oppressive forces that she is subject to. In conclusion, it is argued that Swane's corporeality is both the factor that oppresses her and the main resource towards her liberation.

Keywords: *Marina Carr; By the Bog of Cats...; Female Body; Social Expectations.*

Introdução

Este artigo empreende uma análise literária da peça *By the Bog of Cats...* de Marina Carr ([1998] 2009). Mais especificamente, analisamos os modos como a protagonista Hester Swane é construída e como se dá a sua interação com as demais personagens. Nosso olhar crítico volta-se às representações corporais presentes no texto dramático, levando em conta, portanto, algumas das crenças e valores instituídos no contexto sociocultural irlandês que fundamentam a peça, o discurso de outras personagens em relação à protagonista, o comportamento e os atos da própria Hester Swane ao longo da peça, assim como questões de gênero, aspectos esses determinantes na construção da protagonista.

A premiada dramaturga Marina Carr nasceu em 1964 na cidade de Dublin, na Irlanda, e desde 1995 dedica-se a escrever peças em que se pode observar uma figura feminina em posição de destaque e centralidade. Dentre suas obras de maior notoriedade estão *The Mai* (1994), *Portia Coughlan* (1996), a própria *By the Bog of Cats...*, *Ariel* (2002) e *Woman and Scarecrow* (2006). *By the Bog of Cats...* é uma peça de três atos cuja duração compreende

o período de um dia e se situa nas Midlands irlandesas. Hester Swane é uma mulher de 40 anos que não corresponde ao que se pode entender como os valores tradicionais atribuídos à mulher em uma sociedade ocidental fundada no sistema patriarcal — neste caso, a irlandesa. A personagem encontra-se no cerne de conflitos pessoais, interpessoais, socioculturais e políticos, sendo esses referentes ao modo como o corpo da personagem é visto e percebido por outros e por ela mesma. Por fim, ao não conseguir mais conviver com os estigmas que lhes foram impostos por seguir um estilo de vida diferente daquele estabelecido a partir das normas tidas como aceitáveis pela comunidade, Hester acaba por dirigir-se a uma sucessão de eventos drásticos com desfechos irreversíveis, como o suicídio.

A partir da perspectiva feminista adotada para esta análise, analisamos os rótulos atribuídos à figura de Hester Swane na peça como representação da sociedade baseada na hierarquia do masculino sobre o feminino, a qual corresponde a uma realidade opressora, exclusiva e punitiva. Pela presença de elementos como traição, ostracismo e filicídio na peça em questão, autores, como Melissa Sihra, referem-se à protagonista da peça *By the Bog of Cats...* como uma interpretação contemporânea da Medeia de Eurípedes (SIHRA, 2003). A partir disso, parece então apropriado considerar a reflexão que a poeta feminista Adrienne Rich faz sobre releituras. Segundo ela, a “re-visão – o ato de olhar para trás, de ver com outros olhos, de compreender um texto antigo a partir de uma nova perspectiva crítica – é para as mulheres mais do que um capítulo na história cultural: é um ato de sobrevivência” (RICH, 1980, p. 35, tradução nossa).⁴ Dessa forma, por meio da personagem Hester Swane, *By the Bog of Cats...* mostra que, sendo mulher em uma sociedade cabalmente patriarcal, os motivos para que ações extremas como o assassinato ou o suicídio sejam cometidas não são um resultado de vingança, como se é possível observar em Medeia, mas sim uma resposta desesperada de autodefesa e oposição ao meio opressor no qual ela vive.

Hester Swane pertence à minoria étnica dos *Irish Travellers*, viajantes irlandeses, um grupo de práticas originalmente nômades, e, por conta disso, é estigmatizada por membros da sociedade tradicional. Tendo esse contexto em mente, analisamos alguns dos estigmas sofridos por Hester Swane a fim de discutir como a noção de corporeidade é vista e compreendida através da linguagem na peça de Marina Carr. Portanto, analisamos como esse corpo reage às ações coercivas de uma comunidade intolerante ao que é diferente, nesse caso, uma mulher *Traveller*. Em suma, os objetivos desta análise podem ser traduzidos na forma das perguntas de pesquisa: Quais as expectativas socioculturais quanto ao corpo *Traveller*, especialmente de uma mulher *Traveller*? Como a corporeidade de Hester é representada, através do

4 “Re-vision — the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction — is for women more than a chapter in cultural history: it is an act of survival”.

discurso, pela comunidade na qual ela está inserida? E, por fim, como Hester se relaciona com outros corpos e com o seu próprio?

O corpo como discurso - reflexões teóricas

No teatro, a trama é percebida através da personagem. Segundo o crítico brasileiro de teatro Décio de Almeida Prado (1968, p. 85), esse processo de interpretação ocorre mediante “o que a personagem revela sobre si mesma, o que faz, e o que os outros dizem a seu respeito”. Em outras palavras, o discurso presente na peça — notado na comunicação de diálogos e monólogos —, ou, como o crítico designa, a “linguagem da ação” (PRADO, 1968, p. 89) torna-se elemento crucial para que se possa realizar a análise da personagem e da trama em si. É também por intermédio do discurso que se pode construir uma noção de corpo em determinado texto teatral. Desse modo, é possível dizer que o corpo da personagem não depende somente do ator ou da atriz que virá a incorporá-la, mas da própria construção textual que de certa forma cria e regula uma noção daquele corpo, e de como este reage aos conflitos que a ação vem a apresentar. O presente estudo, portanto, busca oferecer uma análise do corpo de Hester Swane, que, de acordo com Prado, inevitavelmente passa pelo que é revelado sobre ela, por sua autoimagem e pela imagem que lhe é atribuída por outros em suas falas.

