
VIVE MOI!: A AUTOBIOGRAFIA DE SEAN O'FAOLAIN

HELENO GODOY*

RESUMO

Este ensaio discute a presença e o uso da idéia de dubiedade/duplicidade como um procedimento na construção da autobiografia de Sean O'Faolain, *Vive moi!*, assim como na construção da subjetividade e identidade do autor como homem e escritor.

Palavras-chave: Autobiografia, subjetividade e identidade.

No "Proem" a *Vive Moi! An Authobiography*, Sean O'Faolain explica como encontrou o título desse seu livro; mais precisamente, como surgiu-lhe essa idéia, bem como a razão pela qual ele a usou:

The two wry words of French came to me from a long bric garden wall in Paris on which somebody had chalked the words VIVE PÉTAİN, which another hand had crossed out and followed with VIVE BIDAULT, and another crossed out in favour of VIVE MENDÈS-FRANCE, and yet another rejected to write VIVE DE GAULLE, until one last wavering, wandering drunken hand drew a line through the hole bang lot and signed himself with a flourish *Vive moi!*¹

O'Faolain não diz, mas é significativo que a primeira (supostamente) inscrição no muro lida por ele, tenha sido um viva ao Marechal Pétain, herói francês da Primeira Grande Guerra, mas chefe do governo de Vichy, colaboracionista do nazismo durante a Segunda Grande Guerra; e que a última (presumidamente também) inscrição seja um viva ao Marechal de Gaulle, chefe da resistência, do governo francês no exílio e herói nacional durante a mesma Segunda Grande Guerra e por muito

* Mestre em Teoria da Literatura pela University of Tulsa (Tulsa, Oklahoma, EUA), professor titular de Literatura Inglesa na Faculdade de Letras da UFG, professor de Teoria da Literatura no Departamento de Letras da UCG, doutorando em Literatura Inglesa na USP.

tempo depois. Teria sido apenas uma coincidência a seqüência encontrada ou imaginada por O’Faolain? Afinal, ele apenas imagina que tenha sido aquela a seqüência ou aquela a ordem das inscrições. Estaria ele consciente de que a trajetória delas, naquele muro de um jardim em Paris, de certa forma, repetia sua própria trajetória e, de melhor forma ainda, também a de seu país natal, a Irlanda; um país sob dominação inglesa durante séculos, mas também um país de oposição e de resistência, mas também de colaboracionismo, e, finalmente, de liberdade conquistada, mesmo se ainda ao custo de uma separação entre os irlandeses, com o estabelecimento da Irlanda do Norte? A diversidade dos sujeitos nomeados para os vivos, na inscrição no muro, não reflete, ela também, a divergência de opiniões entre os franceses, ao mesmo tempo em que faz um resumo, à época, da história recente da França? O mesmo poderia ser dito em relação à Irlanda, caso tivesse O’Faolain encontrado vivos ao rei inglês, a de Valera ou a Michael Collins ou a um outro herói irlandês posterior. Evidentemente, na Irlanda do Norte, as escolhas refletiriam outro tipo de opção e ideologia nas inscrições escolhidas; o resultado, no entanto, seria o mesmo.

Pode ser que Sean O’Faolain não tenha pensado em tudo isso. Mas pode ser, muito bem, que sim. Afinal, ao concluir a explicação de sua apropriação da última (tornada última, também, em razão da escolha pessoal de O’Faolain) das inscrições naquele muro, VIVE MOI!, ele se permite o prazer de imaginar seu autor, aquele “happy roisterer” meio bêbado, passando por ali ao amanhecer, “not a burly fellow”. Na imaginação de O’Faolain, aquele homem

is a slight, even a small man. His wife has given him hell, his children have given him delightedly sardonic glances across the breakfast table. He hastens on, chastened but impertinent, self-accepting with a shrug, head into the wind, muttering the two words obstinately out of the corner of his moustache. So, in his footsteps, do I write now, borrowing his piece of chalk – What was he? A cooper, a tailor, a sign painter? – and his midnight and his morning mood.

