
O TERCEIRO TIRA: UMA OUTRA ODISSEIA

HELENO GODOY*

RESUMO

Este ensaio analisa o segundo romance de Flann O'Brien, *O terceiro tira*, mas o último a ser publicado, como uma paródia da *Odisseia*, de Homero, num nível de superficialidade, e de *Ulisses*, de James Joyce, num nível de profundidade, através da qual se disfarça uma rejeição kenósica da influência joyciana.

PALAVRAS-CHAVE: Flann O'Brien, *A odisseia*, James Joyce, angústia da influência.

Quando Flann O'Brien escreveu *O terceiro tira*,¹ seu segundo romance, depois de um mero *succès d'estime* e vendas ruins de seu primeiro, *At swim-two-birds* (Em nadar-dois-pássaros),² de 1939, acreditou que o livro lhe traria fama e, possivelmente, fortuna. Sua editora, a Longman's, recusou a publicação por considerá-lo mais fantástico ainda que *At swim-two-birds*, quando havia pedido ao romancista que escrevesse um livro menos fantástico. Nenhuma outra editora aceitou o livro, nem mesmo na América, onde William Saroyan³ tentou vender os originais para seu próprio editor.

De acordo com Flann O'Brien, em carta à editora Longman's, a

história que tenho em mente abre como um muito ortodoxo mistério de assassinato, num distrito rural. As partes, perplexas, recorrem à delegacia local, que, entretanto, possui alguns policiais muito extraordinários, que não confinam suas investigações ou atividades a este mundo ou a quais outros planos ou dimensões. Suas observações mais casuais criam mil outros mistérios, mas não haverá [no livro] nenhuma das dificuldades ou "*fogos de artifício*" do último livro. O ponto central de meu plano será o perfeitamente lógico e

* Universidade Federal de Goiás, Goiânia, Goiás, Brasil.
E-mail: hgodoy@brturbo.com.br

prosaico tratamento dos imponderáveis perturbadores dos policiais. Gostaria de fazer isso cuidadosamente e gastar um bocado de tempo nisso. (CRONIN, 1998, p. 97; grifo nosso)

Assim resumido, o livro poderia, quem sabe, até ser aceito. No entanto, sua leitura revela uma outra face de sua narrativa, nem de longe tão simples, nem de perto tão descomplicada. De fato, ao ter início com a frase “Nem todos sabem como matei o velho Phillip Mathers, despedaçando sua boca com minha pá”, o romance parece confirmar o desejo de O’Brien de que ele fosse apenas um “muito ortodoxo mistério de assassinato”. Mas ao fazer seu narrador explicar, logo em seguida, que “antes é melhor falar da minha amizade com John Divney porque foi ele quem derrubou primeiro o velho Mathers dando-lhe uma tremenda cacetada no pescoço com uma bomba de bicicleta especial que ele próprio fabricou usando uma barra de ferro oca” (p. 7), Flann O’Brien introduz na narrativa o elemento fantástico, mesmo se, neste momento, de forma ainda despercebida para o leitor. Seguindo sua tendência típica de causar estranhamento para seus leitores, ao mesmo tempo em que desfamiliarizando a forma da construção da narrativa de mistério e assassinato, que parecia ter começado a desenvolver, ao iniciar o segundo parágrafo de seu livro, apenas onze linhas abaixo, O’Brien faz a voz narrativa surpreender o leitor com o aparente abandono do mistério e do fantástico (este último, insista-se, ainda não percebido pelo leitor), para dar início a uma forma de narrativa ao molde do *bildungsroman*:

Nasci muito tempo atrás. Meu pai era um fazendeiro robusto e *minha mãe era dona de uma taberna*. Vivíamos todos na taberna, *mas não era uma casa próspera* e ficava fechada a maior parte do dia porque meu pai estava fora na fazenda e minha mãe estava sempre na cozinha e *por algum motivo os fregueses nunca vinham antes da hora de dormir*; e bem depois disso na época do Natal e nos outros dias especiais como aquele. Nunca vi minha mãe fora da cozinha em minha vida e nunca vi um freguês durante o dia e mesmo à noite nunca vi mais de dois ou três juntos. Mas então eu estava na cama parte do tempo e *é possível que as coisas se passassem diferentemente com minha mãe e com os fregueses tarde da noite*. (p. 7; grifo nosso)

O processo da desfamiliarização narrativa é singularizado pela forma extremamente ambígua como o narrador descreve suas relações com os pais e, em particular, as relações de sua mãe com os fregueses que frequentam a taberna de que a família, ou apenas ela, é proprietária. Afinal, pode-se muito bem imaginar outras atividades para a mãe do narrador “na hora de ir pra cama”, já que as coisas poderiam mesmo ser diferentes “com minha mãe e com os fregueses tarde da noite”. Tal desconfiança parece ser confirmada quando, ao contar ter sua mãe morrido e de se lembrar ter visto “um homem gordo com o rosto rubro e um terno preto dizendo a meu pai que não havia dúvida quanto a onde ela estava”, e que pouco tempo depois tinha sido a vez de seu pai morrer e que o “homem do terno preto estava de volta novamente”, o narrador afirma lembrar-se de ouvi-lo dizer a outra pessoa, referindo-se a ele: “Pobrezinho do infeliz *filho da puta*” (p. 8; grifo nosso).

