



CENTRO FEDERAL DE EDUCAÇÃO TECNOLÓGICA DE MINAS GERAIS

Doutorado em Estudos de linguagens

Maria Isabel Rios de Carvalho Viana

**A MEMÓRIA EM MOVIMENTO:
Dancing at Lughnasa no teatro e no cinema**

**Belo Horizonte (MG)
2019**

Maria Isabel Rios de Carvalho Viana

**A MEMÓRIA EM MOVIMENTO:
Dancing at Lughnasa no teatro e no cinema**

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Estudos da Linguagem, do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET-MG, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora.

Área de Concentração: Tecnologias e processos discursivos

Orientador(a): Prof. Dr.: Roniere Silva Menezes

**Belo Horizonte (MG)
2019**

Viana, Maria Isabel Rios de Carvalho.
V614m A memória em movimento: Dancing at Lughnasa no teatro e no cinema / Maria Isabel Rios de Carvalho Viana. - 2019.
180 f. : il.
Orientador: Roniere Silva Menezes.

Tese (doutorado) – Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens, Belo Horizonte, 2019.
Bibliografia.

1. Memória. 2. Teatro Irlandês. 3. Cinema. I. Roniere Silva Menezes. II. Título.

CDD: 792.09

Maria Isabel Rios de Carvalho Viana

A MEMÓRIA EM MOVIMENTO: *Dancing at Lughnasa* no teatro e no cinema

Tese apresentada ao Curso de Doutorado em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais - CEFET-MG, em 31 de maio de 2019, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Estudos de Linguagem, aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. Roniere Silva Menezes - CEFET/MG-Orientador

Prof^ª. Dr^ª Magda Velloso Fernandes de Tolentino - UFSJ

Prof^ª. Dr^ª Eneida Maria de Souza - UFMG

Prof^ª. Dr^ª Mírian Sousa Alves..- CEFET/MG

Prof^ª. Dr^ª Cláudia Cristina Maia – CEFET/MG

Dedico a escrita desta tese, também resultado de minhas memórias e experiências afetivas, aos membros de minha família que me apoiaram em todos os momentos, ajudando-me, cada um à sua maneira, com uma palavra de incentivo e um gesto de carinho. Aos meus pais, pelos primeiros e maiores ensinamentos a mim transmitidos de maneira carinhosa, sem os quais, com certeza, eu não conseguiria chegar até aqui. Ao meu marido Frederico, pelo companheirismo e a presença sempre constante, diversas vezes renunciando a si mesmo para que eu pudesse realizar meus sonhos. Aos meus filhos, Isabela e Francisco, pela paciência e compreensão nas vezes em que eu não lhes pude dedicar atenção e pelas suas manifestações de preocupação quando chegavam da escola querendo saber se eu já havia conseguido terminar os meus deveres. Ao Bailey, nosso querido cão, pela companhia e pelos dias que passou deitado aos meus pés enquanto eu me dedicava à escrita deste trabalho.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a Deus que se fez presente em cada etapa deste processo.

Ao CEFET/MG pela concessão de meu afastamento para capacitação.

Aos meus colegas do Departamento de Formação Geral do CEFET/MG - Campus Divinópolis pelo apoio e incentivo.

A todos os professores do Posling que, com seus ensinamentos, muito contribuíram para meu trabalho.

Ao Maurício, Daniel e Vânia pelos sorrisos calorosos na porta de entrada do CEFET e pela boa vontade em sempre ajudar.

À minha amiga Nora, com quem muito me identifiquei pelo trabalho com a dança.

À minha amiga e professora Claudinha que fez o parecer do meu projeto, dando-me excelentes sugestões.

À professora Dr^a Magda Velloso Fernandes de Tolentino de quem me recordo com carinho pela iniciação, orientação e inspiração constante na minha trajetória acadêmica.

Ao professor Dr. Roniere Silva Menezes pela sensibilidade, seriedade e sabedoria com que me orientou no doutorado, tendo sempre um texto adequado para as ideias que eu pretendia desenvolver e uma palavra amiga que acalmasse minhas inquietações e dúvidas.

Isto é o meu corpo, que é dado por vós; fazei isto em memória de mim.