Há mais do que a mera imaginação de um personagem nessa descrição, pode haver, sem que o próprio O’Faolain se dê conta disso, uma *autodescrição*, pois há um programa aqui também, aquele que vai

reger a própria elaboração e construção de sua autobiografia a ser escrita: há um cenário, há uma duplicidade de escolhas políticas nos vivos inscritos/escritos no muro,² uma trajetória de vida apresentada de forma resumida, uma “minibiografia” a ser desenvolvida ou, quem sabe, já desenvolvida. O fato de estar ela inscrita no “Proem” de *Vive Moi!* não deixa de ser significativo também: um “proêmio” ou um “prefácio”, por sua etimologia, vem a ser “um discurso ou advertência, geralmente breve, que *antecede* uma obra escrita”.³ Vale a pena insistir na palavra “antecede”, aquela que antes, diante, adiante, cede seu lugar, abre, como a cortina de um palco de teatro, um outro espaço cênico, onde um outro drama vai se desenrolar, em seu próprio desdobramento tentando encontrar sua própria justificativa ou razão de ser. De um lado, aquele que se inscreve no “muro” de sua própria história; do outro, como espectadores, aqueles que decifram aquela inscrição ou lhe sobrepõem outras, uma rasura e/ou um corte, um sobre-escrito, um palimpsesto criado e criando a possibilidade dessa uma escrita, a cada vez, que se sobrepõe a outras, contradizendo-a ao mesmo tempo que a revelando por traz ou por baixo, ou até mesmo pelos lados. O que importa, aqui e então, é esse caráter de duplicidade, de sobre-inscrição.

Não poderá ser considerada outra mera coincidência que o primeiro capítulo de *Vive Moi!* tenha como título “Double Doors”, o caráter de duplicidade estando aí, outra vez, explicitamente inscrito. Se levarmos em conta, ainda, que esse primeiro capítulo insiste na descrição da Cork Opera House, assim como na influência que ela teve na formação da personalidade de Sean O’Faolain, seu aprendizado do mundo, suas primeiras tentativas de se relacionar com o mundo que o cercava, e de entendê-lo, toda a duplicidade já referida, assim como o caráter propositadamente dramático de sua própria apresentação, faz sentido: proêmio e/ou proscênio, pouco importa, escritor e leitor se encontram e se identificam no mesmo entrelugar, abrindo, um para o outro, uma mesma porta dupla e, ao mesmo tempo, dúbia. De um lado, aquele que se acredita sozinho ou isolado na construção de seu drama; do outro, na escuridão da platéia, aquele que finge não estar lá, como se uma parede ali existisse para, ao mesmo tempo, separar e unir atores e espectadores. Quanto maior for esse “fingimento”, isto é, essa idéia de que uma parede invisível realmente separa ator e platéia, autor e leitor, maior será a possibilidade de acreditarem: o autor, na absoluta honestidade e

completude de sua “confissão”, os fatos de sua vida, que ele narra (afinal, ele a faz sozinho, para platéia nenhuma); o leitor, na veracidade e concretude dos fatos que lhe desvenda sua leitura (também uma ação na solidão, na crença de que a “confissão” é feita só para ele). É preciso lembrar, aqui, o caráter de dubiedade/duplicidade que se instaura com e em qualquer autobiografia. O prefixo *auto* implica mais do que no mero entendimento de “por si próprio”, mas, também, de “para si próprio”, supostamente fazendo qualquer leitor acreditar que nenhuma confissão pode ser ou é considerada “pública”, afinal, não se contam fatos íntimos “em público/para o público”. Seria o caso de se dizer, e pode ser dito, que nenhuma autobiografia conta “tudo”; logo, toda autobiografia será, de uma maneira ou de outra, posta em xeque por seus eventuais leitores: até que ponto tudo é verdade ou tudo é mentira, ou parcialmente uma e outra coisa? Ainda, até que ponto se pode confiar nas informações que se lêem?

A dubiedade/duplicidade já aludida aparece justamente quando a autobiografia é “publicada”, isto é, tornada pública, exposta, autor e leitor se colocando (*ob-cenamente*) em cena, nesse palco – e *entrelugar*, já foi dito – em que um e outro compartilham um mesmo espaço, no qual, mesmo separados, permanecem unidos através de um pacto, como quer Philippe Lejeune.⁴

É desse palco, na elaboração desse drama que ali deve se desenrolar, que nasceu, ao ser escrita, e nasce, a cada leitura, *Vive Moi!* É por causa daquela “tall double door, arched and high-flung to give room for the scenery to enter and leave” (13), que o então menino O’Faolain é apresentado/introduzido “to art” (16). A mesma coisa acontecendo em relação à Igreja, já que “many of the ceremonies of the Church are of their nature *dramatic*” (20; ênfase acrescentada). Foi exatamente pelo seu caráter dramático que o teatro e as cerimônias religiosas na igreja ajudaram a moldar aquilo que O’Faolain chama de sensibilidade, insistindo que “one must begin with sensibility”. Ao defender o que ele chama de “semente de sua infância”, por tudo aquilo que ela foi ou que ela veio a ser, ele está defendendo “any entry into that heart of life which is our imagination of it”. “Entry” significando, ao mesmo tempo, esse “entrar no mundo” e, também, a “deixa”, o momento certo de o ator “entrar” no palco e em cena e/ou dizer sua fala, inscrever-se como partícipe da ação que se desenrola.

