

ABBEY THEATRE: UM DRAMATURGO ENCONTRA SEU CAMINHO

Geraldo Ferreira de Lima
Prof. Assistente do Dep. de Letras e Artes

RESUMO — *John Millington Synge teve um importante papel na criação e no desenvolvimento do Abbey Theatre, o teatro que deu suporte ao Movimento Dramático Irlandês. Conhecido como o mais polêmico dramaturgo da fase inicial desse teatro que transformou o Drama irlandês e influenciou o inglês, J. M. Synge também foi um de seus principais dirigentes. O enfoque apresentado tenta mostrar como esse teatro foi importante para que Synge encontrasse seu caminho como dramaturgo.*

ABSTRACT — *John Millington Synge's presence was fundamental to the foundation and development of the Abbey Theatre, the main support to the Irish Dramatic Movement. Known as the most polemical playwright of this theatre in its early days, Synge was also one of its main directors. This approach tries to show the importance of the Abbey Theatre, which changed the Irish Drama and influenced the English one, to Synge's work as a dramatist.*

Em novembro de 1902, ao regressar de sua última visita a Aran, onde passara cerca de três semanas em Inishere, Synge trazia consigo duas peças, *The Shadow of the Glen* e *Riders to the Sea*, prontas para serem levadas ao palco, e a incerteza de publicação de seu livro *The Aran Islands*, considerado “bastante disforme, sem começo ou fim; muito solto no ar”¹. E não imaginava que, relativamente pequeno, seria o percurso que o levaria definitivamente à consolidação de sua estética rural. Naquele mesmo ano, os dois grupos embrionários da formação do **Abbey Theatre** — o **Irish Literary Theatre**, fundado por Yeats, Lady Gregory e Edward Martyn, e o **Irish National Theatre**, fundado por um grupo de atores liderados pelos irmãos Fay, Frank e Willie Gerald — decidiram fundir-se e formar a **Irish National Theatre Society**. Com a fusão, não só os Fay, mas atores como Duddly Diggs, Mary Walker, P. T.

Kelly e Sara Allgood aderiram ao novo grupo teatral. Yeats, Lady Gregory e os Fay atiraram-se de corpo e alma na nova associação, e o **Irish Dramatic Movement** tomou novo impulso. Os atores tiveram o que precisavam — as peças que desejavam; e os dramaturgos, os atores que tanto queriam. Com essa fusão obteve-se a “união de dois grandes talentos e necessidades”². A nova associação, tendo Yeats, Lady Gregory, George Russel, Douglas Hyde e Maud Gonne como diretores, W. G. Fay como executivo e Fred Ryan como secretário, apresentava a proposta de criação de um teatro irlandês, tanto na expressão de seu conteúdo dramático quanto na forma de representar dos atores. Através de um Teatro Nacional Irlandês, o grupo apresentava a proposta inédita de fazer produções em irlandês e em inglês, escritas por irlandeses ou inspiradas em motivos irlandeses.

As primeiras apresentações da **Irish National Theatre Society** ocorreram num local completamente dessintonizado do ambiente literário — um barracão nos fundos de um açougue — “nem de longe era o lugar mais agradável de Dublin, e nem era o tipo de ambiente que motivasse os intelectuais dublinenses a frequentá-lo”³:

The hall was unheated, the stage was small, and all in all if you could fit more than fifty people into the shed you would have been doing a sardinne canner's job. The stage was, someone said, about six feet deep, there was no back stage, no dressing rooms, and you approached it along a narrow dark passage 'past butcher's meat and crates of eggs’⁴.

Nesse ambiente “cheirando a açougue”, um público de cinquenta espectadores assistiu *The Laying of the Foundation* de Fred Ryan e *The Pot of Broth* de Yeats. Com a crescente receptividade do público, buscaram-se locais mais adequados, passando as apresentações a serem realizadas em **Antient Concert Rooms** e em **Mollesworth Hall**.

Em dezembro, os irmãos Fay reprisaram, dessa vez em **Antient Concert Rooms**, a produção que haviam feito dois meses antes, e J. M. Synge, pela primeira vez, assistiu a uma apresentação da nova companhia. Mais uma vez, o que se constatou foi a dificuldade de se assegurar um repertório de

acordo com o objetivo de criar um “teatro irlandês”, o que constituía uma dificuldade para Yeats que já considerava a possibilidade de encenar obras-primas estrangeiras por falta de autores nativos. Sua própria peça — *The Pot of Broth* era “ruim e suportável apenas pela representação de W. G. Fay, alegre e cheia de excentricidades”⁵. Fred Ryan, secretário da associação, não era propriamente um dramaturgo, e James Cousins, segundo o próprio Yeats, como dramaturgo era um “caso perdido”⁶.

A recém-formada **Irish National Theatre Society** estava diante de duas grandes dificuldades: encontrar um espaço para realizar suas produções e um dramaturgo de talento que pudesse levar adiante o projeto de um teatro eminentemente irlandês. O que Synge viu em seu primeiro contato com aquele que seria o principal grupo teatral representativo do Movimento Dramático Irlandês, com o qual revolucionaria a dramaturgia irlandesa, é assim descrito por David Greene:

Synge saw the company for the first time. It could not have been very impressive. Enthusiasm, even among actors, was becoming to run at a lower pitch. Willie Fay wrote (The hall was cold and so was the audience, if you can call the few that turned up an audience. The roof leaked. The stage was so small that you couldn't swing a kitten let alone a cat)⁷.

Apesar de todas as dificuldades, a apresentação em Londres no **Queen's Gate Hall**, em 2 de maio de 1903, de cinco peças — *The Hour Glass*, *The Pot of Broth*, *Cathleen in Houliham*, de Yeats; *Twenty Five*, de Lady Gregory; e *The Laying of the Foundation*, de Fred Ryan, foi o ponto culminante da companhia, que recebeu comentários críticos como o do **The Daily News**:

In Dublin the Theatre is beginning to be what it has not been for hundreds of years in England — the expression of the aspirations, the emotions, the essential spirit and movement of the people, both in the sense in which it is in France, in the sense of being a recognised platform to which come those who have something important to say and those who seek something important to hear but also in the sense in which it expresses the idealism and poetry of national sentiment⁸.