Para compreender melhor as representações que ocorrem pela fala, refletiremos sobre o sentido social do corpo. Segundo Chris Shilling (2003), a visão foucaultiana pode ser considerada a mais relevante na interseção entre corpo, discurso e poder:

Para Foucault, ao corpo não é apenas dado sentido através do discurso, mas é inteiramente discurso. Com efeito, o corpo desaparece como entidade biológica e, em vez disso, torna-se um produto socialmente construído, infinitamente maleável e extremamente instável. (SHILLING, 2003, p. 65, tradução nossa)⁵

Ao concordar com o argumento de Foucault em relação ao corpo ser constituído de discurso, subentende-se nesta análise que é o discurso hegemônico que, no processo de criação do corpo padrão, idealiza o que é cabível na pré-definição de “masculino” e de “feminino”. Por conta disso, dada a informação inicial de que este estudo se propõe a uma análise corporal que tem como base o próprio texto dramático, é necessário, primeiramente, entender a posição que a área do teatro adota quanto aos temas de gênero e discurso. Lúcia Romano (2009) esclarece a questão:

5 “For Foucault, the body is not only given meaning by discourse, but is wholly constituted by discourse. In effect, the body vanishes as a biological entity and becomes instead a socially constituted product which is infinitely malleable and highly unstable.”

No processo mais amplo de diferenciação de gênero que ocorre numa sociedade, o teatro pode ser visto como um texto da cultura: assim como as outras artes e as ciências, ele reapresenta um ideal social, formulado a partir da ideologia dominante em determinada localidade e época. Ele torna presente, ao vivo, na materialidade expressiva dos atores e atrizes, modelos de corporeidade constituídos historicamente. O teatro, portanto, não “tem gênero”, mas “faz gênero”, compartilhando com a sociedade as categorias de sexo, já tornadas em performances “de gênero”, e auxiliando em seu reconhecimento e legitimização. (ROMANO, 2009, p. 77)

Logo, se o teatro “faz gênero” — isto é, se o fazer teatral tem como base fundadora a representação de um ou vários corpos idealizados historicamente —, então torna-se possível partir da premissa de que o corpo de Hester Swane, por ocupar a posição de protagonismo na peça de Carr, é do mesmo modo constituído de traços identificáveis de ideais sociais que são atribuídos à mulher. Assim sendo, abre-se a possibilidade de uma discussão acerca do conjunto de características sociais e culturais que fazem parte da construção da personagem, a fim de deliberar como esses elementos podem ser vistos como determinantes no corpo de Hester. Em outras palavras, adquire-se aqui a visão de que aspectos como gênero, classe e etnia não se configuram como fatores neutros na corporeidade do indivíduo, mas possuem influência direta sobre o sujeito e em sua relação com o meio social.

136

Hester Swane como *Irish Traveller*

Não é concebível discutir a personagem de *By the Bog of Cats...* sem também destacar o fato de ela pertencer ao grupo étnico denominado *Irish Travellers*. Como o próprio nome sugere, os *Travellers* formam uma comunidade nômade natural das terras irlandesas que, de acordo com o censo local de 2016, corresponde a menos de 1% da população total (são, em média, trinta mil viajantes irlandeses)⁶. A localização dos *Travellers*, em geral, espalha-se dos subúrbios de cidades, como Dublin e Galway, até regiões mais afastadas no interior do país. Ainda segundo a pesquisa demográfica do CSO (*Central Statistics Office*) realizada em 2016, no quesito educacional, os viajantes permanecem com taxas inferiores às da maioria, registrando-se, naquele ano, que apenas 167 *Travellers* em todo o país ingressaram no ensino superior. A pesquisa ainda aponta que a taxa de desemprego entre os *Travellers* chega a 80%.

⁶ Para saber mais, consultar a página do Central Statistics Office (CSO, 2016). Disponível em: <https://www.cso.ie/en/csolatestnews/pressreleases/2017pressreleases/pressstatementcensus2016resultsprofile8-irishtravellersethnicityandreligion/>. Acesso em: 12 nov. 2020.

McGinnity et al. (2017) fizeram um levantamento dos preconceitos presentes em diversas esferas e grupos da sociedade irlandesa, identificando assim sua causa e as maiores vítimas de demonstrações de intolerância. De acordo com as autoras, a pesquisa teve como base as relações dicotômicas compostas por um representante hegemônico, ou forte referente social, e um representante de minoria (foram vistas, por exemplo, relações de homens/mulheres, cristianismo/outras religiões, brancos ou não *travellers/travellers*, etc.), para assim chegar-se a um melhor entendimento das discriminações sofridas por certos grupos. A análise de dados comprovou que as consideradas “minorias sociais” (*equality groups*), como as mulheres, pessoas com alguma deficiência, pessoas negras, pessoas asiáticas, entre outras divisões, são vítimas de preconceito na Irlanda, seja nas esferas social, cultural, profissional, pública ou pessoal. O destaque vai para os *Irish Travellers*, cujas taxas de discriminação superam às de qualquer outro grupo mencionado, em todos os níveis pesquisados. Sobre a discrepância entre as taxas de intolerância sofrida por viajantes e as de outros indivíduos, as autoras do estudo chamaram a atenção para a necessidade de haver uma “identificação étnica” e de mais conscientização, em especial no caso da comunidade viajante. Para elas, isso se deve ao fato de que estudos prévios não incluíram os *Travellers* em sondagens populacionais, conseqüentemente, criando um distanciamento ainda maior entre o grupo e a sociedade em geral (MCGINNITY et al., 2017).