Todas as descrições e/ou afirmações nos capítulos iniciais de *Vive Moi!* acontecem como se num palco, como se através das relações com o drama:

Perhaps my sense of ‘reality’ was never strong. Perhaps it is not so much that the theatre or the church bred my imaginative tendency as that they fostered what they found. It is partly to find out if this is so that I pursue myself. Other people, I presume, went to the play and the church for other reasons than mine. Certainly as a boy I went only for reason of the Imagination: many others, doubtless, for reasons of the Reason. I never abstracted intellectually what I experienced in the theatre from its context of lights, words, colours, gestures, voices, sounds, or smells. It is true that as a child and boy the theatre did indeed fill all my days with undeniable and irresistible images of what I took to be nobility, beauty, courage, loyalty, happiness, love. But I did not translate them into brain-stuff about life. I relate them to life only insofar as they formed a transparent film across my eyes so that I saw life through them. The theatre and the church were the first ingredients of my built-in filter. (24)

Muitas coisas são significativas na passagem citada acima. A primeira delas é a confirmação de que é (ou foi) através do caráter dramático proporcionado por ambos, teatro e Igreja, que O’Faolain afirma “I pursue myself”, a razão ou razões para isso estando expressas na afirmação antecedente, isto é, saber ou tentar descobrir, mesmo se parcialmente, “if this is so”. O reconhecimento de que outras razões possam existir, para que as pessoas freqüentem tanto o teatro quanto a igreja, leva-o a uma distinção: mesmo dizendo tudo isso “as a boy”, ele reconhece que ia a ambos “only for reason of the Imagination”, ao mesmo tempo reconhecendo que muitos outros pudessem ir “for reasons of the Reason”. A oposição “Imaginação *versus* Razão”, embora, na idade em que se encontrava o escritor, não fosse fundamental para ele, existe, de fato, como fator preponderante: ele não só reconhece sua existência, mas vai expô-la daí em diante.

Todas as descrições ou afirmações, de caráter familiar ou social, política ou estética, que O’Faolain faz em sua autobiografia, trazem aquela duplicidade proporcionada pelo caráter dramático através do qual ele via as coisas. Mesmo reconhecendo que o teatro “did indeed fill my

days with undeniable and irresistible images”, O’Faolain acredita que “I did not translate them into brain-stuff about life”, acreditando que os relacionava à vida “insofar as they formed a transparent film across my eyes so that I saw life through them”. Esse filme ou filtro “across my eyes” não difere, nem é outra coisa, senão daquela mesma quarta parede já aludida, e a que se refere Roman Ingarden em “As Funções da Linguagem Teatral”: “Trata-se, de fato, de uma cena ‘aberta’, na qual, porém, representa-se como se realmente houvesse uma ‘quarta’ parede e como se nenhum espectador assistisse aos eventos que se desenrolam ‘em cena’.”⁵

Quando O’Faolain diz que o teatro e a Igreja foram os primeiros ingredientes “of my built-in filter”, está apenas justificando como, em sua autobiografia, tudo será visto e examinado através desse filtro, dessa quarta parede. No Capítulo Treze “Harvard: 1926-1929”, ao confessar sua atração e interesse por pessoas capazes de se dedicarem à realização de um sonho, diz o escritor:

When they hang on to the dream to the end, and it becomes a *mask* that has become a *second face*, they are by then so much their own imagination of themselves that it is extremely difficult to see the essential private person behind the dream. But if the dream dies in the dreamer you not only sense, even if you only sense the precious problem in the oyster, but you know that at certain emotional tides the crustacean *will open* to breath. (221, ênfases acrescentadas)

O caráter dramático ainda está presente, mesmo se de forma oblíqua, através da “máscara”, essa “segunda face” com que o ator (nos tempos de glória do teatro grego, de fato; nos tempos atuais, simbolicamente, e desde então) se apresenta diante do espectador. Ainda, também está presente na relação estabelecida, metaforicamente, com a concha da ostra que vai se “abrir” a possibilidades futuras, assim como a cortina do palco ou a dupla porta dos fundos ou, ainda, a “quarta parede” que se interpõe entre ator e espectador.