O sucesso temporário obtido em Londres não resolveu as duas questões fundamentais para a **Irish National Theatre Society**: a necessidade de um espaço próprio e de um dramaturgo capaz de apresentar uma proposta inovadora de teatro que incorporasse a idéia de uma expressão dramática de característica irlandesa. Em relação à primeira, a solução viria através de uma “mulher estranha, calculista, imprevisível, assustadora chamada Miss [Annie Elizabeth Frederika] Horniman”⁹, herdeira rica de uma família de Londres que fez fortuna comercializando chá. Sua proposta de dotar a **INTS — Irish National Theatre Society** — de um espaço próprio se efetivou com a compra do pequeno prédio do **People’s Music Hall**, parte do **Mechanics Institute**, situado na **Abbey Street**. Além desse pequeno espaço, Miss Horniman ainda compraria as instalações de um banco e um necrotério adjacentes ao **Music Hall**, que Joseph Holloway, o arquiteto membro da associação — “uma criatura de hábito quieto, cortês e simpático”¹⁰ autor de um volumoso diário¹¹ sobre suas relações com o Movimento Dramático Irlandês, transformaria no **Abbey Theatre**. Embora não se deva desconsiderar a generosidade de Miss Horniman “logo tornou-se claro que [essa] generosidade [...] surgiu mais pelo interesse dela na carreira de Yeats que no futuro de um empreendimento identificado, ainda que de forma não muito precisa, com o nacionalismo irlandês”¹².

Em relação à segunda questão, o sucesso causado pela primeira apresentação da **INTS** no **Queen’s Gate Hall** não solucionaria o problema da falta de bons dramaturgos: “Havia uma estagnação no Movimento Dramático Irlandês e a descoberta de um novo dramaturgo, com capacidade e originalidade, era a única maneira de salvá-lo”¹³.

A entrada de Synge no movimento que serviria de sustentação ao **Abbey Theatre**, por umas dessas ironias da história, não ocorreu via Dublin, como seria a mais provável, mas através de Coole¹⁴, quando, durante sua última visita às Ilhas Aran, mostrou a Yeats e Lady Gregory suas duas peças, *In the Shadow of the Glen* e *Riders to the Sea*. *In the Shadow of the Glen* foi aceita por W. G. Fay para ser encenada no outono de 1903, e Synge imediatamente começou a revisão de *Riders to*

the Sea, tendo em vista a temporada seguinte. Menos de um ano depois do encontro em Coole¹⁴, Synge teve sua primeira peça produzida pela **INTS**, e menos de cinco meses depois, a segunda, ambas encenadas em **Molesworth Hall**, o mesmo local, onde onze anos antes, ele havia apresentado seu segundo concerto musical, e que mais tarde lhe serviria de inspiração para *Étude Morbide*. Com a encenação de *In the Shadow of the Glen*, peça, o Movimento Dramático Irlandês encontrou o dramaturgo que procurava e, através da **INTS** Synge, começou a abrir caminho no sentido de consolidar sua estética rural. Com essa encenação, ele adquiriu o estigma de dramaturgo anátema e iconoclasta, que carregaria durante toda sua curta existência e que atingiria o ápice com os distúrbios causados pelos estudantes de Trinity College na noite de estréia de *The Playboy of the Western World*, incidente que o impediu de encenar em solo irlandês *The Tinker's Wedding*.

Antes mesmo de sua estréia como dramaturgo com a peça *In The Shadow of the Glen*, Synge já provocava controvérsia. Joseph Holloway, escrevendo em seu diário, quatro dias antes da estréia, revela uma certa apreensão de como a platéia reagiria diante da peça:

Attended a rehearsal at the Camden Street "Theatre" where I heard W. B. Yeats's new poetic conceit in dramatic form, *Seanchan*, gone through, and also the weird, humourous, and grimly unconventional little piece, *In the Glen*, (sic) in which an old man pretends he is dead in order to spy on his somewhat frivolous young wife's suspected goings-on with a young neighbour. [...] How an audience will receive it I am curious to see, for, as you can well observe, the tone of it is not quite Irish in sentiment at all events, and the wind-up strange, to say the least of it. The dialogue is capital and most amusing in parts¹⁵.

O Jornal **Irish Independent** considerou tanto a peça de Synge como a de Yeats *The King's Threshold* "produções nocivas¹⁶" e o ator "Diddle Digges, que acompanhava Fay desde a formação do **Irish National Theatre**, recusou-se a representar, e pediu demissão da **INTS**, levando consigo Maire Quinn, sua futura esposa¹⁷". Na noite de estréia das duas

peças, Duddley Digges e Maire Quinn abandonaram a platéia juntamente com Maud Gonne que atacou a **INTS** no **United Irishman**, alegando existência de influência estrangeira nelas. A respeito da estréia, é surpreendente o fato de Joseph Holloway nada registrar sobre o incidente envolvendo ex-atores da companhia e a revolucionária Maud Gonne. No comentário que faz, deixa transparecer apenas uma certa desaprovação pela abordagem temática: “[...] embora a maioria dos presentes tivesse aplaudido os hábeis intérpretes dos méritos dramáticos e literários da peça, tiveram pouco a dizer sobre o material contido na história¹⁸”. Os ataques mais violentos contra Synge, entretanto, partiriam de Arthur Griffith, editor do **United Irishman**, que afirmou em editorial:

'In a Wicklow Glen' (*sic*) it was no more Irish than the *Decameron*. It is a staging of a corrupt version of that old world libel on womankind - the 'Widow of Ephesus', which was made current in Ireland by the hedge-school master, and derives its inspiration from the decadent cynicism that passes current in the Latin *Quartier* and the London salon. Synge may have spoken Irish and lived on Aran but he was utterly a stranger to the Irish character as any Englishman who has yet dissected us for enlightenment of his countrymen. [...] It is a story invented by the wits of decadent Greece and introduced, with amendments, into Latin literature by the most infamous of Roman writers, Petronius Arbiter, the pander of Nero¹⁹.

A resposta ao ataque de Arthur Griffith, que considerou *In the Shadow of the Glen* um plágio de *Viúva de Éfeso* do satirista romano Petrônio, só viria em 1905 em decorrência de novos ataques desferidos pelo editor do **United Irishman** contra o dramaturgo “estrangeiro”, quando a estética rural já se encontrava em pleno processo de consolidação, e Synge se tornara um dos principais articuladores do **Abbey Theatre**, juntamente com Lady Gregory e W. B. Yeats. Em sua resposta, Synge escreveu:

I beg enclose the story of an unfaithful wife which was told to me by an old man on the middle island of Aran in 1898, and which I have since used in a modified form in *The Shadow of the Glen*. It differs essentially from any version of the story of the Widow of Ephesus

with which I am acquainted. As you will see, it was told to me in the first person, as not infrequently happens in folktales of this class²⁰.