Mary Burke (2009), em seu livro ‘*Tinkers*’ – *Synge and the Cultural History of the Irish Traveller*, discorre acerca da representação literária da comunidade viajante ao longo do tempo. A figura do *Traveller*, segundo Burke, “é um construto genericamente denominado ‘*tinker*’”⁷ (2009, p. 1, tradução nossa), uma denominação popular de cunho pejorativo que está presente também na peça de Carr. Em sua exposição e crítica de trabalhos literários e cinematográficos que de algum modo utilizaram a imagem do *Traveller*, Burke ainda afirma como “fato inegável que os *Travellers* são tidos como a camada mais baixa da Irlanda contemporânea”⁸ (*ibid.*, p. 26, tradução nossa), coisa que se reflete, por exemplo, na hostilidade da identidade sedentária para com a alteridade do nômade. Apesar de o grupo dos *Irish Travellers* ser considerado um tema de pesquisa recente e de haver a necessidade de mais estudos sobre o assunto, como a própria Burke reitera na parte introdutória de seu livro, é viável deduzir que as práticas culturais e a própria figura do viajante não são bem aceitas por boa parte da população irlandesa que se fundamenta sobre a institucionalização da propriedade privada, industrializada e de estrutura patriarcal.

7 “[...] a construct that has been generally referred to as the ‘tinker.’”

8 “[...] the undeniable fact that Travellers are considered the lowest stratum in contemporary Ireland.”

Considerando a premissa de que o viajante irlandês não é geralmente visto de maneira positiva em meio à sociedade – e mais, que sua própria existência pode continuar a ser assimilada como o “Outro” nesse contexto –, voltamos então o foco à personagem de Carr, Hester Swane, para apontar alguns dos efeitos observados sobre o seu corpo na peça pelo simples fato de ser uma *Traveller*. Em outras palavras, examinar como as condições sociais que caracterizam a personagem agem sobre o seu corpo no enquadramento teatral significa, segundo Romano (2009, p. 76), observar a existência de um corpo cultural que influencia diretamente a construção dessa corporeidade. Ainda de acordo com a autora, as crenças sociais acerca do corpo cultural se entrecruzam com as expectativas geradas sobre o corpo feminino, revelando um corpo composto por pontos de tensão que se tornam elementos determinantes na prática teatral (ibid., p.76-77). Os pontos de tensão mencionados não são apenas observados na construção da personagem de Swane, mas são considerados aqui catalisadores de suas (re)ações ao longo da peça.

Hester Swane, de 40 anos, é uma *Irish Traveller*, que sonha com uma vida tranquila no Bog of Cats, em tradução publicada no Brasil por Alinne Fernandes (2017), “Pântano dos Gatos”, região onde cresceu. Hester vive no trailer que pertenceu à sua mãe, também uma *Traveller*, que abandonou a filha quando esta tinha apenas sete anos. Passados 33 anos, a protagonista ainda acredita que sua mãe irá retornar, sendo essa uma das maiores razões pelas quais Hester não quer ir embora do Pântano. É ainda importante observar que a protagonista esteve em um relacionamento amoroso com Carthage Kilbride, morador da comunidade estabelecida no Pântano. Foram 14 anos juntos em uma união que resultou no nascimento de sua filha, Josie, que, na peça, já tem sete anos. Entretanto, como será demonstrado, a relação entre Hester e Carthage não era completamente aceita pelos moradores do local mais conservadores, que não acham apropriado um futuro fazendeiro se envolvendo com uma mulher de “sangue lerdo e preguiçoso”, com “olho selvagem de cigana que assusta as pessoas”⁹ (CARR, 2017, p. 110), na fala da Dona Kilbride (Mrs Kilbride), mãe de Carthage. No instante em que a ação se inicia, Hester se depara com o noivado arranjado de Carthage com Caroline Cassidy, filha do maior proprietário de terras da região — uma união de caráter socialmente mais aceitável que visa à estabilidade econômica e agrada o grupo consolidado no Pântano. No entanto, devido ao fato de Hester ainda amar o ex-companheiro, Hester recusa-se a aceitar o casamento de Carthage e Caroline, o que acaba por configurar um dos principais conflitos da peça: Hester, que se sente abandonada, tenta intervir no compromisso dos dois, o que faz com que sua mera presença no Pântano seja vista como ameaçadora

9 “the lazy shiftless blood in ya, that savage tinker eye ya turn on people to frighten tem” (CARR, 2009, p. 379).

para os valores da maioria, que agora a pressiona a todo custo para deixar o único local que a protagonista tem como casa.

A presença do *Traveller* é uma questão problemática para a sociedade tradicional, como já apontado. Pode-se dizer que a alteridade projetada sobre o viajante irlandês é tamanha a ponto de tornar-se uma ameaça para a tradição hegemônica, coisa que certamente se confirma em *By the Bog of Cats...* quando, por exemplo, a mãe de Carthage Kilbride expõe para a neta Josie o que realmente pensa de Hester. A cena ocorre ainda no primeiro ato da peça, e a fala da Dona Kilbride (identificada como “Mrs. K.” na edição do texto original usado para esta análise) não apenas confirma a existência de um preconceito contra os *Irish Travellers* como também marginaliza o grupo a ponto de não reconhecer a legitimidade da própria neta:

MRS. K.: [...] You’re Hester Swane’s little bastard. You’re not a Kilbride and never will be.