Lucas, 22:19

RESUMO

É característica marcante da obra do dramaturgo irlandês Brian Friel a encenação da memória no palco. *Dancing at Lughnasa* é uma de suas peças classificada pelos críticos como uma “peça de memória” por apresentar, assim como a peça *The Glass Menagerie* de Tennessee Williams, um narrador-personagem que narra eventos retirados de suas lembranças. A peça é também uma autoficção de Friel e apresenta traços autobiográficos do dramaturgo. Porém, a relação de *Dancing at Lughnasa* com a memória vai muito além da temática e passa a ser o procedimento e a forma do dramaturgo de fazer teatro à memória do próprio teatro, recuperando suas origens nos rituais e na tragédia e relendo elementos marcantes da fundação do Teatro Literário Irlandês. *Dancing at Lughnasa* não é apenas uma peça de memória, mas também diz respeito ao teatro que também é memória e dessa forma, pode ser considerado um texto metateatral na medida em que possibilita discussões sobre o gênero dramático, suas técnicas e seu funcionamento. Fazendo uma análise das noções de tempo, espaço e corpo na peça, elementos essenciais tanto para o teatro quanto para a memória, este trabalho pretende delinear a concepção de memória trazida por Friel e de que forma ela se relaciona com o teatro, dialogando com a tradição e ao mesmo tempo corroborando para uma ideia de comunidade diferente da imaginada pelos membros do Teatro Literário Irlandês. Como um texto dramático apresentado pela primeira vez nos anos 1990 com o objetivo de abrir o caminho do teatro Irlandês para o contexto internacional, pretende-se também levar em consideração sua adaptação, oito anos depois, dirigida por Pat O’Connor, para o cinema hollywoodiano e o tratamento dado à memória local nesse suporte midiático que possibilita sua globalização. Da vida para a escrita, da escrita para o palco, do palco para o cinema, a memória enquanto repetição na diferença está em constante movimento e em processo contínuo de ressignificação no tempo e no espaço de acordo com os corpos e as comunidades envolvidas.

Palavras-chave: memória, teatro, cinema, *Dancing at Lughnasa*

ABSTRACT

One of the main features of Brian Friel's work is to represent memory on stage. *Dancing at Lughnasa* is one of his plays classified by critics as a "memory play" because it presents, like *The Glass Menagerie* by Tennessee Williams, a narrator who narrates the events taken from his memories. The play is also Friel's autofiction and contains some autobiographical traces of the playwright. However, *Dancing at Lughnasa's* relationship with memory goes beyond the thematic and becomes the playwright's procedure and way of making theater in memory of the theater itself, bringing back its origins in rituals and tragedy, and re-reading the main elements of the foundation of the Irish Literary Theater. *Dancing at Lughnasa* is not only a memory play, but also refers to theater, which is also memory, and thus can be considered a metatheatrical text, as it enables discussions about drama, its techniques and its functioning. By analyzing the notions of time, space and body in the play, essential elements for both the theater and memory, this research intends to delineate the conception of memory brought by Friel and how it relates to theater, referring to the tradition and at the same time, corroborating to an idea of community different from the one imagined by the members of the Irish Literary Theater. As a dramatic text first presented in the 1990s, aiming at opening the Irish theater to an international context, this research also intends to consider its adaptation to the Hollywood cinema directed by Pat O'Connor, and the treatment given to the local memory in this media that allows its globalization. From life to writing, from writing to stage, from stage to cinema, memory as a repetition in difference is in constant movement and in a continuous process of making meaning in time and space, according to the bodies and communities involved.

Keywords: memory, theater, cinema, *Dancing at Lughnasa*

LISTA DE FIGURAS

- FIGURA 1 - Foto do painel intitulado *Dancing at Lughnasa*: memórias do Oeste Irlandês apresentado no X Simpósio Nacional de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia em 2004 04
- FIGURA 2 - Foto do cenário de Joe Vanek na primeira apresentação de *Dancing at Lughnasa* em 1990 no Teatro Abbey, em Dublin. 69

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	
Memórias de um objeto	10
Memórias da escrita.....	17
1. O TEMPO DA MEMÓRIA	21
1.1 Memória e ficção	21
1.2 Memória e teatro	30
1.3 Imagens sobreviventes do paganismo	39
1.4 Memória do brincar	44
2. DENTRO E FORA DE CASA	48
2.1 Espaço, teatro e memória.....	48
2.2 Ballybeg e outros espaços	53
2.3 A casa e outros espaços	59
3 DAS PALAVRAS AO CORPO	79
3.1 As palavras e o teatro de Friel	79
3.2 Corpo, teatro e memória	89
4 A NECESSIDADE DE COMUNIDADE	109
4.1 Comunidade e memória.....	109
4.2 Comunidade e teatro	122
5. A MEMÓRIA ENQUADRADA	129
5.1 Sobre as técnicas de narrar	129
5.2 Entre o arquivo e a memória: <i>Dancing at Lughnasa</i> no cinema.....	133
CONCLUSÃO	162
A memória em movimento.....	162
REFERÊNCIAS	169