Se a reação de Synge demorou mais de um ano para se tornar pública — ainda que tenha usado o episódio como tema para o esboço de *National Drama: A Farse* — a reação de Yeats foi imediata. Depois de uma primeira carta na qual exigia que Griffith mostrasse a semelhança entre a história que Synge ouvira de Pat Dirane e usara em *The Shadow of the Glen*, e a alusão à *Viúva de Éfeso*, Yeats escreveu uma segunda carta na qual descartou qualquer possibilidade de Synge ter plagiado o satirista romano, elevando o dramaturgo do **Abbey** à categoria de gênio:

You have wasted some of my time. There is no such story in Petronius, and I must again ask you for your reference. He does indeed tell the well-known story of the Ephesian Widow. You will find a rather full paraphrase of his version in chapter five of Jeremy Taylor's *Holy Living*. It is an admirable fable [...] but it is not Mr. Synge's story nor the story of your paragraph [...] Ireland may, I think, claim all the glory of Mr. Synge's not less admirable tale. The only parallels I can remember at this moment to the husband who pretends to be dead that he may catch his wife and his wife's lover are Irish parallels. One is a ballad at the end of The Love Songs of Connacht. [...] In everything but the end of the play Mr. Synge has followed very closely the Aran story, which he has, I believe, sent to you; but it is precisely the end of the play that puts him at once among the men of genius. For this there is no parallel in any story that I know of. The sitting down together of the husband and the lover is certainly 'the perfection of ironic humour'²¹.

Se (*In*) *the Shadow of the Glen*, em suas primeiras apresentações, provocou a ira de nacionalistas radicais como Arthur Griffith e Maud Gonne, para a **Irish National Theatre Society** à procura de um novo dramaturgo, foi a tábua de salvação. Para Synge, foi o começo de sua vertiginosa ascensão dentro do Movimento Dramático Irlandês.

Com sua dramaturgia baseada na estética rural, em pouco mais de um ano, ele já havia determinado o perfil do grupo embrionário do **Abbey Theatre**, que em 1905 seria profissionalizado.

Uma semana depois dos tumultos provocados pela sua peça, Synge era admitido como membro do Comitê de Leitura da Associação. Esse acontecimento anulava qualquer efeito negativo desencadeado pela platéia nacionalista, e o fato de, em menos de quatro meses depois, *Riders to the Sea*, sua segunda peça, ser produzida, significava, na prática, que, em termos hierárquicos dentro do movimento, o recém-chegado dramaturgo poderia ser considerado *pari passu* a Yeats e Lady Gregory.

Se, no que diz respeito ao teatro, Synge já podia considerar-se um efetivo dramaturgo da INTS, o mesmo não se poderia dizer do Synge escritor, em busca de um editor interessado em suas duas peças e em seu livro sobre Aran. A situação, neste aspecto, ainda era a mesma descrita na carta que fizera à mãe em janeiro de 1903:

Yesterday [...] I was taken to an editor of a paper that is just starting and found, curiously enough that he was a great friend of Edward Synge's and knew the Alecs' also. [...] I have several more editors to see on the papers I have written for already, but I could not go to them last week as I was uncertain about my adress (sic). [...] If I could once make my connection with editors I would like to go on to Paris, this place [London] reminds me of the descriptions I have read of people working in coal-mines²².

Em dezembro, já fazendo parte do Comitê de Leitura, e tendo como certa a encenação de *Riders to the Sea* para a temporada seguinte, Synge parecia cada vez mais “intranquilo” com as constantes recusas dos editores em editar suas duas peças e o livro de viagem. John Masefield, também poeta e dramaturgo, havia lido *The Aran Islands*, e tinha feito o seguinte comentário em uma carta a Lady Gregory: “Li o livro de Synge sobre as Ilhas Aran e acho que é excelente. Li uns 150 livros este ano e o de Synge certamente está entre os 5 melhores”²³. Por isso, quando Synge tomou conhecimento da opinião de Masefield, sua reação, mesmo convalescendo de uma infecção pulmonar, foi escrever-lhe imediatamente:

Lady Gregory has let me know of your good offices in speaking well of my Aran MS. to Elkin Mathews and I am infinitely obliged. [...] You increase my debt of gratitude by proposing to persuade Mathews to bring out my plays in the spring. I would be delighted to have them out in book-form if he can be induced to take them up. How would it be to add the Tinker-play - you remember the one you heard with an abortive wedding and a priest in it - so as to have three peasant plays? [...] The Tinkers have been re-written since you heard them and are now twice as long (in two acts) and I think many times stranger and wickeder. I have other plays on hand but Heaven knows when they will be finished, as I have been off work for the last month with influenza and a sick lung²⁴.

Apesar do empenho de Yeats e Lady Gregory no sentido de encontrarem um editor, Synge continuaria “impublicável” em forma de livro até dezembro de 1904, quando John Quinn, o patrono americano do Movimento Dramático Irlandês, fez uma edição limitada da peça *The Shadow of the Glen* em Nova Iorque, e Yeats a publicou em **Samhain**. Masfield continuaria empenhado na publicação de *The Aran Islands*, exaltando as qualidades do trabalho: “Vi Mathews, disse-lhe que o livro de Synge é excelente, que Yeats escreveria uma introdução e que todos nós faríamos o trabalho de divulgação na imprensa, e ele ficou impressionado e muito lisonjeado pelo fato do MS. ter-lhe sido apresentado”²⁵.

A aparente debilitação orgânica, que começa a se manifestar intermitentemente em forma de gripe, infecções pulmonares, intestinais, dentárias e aparecimento de nódulos, talvez as primeiras manifestações da doença de Hodgkin, não impediu que Synge se envolvesse cada vez mais em suas atividades como membro do Comitê de Leitura da **Irish National Theatre Society**, chegando mesmo a extrapolar sua nova função. Em parte dos meses de outubro e novembro de 1903 acompanhou os ensaios da peça de Padraic Colum — *Broken Soil* — que seria estreada em dezembro, e no dia da estréia escreveu a Colum justificando sua ausência: “Sei que sua peça vai ser estreada hoje à noite, assim, escrevo-lhe uma linha para desejar-lhe muito sucesso. Sinto muito não poder ir e vê-la visto que estou acamado [...]. Por favor recomende-me aos Fay e diga-lhes porque não tenho aparecido ultimamente”²⁶.