JOSIE: I’m tellin’ Daddy what ya said.

MRS. K.: Tell him! Ya won’t be tellin’ him anythin’ I haven’t told him meself. He’s an eegit, your Daddy. I warned him about that wan, Hester Swane, that she’d get her claws in, and she did, the tinker. That’s what yees are, tinkers. And your poor Daddy, all he’s had to put up with. Well, at least that’s changin’ now. Why don’t yees head off in that auld caravan, back to wherever yees came from, and give your poor Daddy back to me where he rightfully belongs. (CARR, 2009, p. 361)¹⁰

139

O fato de a avó questionar a legitimidade da própria neta problematiza de modo pertinente e ilustrativo a projeção do *Traveller* como o “outro” que ameaça os valores considerados corretos da identidade assumida pelo costume local. Ainda que a comunidade viajante seja legalmente irlandesa tanto quanto o restante da população, suas origens e costumes causam estranheza e desconfiança na maioria, que, enfim, não vê no *Traveller* um semelhante. Nesse caso, é possível perceber que o não reconhecimento, a exclusão de Hester (e, por consequência, da sua filha, que carrega em si a descendência repudiada do *Traveller*), cria uma noção de corporeidade isolada, afastada da

10 DONA KILBRIDE: [...] O teu nome é “Swane”. Tu sabe soletrar “Swane”? Claro que não. Tu é a bastardinha da Hester. O teu nome não é Kilbride nem nunca vai ser.

JOSIE: Vou contar tudo isso pro papai.

DONA KILBRIDE: Conta! Nada que eu já não tenha lhe contado. O teu papai é um idiota. Falei pra ele sobre aquelazinha, a Hester, falei que ela enfiaria as garras nele, do jeitinho como ela fez, aquela cigana. Isso é o que vocês são: ciganas. E o teu pobre papai, tudo o que ele passou. Bom, pelo menos as coisas ‘tão mudando agora. Por que vocês não se mandam de volta pro lugar de onde vocês vieram e devolvem o teu papaizinho pra mim, pro lugar onde ele pertence? (CARR, 2017, p. 43-44).

realidade que é compartilhada por todos os outros moradores do Pântano. Como visto anteriormente, à imagem de Hester é atribuído o estigma do “selvagem” — ou seja, daquele com o qual não se pode conviver —, o que permite aos moradores do local condenarem-na ao ostracismo e, por fim, pressionarem-na a ir embora. Alguns exemplos disso podem ser vistos no final da primeira cena no Ato 1 (CARR, 2009, p. 355), quando uma vizinha de Hester, Monica, se oferece para ajudá-la a arrumar as malas, mesmo após a protagonista ter dito expressamente que não iria a lugar algum; e ainda no mesmo Ato, Cena 3 (CARR, 2009, p. 359), na qual uma moradora local conhecida por Mulher-Gato (Catwoman, no texto-fonte) procura compelir Hester a deixar a região imediatamente.

Ressalta-se que Hester, ciente de sua posição desfavorável na hierarquia social da comunidade, sugere a própria submissão às normas do grupo maior, em sua busca por um reconhecimento que lhe permitisse continuar vivendo no Pântano e legitimasse suas necessidades. Em sua interação com Carthage, na Cena 6 do Ato 1, a protagonista chega ao ponto de implorar para que o ex-companheiro lhe dissesse o que fazer, criando para si própria uma obrigação de se autocorriger, para que fosse possível moldar-se aos valores locais. Na cena em questão, a protagonista se coloca de forma passiva frente ao ex-companheiro, como forma de convencê-lo a retomar sua relação com Hester. Entretanto, o que mais uma vez torna-se evidenciado é a pressão esmagadora causada pela lógica hegemônica, pois, independentemente de ter se envolvido com a *Traveller* por mais de uma década, Carthage opta por reproduzir a demanda majoritária e insinua que a protagonista vá embora do Pântano (CARR, 2009, p. 366). Além disso, no Ato 2 de *By the Bog of Cats...*, durante uma frustrada tentativa de celebrar o casamento entre Carthage e Caroline, as personagens Hester e Dona Kilbride travam um diálogo que acaba por revelar a alienação segundo a qual a protagonista passou a viver:

HESTER: Have you ever been discarded, Elsie Kilbride? — the way I've been disc—

MRS. K.: No, I've never been discarded, Hester Swane! You know why? Because I've never overstepped meself. I've always lived by the rules.

HESTER: Ah rules! What rules are they? Teach them to me and I'll live by them. (CARR, 2009, p. 381)¹¹

11 Este trecho do Ato 2 é um pouco diferente daquele publicado na coletânea Marina Carr: Plays 1, edição usada como referência para publicação da peça no Brasil. Por conta disso, fornecemos aqui uma tradução nossa, seguindo a lógica da variação linguística das personagens na tradução brasileira: “HESTER: Já foste descartada, Elsie Kilbride? Do mesmo jeito como eu fui des- —/ Dona K.: Não, eu nunca fui descartada, Hester Swane! E sabe por quê? Porque nunca extrapolei os meus próprios limites. Eu sempre vivi de acordo com as regras./ HESTER: Ah, regras! E que regras são essas? Ensina elas pra mim e eu passo a viver nos conformes.”