No restante do primeiro capítulo ficamos sabendo da trajetória desse “narrador sem nome” enquanto nos conta sua própria história: como, depois de ficar órfão, ele foi enviado para a escola; como se tornou um admirador das obras de um certo estranho e desconcertante filósofo e cientista chamado De Selby; de como ele planeja editar um “Índex – ou Índice – De Selby”; como se tornou conhecido de um certo John Divney, que força uma amizade com o narrador, passa a viver com ele, finalmente levando-o a matar Phillip Mathers; como ele aceita participar dos planos de Divney (não por ganância, segundo explica, mas para conseguir o dinheiro que possibilitaria a publicação do *Índex de Selby*), rouba uma caixa que contém o dinheiro guardado de Mathers e como, depois do assassinato e do roubo, é convencido por Divney (que havia escondido a caixa de dinheiro roubada) a esperar algum tempo, até que as coisas se acalmassem, antes de fazerem uso do dinheiro roubado. Quando Divney finalmente, após três longos anos de espera, decide já ser tempo de ir em busca da caixa com o dinheiro, o narrador, depois de pegar a caixa e abri-la, sente que alguma coisa estranha aconteceu a ele, que ele está em um lugar desconhecido:

Não posso pretender descrever o que foi, mas a coisa me assustou muitíssimo antes que a tivesse compreendido mesmo que de leve. Foi alguma mudança que se abateu sobre mim ou sobre o quarto, *indescritivelmente sutil, ainda que momentânea, inefável*. (p. 23; grifo nosso)

Deste segundo capítulo em diante, o narrador entra em um mundo cada vez mais estranho e/ou absurdo. Como Divney lhe havia dito, por precaução, caso eles viessem a ser pegos pelo assassinato de Mathers e pelo roubo de sua caixa de dinheiro, que ele deveria dizer à polícia que não só não sabia nada sobre aqueles acontecimentos, como não se lembrava nem mesmo de seu nome, o narrador efetivamente vem, no curso da narrativa que se segue, a esquecer seu nome, encontrar-se com um Mathers bem falante e redivivo, um inspetor de polícia e três estranhos policiais. Sendo acusado da morte de Mathers, por causa de sua inexplicável e súbita semelhança com o velho que assassinara e roubara, o narrador é condenado à forca, mas consegue escapar e decide retornar à sua casa. Como ele diz ter a sensação de estar há três dias longe de casa, o que lhe sucede é ainda mais estranho: na verdade ele esteve fora por longos dezessete anos, reencontrando John Divney casado e velho, morando em sua casa, aparentemente como dono ou proprietário do que um dia foram todos os seus bens. Assustado, Divney tem um ataque cardíaco e morre, ao ver o narrador entrar em casa redivivo, pois ele tinha sido morto pelo próprio Divney, ao trazer a caixa de dinheiro roubada a Mathers do esconderijo em que estivera. Desiludido e totalmente atônito por se descobrir morto, o narrador põe-se de novo na estrada, vê uma casa que lhe parece a mais extraordinária que já vira em toda a sua vida, “muito branca e quieta” (p. 186). É então que ele ouve sons de passos atrás dele, e vê que é John Divney. Sem dirigirem uma palavra um ao outro, ambos entram “marchando na delegacia de polícia”. O policial que os atende é “imensamente gordo, vermelho e largo”, e lhes pergunta se eles estão ali para falar “sobre uma bicicleta?” (p. 187). Assim termina o livro.

O terceiro tira, a par de ser considerado por alguns críticos como a obra-prima de Flann O’Brien, não foi publicado até 1967, depois da morte de seu autor, no ano anterior. Como o livro não fora aceito por nenhuma editora, O’Brien acabou por inventar uma rocambolesca história sobre o desaparecimento e perda de seu manuscrito. Um dos biógrafos do romancista e seu amigo em vida, Anthony Cronin, conta como ele inventou para “Niall Sheridan que ele o havia esquecido, provavelmente num vagão de trem”; a outro conhecido, que o havia perdido no Dolphin Hotel “entre um jingado e um cambaleio”; ao ator Liam Redmond “que havia sido perdido num trem”; e a outros “uma

ainda mais rocambolesca história de ele ter sido assoprado página por página do porta-malas de um carro, durante uma viagem a Donegal” (CRONIN, 1998, p. 102). Nada disso era verdade e O’Brien não só manteve o manuscrito bem guardado, como veio a utilizar partes dele no seu último romance completo, *O arquivo Dalky* (1964), publicado pouco antes de sua morte.

Como Flann O’Brien morreu de câncer na mandíbula, no dia 1º de abril de 1966, um “April Fool’s Day” (Dia da mentira), e seu livro, que tem por narrador um defunto, só apareceu no ano seguinte, parece ter razão Bernard Benstock ao dizer que o romancista pregou-nos, desta forma, e tão ao seu gosto, “duas piadas, ao mesmo tempo”.

É possível que *O terceiro tira* possa ser interpretado de tantas e discrepantes maneiras como tem sido, desde sua aproximação com a física quântica, teoria do serialismo e a teoria da relatividade (Charles Kemnits: “Beyond the zone of middle dimensions: a relativistic reading of *The third policeman*”), com a filosofia e a teoria do conhecimento (M. Keith Booker: *Flann O’Brien, Bakhtin, and Menippean Satire*), assim como interpretado à luz de teorias várias como a psicanálise freudiana e lacaniana, o estruturalismo, o desconstrutivismo, a canavalização e tantas outras. O romance já foi comparado a *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, à *Comédia*, de Dante, ao *Pilgrim’s progress*, às *Viagens de Guilliver*, às obras de Kafka, e, evidentemente, às de James Joyce, tanto isoladamente quanto em seu conjunto.

Desde a primeira apreciação crítica de seu romance inaugural, *At swim-two-birds*, pelo romancista inglês Graham Green, leitor de originais para a editora Longman’s, Flann O’Brien foi considerado um romancista “na linha de um *Tristram Shandy* e *Ulisses*” (CRONIN, 1998, p. 89). Também nunca faltaram aproximações entre *O terceiro tira* e todas as outras obras de James Joyce, notadamente *Um retrato do artista quando jovem* e *Ulisses*. A influência de Joyce sobre O’Brien, por mais que a mera menção disso o irritasse profundamente, é evidentemente inquestionável.

Seamus Deane (1994, p. 194), em sua *A short history of Irish Literature*, escreve que a

reação de O’Brien à obra de Joyce e, mais tarde, à fama de Joyce é um dos exemplos mais espantosos de “angústia da influência” a

ser encontrado, mesmo na Irlanda, onde a proximidade da pequena comunidade literária estimula ficção e fricção de qualidade variada e invariável regularidade.