Menos de duas semanas depois, Synge escreveria a Lady Gregory confessando-se “encantado” com o que dissera Masefield sobre a possibilidade de publicação de *The Aran Islands*, e fazia alusões à saúde, mostrando-se, por um lado, satisfeito com a estréia de *Broken Soil* e com o sucesso de Yeats, que, entre novembro de 1903 e março de 1904, estivera nos Estados Unidos e no Canadá para uma série de conferências; e por outro lado, revelava uma certa frustração em não poder ter terminado *The Well of the Saints*:

Many thanks for your note and enclosures, I am delighted to find that there is a prospect of getting the book out at last, and equally grateful for the trouble you have taken with it. I am writing to Masefield today to thank him, and ask him by all means to get Mathews to do as he proposes. Do you think if he brings out the plays in the Spring I should add the tinkers? I was getting on well with the blind people till about a month ago when I suddenly got ill with influenza and nasty attack on my lung. I am getting better now but I cannot work yet satisfactorily so I hardly know when the play is likely to be finished. There is no use trying to hurry on with a thing of that kind when one is not in the mood. Colum's play seems to have gone well; the influenza keep me at home the week of the performance but I saw it in rehearsal about a fortnight earlier, didn't altogether like it. It is a great thing that Yeats is doing so well in America. I suppose he will not come home just yet²⁷.

Apesar de seu estado de saúde requerer cuidados, o começo do ano seguinte à entrada de Synge na **INTS** não poderia ser mais alvissareiro. Masefield lhe acenava com a perspectiva de publicar não só *The Aran Islands*, assim como *The Shadow of the Glen*, *Riders to the Sea* e sua mais recente peça, *The Tinker's Wedding*. A montagem de *Riders to the Sea*, marcada para estreiar em fevereiro já começava a se tornar uma das preocupações de Synge, e o convite da **London Irish Literary Society** para que a **INTS** fizesse sua segunda temporada em Londres no mês de março, cujo repertório incluía duas peças suas, tudo isso era, talvez, mais do que pensara ser possível para um escritor que há pouco mais de um ano atrás mostrava-se mais interessado pela crítica literária que pela

dramaturgia. Ainda que estivesse empenhado com a montagem de *Riders to the Sea*, a possibilidade de ver *The Aran Islands* publicado constituía-se quase uma idéia fixa que abrangia também suas duas peças, e até mesmo *The Tinkers*, recém-finda. Em menos de um mês, no dia da estréia de *The Shadowy Waters*, a peça de Yeats, que ainda se encontrava na América proferindo conferências, Synge escrevia sua segunda carta a Masefield:

I have at last got a version of the 'Tinkers' fairly into shape so I am sending you the three plays. No one has seen the 'Tinkers' in their present form so I would be very glad if you could find time to run your eye over them and let me know your opinion. I feel as if there is some good comedy in them, but it is peculiarly hard to measure one's comic work when one grows weary and sick of it, and I have many misgivings. The Tinkers seem more bulky than the others as I have typed the names between instead of at the head of the speeches, perhaps if Mathews does not like the 'Tinkers' the other two plays would fill the volume²⁸.

Depois dessa carta a Masefield, até a ida com a **troupe** para Londres, Synge não demonstraria nenhuma preocupação em relação ao desejo de publicação de qualquer uma de suas obras, exceto em uma curtíssima carta, muito mais um bilhete, a D. J. O'Donoghue, autor do dicionário biográfico *The Poets of Ireland*²⁹, publicado em 1912. Nessa "carta" Synge respondia à solicitação de um "extrato do material de Aran" que O'Donoghue pensava publicar numa espécie de "antologia" de escritores irlandeses, tendo em vista a Exposição de Louisiânia em 1904, e falava do envolvimento com a montagem de *Riders to Sea*:

Many thanks for your note. I will be very glad to do what you ask - though I fear it will be a little hard to get an extract from my Aran stuff with any any (sic) sort of completeness. I will look you up in a day or two and talk it over with you, I suppose you are sometimes at home. This week I am rather on my head with rehearsals and preparations for 'Riders to the Sea'. Perhaps we may meet at one of the performances I am likely to be there each evening³⁰.

Apesar das dificuldades, o extrato sobre Aran³¹ foi feito por um Synge totalmente envolvido pelas atividades teatrais e literárias. Mais tarde escreveria a O'Donoghue, procurando saber do destino que tivera o material sobre Aran:

I have been so overwhelmed with influenza and rehearsals lately that I have been to see nobody - that is why I have never got round to see you as I hoped - I am doing some articles now for the Manchester Guardian, and I want you to let me know if the stuff I gave you for the St Louis book has ever been printed - as - if it has not - I am thinking of boiling it for the Guardian. I know I was to retain copyright in any case but I suppose the Guardian would not like matter that is already in print - Bullen is bringing out my new play in a few weeks, and this time I am getting satisfactory terms³².

O interessante na carta de Synge é que fazia referência a possíveis problemas junto ao **Guardian** por publicar “matéria já impressa”, e foi escrita a O'Donoghue no dia 25.01.1905 no dia seguinte à publicação do artigo sobre Aran. Na verdade, um extrato que, a julgar pela preocupação de Synge em relação ao *copyright*, tudo leva a crer, era semelhante àquele enviado para o projeto de uma “antologia” que O'Donoghue pretendia apresentar na Exposição de Louisiânia.

Ao atribuir a dificuldade para fazer o extrato sobre Aran ao seu envolvimento com a produção de *Riders to the Sea*, quando já tinha um livro prestes a ser publicado sobre o assunto, Synge faz uso de um expediente eufêmico. Queria desvencilhar-se de um comprometimento que sabia de antemão não lhe trazer o benefício que O'Donoghue, aparentemente, lhe prometia ao referir-se à elaboração de uma “antologia” de autores irlandeses. Mesmo porque o centro de interesse de Synge, agora, era a produção de suas peças e não a publicação de livros. Ao voltar-se exclusivamente para o teatro, Synge mostra-se determinado em consolidar sua estética baseada na realidade do universo rural irlandês e a afastar-se cada vez mais do teatro imaginativo de Yeats, até então, no comando da **INTS**. Com esse objetivo em mente começa a concentrar esforços em duas direções. Por um lado, busca fortalecer sua presença dentro da associação, onde, estrategicamente, dá início a uma

política de conveniência, à maneira de um **mariage de convenance**, através da qual evita qualquer confronto direto com Yeats. Mais tarde, ao impor-se paulatinamente como diretor, começaria a desmontar a “onipresença” do principal dirigente do **Abbey** por meio de uma atuação polivalente, que, abrangendo as diversas áreas que compõem o universo teatral o revelaria competente administrador, produtor e diretor teatral. Por outro lado, apesar de contrário a qualquer sistematização teórica por parte do artista, começa com uma certa desenvoltura, o que não lhe era peculiar, a discutir com pessoas que lhe estavam muito próximas, como MacKenna, sua concepção de dramaturgia rural.