INTRODUÇÃO

Memórias de um objeto

Esta tese se insere na linha de pesquisa em Literatura, Cultura e Tecnologia e sua temática aborda uma concepção de memória em movimento no teatro e no cinema e do teatro para o cinema, utilizando como *corpora* o texto dramático da peça *Dancing at Lughnasa*, escrito pelo irlandês Brian Friel e apresentado pela primeira vez no Teatro Abbey em 1990, e o filme homônimo de 1998, baseado na mesma, dirigido por Pat O'Connor. Apesar de se tratar de uma tese de doutorado e de um texto que se propõe ser científico, como a temática é a memória, não poderia deixar de voltar há 18 anos no tempo e narrar minhas memórias do curso de Letras, iniciado na antiga FUNREI, atual UFSJ (Universidade Federal de São João del-Rei), com o objetivo de explicar o motivo de interesse no presente trabalho, tanto no que se refere à escolha do tema, quanto do *corpus* a ser analisado.

Parafraseando Brian Friel, quando dirijo minha mente para o verão de 2001, diferentes tipos de memórias se oferecem a mim. Naquele ano, comprei meu primeiro aparelho de DVD com opção de mudar o áudio dos filmes para inglês, ou ainda, colocar a legenda nessa mesma língua. Isso era algo maravilhoso para uma jovem professora de inglês que acabara de passar no vestibular para o curso de Letras e desejava aprimorar o conhecimento da língua, utilizando-se do cinema. Mas, para minha tristeza, ao chegar a casa, não pude assistir a meus filmes em inglês, pois minha TV, já antiga, não possuía entrada para esse tipo de aparelho. Só havia uma solução: comprar outra TV mais moderna. Assim o fiz. O problema é que essa nova TV não tinha mais entrada para o videocassete antigo que eu usava para rever os vídeos de festinhas de aniversário, Primeira Eucaristia, formaturas e premiações na infância. Não me dispus da TV antiga para poder usar o videocassete até que as formigas resolveram fazer dele um formigueiro e formar lá sua comunidade. Na época me disseram que o calor dos equipamentos eletrônicos costumam atrair os insetos que buscam no inverno lugares quentes para se reproduzirem e formarem suas colônias. Pouco me importaram as razões das formigas. O fato é que meu videocassete foi totalmente danificado, restando-me apenas as fitas VHS que eu não tinha como reproduzir. A partir desse episódio comecei a perceber que a transmissão da memória, que se relaciona à técnica, passava por transformações e que eu corria o risco de não poder mais acessar alguns de meus arquivos.

Mais ou menos na mesma data, conheci a Professora Magda Velloso Fernandes de Tolentino. Professora de Literatura de Língua Inglesa e Doutora em Literatura Comparada pela UFMG, seus principais temas de interesse eram a Literatura Irlandesa, a memória e o cinema. O primeiro contato que tive com a Irlanda foi através de suas aulas de literatura e se deu em um momento de minha vida em que eu acabara de me mudar da pequena e pacata cidade de Oliveira para estudar em São João del-Rei. Nessa época eu buscava compreender e conhecer melhor esse novo espaço no qual eu estava inserida: São João del-Rei, Minas, Brasil, América do Sul. Experiência semelhante de tentativa de localização e compreensão do espaço passou Stephen Dedalus em *A Portrait of the Artist as a Young Man* de James Joyce, quando, na aula de geografia, tentava aprender os nomes dos lugares na América. Aprender sobre um outro lugar, o fez pensar o lugar em que estava. E foi assim que aconteceu comigo quando tive acesso à literatura irlandesa.

Penso que uma das funções não só da literatura, mas das artes em geral, é nos permitir o acesso a outros lugares e a experiências distintas de forma que possamos refletir e pensar sobre nós mesmos, nossas vivências e o lugar que ocupamos. Na época, tudo era novidade. Ao mesmo tempo em que me sentia livre na universidade, sentia também o medo do novo. Com tantas mudanças, o corpo sofreu. Tremores, taquicardia, tonturas, a ansiedade, o pânico. Sentimentos opostos tomavam conta desse corpo que tentava compreender aquele espaço e transformá-lo em um lugar seguro para viver e, sobretudo, aprender. Havia o desejo de voltar ao conforto da casa e da cidade pequena e acolhedora onde todos se conheciam, mas também o desejo de ir mais longe, conquistar outros espaços e poder fugir daquela paralisia da cidadezinha do interior.