Ambas as cenas acima podem ser interpretadas como exemplos do que Butler (2004), ao discorrer sobre regulação do gênero em sociedade, configura como reconhecimento. Para a autora, o reconhecimento é uma norma implícita das relações sociais cujo objetivo é criar uma imagem legítima do sujeito frente aos outros, ou seja, causar uma sensação de pertencimento. De forma análoga, tanto a submissão momentânea de Hester em relação à Carthage, com o intuito de se tornar aceita pelo grupo, quanto a sua exasperação por saber que certas “regras” da comunidade existem, mas não se estendem a ela, são entendidas aqui como uma busca da protagonista pelo referido reconhecimento. Entretanto, ainda de acordo com Butler (2004, p. 40-41), a luta por reconhecimento torna-se a própria garantia de que haverá continuidade do ciclo normativo de sujeição social, sujeição essa responsável por produzir noções e expectativas para o corpo e para o sujeito, por estar estruturada no sistema binário de gênero que conhecemos até hoje. Elucidando seu raciocínio a partir da perspectiva foucaultiana do assunto, a filósofa define que “os discursos reguladores que formam o sujeito do gênero são precisamente aqueles que demandam e induzem o sujeito em questão” (BUTLER, 2004, p. 41, tradução nossa)¹². Em outras palavras, a submissão às normas hegemônicas é parte fundamental do processo que cria a concepção de regulamentação, ou ainda, é parte fundamental do processo que constrói o corpo regulado.

Na Cena 5 do Ato 1, podemos perceber o cruzamento, apontado anteriormente por Romano (2009), entre o chamado corpo cultural e o corpo feminino, implícitos no discurso de Caroline Cassidy durante uma conversa com Hester Swane. Na ocasião, Hester procura intimidar Caroline para que esta não siga adiante no seu casamento com Carthage, em nome do relacionamento prévio entre a protagonista e ele, que gerou uma filha para o casal. Em resposta, a jovem Cassidy não apenas deslegitima a união entre Hester e Carthage, de forma semelhante à Dona Kilbride, como projeta sobre a *Traveller* uma noção de inferioridade que a própria Caroline designa como “pena”. Desse modo, ao apontar as condições socioeconômicas em que grande parte da comunidade viajante irlandesa vive, inclusive Hester, Caroline se utiliza de um discurso de superioridade masculina que inferioriza as reivindicações de Hester, ao mesmo tempo que demanda gratidão de sua parte:

HESTER: You're takin' me husband, you're takin' me house, ya even want me daughter. Over my dead body.

CAROLINE: He was never your husband, he only took pity on ya, took ya out of that auld caravan on the bog, gave ya a home, built ya up from nothin'. (CARR, 2009, p. 363)¹³

12 “[...] the regulatory discourses which form the subject of gender are precisely those that require and induce the subject in question.”

13 HESTER: Tira de mim meu marido, minha casa, até a minha filha tu quer. Sobre o

O que se vê agora não é mais um corpo marginalizado apenas por ser de uma etnia minoritária. Vemos um corpo marginalizado por ser uma mulher de etnia minoritária – o que por si só, na lógica do grupo, é o suficiente para que os direitos e as relações da personagem não sejam validados, como no caso do seu relacionamento com Carthage. Tendo isso em mente, é pertinente indicar que o gênero é compreendido na cena teatral como sendo um aspecto revelador de “padrões dominantes de corporeidade (nas sociedades ocidentais pós-industriais, o padrão heterossexual, hierárquico e fundamentado na ascendência do masculino sobre o feminino) que costuma fundamentar discursos e balizar comportamentos e visões” (ROMANO, 2009, p. 78). Assim sendo, a fala de Caroline pode ser lida como uma reprodução do discurso predominante do contexto sociopolítico representado na peça de Carr, baseado, sobretudo, na desconsideração da voz feminina e na indiferença para com as dificuldades que a mulher (nesse caso, mulher e mãe) passa, pois naturaliza a subjugação do corpo feminino e supervaloriza o predomínio do patriarca.

A referida noção de poder do masculino sobre o feminino fica clara em outros momentos da peça. Retornamos agora à Cena 6 do Ato 1, quando Hester, ao se dar conta da insistência por parte de Carthage para que ela vá embora, vê uma oportunidade para reafirmar sua voz e reivindica um direito seu: morar onde preferisse. Nessa cena, a protagonista faz uso subversivo do substantivo discriminatório *tinker*, apropriando-o à sua identidade, pela primeira vez na peça, com orgulho (CARR, 2009, p. 366). Logo em seguida, por meio do discurso que normatiza o patriarcado, Carthage se vê na posição de ameaçar Hester com a custódia integral da filha Josie:

CARTHAGE: If I have to mow ya down or have ya declared an unfit mother to see Josie, I will. [...] I want her to have a chance in life, a chance you never had and so can never understand-

HESTER: Don't tell me what I can and can't understand!

CARTHAGE: Well understand this. Ya'll not separate me and Josie or I'll have her taken off ya. (CARR, 2009, p. 366-367)¹⁴

meu cadáver./ CAROLINE: Ele nunca foi teu marido, ele tinha pena de ti, te tirou daquele trailer velho no meio do pântano, te deu uma casa, construiu pra ti, do chão. (CARR, 2017, p. 52-53).