Até então Synge tinha evitado envolver-se em discussões em torno de suas peças e em torno de um teatro que considerava mais adequado às suas perspectivas de criar uma dramaturgia que pudesse ser considerada efetivamente irlandesa. A única vez que decidiu envolver-se, mais por insistência de Yeats que por iniciativa sua, foi quando teve que defender-se de Arthur Griffith, que o acusava de plagiar Gaius Petronius, o *Arbiter Elegantiae*, o satirista romano que o editor do **United Irishman** chamou de “Petronius Arbiter”. Em sua “defesa”, que só apareceria quase um ano depois da segunda apresentação de *The Shadow of the Glen*, Synge, laconicamente, limitou-se a pedir desculpas pela história que Griffith considerou plágio de *A Viúva de Éfeso*, e não demonstrou interesse algum em desenvolver uma defesa sustentada por irrefutáveis argumentos como fez Yeats. Em sua defesa Yeats mostrou que não era somente a história ouvida em Aran, e transportada para o teatro que tornava Synge original. Era sobretudo o final da peça, o momento em que o marido senta-se com o amante de sua esposa, considerado por Yeats como a “perfeição do amor irônico”, que colocava o recém-chegado dramaturgo da **INTS** entre os gênios.

Excetuando-se notas esparsas sobre arte e música que registrara em seus diários, o que Synge escrevera, até então, em relação a teatro restringira-se apenas a *A Celtic Theatre*³³, um artigo que havia feito quatro anos antes sobre o movimento de revigoração da cultura rural bretã, liderado por Anatole Le Braz, na região francesa da Baixa Bretanha Ocidental, no qual via similitude com o **Irish Literary Theatre**.

Synge, que se mantivera distante de discussões e polêmicas sobre estética, parte por considerar que como artista a teorização lhe era prejudicial, parte por sentir-se cada vez mais absorvido pelo trabalho teatral, havia enviado a MacKenna as opiniões da imprensa dublinense sobre os problemas causados pela produção de *In the Shadow of the Glen*, na polêmica desencadeada pelo *The United Irishman* a respeito do tipo de teatro que uma associação teatral nacionalista deveria produzir, e considerações sobre a alternativa que seus críticos lhe apontavam: escrever peças inofensivas sobre heróis legendários.

As considerações que MacKenna fez, em sua resposta, se chocavam frontalmente com a proposta de Synge, além de constituírem uma defesa implícita do teatro imaginativo de Yeats contra o qual Synge já havia demonstrado uma certa reação através da abordagem temática inédita no drama irlandês com a produção de *In the Shadow of the Glen*. Com *Riders to the Sea*, começava, na prática, a opor-se de forma mais sistemática em relação ao **setting**. MacKenna, que até então passara a maior parte de seu aprendizado literário fora da Irlanda, não tinha tido uma participação efetiva nos movimentos literários que se proliferavam na Irlanda do começo do séc. XX, revelara-se, em sua carta a Synge, um perspicaz observador do movimento dramático do qual o amigo estava se transformando em principal protagonista. Conhecedor do temperamento de Synge, MacKenna conseguiu com sua carta um duplo objetivo: apresentou sua proposta de regeneração para a cultura irlandesa, e despertou o amigo para a polêmica:

I mean vaguely that I like the philistine idea of a purely fantastic unmodern - forgive me if I borrow 'unlbsenified' — ideal, breezy-spring-dayish Cuchullainoid etc. national theatre. Of course there is a great deal of nonsense in what the Phillistine says but much in the way it is said, and the fundament I think is sound enough. I confess I believe in the ripeness and unripeness of nations and class Ireland blessedly unripe. Modern problems even in peasant robes I do not like to see made public property in Ireland yet. Give us our own literary nationhood first, then let us rise to our frieze-clad lbsens. (I know of course, you hate the word lbsen. I speak as one less wise, for brevity's sweet sake and indolence's.) [...] The stage might rege-

nerate Ireland, used Cuchulainly. Otherwise I like it not till we have a stomach of our own, to digest to our own substance all ideas on land and sea. It appears I do not know what I think after all. I fear I am a phillistine³⁴.

A resposta de Synge, que normalmente demorava para responder sua correspondência pessoal alegando falta de tempo ou problemas de saúde, desta vez foi quase imediata. Preocupado em demonstrar sua posição diante do que MacKenna considerava ser o tipo de teatro que mais se coadunava com o que a Irish **National Theatre Society** deveria produzir, Synge escreveu-lhe uma carta, da qual existe uma segunda versão em um tom muito mais “agressivo” que a originalmente enviada:

You seem to feel that we should not deal with modern matters on the stage in Ireland, because Ireland is 'blessed unripe' for them. — Do you think that the country people of Norway are much less blessedly unripe than the Irish? If they are not should Ibsen never have been played in Norway, and therefore never have become an efficient dramatist? Do you think that because the people I have met with in the valleys of Wüzburg and the Rhein, are quite as unripe as those of Wicklow or Kerry, that Sudermann and Hauptman should be driven from the boards of Berlin? The Dublin audiences who see Mde Rejane in Ibsen, Mrs P. Campbell in Sudermann, Olga Netherstole in Sapho etc, are hardly blessedly unripe. Heaven forbid that we should ever have a morbid sex obseded drama in Ireland, not because we have any peculiarity, blessed sanctity which I utterly deny - see percentage of lunatics in Ireland and causes thereof — but because it is bad drama and is played out. On the French stage the sex-element of life is given without the other ballancing elements; on the Irish stage the people you agree with want the other elements without sex. I restored the sex-element to its natural place, and the people were so surprised they saw the sex only. [...] no drama — that is to hold its public — can grow out of anything but the fundamental realities of life. [...] I do not think, that while life is what we know, any group of writers will produce work chiefly spring-dayish, without giving themselves up to a wilful, and insincere cult of joy, that would make their work useless, and demoralise their souls. [...] Ireland will gain if Irish writers deal manfully, directly, and decently with the entire reality of life³⁶.