Deane parece acreditar que seus leitores conhecem a expressão cunhada pelo crítico norte-americano Harold Bloom, assim como já leram seu livro *A angústia da influência*. É lá que Bloom apresenta sua teoria da angústia que sofrem os poetas “efebos” e novos e posteriores, em relação aos poetas “fortes”, os antecessores. Consciente ou inconscientemente, não importa, tais poetas “efebos”, segundo Bloom, exercitam suas “cegueiras” face às “percepções visionárias” que têm de suas próprias obras. Com base na psicanálise e amparado pelo conceito freudiano da triangularização edípica, Harold Bloom apresenta suas seis (uma evidente e propositadamente arbitrária escolha e decisão) “razões revisionárias” para um poeta posterior “negar” a influência de um poeta precursor: *clinamen*, uma desleitura e/ou desapropriação); *tessera*, uma complementação e/ou antítese; *kenosis*, uma ruptura e/ou descontinuidade); *demonização*, um deslocamento na direção do contrassublime ou em direção contrária ao sublime do precursor; *askesis*, uma autopurgação ou ascese, um truncamento das qualidades do poeta novo e sua possibilidade de interpretar o precursor; e, por fim, a *apophrades*, o retorno dos mortos, quando o poeta novo apropria-se da obra do poeta precursor e faz acontecer seu retorno, “como se o segundo poeta houvesse, ele mesmo, escrito a obra característica de seu precursor” (BLOOM, 1991, p. 41-45).

O gesto de Flann O’Brien é *kenósico*, pois revela uma tentativa de esvaziamento de James Joyce, “num mecanismo de ruptura semelhante às defesas contra as compulsões de repetição” (BLOOM, 1991, p. 43). Daí ser possível, numa primeira leitura, achar em *O terceiro tira* um aparente afastamento da modernidade, em direção a um retorno “realista”. Ian MacKenzie tentou provar isso em seu ensaio “Who’s Afraid of James Joyce? Or Flann O’Brien’s Retreat from Modernism” (*Études de Lettres*, 1983, p. 55-67). Na interpretação do crítico, foi o aparecimento de *Finneganas Wake* (chamado por O’Brien de *Flannagans Awake*, um trocadilho que, ao pé da letra, pode ser traduzido por “Flannagans acordado”), que O’Brien reprovou, condenando em Joyce sua “tentativa de desintegração, dissipação e demolição da linguagem” (p.

65). Pode ser que o Prof. MacKenzie tenha razão, mas ao ser publicado postumamente, mais de vinte e cinco anos após ter sido escrito, *O terceiro tira* já não atraía tanto aquele tipo de leitura pró-Joyce e anti-O'Brien, sobretudo entre os críticos norte-americanos, em seguida ao aparecimento da terceira edição de *At swim-two-birds*, em 1960. De qualquer forma, no entanto, *O terceiro tira* foi visto como diferente. A tarefa crítica que se impunha era a de ver como essa diferença era estabelecida por O'Brien, quando, na verdade, a maioria dos críticos dedicava-se a comparações cada vez mais contextualizadas ou mais ainda descontextualizadas, com poucas e superficiais incursões quanto à ironia e à paródia presentes no livro. Mais ainda: ironia e paródia que eram moeda corrente nos livros subsequentes do escritor, bem como na coluna "Cruiskeen Lawn", que ele escreveu e manteve por vinte e cinco anos no jornal *Irish Times*. De todas as obras que li durante toda a pesquisa desenvolvida para a redação de minha tese de doutorado sobre os romances de Flann O'Brien, só em *La scrittura come travestimento dell'io*, a crítica italiana Roberta Ferrari, no capítulo dedicado a *O terceiro tira*, de trinta e três páginas, destina cinco páginas e meia a uma aproximação entre esse romance e o *Ulisses*, de James Joyce, sem levar em conta a paródia, e no bojo de uma comparação, ainda, entre o romance e a *Comédia*, de Dante, a obra de Kafka e o motivo do "Doppelgänger" (segundo *O duplo*, de Otto Rank). Em seu já citado artigo, Charles Kumnitz também aproxima, do ponto de vista do arquétipo da "viagem", a estrutura de *O terceiro tira* daquela de *Ulisses*, sem no entanto mencionar a de *A odisseia*, de Homero.

Os pontos de aproximação, entretanto, vão além do que quer Kumnitz, e sob um ponto de vista específico: seja por similaridade, seja por diferenciação, a estrutura de *O terceiro tira* repete e parodia, em primeiro lugar, *A odisseia*, de Homero, a partir daí ironizando o *Ulisses*, de Joyce. Não é nada épica a aventura do herói morto do romance, assim como não é épica, em *Ulisses*, a aventura de um dia na vida de Leopold Bloom e Stephen Dedalus. Mas ao fazer seu narrador perambular sozinho e já morto, Flann O'Brien não só reverte tais "odisseias" anteriores, ele também aponta na direção de um outro tipo de "viagem" (o arquétipo da viagem): a pior procura, diferentemente da de Ulisses na Grécia antiga ou das de Leopold Bloom e/ou Stephen Dedalus na Irlanda do século XX, é a do lugar onde já se está. Destituído de heroísmo e sendo

um ingênuo, um *naïve*, restaria ao narrador anônimo de *O terceiro tira* apenas a descoberta de si próprio. Mas até isso lhe é interdito: em primeiro lugar, por ele lutar por uma vida que já não tem (tanto o Inspetor O’Corky quanto os três policiais – Sargento Pluck, Policial MacCruiskeen e Policial Fox, mas principalmente os dois primeiros – querem enforcá-lo pela morte de Mathers); vivo, não soube lutar para se defender; morto, luta para conservar o que já foi perdido.

Para o narrador-anônimo do livro, as ideias filosóficas e científicas de De Selby, de cuja obra ele quer publicar um Índice, são tanto mais verdadeiras quanto mais, para o leitor que lê o romance, tornam-se absurdas. Por exemplo: a noite não é a ausência da luz do sol, mas o acúmulo de partículas negras que tapam a luz do sol. Outro: nós não dormimos, mas sofremos um série ininterrupta de crises epiléticas, tão rápidas e tão próximas umas das outras, que temos a sensação tradicionalmente conhecida como “de dormir”. Uma última, a terra não é esférica, nem vivemos na parte externa dessa esfera, mas sim um cilindro oco e é nessa parte interna que se desenvolve a vida terrena.