No Capítulo Seis “Two Full Brimmings” (note-se, outra vez, o caráter de duplicidade presente no título), ao falar sobre o tempo quando tinha quinze anos, em janeiro de 1915, ao assistir à sua “first Abbey Theatre play [*Patriots*], by Lenox Robinson” (89), pois “that was to

affect my whole life” (88), O ‘Faolain afirma que “on the lighted stage I beheld, with an astonishment never before or since equalled for me by any theatrical spectacle, the parlour of a house in an Irish country town” (89). O que sucede ao jovem futuro escritor é que, pela primeira vez em sua vida, diferentemente de quando era menino e via encenações de peças nas quais o tempo era sempre remoto e as referências, nem de longe, sobre seu país, ele se vê diante da realidade da Irlanda no palco. Daí ele acrescentar que “this parlour on the stage – *But why do I say stage? It was Reality itself* – was over a shop, all its anti-macassarish details tenderly, delightfully, recognisably familiar” (89, ênfase acrescentada). Palco ou realidade, não importa, para ele não existe diferença, pois o que conta, mesmo se ele reconheça aquele dia como o do início de sua vida de escritor, “I will not say that I was changed, when I left the theatre and walked out into the streets of Cork. But know that I was dazed” (90), ele ainda tem de reconhecer que “this boy that I was had yet to ‘live’ ” (91).

A dualidade “stage/reality”, que tem início em sua infância, e por causa da proximidade de sua casa da Cork Opera House, passa a fazer parte, inclusive, de sua vida familiar, pois sua mãe, “inspired by the nearness of our house to the theatre, and incited by our comparative poverty, decided presently to take in what she called *arteestes* as weekly lodgers”, fazendo com que a confusão/comunhão entre palco e vida (ou palco/realidade) se estendesse ao dia-a-dia familiar. Comentando sobre um dos hóspedes que sua mãe aceitara, seu pai compartilha da mesma dualidade: “ ‘A very nice gentleman,’ my father said when he was gone. ‘Very well spoken. He is the ghost of Hamlet’s father’ ” (15), em que o fato de o homem sobre o qual falam ser um “gentleman” e “well spoken” (numa alusão ao nível da realidade) parece não estar em contradição com o fato de ele ser um “ghost” especial, o do pai de Hamlet (numa alusão clara ao nível do palco, do teatro). Tal dualidade parece antes reforçar tal entrelugar, fazendo palco e realidade se misturarem ainda mais, tornando-se uma só coisa, e da forma a mais natural possível. Tão natural que, ao descrever seu pai vestido em seu uniforme de “police constable in the Royal Irish Constabulary”(27), parecia ao menino Sean O’Faolain que o pai, “in his dark bottle-green uniform, black leather belt with brass buckle, black helmet or peaked cap, black truncheon case and black boots, ...*embodied* the Law” (28, ênfase acrescentada). É

ainda como um “ator” que ele vê seu pai “among those allotted to guard the judge at the Courthouse. The British *managed* these things well” (31, ênfase acrescentada), pois eram capazes de transformar uma mera formalidade em ocasião de pomposo exibicionismo teatral. Era “through [his] father’s almighty influence” que ele era “slipped into the court to witness the *drama* of their [criminals] trial” (32, ênfase acrescentada). É exatamente por causa desse dualismo entre palco e realidade que O’Faolain “feel[s] downcast that I can only remember my father like this as a *figure*, almost as a *type*, rather than as a person” (36, ênfases acrescentadas), e a si mesmo também como uma personagem numa brincadeira infantil “encenada” por seus irmãos, pois eles “*transformed* me into the great detective Nelson Lee, ... in pursuit of a great criminal named Bloggins” (54, ênfase acrescentada).

“In what a lively world I grew!”, diz O’Faolain, a respeito não só de sua infância e juventude, mas também de sua cidade e condado, já que

the liveliness of Cork must be just like the liveliness of a sixteen century city in one of the small city-states of Italy. But then, did not someone say that Athens was the Cork of Greece? And another – because there is so much water in, under and around Cork – say that Venice would be as beautiful as Cork City if they only filled in the canals. (59)

A duplicidade, a dubiedade e a dualidade estando presentes agora, na inversão dos *cenários*: não é Cork City que seria tão bela quanto Veneza, mas o oposto, faltando apenas “fill in the canals”; não é Cork City a Atenas da Irlanda, mas o oposto. O modo de ver Cork (condado e cidade) é descrito através do mesmo “built-in filter” que O’Faolain já vira, anteriormente, no teatro. Embora, é necessário que se reconheça, Cork tenha, em relação a outros condados e/ou cidades da Irlanda, uma importância considerável.