Foi por esse desejo de ir longe que dei o primeiro passo. Todos ouvíamos falar de uma tal Bolsa de Iniciação Científica que traria grandes oportunidades de aprendizagem e inserção no meio acadêmico. Foi então que parti à procura da Professora Magda com o objetivo de pleitear a tão requisitada bolsa. Depois de uma seleção, fui aceita e começamos a desenvolver o projeto “O Oeste como Representação da *Irlandesidade*”. Encontrei a sensação de conforto e acolhimento que buscava nas suas orientações.

O primeiro livro que me deu para ler foi o livro *Dubliners* de James Joyce. A identificação foi imediata. Personagens presos ao passado e ao seu conservadorismo sentiam-se paralisados diante da possibilidade de mudar. A falta de força e coragem os detinha e os sonhos de fugir para longe, que a maioria das personagens de cada conto acalentava, nunca se tornavam realidade e os dublinenses não conseguiam escapar. A Dublin de Joyce era uma cidade monótona, empoeirada pelo tempo, onde quase nada acontecia. Para mudar e sair da

mesmice era necessário sair de Dublin e conhecer o mundo. Todos os personagens de *Dubliners* desejavam se livrar da “doença” da paralisia que atingia toda a cidade e seus habitantes, os impedindo de mover, de crescer. Almejavam escapar da vida doméstica, pacata e sem grandes anseios de Dublin. Era assim que eu me sentia com relação à pequena Oliveira. A personagem Evelyn representava o auge da paralisia. Foi até o porto com a finalidade de partir com o namorado Frank, mas perdeu a coragem e não o fez. Ficou ali passiva, inerte, vendo-o partir. Eu não queria ser uma Evelyn.

Com o desejo de transformar São João Del-Rei em lugar seguro, iniciei um processo de criar relações, estabelecer vínculos e formar comunidades que me dessem uma segurança e isso se deu através da dança. Iniciei em um grupo de dança circular que acontecia duas vezes por semana no horário do intervalo. Nádia, que era quem coordenava, trazia a cada dia uma dança de um país diferente. O saudoso Caju, que recentemente tive notícia de ter sofrido um infarto e falecido, era quem se encarregava do som e de chamar as pessoas para dançar. “Vamo dançá, vamo dançá”, saía Caju convocando a todos. A dança circular de que eu mais gostava e que recordo ainda hoje era a Roda do Valentino. “Segue Valentino, Valentino traz traz/ segue Valentino que ele é um bom rapaz/segue Valentino, Valentino sou eu/Roda Moreninha que esse par é meu.” A coreografia da dança era parecida com a de uma quadrilha. Rodávamos de braços dados em um ritmo contagiante. Não me lembro muito bem da história dessa música. A Nádia sempre explicava a origem de cada uma, mas o fato é que naquela época, minha preocupação era apenas participar da roda de dança. Essa experiência comunitária me fazia bem e me dava a sensação de que eu pertencia àquele lugar. Depois que a Nádia interrompeu suas atividades, não lembro ao certo se se formou ou se pediu transferência para outra universidade, continuei buscando a dança nas aulas da Professora Meire como forma de me exercitar e formar outros grupos de convívio.

Comecei meus estudos e não tardou muito São João Del-Rei foi se transformando em um lugar para mim e a Irlanda, a mim apresentada pela literatura, com seus belos campos e tons de verde, passou a ser um lugar de fuga para onde eu desejava ir quando algo não ia muito bem. Era mais ou menos como a Pasárgada de Manuel Bandeira. Durante a graduação, esse lugar ficou só na imaginação. Não pude visitar o país, mas a Irlanda me levou a congressos e seminários em outras instituições e ao X Simpósio Nacional de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia. No evento, apresentei meu primeiro trabalho sobre a peça *Dancing at Lughnasa*. Tratou-se de um pôster sobre as memórias do oeste irlandês na peça. Utilizei-me do computador e da impressora para imprimir o texto e as

imagens, mas o restante foi tudo feito à mão. As imagens que utilizei para ilustrar o painel foram retiradas do filme, embora minha análise se detivesse ao texto teatral. Plastifiquei as folhas impressas com papel *contact* e as acomodei cuidadosamente em molduras feitas com papel cartão preto. Depois, foi só colocar em ordem e montar tudo em um painel que fora destinado a mim. Fiquei orgulhosa do meu pôster. Havia ficado lindo. Recentemente, em um encontro com minhas colegas de Letras da UFSJ para celebrar os 14 anos de formadas, lembrando o evento e as aventuras vividas em Uberlândia, consegui recuperar esse registro dos arquivos de minha colega Michele.