Não falta ao romance e, conseqüentemente, à trajetória do narrador, uma “descida ao inferno”, em busca de uma substância capaz de fornecer sabedoria a quem a encontra. O infernal é que, depois da descida por um elevador, toda uma possibilidade enorme de riquezas está à disposição de quem lá entrara: ouro e pedras preciosas à vontade. A tentação leva à perdição e à queda absoluta, já que o elevador só retorna à superfície se seu usuário pesa exatamente a mesma quantidade de quilos e gramas desde o momento em que lá entrara, o que conduz não a uma síndrome de um possível paraíso perdido, mas a de um inferno deixado para trás.

O inferno do anônimo narrador de *O terceiro tira* ou sua experiência dele não reside no fato de ele perder a riqueza em milhões de libras, mas de saber que era destinada a ele e ele não poderia usufruir dela. É como a porta que abre a entrada de acesso à lei, na anedota contada pelo padre que prega na igreja aonde entrara Joseph K, em *O processo*, de Kafka. Impedido de entrar por um guarda, o homem se deixa ficar ali à porta, sem fazer esforço algum para entrar, sem forçar nada. Quando ele está prestes a morrer, depois de tantos anos esperando, e vê que o guarda vai fechar a porta, pede-lhe uma explicação. O guarda lhe diz que “ninguém senão [ele] podia entrar [lá], pois [aquela] entrada

estava destinada apenas para [ele]”.⁴ Aquela sacola de riquezas que o narrador de *O terceiro tira* lamenta deixar para trás não é um bem em si, mas a possibilidade de uma vida inteira de realizações que ficam ou restam frustradas. Não é simplesmente que ele lhe vê negado o acesso a um bem físico, mas a um bem espiritual e intelectual, sobretudo, a impossibilidade de editar seu *Índex de Selby*, que não apenas o tiraria da vida obscura que vivia, mas que lhe daria, também, e acima de tudo, uma identidade, o direito de ser a si mesmo diante dos outros, apresentar-se como alguém que, de um pobre bastardo e “filho da puta”, poderia se transformar, ou havia se transformado, em um homem famoso e honrado por todos com quem viesse a conviver. Sua edição do *Índex De Selby* lhe garantiria um lugar no mundo, uma porta que ele conseguiria abrir por si mesmo, seu próprio esforço e competência.

Não é preciso ir muito longe para se ver, aqui, o tema que acompanhou Flann O’ Brien durante toda a sua vida, a enorme figura de James Joyce e sua poderosa sombra projetada sobre ele. Flann O’ Brien, como o narrador de seu romance, também anseia por identidade e fama próprias, diferenciadas e longe daquelas de James Joyce. *O terceiro tira*, com seu início ao gosto do realismo típico de Charles Dickens e com suas notas de rodapé a Walter Scott, sua inserção na tradição irlandesa da paródia e do sarcasmo, representou a primeira tentativa de Flann o’ Brien, após *At swim-two-birds*, de se afastar de Joyce, ainda que por seus temas estivesse sempre voltando a ele.

O romance tem uma estrutura linear, em tudo diferente do que seu autor havia feito em seu primeiro livro, e se enquadra em outra tradição, a do mistério e do gótico ou fantástico. *At swim-two-birds* continha elementos fantásticos, mas enraizados no folclore e nas narrativas lendárias irlandesas; em todo caso, não implicava vida pós-morte ou um embate violento entre vida e morte, a não ser como sobrevivência literária. *O terceiro tira* conta ainda com um resquício disso, pois o narrador precisa continuar narrando para manter o que acredita possuir de vida, mas está impedido de ser-se a si mesmo, isto é, ser aquilo que já não é mais, por estar morto, e pior, nem saber disso.

O terceiro tira, apesar de muito estudado, nunca mereceu dos críticos o mesmo número de ensaios e análise que *At swim-two-birds*; na maioria dos casos, por não possibilitar muitas comparações com o *Ulisses*, de Joyce. No entanto, o livro é, sem dúvida alguma,

uma paródia daquele, uma reescritura cômico-fantástica da estrutura episódica e épica do romance joyciano, um reencontro de todas as antigas e modernas épicas disponíveis no repertório literário, que Flann O'Brien conhecia tão bem. Não quero, aqui, pois não há sequer espaço para isso, esmiuçar detalhes comparativos de correspondências, como tantas vezes já feito em relação a *Ulisses* e à *Odisseia*, de Homero, mesmo porque tais correspondências não são exatas, pois paródicas, e, como tais, impossíveis de se corresponderem minuciosamente, sob pena de fazer o livro perder seu caráter exatamente paródico e se tornar cópia. *Ulisses*, de Joyce, não é, nem funciona, como uma paródia da *Odisseia*, de Homero, mesmo se já tenha sido aventada a possibilidade de ter sido essa a ideia inicial, com Joyce lamentando que os críticos, principalmente os professores americanos, nunca tenham se dado completamente conta do fato de que seu romance era um livro engraçado. *Ulisses* não é lido nem visto como um livro cômico. Embora possua passagens cômicas, é sempre estudado muito mais em relação ao jogo intertextual que explícita. *O terceiro tira*, reconhecido por alguns como a verdadeira obra-prima de Flann O'Brien,⁵ não tem a mesma fama de *At Swim-Two-Birds*, além de ser extremamente desconcertante em suas fantásticas e absurdas situações e temas que expõe. Só o fato de se encaixar na estrutura da épica⁶ ressalta sua qualidade e sua afirmação antijoyciana, mesmo se a Joyce voltando em sua proposta, mas, é bom que se lembre, sempre pelo viés da paródia.

É por isso que o retorno que se segue à ida do narrador ao inferno, representado pela eternidade de onde nada se tira, acontece quando ele se encontra com o “terceiro policial” da história, o nunca visto sargento Fox, “porque está na sua ronda e nunca fora dela e assina o livro [de ponto] no meio da noite quando até um texugo está dormindo” (p. 75). Antes desse encontro, no entanto, ele deve enfrentar, junto aos policiais do alojamento, o ataque de um reduzidíssimo exército de pernetas liderados por Martin Finnuscan, o assaltante que ele havia encontrado, assim que começara sua caminhada e seu afastamento em direção ao alojamento policial, para salvá-lo do enforcamento no cadafalso; afinal, já haviam descoberto que ele assassinara um homem.