Em seu *The Irish – A Personal View*, Tim Pat Coogan, de certa forma, confirma as afirmações de Sean O’Faolain. Diz ele que

Cork, the largest county in Ireland, is intensely self-centred, one might say parochial, having produced some of the shrewdest businessmen in Ireland, and some of its most outstanding people

in the arts. Frank O'Connor and Sean O'Faolain came from Cork, as did Sean O'Riada, the musician. The sculptor Seamus Murphy stills lives there. Cork boasts a ballet school and an opera house (which Dublin does not); at the same time, it is popularly known as 'the rebel county', birthplace of Michael Collins and of the ballad proclaiming that 'the boy who beat the Black-and-Tan were the boys from County Cork. The weapons of war are not the only ones with which Corkonians are adept. A Cork man can talk all night to you *without* telling you whatever it is you want to know or giving you cause for *taking offence*.⁶

Razão parece haver para o orgulho que Sean O'Faolain demonstra ter de seu condado natal. As palavras de Tim Pat Coogan parecem confirmar isso, mas é preciso atenção ao que diz Coogan sobre o caráter de um corkiano, que pode "talk all night to you *without* telling you whatever it is you want to know". O ponto central do problema não está no fato de um "Cork man" usar de dubiedade em sua fala e, além disso, não ofender a pessoa a quem fala e, ao mesmo tempo, não fala. Esse *dizer/não-dizer* é que constitui o centro do problema, pois reflete ou é extensão da mesma *dubiedade/duplicidade* já referida e que tem origem, na estrutura do relato de O'Faolain, ou, se se quiser, na estruturação de sua autobiografia. Isto é, no jogo de dubiedade/duplicidade criado pelo/no teatro: palco/platéia, cenário/realidade, verdade/aparência, e assim por diante. Como diz O'Faolain, a possibilidade de ver a "inward beauty" da realidade "behind or through the outward appearance" (91), mesmo que doa, por ser triste, ter de reconhecer que "this was what our whole life was: *a pretence that we were not what we were*" (ênfase acrescentada). Ele está falando do fato de sua família ser pobre e de seus pais quererem aparentar um nível de vida incompatível com a realidade econômica que enfrentavam.

We were shabby-genteels at the lowest possible level, always living *on the edge* of false shames and stupid affections, caught between honourable ambitions and pathetic fears, between painful strugglings and gallant strivings, never either where we were or where we hoped to be, *Janus-faced*, throwing glances of desire and admiration upwards and ahead, glances of hatred or contempt downwards and behind. (ênfases acrescentadas)

Esse estar “on the edge” ou ser “Janus-faced” são retomadas da mesma dubiedade/duplicidade já referida, podendo-se insistir no fato de a segunda expressão claramente ser uma referência ao uso da máscara no “teatro social” que tinham de enfrentar, no qual eram obrigados a conviver e se relacionarem com os outros, nele tendo de (ou para nele poderem) sobreviver. Não é outro senão esse o motivo pelo qual O’Faolain afirma o fato de o verdadeiro sentido “points to the effort to be all those things, and the transparent failure to be any of them”. O reconhecimento disso leva-o também a afirmar ter escapado aos dois lados da mesma dubiedade/duplicidade, o “genteelism” (nada mais que um esquema social, ao modo do colonizador inglês) e o “shabby-genteelism” (nada mais que uma pálida e falsa imitação, pelos irlandeses, dos modos do colonizador inglês). É quando ele deixa a cidade e vai para o campo. A descoberta do campo proporcionando-lhe uma fuga daquela vida que “my father and my mother had cast aside”, ainda que ele reconheça que eles não tiveram outra escolha, pois “had had to cast [it] aside”. Esse “escaping from the city to the country” representando algo de muito importante para ele, já que era “the beginning of my emancipation: the start of another me” (61).

O que O’Faolain quer dizer claramente é da sua transformação em um verdadeiro irlandês. Seu problema é que ele só vai deixar transparecer isso através do mesmo jogo de dubiedade/duplicidade usado até agora, tanto na descrição do que lhe aconteceu dali em diante, quanto no uso que faz da linguagem.

Em primeiro lugar, há sempre uma duplicidade expressa, por exemplo, na maioria dos títulos de capítulos da autobiografia, como em “Double Doors”, já referido: “Two Full Brimmings”, “Two Teachers and a Girl”, “The Free Country, the Unfree City” (em que a duplicidade ainda insiste na opositividade), “The Troubles and my Trauma”, ou a oposição entre os títulos dos capítulos treze e quatorze, “Harvard: 1926-1929” e “London: 1929-1933”. Em segundo lugar, partindo já do “Proem”, em que O’Faolain afirma pedir emprestado ao anônimo e desconhecido grafiteiro seu pedaço de giz e “his midnight and his morning mood” (10), é possível notar as inúmeras vezes em que a linguagem utilizada em *Vive Moi!* insiste na duplicidade. Os exemplos são muitos e variados: “free” e “unfree” (como no título do Capítulo Oito), “I was now both a student and a revolutionary.” (137), “The truth of it is that they were

both wonderful times and nightmare times.” (142), “I was filled with both happiness *and* terror.” (181), “I think I have always been a romantic with a hopeless longing for classical order.” (193). Inúmeros outros exemplos podem ser encontrados no livro.