14 CARTHAGE: Se eu tiver que te fazer em pedacinhos ou provar pro juiz que tu não tem condições de cuidar da menina, eu faço. Por amor à tua pele, não bota a mão no que não é do seu bico. Olha, Hesterzinha, quero que a Josie se dê bem na vida, que ela compartilhe de tudo o que é meu e de tudo o que eu conseguir. Quero que ela tenha oportunidades na vida, oportunidades que tu nunca teve e, por isso, tu nunca vai conseguir entender. / HESTER: Não me diga o que eu consigo ou não consigo entender!/ CARTHAGE: Então entende uma coisa: se tu me separar da Josie, vou dar um jeito de tirá-la de ti. (CARR, 2017, p. 66).

Alguns instantes depois, Carthage deixa transparecer o que possivelmente é sua verdadeira vontade por trás das ameaças, como evidenciado na fala “I want you out of here before dusk!” (CARR, 2009, p. 367).¹⁵

Uma vez mais está subentendida a relação direta entre o corpo cultural e o corpo feminino na sociedade patriarcal. Nos exemplos mencionados, o ex-companheiro de Hester utiliza-se de sua vantagem inerente, por ser homem e provedor econômico, em comparação à situação social da protagonista, que, sendo uma mulher e *Traveller*, possivelmente não teria chances de ganhar a guarda da própria filha caso o tópico fosse levado a instâncias jurídicas. A estratégia discursiva de Carthage, portanto, pode ser interpretada conforme a crítica de Rich (1980, p. 196) sobre o patriarca — no caso da peça, a ameaça de Carthage seria um meio de utilizar-se do próprio status socioeconômico para fazer-se dominante em relação à mulher e à filha. Além disso, a escritora ainda acrescenta que a “a [c]ustódia paternal é comumente buscada não pelo desejo de ficar com as crianças, mas como uma arma de vingança contra a mãe”¹⁶ (RICH, 1980, p. 219, tradução nossa).

De forma semelhante, na última cena do Ato 2, deparamo-nos com o que pode ser lido como o limite máximo de constrangimento suportado por Hester, quando, durante a cerimônia de casamento de Carthage e Caroline, a protagonista é encurralada pelas personagens que querem expulsá-la do Pântano. Assim, sendo física e emocionalmente constrangida pela pressão social que a força a sair da sua casa e com a separação iminente de sua própria filha, Hester Swane se vê na fronteira entre a individualidade e a sujeição incessante:

HESTER [Close to tears]: I can't lave till me mother comes. I'd hoped she'd have come before now and it wouldn't come to this. Don't make me lave this place or somethin' terrible'll happen. Don't.

XAVIER: We've had enough of your ravin', Swane, so take yourself elsewhere and let us try to recoup these marred celebrations.

JOSIE: I'll go with ya, Mam, and ya look gorgeous in that dress.

CARTHAGE: Stay where ya are, Josie.

JOSIE: No, I want to go with me Mam.

15 CARTHAGE: Te quero fora daqui antes do entardecer!” (CARR, 2017, p. 67).

16 “Paternal custody is often sought not out of desire for the children but as a weapon of vengeance against their mother.”

CARTHAGE [Stopping her]: Ya don't know what ya want. And reconsiderin', I think it'd be better all round if Josie stays with me till ya've moved. I'll bring her back to ya then.

HESTER: I've swallyed all me pride over you. You're lavin' me no choice but a vicious war against ya. (CARR, 2009, p. 381)¹⁷

Aqui, é também adicionado à noção de corporeidade da protagonista um corpo segregado, que por si só carrega dentro de si um ponto muito alto de tensão; isso quer dizer que este corpo tenta, ao mesmo tempo, pertencer e sobreviver. Entretanto, incapacitado de encaixar-se no grupo enquanto representante de um corpo cultural não aceito pela maioria, resta ao sujeito a escolha entre o perecimento social ou a superação individual. Essa cena, que também representa o final do Ato 2, encerra-se com a decisão final de Hester, a de travar uma guerra contra Carthage.

O corpo resistente

O terceiro e último Ato começa com a consumação da promessa de guerra feita por Hester, no que talvez seja um dos atos mais simbólicos possíveis de sua subversão tanto como *Traveller* quanto como mulher: a ação se reinicia após a protagonista decidir atear fogo na fazenda do ex-companheiro, incendiando inclusive cada cabeça de gado da propriedade (CARR, 2009, p. 382). Apesar do teor drástico dessa atitude, uma possível leitura do gesto de Hester é a de que ele simboliza, ao mesmo tempo, a ruptura com as estruturas sociais que a oprimiam (representada pelo significado socioeconômico da fazenda em si) e a transgressão ao sistema patriarcal (representada pelo ataque direto de Hester à noção da propriedade, predominantemente masculina). Sob essa perspectiva, a reação imediata da protagonista às opressões consecutivas que vinha sofrendo se apresenta tanto como confronto material quanto como rompimento das estruturas familiares institucionalizadas.

Ao tomar conhecimento de que todos os seus bens materiais viraram ruínas em meio ao incêndio iniciado por Hester, Carthage, buscando

17 HESTER (quase chorando): Só vou quando minha mãe voltar. Queria que ela tivesse voltado antes e nada disso tivesse acontecido. Não me façam ir embora senão uma coisa terrível vai acontecer. Não, não me façam ir embora.