Na manhã do terceiro dia de sua peregrinação, no início do décimo primeiro e penúltimo capítulo do livro, ele descobre que Mac-Cruiskeen deixara “a porta da cela escancarada com o molho de chaves

dependurado negligentemente na fechadura” (p. 159). Ele sai, tira de lá a bicicleta do sargento MacCruiskeen, passa o dia mais ou menos em lazer, anda de bicicleta, e até vai perto do lugar onde ficava sua taberna, esperando mesmo encontrar John Divney. De volta ao alojamento, e já de noite, ele se encontra, pela primeira vez, com o sargento Fox, a seus olhos “um monstruoso policial”, que acreditava que o narrador estivesse morto. O narrador explica-lhe que escapara, quando Fox o leva para uma casa que lembra a do velho Mathers, ele mesmo se parecendo com o velho assassinado, ou tudo não passando de uma ilusão do narrador. Fox diz que aquela é sua “própria delegacia de polícia particular” (p. 172) e que havia encontrado o cofre perdido pelo narrador, o mesmo que sumira durante a explosão, quando o narrador o fora pegar. Fox explica-lhe que achara o cofre e que dentro dele encontrara cento e vinte gramas de “omnium”. O narrador pensa que o sargento Fox refere-se ao ouro que, supostamente, deveria estar lá, mas o sargento refere-se ao “omnium” que seria “suficiente para fazer [dele] um homem de posses pessoais e qualquer outra coisa que [ele pudesse] imaginar” (TT, p. 176).

O “omnium” havia sido definido e explicado ao narrador, pelo sargento MacCruiskeen, como “a energia”, embora o nome correto fosse “omnium” porque havia “muito mais que energia dentro” do narrador, havia “o que quer que ele seja”. Por essa razão, “omnium é a essência interior inerente essencial que está oculta dentro da raiz do cerne de todas as coisas e ele é sempre o mesmo” (p. 106). Embora essa definição tenha aparecido bem antes, lá no Capítulo VII, só agora, durante a conversa do narrador com o sargento Fox, ela é capaz de ser perfeitamente compreendida. Todas as coisas parecem se encaixar e fazer sentido, exatamente, como no início do último e décimo segundo capítulo do livro, quando “a noite parecia ter alcançado o seu ponto médio de intensidade e a escuridão estava [...] muito mais intensa do que antes” (p. 181). É dessa escuridão que ele vai sair e retornar à casa, à taberna que compartilhava com Divney, como num novo nascimento, um outro Ulisses que retornasse a Ítaca e reencontrasse, finalmente, seu destino, possuidor de cento e vinte gramas de “omnium”, e que não vinham de fora dele, mas de si mesmo, tudo o que era e poderia ser, o que desejasse ser. Consequentemente, algo mais valioso e importante que algumas moedas de ouro.

Pode-se dizer, sobre o narrador de *O terceiro tira*, o que Adorno e Horkheimer dizem do Ulisses de *A odisseia*, que ele teve de “se perder a fim de se ganhar”. É fundamental, para isso, entender que “a viagem errante de Troia a Ítaca”, que Ulisses é forçado a empreender, “é o caminho percorrido através dos mitos por um eu fisicamente muito fraco em face das forças da natureza e que só vem a se formar na consciência de si” (*DE*, p. 56). O narrador anônimo de *O terceiro tira* também, pois, de saída, já se encontra morto, muito mais enfraquecido, portanto, em seus embates contra as forças que, na Irlanda do tempo de Flann O’Brien, pareciam fantásticas e “infernais”. Esse narrador é, mas não tão somente, um símbolo do próprio trajeto do escritor e autor do livro, fragilizado pelas comparações com Joyce, desqualificado perante ele, tornado menor sob a qualificação de mero “joyciano”. Ele também deveria valorizar, e é isso que ele está fazendo em seu livro, as “cento e vinte gramas de ‘omnium’” de sua caixa ou cofre pessoal de inventividade literária, formando-se na consciência de si mesmo.

Em seu ensaio intitulado “The fourth policeman (O quarto policial)”, Hugh Kenner⁷ acusa *O terceiro tira* de ser um livro que usa da irregularidade para “tornar plausível um universo de sonhos definido basicamente por omissões” (p. 65), um livro em que nenhuma palavra em irlandês aparece, do qual a Irlanda está ausente, sem nada de sua história, como se nela uma Liga Gaélica jamais tivesse existido, nem existido seu Parlamento, como se sua República não tivesse sido proclamada, nem o Tratado com a Inglaterra, e nem mesmo a Independência, em 1922. Para Kenner, o romance retrata “uma Irlanda da qual a política e a consciência política foram simplesmente subtraídas” (p. 65). Para ele, *O terceiro tira* “é [um romance] quase naturalista” (p. 66).⁸ Kenner reclama até da presença só de bicicletas no livro, como se Flann O’Brien não soubesse da existência de automóveis ou pretendesse ignorá-los, incapaz de ver que o uso de bicicletas interagindo com seres humanos, a ponto de estes começarem a virar bicicletas, é uma enorme crítica de O’Brien à mecanização cada vez mais crescente na vida moderna, com o automóvel sendo um dos maiores responsáveis por esse crescimento. O que o crítico falha em notar é precisamente a escolha feita por O’Brien de modelos que o afastassem, ao menos aparentemente, do modelo joyciano, isto é, que o pudesse levar de volta à tradição realista do romance inglês do século

dezenove, desde aquele romântico-histórico de Walter Scott, até ao do social-denunciador de Charles Dickens, mesmo se, para mais uma vez, parodiá-los. A aparência de romance naturalista que *O terceiro tira* tem é um disfarce, sendo mais outra das formas de seu autor afastar-se de Joyce. Hugh Kenner considera, ainda, que ao fato de o romance parecer naturalista, outro fator negativo é a ele acrescentado, o de a linguagem do romance não explicitar a arbitrariedade linguística que *At swim-two-birds* clara e exuberantemente expunha. Em outras palavras, Kenner parece querer que O'Brien continuasse escrevendo livros na linha de seu primeiro, evidentemente, aquela dos romances joycianos, em que a linguagem, por assim dizer, dá origem ao mundo. Só que isso também acontece em *O terceiro tira*, por todas as razões já apresentadas até aqui. Joyciano apaixonado e um dos maiores especialistas norte-americanos em James Joyce, Hugh Kenner se recusou a ver, em *O terceiro tira*, as qualidades que o livro possui.