Em sua veemente resposta à maneira do método maiêutico, através do qual o interlocutor é levado a aceitar como verdadeiros os argumentos que lhe são dirigidos em forma de questionamentos, Synge desmonta a idéia de uma Irlanda imatura, despreparada para a modernidade do teatro, e nega a idéia de uma inocência inata (mais explicitamente expressa na segunda versão da carta) presente nos camponeses, quer sejam nos dos vales de Wüzburg e do Rhein, quer nos vales de Wicklow e Kerry. A afirmação de que os camponeses alemães têm maturidade suficiente para assistirem Suderman e Hauptman é um eficiente artefato retórico para justificar que a recíproca em relação aos camponeses irlandeses era verdadeira. Synge está, assim, resgatando “o moderno teatro de mérito e vitalidades reais”³⁷ de Anatole Le Braz “que passou sua infância em contato direto com os camponeses bretões, comunicando-se na maior parte do tempo na língua deles”³⁸, e está atribuindo a si mesmo, implicitamente, o papel que coube a Le Braz de resgatar os valores da cultura bretã, já que, tanto esta quanto a gaélica vêm do tronco comum da raça celta.

A referência a esses camponeses como “as pessoas que encontrei”, sugere um desejo de sentir-se um outro Le Braz, e assim, dar forma ao disforme universo rural gaélico e resgatar a identidade celta que se perdeu no tempo em função da pressão colonial da identidade inglesa, do mesmo modo que a alusão a camponeses de nacionalidades eqüidistantes como noruegueses, alemães e irlandeses sugere uma intenção de universalidade. A ênfase com que Synge se dirige interrogativamente a MacKenna lembra o tom de exaltação profético que anunciava, como uma parusia, o movimento de Le Braz em seu artigo, *Anatole Le Braz*³⁹:

All who really achieve come seeking in quiet places a sphere for half-tangible fulfilment, and therefore it is that each nation is privileged before others that bears within her own bosom a lofty and prophetic aspiration. The day of fulfilment may be unhopefully postponed, but when its dawn reddens at length the bars of her prison, she will rise unsoiled, if grey-haired, from her sleep of secular enchantment, and her chains, not of diamond, falling in twain, will pass out to the palace of her dream⁴⁰.

Synge se põe em completa discordância ao perceber que a afirmação de MacKenna de que “os problemas modernos, mesmo com a roupagem rural, ainda não consigo vê-los como matéria de domínio público na Irlanda” contém, de modo subjacente, a defesa de um ideal de moralidade. Para ele não foi a presença dessa moral escamoteada numa pseudosantidade que preservou o drama irlandês do viés sexual tal como o existente no drama francês, mas, simplesmente, a qualidade, a falta de vitalidade. Negando a vitalidade desse tipo de drama, Synge está (re)afirmando a vitalidade de seu drama centrado na ruralidade. Ao contrapor o drama francês, onde o sexo, na sua opinião, é apresentado isoladamente dos outros elementos que lhe servem de equilíbrio, ao seu drama onde o “sexo está colocado em seu devido lugar”, Synge está se apresentando como o dramaturgo que trouxe para o teatro irlandês, não só o sexo, mas religião, mito, linguagem e injunções sociais, e assim conseguiu abranger uma realidade que causou estranhamento à platéia irlandesa por se revelar desconcertante .

Quanto ao teatro não-moderno, puramente fantástico, de caráter cuchulanóide, Synge discorda de MacKenna. Deixa-lhe claro que um teatro ideal, de exaltação aos heróis míticos, sem levar em conta as realidades fundamentais da existência, que sem dúvida inclui o sexo e “outros elementos” que formam o equilíbrio vital, não lhe convém. Essa é também, em parte, a proposta do teatro de Yeats do qual Synge começa a distanciar-se tanto em relação ao tema quanto ao **setting**. Na segunda versão da carta a MacKenna, a crítica a Yeats (talvez a razão para a existência das duas versões) é mais evidente quando Synge justifica sua descrença em um teatro nacional estruturado no fantástico e no cuchulanoidismo:

I do not believe in the possibility of ‘a purely fantastic, unmodern, ideal, breezy, springdayish, Cuchulanoid National Theatre.’ We had the ‘Shadowy Waters’ on the stage last week, and it was the most DISTRESSING failure the mind can imagine, — a half empty room, with growling men and tittering females. Of course it is possible to write drama that fits your description and yet is fitter for the stage than the S. Waters, but no drama can grow out of anything other than

the fundamental realities of life which are never fantastic, are neither modern, nor unmodern, and as I see them rarely spring-dayish, or breezy or Cuchulanoid!⁴¹

Em relação à afirmação de MacKenna, segundo a qual “primeiro nossa nacionalidade, depois moldemos nossos lbsens”, Synge não descarta a possibilidade de que determinados dramaturgos tomem essa direção. No entanto, coerente com sua proposta de uma estética moldada nos valores do meio rural, não crê na possibilidade de uma ação conjunta, em termos de uma dramaturgia irlandesa, sem que os dramaturgos, que evidentemente constituem o componente mais importante daquele segmento que ele chama de “grupo de escritores”, estejam imbuídos de “disposição e sincero culto da alegria”, condições indispensáveis para que seus dramas possam ser considerados “úteis e moralizadores de suas almas”. Nessa fala, Synge se revela paradigmático. Como já havia demonstrado que fora de sua proposta dramática não se tinha os componentes que ele acreditava imprescindíveis para um teatro que falasse “direta e decentemente da realidade da vida”, a conclusão é óbvia: o dramaturgo que quisesse produzir uma obra de arte que fosse verdadeiramente arte não poderia desvinculá-la de uma relação com a realidade enquanto matéria-prima gerada pela fantasia alegre e selvagem, o binômio que em Synge se torna meio e fim, e que tem no universo rural sua melhor expressão.