XAVIER: A gente não aguenta mais os seus delírios, Swane. Então vai pra algum outro lugar e deixa a gente tentar se recuperar desse fiasco todo do melhor jeito possível.

JOSIE: Vou contigo, mamãe, você 'tá linda com esse vestido.

CARTHAGE: Não saia daqui, Josie.

JOSIE: Não. Quero ir com a minha mamãe.

CARTHAGE (impede Josie): Tu não sabe o que quer. E, pensando bem, é melhor a Josie ficar comigo até a sua mudança. Levo a Josie de volta pra ti depois.

HESTER: Engoli meu orgulho por ti. Mas não me deixaste nenhuma escolha a não ser uma guerra interminável. (CARR, 2017, p. 117-118).

retaliação, afirma de forma definitiva que irá tomar a guarda de Josie, e que “de tempos em tempos” deixará a mãe encontrar-se com a filha (CARR, 2009, p. 392). Por mais resistência que a personagem tenha demonstrado em diversos momentos, ainda assim é fato inegável que, desde o início, ela estava em posição de desvantagem contra a moral de um grupo inteiro. Perto do fim do Ato 3, Hester Swane encontra-se sozinha, perto de seu trailer, segurando a faca que ensaia levar à própria garganta, como que performando o gesto derradeiro da própria morte antes de realmente executá-lo. Entretanto, no instante seguinte, vemos Josie, que retorna em busca da mãe, deixando a tensão suspensa por um breve período. A protagonista, em meio ao gesto de esconder a arma de um crime futuro, aproveita a suspensão para despedir-se da filha. É evidente o intuito suicida de Hester Swane — que, para não o revelar à filha, diz apenas que precisa ir embora, e que não voltará mais. Como consequência, a pequena Josie agarra-se à mãe, contrariada em relação à sua partida, pedindo para que Hester a leve junto consigo a esse lugar de onde não há retorno. Nesse exato momento percebe-se que o desespero de uma filha que não quer se separar da mãe torna-se o catalisador de uma reviravolta nos passos seguintes da protagonista:

JOSIE: Just take me with ya, Mam.
[Puts her arms around HESTER.]

HESTER: No, ya don't understand. Go away, get away from me, g'wan now, run away from me quickly now.

JOSIE [Struggling to stay in contact with HESTER]: No, Mam, stop! I'm goin' with ya!

HESTER: Would ya let go!

JOSIE [Frantic]: No, Mam. Please!

HESTER: Alright, alright! Shhh! [Picks her up.] It's alright, I'll take ya with me, I won't have ya as I was, waitin' a lifetime for somewan to return, because they don't, Josie, they don't. It's alright. Close your eyes.

[JOSIE closes her eyes.]

Are they closed tight?

JOSIE: Yeah.

[HESTER cuts JOSIE's throat in one savage movement.]

JOSIE [Softly]: Mam-Mam-

[*And JOSIE dies in her arms.*] (CARR, 2009, p. 394-395)¹⁸

O filicídio pode ser interpretado no contexto referido como uma estratégia de resistência tão válida, na lógica de Hester, quanto atear fogo na fazenda do ex-companheiro sob o intuito de não sofrer opressões passivamente. É inclusive pertinente pensar que o ato homicida de Hester foi movido pelo que Butler (2004) define como o questionamento necessário que o sujeito faça sobre sua própria vida para que descubra o que é suportável ou insuportável de ser vivido. Tendo isso em mente, é viável imaginarmos o sofrimento que a protagonista passou com o abandono físico e afetivo de sua mãe, anos antes disso, e como esse sofrimento de certa forma influenciou o modo como Hester enxerga e lida com a sua própria existência e o seu próprio corpo. De maneira semelhante, a memória dessa dor determina o modo como a protagonista lida e age sobre a corporeidade da filha. No entanto, devemos lembrar que o filicídio em cena ocorre devido à iminência do suicídio de Hester e, portanto, não seria adequado discutir um sem mencionar o outro.

Considerando que a resistência previamente identificada na personagem é uma das motivações por trás de seus atos, talvez seja viável enxergar o suicídio, nesse caso, como estratégia emancipatória, ou seja, como uma forma adicional de Hester garantir a liberdade de escolha sobre o seu corpo. Mais do que fazer a vontade do grupo e ir embora, e mais do que persistir no local sob um tratamento discriminatório, Hester Swane fez provavelmente o uso mais surpreendente e subversivo possível de sua corporeidade naquele momento, ao mesmo tempo encerrando sua existência corporal, mas legitimando a sua recusa das normas hegemônicas. Em uma “dança de morte”, em tradução por Alinne Fernandes (CARR, 2017, p. 165), Hester Swane utiliza a mesma faca com que instantes antes matou a sua filha, e a enterra no próprio coração, em uma cena tão sanguinária quanto, talvez, libertadora.

146

18 JOSIE: Me leva contigo, mamãe. (*Coloca os braços em volta de Hester*).

HESTER (*empurrando-a para longe de si*): Não, tu não entende. Vai embora, sai de perto de mim, vai agora, foge de mim rápido, agora.

JOSIE (*esforçando-se para manter-se junto a Hester*): Não, mamãe, para! Eu vou contigo!

HESTER: Me larga!

JOSIE (*descontrolada*): Não, mamãe. Por favor!

HESTER: ‘Tá bom, ‘tá bom! Psiiiu! (*Pega Josie no colo*.) ‘Tá bem, te levo comigo, não quero que tu fique que nem eu, esperando durante uma vida inteira que alguém volte, porque esse alguém não volta, Josie, não volta nunca. ‘Tá bem. Fecha os seus olhos.