Em seu ensaio, ele chega ao ponto de afirmar, melhor seria dizer “profetizar”, “um tempo de eclipse” para *O terceiro tira*, acrescentando que o livro não tem um só fragmento com “poder mítico”, chamando a atenção para o fato de que a “visão do livro da Eternidade era subversiva e vazia de esperança” (p. 71; grifo nosso). Pode ser, mas o que é triste, num artigo crítico tão declaradamente pró-Joyce e, portanto, tendencioso, é que o crítico não se tenha dado ao trabalho de encontrar motivos para o que considera defeitos do romance. Não passou por sua mente, é claro, que a Eternidade em *O terceiro tira* precisa ser destituída de esperança, para não repetir, entre outras coisas, a possibilidade de reconciliação tripla que acontece no *Ulisses*, ou é sugerida como possibilidade futura, com a reunião, sob um mesmo teto, de Stephen Dedalus, Molly e Leopold Bloom. Kenner parece não entender que a Eternidade, em *O terceiro tira*, é subversiva exatamente porque toda a narrativa do livro também é subversiva, na medida em que expõe as diferenças que Flann O'Brien insistia em exibir em relação a James Joyce. Se ao final de *O terceiro tira* não há ressurreição alguma, mas apenas a repetição da trajetória do narrador anônimo,⁹ só que agora acompanhado por John Divney, isso se deve a dois fatores. O primeiro é paródico e, evidentemente, muito sarcástico: John Divney é, em todo o livro, ou nele representa, por ser mais velho e agir como uma espécie de guia do narrador anônimo, um pai substituto e, como tal, edipicamente,

um usurpador. Ele precisa ser punido (afinal, ele é o vilão da história), embora em seu retorno à taberna, no último capítulo do livro, o narrador esteja realmente interessado em se reconciliar com ele, e não matá-lo. Sua morte é um erro involuntário, mas, em todo caso, necessário, como se Flann O'Brien quisesse dizer que James Joyce também merecesse morrer ou, ao menos, e isso seria ainda mais engraçado, devesse acompanhá-lo em seu infortúnio literário.

O outro fator é da própria natureza da estrutura épico-paródica do livro. Como dizem Adorno e Horkheimer, discutindo as andanças do herói de *A odisseia*, “as aventuras de que Ulisses sai vitorioso, são todas elas perigosas seduções que desviam o eu da trajetória de sua lógica” (DE, p. 56). Mas Ulisses foi capaz de, por sua astúcia (sua capacidade de enganar), se sair bem de todas elas, por ter sido capaz, assim como ao longo de sua vida, da possibilidade de sua sobrevivência tirar a substância de sua experiência. O narrador de *O terceiro tira*, assim como Flann O'Brien, não faz mais que isso, ambos se adaptam para sobreviver, e com toda consciência, pois, como aqueles dois filósofos dizem, “só a adaptação conscientemente controlada à natureza coloca-a sob o poder dos fisicamente mais fracos” (DE, p. 62). Para Adorno e Horkheimer (1985, p. 62), “a *ratio* que recalca a mimese não é simplesmente o seu contrário”, já que “ela própria é mimese: a mimese do que está morto”. Ulisses retorna a uma Ítaca devastada, cheia de pretendentes à mão de uma Penélope que faz e ao mesmo tempo desfaz um tapete, um lugar, enfim, onde ordem e disciplina parecem ter sido esquecidas.

Simbolicamente, Flann O'Brien parece querer dizer a mesma coisa da Irlanda e de sua desolação (pelo menos, de seu ponto de vista), mas, sobretudo, de sua própria situação como escritor irlandês. O fato de terem dito que ele era joyciano simbolicamente representava sua morte, ao subtrair-lhe sua identidade e atribuir-lhe outra. Como vingança, ele se afasta do modelo que diziam ser aquele que seguia, buscando outro, fazendo do reencontro da morte, através do colapso cardíaco que mata de medo John Divney, o reconhecimento, por parte do escritor de *O terceiro tira*, daquilo que para ele estava morto: a obra de Joyce, de que a sua era acusada de ser uma mera imitação.

Mas, ao mesmo tempo, ele não pode se livrar dessa mesma imitação/repetição, pois, como lembram ainda Adorno e Horkheimer, uma figura mítica “está obrigada a fazer sempre a mesma coisa”, já

que “todas consistem na repetição”, e “o malogro” da repetição “seria seu fim” (63). O narrador de *O terceiro tira* deve sua anonimidade ao fato de que ele é obrigado a repetir Ulisses, e não Leopold Bloom, ao se apresentar diante de Polifemo, como Oudeis (Ninguém, em grego),¹⁰ nome sonoramente próximo de Odysseus (Ulisses), assim como Martin Finnuscane repete os comedores de lótus, os que desviam a todos de seus caminhos. Afinal, é Finnuscane quem conta ao narrador sobre a possibilidade de ele descobrir se sua vida seria longa ou curta, através das informações obtidas com os policiais sobre vestes que fossem da cor do vento da data do nascimento dele. Esse desejo não é satisfeito, pois como lembram aqueles dois filósofos “o direito das figuras míticas, que é o direito dos mais fortes, vive tão somente da impossibilidade de cumprir seu estatuto”, pois “se este é satisfeito, então tudo acaba para os mitos, até sua mais remota posteridade” (*DE*, p. 64-65). A psicanálise, por seu turno, já nos ensinou que nenhum desejo pode jamais ser satisfeito. Essa é sua condição essencial de ser desejo.