Por outro lado, O’Faolain vai evidenciar seu aprendizado do idioma irlandês (que nem parentesco tem com o inglês, por ser um idioma de origem celta, não germânica), a tradução de seu nome para sua nova língua, a descoberta de uma outra realidade em seu país. Não apenas a existência de uma dominação externa ou as contradições, as divergências e as dificuldades de convivência entre católicos e protestantes, mas a necessidade da clandestinidade, da luta armada, primeiro contra os ingleses, depois, durante a guerra civil, com irlandeses lutando contra irlandeses. É através da língua que essa dubiedade/duplicidade adquire um outro significado e maior, pois, com diz O’Faolain,

when we spoke Irish, we simply evoke another country, another life, another people. *Mountains* were mountains, *roads* were roads, and *glens* glens (always Scottish); but when, for those things we uttered the Irish words *slébhthe*, *bóithre*, and *gleannta* we spoke passwords to another world. Irish became our runic language. It made us comrades in a secret society. We sought and made friendships, some of them to last forever, like conspirators, in a state of high exaltation, by merely using Irish words. (109)

Mas esse aspecto secreto de uma causa patriótica corporificada e representada pela língua nem sempre foi de grande ajuda. O fato de ser filho de um “Old Grenadier” tornava O’Faolain suspeito tanto de um lado quanto do outro: “Wans’t my own father a Royal Irish Constabulary?”, pergunta ele (143). Por ter se tornado um voluntário na causa pela independência

from that time on my life at home became, often, more than irksome because of politics. Everytime some chap in a trench-coat (the symbol of the I.R.A. for years) knocked at our hall-door and, if I were not at home, tactlessly said to my father or mother: “Tell Sean to report to his Section tonight at 8 p.m.,” there would be a hell of a row. I see my father, the Old Grenadier, standing in the kitchen with his palms joined and his eyes raised to heaven, or to the electric-light bulb, intoning: “O God, save and protect the

British Empire that gave me a medal and my little pension. May the sun never set on her glorious power. May she live and thrive...” Turning his agonised eyes sideways at me: “No matter what scallywags like you, blackguards, young fools...” And I answering back furiously. And my mother coming between us in tears. (138)

A oposição ultrapassa a de simples querela entre pai e filho, pois é fruto de uma oposição maior, posto que política; é a oposição que perdura até hoje, duplicando e tornando dúbias as relações entre, em sua maioria, irlandeses católicos e irlandeses protestantes, respectivamente do sul e do norte, republicanos separatistas ou leais à coroa inglesa.

A dubiedade/duplicidade presente em *Vive Moi!* ainda é estendida à decepção de Sean O’Faolain com a universidade e mesmo antes de sua ida para a universidade. Sobre a Presentation Brother’s College, diz ele que era “an imitation of something else somewhere else. But, to be sure, the whole urban Ireland at that time was an imitation of something else somewhere else; and it was the dilemma of Pres, and of all urban Ireland, that it had to be so” (95-6). Sobre a universidade, a decepção vai da retirada de *A Portrait of the Artist as a Young Man*, de James Joyce, da biblioteca, pela professora de Educação, à ausência de outros escritores irlandeses ou estrangeiros, como Zola. Quando ele sugeriu que a biblioteca deveria ter livros do romancista francês Émile Zola, a resposta que obteve foi “But who on earth wants to read Zola at this date?” Ele queria, mas não era suficiente, para as autoridades da universidade, a existência e a exigência de um só leitor. Na verdade, podemos inferir ou imaginar que outros alunos da universidade também o quisesse, mas não manifestando esse desejo. Não dito, explicitado ou nomeado, tal desejo tornou-se inexistente, o que levou as autoridades da universidade à pergunta que pressupunha O’Faolain como o único desejante.