Ao referir-se ao fracasso de *The Shadowy Waters*, a peça de Yeats que Joseph Holloway considerou “mais um belo poema místico que uma peça que pudesse ser encenada”⁴², Synge assim explica a razão desse fracasso: falta de vínculo com a realidade. Em seu pragmatismo, Holloway encontra a chave de tal fracasso: “Pela terceira e última vez assisti *The Shadow Waters*, e senti-me bastante triste que um trabalho de arte tão bonito pudesse fracassar devido à densa obscuridade do texto”⁴³. É a percepção de que nessa forma de teatro não se pode buscar nem a nacionalidade defendida por MacKenna nem a fantasia alegre e selvagem que Synge aparentemente acredita ser função do teatro que o impele cada vez mais em direção ao real e objetivo como antônimos de fantástico e obscuro, os principais elementos do teatro yeatsiano.

A “polêmica” com MacKenna não adquiriu novos contornos, e Synge, mais interessado no realismo da produção de *Riders to the Sea*, começou a fazer contatos com pessoas que pudessem, de alguma forma, ajudá-lo a obter os acessórios necessários para a composição do cenário, objetivando a maior semelhança possível entre a representação teatral e a atmosfera primitiva de Aran. Não mais voltaram à controvérsia, mas no *post-scriptum* da segunda versão da carta, Synge considerou salutar o exercício retórico e ponderou: “Estou interessado em sua opinião, e provavelmente concordaríamos ou quase concordaríamos quanto à forma de teatro que mais se adequa à Irlanda, embora, como ocorre normalmente, cheguemos ao mesmo objetivo por meios diferentes”⁴⁴.

O episódio mostrou claramente que a **INTS** estava tomando um novo rumo, e que Yeats já não mais tinha o controle absoluto sobre o grupo que habilmente formara e que representava, de um certo modo, uma extensão de si mesmo.

Ao empenhar-se pessoalmente na transposição de elementos típicos das Ilhas Aran para o ambiente da peça, Synge revelara-se um meticuloso e eficiente cenógrafo, incapaz de descuidar-se dos mínimos detalhes. A Wilbraham FitzJohn Trench, a quem solicitara amostras de tecidos usados em Aran, escreveu:

I received your letter and the patterns a day or two ago, and I am greatly obliged for the kind help you have given us. The Leenane stuff comes very near the general effect of the darker shades the men wear on Inishman and will do excellently for some of the clothes. I am in hopes of matching it somewhere in Dublin and if that cannot be done we will get much bluer, but I think it is the proportion of the white wool and the roughness of the texture that will tell on the stage by lamp-light, rather than the exact shade of the dark thread. I hope to get pampooties from the islands, but <tho> I have not had any answers yet to my enquiries about them, and we shall probably have to to (sic) make them ourselves from the patterns I have. It was very kind of you to take so much trouble about the caps. Those I remember on the Island were certainly dull in colour but that may have been largely due to the effect of the turf-smoke and salt-water⁴⁵.

A preocupação de Synge em ter um par de **pampooties** no cenário revela a importância que dava a esse componente do vestuário de Aran, que assim descreveu em *The Aran Islands*: “Consistem simplesmente de um pedaço de couro cru de boi, com o pelo virado para fora, amarrado no dedo do pé e ao redor do calcanhar com duas extremidades de linha de pesca que prendem ao redor e são amarrados em cima, no peito do pé”⁴⁶. Por considerar um componente indispensável ao cenário, Synge escrevera com bastante antecedência ao seu amigo “Michael” — personagem de *The Aran Islands*, cujo nome verdadeiro era Martin McDonough — na “esperança de obter pampooties das ilhas” como confessara na carta a Trench. No dia 26 de fevereiro, um dia depois da estréia de *Riders to the Sea*, veio a resposta de Martin em uma carta, escrita parte em irlandês, parte em inglês:

[...] Now about the pampooties. The price is half-crown a pair. But if you want a pair yourself I'll send them to you and welcome. But I wouldn't like to give them to anybody else without a half-crown if they want them. You send me word and you'll have them quickly. [Continuing in English] Sending you a little bit of flannel, but I have to say to you that it is very dear and very scarce, although I might be able to get some, if you want me to do so. The price of it is from 3/ to 3/6 per yard⁴⁷.

Realista, escrupulosamente fiel a Aran, Synge não mediu esforços para arregimentar pessoas que pudessem auxiliá-lo na tarefa de construir o cenário de *Riders to the Sea*. Sobre essa preocupação com a fidelidade da representação, diria Lady Gregory em uma carta a Yeats, que ainda continuava nos Estados Unidos e Canadá fazendo conferências:

I am distracted trying to get Synge's 'properties' together for staging *Riders to the Sea*. I luckily took the flannel myself to the Gort dyer, and found he was going to use Diamond dyes instead of madder, and only 2 lbs. arrived. No real Aran caps can be got so far, or tweed. However I am promised a spinning wheel tomorrow⁴⁸.

A roca prometida não chegou em tempo, mas, em março de 1904, quando a peça foi apresentada pela primeira vez fora de Dublin. Foi efetivamente usada na cena de abertura, por Cathleen, a filha mais velha de Maurya, representada por Sara Allgood.

A entrada de Synge no **Abbey Theatre** fez com que o rumo da dramaturgia que estava tentando “implantar um teatro moderno”, fosse modificado. Com um teatro de conotação realista, começou a fazer frente ao teatro imaginativo que Yeats havia concebido e que, de um certo modo, apresentara como padrão a ser seguido, ao propor a implantação de uma dramaturgia baseada em motivos irlandeses, produzida por irlandeses, para irlandeses.

Baseado na realidade, Synge introduziu uma forma de drama no teatro irlandês que, em síntese, significou o resgate da tradição e da rica imaginação da cultura celta preservada pelos camponeses na aridez de Aran, pelos andarilhos nos vales de Wicklow e pelos **tinkers** nas encostas de Kerry. Com sua entrada no **Abbey Theatre**, Synge encontrou definitivamente seu caminho, e a **INTS** resolveu seu segundo grande problema: encontrou o dramaturgo de talento com o qual criou um dos mais significativos teatros de expressão de língua inglesa no século XX.

NOTAS

¹ Comentário do editor Alfred Nutt em carta a W. B. Yeats. In: *Theatre Business*, p.36-7, Nota 1.

² Sean MACCAN. The Beginnings. *The Story of the Abbey Theatre*, p.14.

³ Sean MCCANN. op. cit., p.14.

⁴ *Ibid.*, p.14.

⁵ Sean MCCANN., op. cit., p.15.

⁶ Yeats *apud* David GREEN. In: David Green & Edward Stephens. *J. M. Synge 1871-1909*, p.141.

⁷ David GREENE. In: David Green & Edward Stephens. Op. cit., p.142

⁸ Comentário Crítico do *The Daily News* *apud* Sean MacCann. The Beginnings. In: op. cit., p.16.