Josie fecha os olhos.

Bem fechados?

JOSIE: Sim.

Hester degola Josie em um só golpe brutal.

JOSIE (*suavemente*): Mamãe... Mamãe... (*E Josie falece nos braços de Hester.*) (CARR, 2017, p. 161-162).

Reflexões finais

Tendo em vista que o corpo de Hester Swane é determinado por uma corporeidade marginalizada no que tange a sua etnia e o seu gênero e é, portanto, encurralada na interseção dessas formas de regulamentação, torna-se necessário reconhecer que o corpo em questão é também agora um corpo resistente. Para Shatema Threadcraft (2016), o poder de estruturas e instituições hegemônicas resulta na “incorporação”, conceito que se refere ao processo psíquico no qual o sujeito adequa o próprio corpo às normas ou expectativas sociais. Threadcraft ressalta ainda que “[t]anto para Butler quanto para Foucault, onde há poder há resistência. A possibilidade da agência, da resistência e da subversão está presente nas próprias práticas que nos constituem como sujeitos marcados pelo gênero”¹⁹ (2016, p. 218, tradução nossa). Ao fazer uma afronta direta à conjectura que a oprime, o que ocorre tanto ao atear fogo na fazenda de Cassidy, símbolo da hegemonia masculina, quanto por decidir quando e como acabar com a sua própria vida e a de sua filha, Hester quebra a lógica da sujeição baseada na regulação de corpos, criando para si mesma uma existência alternativa, cujo objetivo seria o corpo livre. Sendo assim, seguindo a lógica da peça, que se desprende da existência numa esfera somente material, Hester e sua filha passariam a existir em forma de fantasma, assim como seu irmão, Joseph, que, na peça, está morto, mas existe e vive num plano distinto.²⁰

Do ponto de vista social, o corpo que morre é um corpo destituído de legitimidade, mas é o corpo de Hester, mesmo desvalorizado e morto, a única testemunha do abandono. O abandono que Hester sofreu por parte de sua mãe, e o que decorre dele, é para Hester o verdadeiro insuportável que a faz criar para o próprio corpo uma significação que ultrapassa a morte física: um corpo sem coração. O auge dos conflitos que o corpo de Hester abarca e que a leva, simultaneamente, ao ato conjunto do filicídio e do suicídio, é a possibilidade do abandono correlato da própria filha; em outras palavras, a ideia de Josie incorporar o mesmo abandono pelo qual Hester passou se torna decisiva para que a protagonista se adiante na responsabilidade de decidir sobre a vida de Josie, representada pelo corpo em si. Aqui, impedir a filha de vivenciar o abandono significa impedir que a filha viva.

19 “For Butler as for Foucault, where there is power there is resistance. The potential for agency, resistance, and subversion lies in the very practices that constitute us as gendered subjects.”

20 De fato, Joseph inclusive aparece em cena, no Ato 2, em busca da própria Hester.

Referências

- BURKE, Mary. *'Tinkers': Synge and the Cultural History of the Irish Traveller*. New York: Oxford University Press, 2009.
- BUTLER, Judith. *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004.
- CARR, Marina. By the Bog of Cats... In: HARRINGTON, J. (Ed.). *Modern and Contemporary Irish Drama*. 2 ed. Londres: W. W. Norton, 2009, p. 352-398.
- _____. *No Pântano dos Gatos...* FERNANDES, Alinne (Trad.). São Paulo: Rafael Copetti, 2017.
- CSO. Census 2016 Profile 8 - Irish Travellers, Ethnicity and Religion. In: CSO. *Census 2016*. Cork: Cso, 2017. p. 59-63. Disponível em: <https://www.cso.ie/en/csolatestnews/presspages/2017/census2016profile8-irishtravellersethnicityandreligion/>. Acesso em: 6 jun. 2018.
- MCGINNITY, Frances et al. *Who experiences discrimination in Ireland?: Evidence from the QNHS (Quarterly National Household Survey) Equality Modules*. Dublin: Irish Human Rights And Equality Commission, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.26504/bkmnext342>. Acesso em: 6 jun. 2018.
- RICH, Adrienne. When we dead awaken: Writing as re-vision. In: *On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose: 1966-1978*. Londres: Virago, 1980, p. 33-50.
- ROMANO, Lúcia Regina Vieira. *De Quem É Esse Corpo?: A performatividade do feminino no teatro contemporâneo*. 2009. 1 v. Tese (Doutorado) - Curso de Teoria e História do Teatro, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- PRADO, Décio de Almeida. A Personagem no Teatro. In: CANDIDO, Antônio; ROSENFELD, Anatol; GOMES, Paulo Emilio Sales. *A Personagem de Ficção*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1968. Cap. 3. p. 81-102.
- SHILLING, Chris. *The Body and Social Theory*. 2. ed. Londres: Sage Publications, 2003.
- SIHRA, Melissa. Reflections Across Water: New Stages of Performing Carr. In: LEENEY, Cathy; MCMULLEN, Anna (Org.). *The Theatre of Marina Carr*. Dublin: Carysfort Press, 2003.
- THREADCRAFT, Shatema. Embodiment. In: DISCH, Lisa; HAWKESWORTH, Mary. *The Oxford Handbook of Feminist Theory*. New York: Oxford University Press, 2016. p. 207-226.