Em sua trajetória de repetições e recomeço, o narrador de *O terceiro tira*, o Odysseus/Oudeis/Noman/Ninguém dessa odisséia dos mortos, assim completa sua caminhada épico-paródica. É outra repetição, mas ele está condenado a ela, pois ela é parte de sua natureza e ele não pode dela fugir. Apesar de toda a graça, mas também de toda a ironia e de todo o sarcasmo que ele expõe, era de se esperar que *O terceiro tira* não fosse aceito para publicação. Flann O’Brien sofreu muito por isso, até mesmo inventando ou criando um mito em torno do assunto, o do desaparecimento dos originais datilografados do livro.

Assim, podemos entender por qual razão seu romance seguinte, *An béal bocht* (em inglês, *The poor mouth*, *A boca pobre*), tenha sido escrito em irlandês, língua que Joyce não dominava, embora conhecesse, mas na vida cotidiana não falava, e na qual nunca escreveu. Além de poder em irlandês exercitar sua ironia, Flann O’Brien, através dele, podia estabelecer para si próprio uma outra identidade. O romance, assim como o início da publicação de sua coluna, “Cruiskeen Lawn”, no *Irish Times*, contribuíram enormemente para isso, já que o livro foi publicado com o nome com que O’Brien assinava sua coluna, Myles na gCopaleen. Com ambos, o romance e a coluna, Flann O’Brien empreende seu maior afastamento de James Joyce.

ABSTRACT

This essay analyzes Flann O'Brien's second novel *The Third Policeman*, his last to be published, on a surface level as parody of Homer's *The Odyssey*, on a profound level as a parody of James Joyce's *Ulysses*, through which the author disguises a kenosis rejection of the Joyce's influence.

KEY WORDS: Flann O'Brien, *The odyssey*, James Joyce, anxiety of influence.

NOTAS

- 1 No original, *The third policeman*. Existe edição em português, no Brasil: *O terceiro tira*, traduzido por Luís Fernando Brandão (Porto Alegre: L&PM, 1987); todas as citações serão desta edição e serão referenciadas parenteticamente por número de página.
- 2 Título intraduzível em português. Literalmente, significa “onde nadam (ou nadaram) dois pássaros”. Prefiro seguir a lição da tradução espanhola, *En nadar-dos-pájaros*, por José Manuel Álvares Flóres (1989), a seguir as lições das traduções francesa e italiana, respectivamente, *Kermesse irlandaise* (por Henri Morisset, 1964) e *Una pinta d'inchostro irlandese* (por J. Rodolfo Wilcock, 1999). Uma segunda tradução francesa, por Patrick Hersant, em 2002, optou por manter o título em inglês, mas sem a preposição inicial, *Swin-two-birds*. O título deriva de *Ag snámh dá én*, em irlandês significando At swim-two-birds, um vau ou lugar pouco fundo do rio Shannon, entre Clonmacnoise e Shannonbridge, no condado de Offaly, na República da Irlanda, aonde o rei Suibhne vai e recita um longo poema, de acordo com o famoso poema ou narrativa lendária *Buile Suibhne – The Frenzy – or Madness – of Sweeney* (em português, “A loucura do rei Suibhne ou Sweeny”), escrita em irlandês medieval. Também como nome de um lugar, ele aparece na narrativa lendária *Acallamh na Senórach*, em que o personagem central é Finn Mac Cool. Existem duas versões para a origem do nome. A primeira dá conta de que, na forma de pássaros, os personagens lendários Buide e Luan vieram nadar no rio Shannon e lá foram mortos. A segunda informa que Conan Honey-mouth, filho de Dagda, desafiou Ferdo-man, filho de Ronan, para um combate por causa de uma mulher, e que dois irmãos adotivos de Conan vieram em seu auxílio, na forma de pássaros, e nadaram no rio. Qualquer que seja a versão aceita, o nome refere-se ao fato de que lá nadaram dois pássaros. As versões aparecem em *Metrical Dindshenchas*,

- catálogo de nomes de lugares na Irlanda, editado por Edward Gwynn (Dublin: Hodges, Figgis & Co, Ltd, 1924), p. 351-353. Cf. Wäppling, Eva, *Four Legendary Figures in At Swim-Two-Birds* (Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 1984), p. 9-11. Para a versão de *Buille Suibhne*, Wäppling indica aquela editada e traduzida por J. G. O’Keeffe (London: Published for the Irish Texts Society by David Nutt, 1913); para *Acallamh na Senórach*, a editada por W. H. Stokes (Leipzig: Verlag Von S. Hirzel, 1900).
- 3 William Saroyan (1908-1981) ficara famoso com seu primeiro livro, *The daring young man on the flying trapeze*, de 1934. Ao tempo de sua visita a Dublin, já havia publicado outros livros, inclusive de teatro. Cronin informa sobre uma edição, pela Penguin, de seu livro de estreia, pouco antes de sua chegada à Irlanda, conhecida por O’Brien e seus amigos. O’Brien, em carta ao contista, de fevereiro de 1940, elogia a peça *The time of your life*, que estava lendo, como “terrivelmente engraçada” e que havia “grande novidade” em seus escritos. Em 1964, segundo o editor Tim O’Keeffe, Saroyan ainda falava de O’Brien e seus amigos “com humor e afeição” (Cronin, 1997, p. 99). Ironicamente, a fama de Saroyan não foi duradoura. Ele publicou vários romances, dentre os quais o mais famoso é *The human comedy* (1943), e várias outras peças, até a década de sessenta. Depois disso, sua fama declinou, embora ele tenha publicado mais livros, entre 1952 e 1979, dos quais três são obras autobiográficas.
 - 4 Ver Kafka (s.d., p. 169). De acordo com Anthony Cronin (1989, p. 58), e segundo uma informação obtida com Niall Sheridan, todos eles, amigos naqueles tempos de estudantes em Dublin, haviam lido os ficcionistas russos do século XIX, assim como Proust, Kafka e Kierkegaard, e que Flann O’Brien “admirava enormemente esses três últimos”.
 - 5 Elogiando a linguística vibrante e a coesão intertextual de *O terceiro tira*, por exemplo, Keith Hopper (1995, p. 52) afirma que ele “permanece o segredo mais bem guardado da literatura irlandesa”, o único romance capaz de obrigar os críticos “a reconsiderarem sua posição” e opinião em relação à obra de O’Brien.
 - 6 Ver Adorno e Horkheimer (1985, p. 56); todas as citações são desta edição e serão, doravante, parentéticas: *DE* seguido pelo número de página.
 - 7 Ver Clune e Hurson (1997, p. 61-71); todas as citações serão, doravante, parentéticas por número de página. São nossas as traduções.
 - 8 Se assim fosse, Hugh Kenner deveria ter se lembrado de que a paisagem presente em *O terceiro tira*, como muito bem relembra Anthony Cronin (1998, p. 16-17), é a de “Tullamore, uma cidade situada na plana e quase