⁹ Sean MCCANN. *The Beginnings*. Op. cit., p.17.

- ¹⁰ Robert Hogan and Michael O'Neil. Introduction. In: *Joseph Holloway's Abbey Theatre: a selection from his unpublished journal - impressions of a Dublin playgoer*, p. XIV.
- ¹¹ O diário de Joseph Holoway compõe-se de 221 volumes manuscritos, contendo mais de 100 mil páginas, numa escrita quase ilegível, num total aproximado de 25 000 000 de palavras, e se encontra na *Biblioteca Nacional da Irlanda*. Este diário, segundo seus editores, em termos estilísticos e artísticos, é, provavelmente, um dos piores livros já escritos, mas, em extensão e conteúdo, é um dos documentos mais valiosos e fascinantes produzidos durante a *Irish Renaissance*, o período mais expressivo das letras irlandesas.
- ¹² David Greene. In: David Greene & Edward Stephens. Op. cit., p.173.
- ¹³ *Ibid.*, p.142.
- ¹⁴ A estada em Coole ocorre de 8 a 13 de outubro de 1902, e a produção de *In the Shadow of the Glen* (o *In* desapareceu depois da primeira temporada) acontece de 8 a 10 de outubro. Considerando-se o tempo de preparação da montagem da peça, a rigor, tem-se um período inferior a um ano.
- ¹⁵ Joseph HOLLOWAY. *Impressions of a Dublin Playgoer*, p.25.
- ¹⁶ Ann SADDLEMYER. *Finding a Theatre*. *CLJMS I*, p.62.
- ¹⁷ *Ibid.*, loc. cit.
- ¹⁸ Joseph HOLLOWAY. Op. cit., p.27.
- ¹⁹ Arthur Griffith *apud* David Greene. In: David GREENE & Edward STEPHENS. Op. cit., p.159 e 188.
- ²⁰ Carta ao Editor de United Irishman. *CLJMS I*, p.106.
- ²¹ Carta de W. B. Yeats para Arthur Griffith *apud* David Greene. In: David GREENE & Edward STEPHENS. Op. cit., p.189.
- ²² Carta à Sra. Kathleen Synge. *CLJMS I*, p.66-7.
- ²³ Carta de John Masefield para Lady Gregory. *Theatre Business*, p.46.
- ²⁴ Carta a John Masefield. *CLJMS I*, p.71-2
- ²⁵ Carta de John Masefield para Lady Gregory. *Theatre Business*, p.47.
- ²⁶ Carta a Padraic Colum. *CLJMS I*, p.70.
- ²⁷ Carta a Lady Gregory. *CLJMS I*, p.70-1.
- ²⁸ Carta a John Masefield. *CLJMS I*, p.73.
- ²⁹ Onde Synge é descrito como “um homem de temperamento calmo, amigável e fascinante”. *CLJMS I*, p.78, Nota 1.
- ³⁰ Carta a D. J. O'Donoghue. *CLJMS I*, p.78.
- ³¹ Na verdade, uma cópia da Parte I de *The Aran Islands* da p. 1 à metade da p.9 com a supressão de quatro parágrafos - dois nas p. 5 e 6 e dois nas p. 7 e 8. e do nome Killeany. Todas essas supressões aparecem na edição de 1911, facsimilada em 1988, uma reimpressão da edição de 1906.
- ³² Carta a D. J. O'Donoghue. *CLJMS I*, p.104-5.

- ³³ Publicado no *The Freeman's Journal* em 22.03.1900.
- ³⁴ Carta de Stephen MacKenna para J. M. Synge in: David GREENE & Edward STEPHENS, op. cit., p.168.
- ³⁵ Publicada pela *Massachusetts Review* em 1964.
- ³⁶ Carta a Stephen MacKenna. *CLJMS I*, p.74.
- ³⁷ J.M.Synge. *Prose*, p.393.
- ³⁸ *Ibid.*, loc. cit.
- ³⁹ J.M.Synge. *Prose*, p.394. O artigo foi publicado em 28.01.1899 no *Daily Express* de Dublin.
- ⁴⁰ J.M.Synge. *Prose*, p.394.
- ⁴¹ *CLJMS I*, p.76.
- ⁴² Joseph HOLLOWAY. op. cit., p.24.
- ⁴³ *Ibid.*, p.33.
- ⁴⁴ *CLJMS I*, p.76.
- ⁴⁵ Carta a W. F.Trench. *CLJMS I*, p.76-7.
- ⁴⁶ J.M.Synge. *The Aran Islands*, p.31-2.
- ⁴⁷ Carta de Martin McDonough para Synge. In: David GREENE & EDWARD Stephens. op. cit., p.113-4.
- ⁴⁸ *CLJMS I*, p.77, Nota 2.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- GREENE, H. David, STEPHENS, Edward M. *J. M. Synge 1871-1909*. New York: New York University Press, Revised Edition, 1989.
- HOGAN, ROBERT, O'NEILL, Michael J. (ed.). *Joseph Holloway's Abbey Theatre - A Selection from His Unpublished Journal: impressions of a dublin playgoer*. Illinois: Illinois University Press, 1967.
- SADDLEMYER, Ann (ed.). *Theatre Business: the correspondence of the first Abbey Theatre directors William Butler Yeats, Lady Gregory and J.M.Synge*. Buckinghamshire: Colin Smythe, 1982.
- SYNGE, J. M. *The Collected Letters of John Millington Synge*. (1871-1907). Oxford: Clarendon Press, 1983. v.1.
- _____. *The Collected Letters of John Millington Synge*. (1907-1909), Ann Saddlemeyer (ed.). Oxford: Clarendon Press, 1984. v.2.
- _____. *Collected Works II.Prose*. Alan Price (ed.). Washington: Colin Smythe & The Catholic University of America Press, 1982.
- _____. *Plays*. Oxford: Oxford University Press, 1980.

- SYNGE, J. M. Collected Works III. *Plays* Book 1, Washington: Colin Smythe & The Catholic University of America Press, 1968.
- _____. Collected Works IV. *Plays* Book 2, Washington: Colin Smythe & The Catholic University of America Press, 1968.
- _____. *The Aran Islands*. Belfast: The Blackstaff Press, 1988. [This edition is a photolithographic facsimile of the 1911 edition printed by Maunsel and Company Limited].
- _____. *Poems*. Oxford: Oxford University Press, 1962.