Não é preciso ir adiante, evidentemente, com exemplos isolados. Em sua variedade e profusão eles expõem um problema maior, que, no caso de O’Faolain, é mais significativo de sua concepção daquilo que um escritor é e/ou deva ser. Afinal, se uma estrutura possível, baseada num jogo de dubiedade/duplicidade, para sua autobiografia está correta, ela deve ser correlata à sua concepção do ato de escrever e de ser um escritor. O que chama a atenção do leitor em *Vive Moi!*, quanto a tal

concepção, está exposto no Capítulo Doze: “Full Life” (a adjetivação, aqui, indiciando a possibilidade de um outro tipo de vida, “empty”, “incomplete”). Diz O’Faolain:

A writer is a personal state of mind endowed with a certain amount of graphic skill, the measuring of which mind and skill rests with the ages conversing over a glass of Olympian nectar an *ingens lustrum* or two after the man has become dust.

But I also mean something specific by the word *writer*. Every writer is a man with one deaf ear and one blind eye, who is possessed by a demon and unteachable by anybody but himself; a man who only half hears and half sees the world about him because for half his time he is absorbedly listening at the keyhole to his own Demon, examining with fascination his primordial Shadow. From his inner absorption comes his ruthlessness; his egoism; his readiness to make use of anybody, even his dearest and nearest, to serve his pen; his insistence on reshaping everything that he thus half sees and half hears in accord with his inner self; and his endless curiosity mingled now with sympathy, now with almost blind hatred for other writers, who are, meantime, also eavesdropping on their own Demon and Shadow.

Não levando em conta, por ser desnecessário, o evidente platonismo de tal concepção, não se pode negligenciar o jogo opositivo entre realidade e ficção, força criativa inata e habilidade em seu uso ou manejo. O fato de o escritor, para O’Faolain, dever ser surdo de um ouvido e cego de um olho é uma retomada, através de outra metáfora, do mesmo filme/filtro através do qual o escritor deve ver/ouvir o mundo. O que importa ao escritor é o uso que ele vai fazer do material que a vida lhe oferece, mesmo se a custa do uso de seus mais próximos e queridos familiares e/ou amigos. A dubiedade/duplicidade está no fato de eles não serem ouvidos/vistos como pessoas, mas como personagens, já que o escritor vai ouvi-los/vê-los de acordo com seu “inner self”.

Para O’Faolain,

the image of the artist holding a mirror up to nature leaves out of account this transformation [transform chaos into meaning], by selection and invention, of the otherwise meaningless jungle of

actuality. His [the writer's] good eye, his good ear, demon-guided, decides fastidiously, intellectually and imaginatively what, alone among all the eyes and ears of the world, he shall see and hear in the green wilderness. What saves him from the banality of seeing and hearing what everybody else has always seen and heard is his God-given infirmities. They bestow on him his own obstinate vision, which is his Self in action, making these new shapes of life. (191)

Essa afirmação é, em primeiro lugar, anti-stendhaliana,⁷ estivesse ou não O'Faolain consciente disso ao escrevê-la. Em segundo lugar, ela expõe, mais uma vez, a dubiedade/duplicidade com a qual o escritor vem, consciente ou inconscientemente, trabalhando e estruturando sua autobiografia. Ao explicar o que ele acredita estar dizendo, isto é, ao falar sobre um escritor “trying to get born into his Self”, O'Faolain insiste em afirmar que não acredita na possibilidade de haver “any such thing as a Self released from its human environment”, embora confirme que alguns artistas acreditem nisso.

Sua negação de William Butler Yeats e aquilo que ele chama de tendência ou concepção blakiana de Yeats, vem daí, fazendo-o dizer, ironicamente, que Yeats “was like a nobly coloured bird always sailing off over the waves of his reveries, always finding himself back in his Dublin treetop”.

No entanto, ao tentar se justificar, explicando sua afirmação, Sean O'Faolain não faz mais do que expor, mais uma vez, a dubiedade/duplicidade já tantas vezes referida, pois

whenever I try to observe my own bent, all I fell is *the opposite* longing to blend the intellect and the imagination into a single form in literature; always meaning by intellect the source of the moral sense that keeps the imagination in touch with whatever is sane in common life. (192, ênfase acrescentada)

Lacan afirmou, em sua tese de doutoramento, que “é uma outra estrutura, a da subjetividade, que dá aos homens a idéia de que são compreensíveis para si mesmos.” Essa afirmação parte do princípio de que na noção de sujeito, “quando se a introduz, introduz-se a si mesmo”, pois o homem que fala “é um homem como os outros – serve-se da má

linguagem”, já que o “si-mesmo está, pois, em causa”, não se podendo reduzir o sujeito à realidade de si mesmo.⁸ Para Lacan,

o ego é por um lado como um ovo vazio, diferenciado na sua superfície pelo contato com o mundo da percepção, mas é também, cada vez que o encontramos, aquele que diz *não* ou *eu*, que diz *a gente*, que fala dos outros, que se exprime nos diferentes registros.