que *desprovida de características* planície central da Irlanda”, para onde Michael O’Nolan, pai do escritor, fora transferido em seu emprego e levou sua família, em 1920; grifo nosso).

- 9 Sue Asbee (1991, p. 51-51) chama a atenção para o fato de que a narrativa do romance na verdade não é cíclica, pois “embora o fim do livro certamente nos leve de volta, ele não nos retorna à abertura do romance, como *Finnegans Wake*”. É verdade, não leva, mas leva de volta a um pouco depois do começo do Capítulo IV, quando, no início de sua viagem, o narrador entra no alojamento dos policiais pela primeira vez e encontra o sargento Pluck se olhando no espelho. Esse trecho de mais ou menos dois parágrafos do Capítulo IV é repetido, com pequenas variações, no final do livro, que termina com a mesma pergunta de Pluck, aqui para o narrador e Divney: “É sobre uma bicicleta?” (p. 53, 187). Isso torna, senão o livro, ao menos toda a peregrinação do narrador, acompanhado por Divney, cíclica.
- 10 Como Ulisses ao gigante Polifemo, o narrador de *O terceiro tira* afirma ao sargento Pluck, quando entra no alojamento policial, não ter nome nenhum, nem conhecendo sua origem, ao que lhe retruca o sargento: “Uma vez conheci um homem alto ... que também não tinha nome e com certeza você é filho dele e herdeiro de todas as suas nulidades e de todos os seus nada” (p. 55). Correspondências entre as duas obras, como essas (narrador=Ulisses/sargento Pluck = Polifemo), assim como aquela outra, de Martin Finnuscan, corresponder aos comedores de lótus (ele, também, é o primeiro ser que o narrador encontra em sua trajetória), podem ser facilmente estabelecidas. Esse tipo de análise ocupou os estudos universitários americanos durante um longo tempo. Neste ensaio não quero seguir esse caminho, pois, no estágio atual dos estudos joycianos e também da obra de O’Brien, eles se tornaram irrelevantes, de tão repetidos, não ultrapassando o nível dos estudos intertextuais, confirmando que a intertextualidade, nas obras dos dois autores, efetivamente existe.
- Por outro lado, Keith Hopper (1995, p. 121, em seu *Flann O’Brien: a portrait of the artist as a young post-modernist*, só se refere ao narrador como “Noman” (em seu capítulo dedicado ao livro, o terceiro, chamado “Character building: the role of the self-conscious narrator”, em que discute a anonimidade do narrador do romance), afirmando que ele é um Ninguém por, em primeiro lugar, “estar morto”, e, em segundo lugar, por ser “só um personagem ficcional num texto”, carecendo “de significação ontológica”. Não concordo nem com uma coisa nem com outra. Em nossa lembrança deles, os mortos ainda preservam seus nomes e identidades, e o mais comum, quanto a personagens ficcionais, é que eles tenham nome, e não o

oposto. Depois de tudo o que se falou aqui, aceitar que o narrador anônimo carece de “significação ontológica” seria um completo absurdo.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *A dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ASHBEE, Sue. *Flann O'Brien*. Boston: Twayne Publishers, 1991.

BENSTOCK, Bernard. The three faces of Brian O’Nolan. *Eire-Ireland*, v. 3, n. 3, p. 51-65, 1968.

BENSTOCK, Bernard. Flann O’Brien in Hell: The third policeman. *Buckwell Review*, v. 2, n. XVII, p. 67-78, May 1968.

BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Tradução e apresentação de Artur Nesterovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

BOOKER, M. Keith. *Flann O'Brien, Bakhtin, and Menippean Satire*. Syracuse: Syracuse University Press, 1995.

CLUNE, Anne; HURSON, Tess (Ed.). *Conjuring complexities: essays on Flann O'Brien*. Belfast: The Institute of Irish Studies-The Queen’s University of Belfast, 1997.

CRONIN, Anthony. *No laughing matter: the life and times of Flann O'Brien*. London: Grafton Books, 1989.

DEANE, Seamus. *A short history of Irish Literature*. London: Hutchinson, 1986.

FERRARI, Roberta. *La scrittura come travestimento dell’io: la narrativa di Flann O'Brien*. Pisa: Edizioni ETS, 1995.

HOPPER, Keith. *Flann O'Brien: a portrait of the artist as a young post-modernist*. Cork: Cork University Press, 1995.

KAFKA, FRANZ. *O processo*. Prefácio e tradução de Torrieri Guimarães. São Paulo: Tema, [s.d.].

KEMNITZ, Charles. Beyond the zone of the middle dimensions: a relativistic reading of The third policeman. *Irish University Review*, v. 15, n. 1, p. 56-72, 1985.

MACKENZIE, Ian. Who’s Afraid of James Joyce? Or, Flann O’Brien’s retreat from modernism. *Etudes de Lettres*, n. 1, p. 55-67, 1983.

O'BRIEN, Flann. *O terceiro tira*. Tradução de Luís Fernando Brandão. Porto Alegre: L&PM, 1987.

WÄPPLING, Eva. *Four Irish legendary figures in At swim-two-birds: a study of Flann O'Brien's use of Finn, Suibhne, the Pooka and the Good Fairy*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis, 1984. (Studia Anglistica Upsaliensis, n. 56).