Isto é, explica Ogilvie, que se oferece na experiência como “encurralado entre essa subjetividade que se origina em si mesma e se autonomiza, e a estrutura objetiva de seu ser de sujeito, na qual a consciência clara é o epifenômeno típico de uma obscuridade radical de si mesma”.⁹ Essa obscuridade traduz-se, em *Vive Moi!* no jogo dúbio e duplo de uma linguagem que se afirma e se nega a todo momento, uma linguagem que se reduplica e rasura-se a si mesma, contraditoriamente.

Um último exemplo: falando de Daniel Corkery, de sua amizade por ele e, mais tarde, do afastamento entre eles, da obra inicial de Corkery e sua importância, mas depois de seu abandono da literatura, diz Sean O’Faolain: “In his old age he devoted himself to the enthusiastic support of the Irish language and to a stern disapproval, *expressed in forcible English*, of the practice of writing in English” (135, ênfase acrescentada). Ao expor sua ironia contra Corkery, O’Faolain, servindo-se da má linguagem, como quer Lacan, isto é, da dubiedade/duplicidade de sua própria sobre-escritura, acaba por criticar-se e ironizar-se a si mesmo, acusando em Corkery o que ele mesmo sempre fez. Assim como, contraditoriamente também, tantos outros escritores irlandeses. Resta-lhe apenas reconhecer que, como escritor, ele tem de

– as the spider must spin, and the clouds must drift and fall, and the trees grow and shed and grow again – go on writing, waiting and watching for the appearance, within [him], of the theme that leads the writer into his Cave to talk to himself when young – to say: ‘This is what you dreamed as a boy. There is no break, no chasm, just a larger shape, a more human, a more complex form. (288)

Vive Moi!, em sua dubiedade/duplicidade, não é mais do que a demonstração dessa forma mais humana e mais complexa. Nem poderia ser mesmo diferente.

ABSTRACT

This essay discusses the presence and the use of the idea of “dubiety/duplicity” as a procedure in the construction of Sean O’Faolain’s autobiography *Vive Moi!*, as well as in the construction of the author’s subjectivity and identity as a man and a writer.

Key words: Autobiography, subjectivity and identity.

NOTAS

1. (London: Rupert Hart-Davies, 1967), p. 10; todas as citações são desta edição e serão seguidas, doravante, por parentético número de página.
2. Não importa que sejam quatro inscrições. O que há, na verdade, é uma “dupla” duplicação.
3. Antônio G. da Cunha, *Dicionário etimológico da Nova Fronteira da língua portuguesa* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982), ênfase acrescentada. Quanto à idéia de “antecedência”, remeto o leitor ao prefácio que escrevi para a peça de Miguel Jorge, *Kybui*, onde ela é desenvolvida. Goiânia: Kelps, 1995. p. 7-12.
4. Veja-se *Le pacte autobiographique* (Paris: Editions du Seuil, 1996).
5. Luiz A. Nunes et al., organização e tradução, *O signo teatral – A semiologia aplicada à arte teatral*. Porto Alegre: Globo, 1977. p. 10; ênfase acrescentada.
6. London: Phaidon Press, 1975. p. 23; ênfase acrescentada.
7. A referência é quanto à famosa passagem de *O vermelho e o negro*, Capítulo 49, em que Stendhal diz que “a novel is a mirror carried along a high road. At one moment it reflects the blue skies, at another the mud and the puddles at your feet. The man who carries this mirror in his pack you will accuse of been immoral! Blame instead that high road upon which the puddle lies, or even more the inspector of roads who allows the water to gather and the puddle to form”. Ver Philip Stevick, ed. *The Theory of the Novel*. New York: The Free Press, 1967. p. 389. É preciso levar em conta, aqui, a “duplicidade” opositiva entre a realidade que é refletida pelo espelho e a realidade do reflexo no espelho.

8. Ver Bertrand Ogilvie, *Lacan – a formação do conceito de sujeito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. p. 37-38.
9. Idem, p. 38.

REFERÊNCIAS

- COOGAN, Tim Pat. *The Irish: a personal view*. London: Phaidon, 1975.
- INGARDEN, Roman et al. *O signo teatral*. Tradução de Luiz A. Nunes et al. Porto Alegre: Globo, 1977.
- LEJEUNE, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1996.
- O'FAOLAIN, Sean. *Vive moi! An autobiography*. London: Rupert Hart-Davies, 1967.
- OGILVIE, Bertrand. *Lacan: a formação do conceito de sujeito*. 2.ed. Tradução de Dulce D. Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- STEVICK, Philip (Ed.). *The theory of the novel*. New York: The Free Press, 1967.