Figura 1. Foto do painel intitulado “*Dancing at Lughnasa: memórias do Oeste Irlandês*” apresentado no X Simpósio Nacional de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia em 2004.

A apresentação desse pôster me rendeu um artigo em uma coletânea em CD intitulada *Literatura: Caminhos e Descaminhos em Perspectiva*. Durante a escrita desse trabalho, recordo que minha cabeça fervilhava de ideias e de dúvidas, o que me levou a ler a peça várias vezes. Entendia muito bem a representação da Irlanda como rural, católica e de origem celta apresentada pelos membros do Renascimento Literário Irlandês e pelo Teatro Literário Irlandês no momento de libertação e luta pela independência da Irlanda, mas ainda não era capaz de entender essa representação nos anos 1990. A cada leitura que fazia da peça, encontrava algo novo e diferente. Confesso que foi bom publicar o artigo, mas também um pouco pavoroso. Temia registrar uma versão da peça que pudesse se alterar tão logo eu fizesse novas leituras. De qualquer forma, o texto foi publicado. Se assim deveria ser, então que

fosse, mas continuei com algumas questões mal resolvidas no texto de Friel. Hoje, retomando o artigo que publiquei enquanto arquivo de minhas ideias à época, ele adquire para mim um novo significado. Nele estava o início do meu apreço pela obra e pela temática da memória. Agora, depois de ter estudado bastante sobre a memória e seus suportes, escrevo essa tese um pouco mais tranquila, sabendo que o que eu registrar aqui ficará fixo no papel, mas que a cada vez que eu, ou qualquer outra pessoa que se interesse pelo assunto remexer esse arquivo, novas e diferentes possibilidades surgirão conforme a memória e as experiências vividas. Não temo mais pelas outras versões que poderão surgir a partir desse trabalho tão logo eu me debruce novamente sobre ele. Essas outras versões que surgirem na verdade acabarão confirmando a minha tese de que a memória é sempre movimento.

Formei-me em 22 de julho de 2005, casei-me no dia seguinte, voltei para Oliveira e fui nomeada como professora de Língua Portuguesa na Escola Estadual Professor Pinheiro Campos. Tinha um cargo de 18 aulas e, nas horas vagas, dava aulas de inglês, minha paixão. Não consegui me desvincular de São João del-Rei e comecei o mestrado na minha UFSJ sob orientação da Professora Magda. Durante o mestrado, resolvi trabalhar com a relação entre a memória e ficção no livro *Irish Gold* do escritor anglo-Irlandês Andrew M. Greeley, o que me levou a conhecer melhor a situação pós-independência da Irlanda e a relação da pós-modernidade com a memória. Durante o Mestrado, tive a oportunidade de visitar a Dublin de Joyce. Participei do meu primeiro evento Internacional, a IASIL 2007 na *University College Dublin*. Levei o texto de Brian Friel novamente, dessa vez com a peça *Translations*. Fui acompanhada de meu marido e um casal de amigos, Renato e Rosemary. Minha orientadora também estava lá. Eu tinha a necessidade de registrar tudo. Meu marido fez um vídeo da apresentação. Tiramos muitas fotografias para deixar marcada para a posteridade nossa estadia lá. Tive a sorte de poder assistir no *Gaiety Theater* ao maravilhoso espetáculo de dança do *Riverdance*. As fotos eram proibidas, mas dei um jeitinho de tirar algumas escondidas. Terminado nosso passeio por Dublin, dirigimo-nos a Londres, onde ficaria toda a nossa memória arquivada. No último dia, dentro do famoso *underground* rumo ao aeroporto de Heathrow, pegamos a máquina fotográfica para tirar a foto de despedida de Londres. Despedimo-nos foi da máquina fotográfica que, depois desse momento, não foi mais encontrada. Primeiramente, achamos que a tínhamos esquecido no metrô. Tentamos o serviço de achados e perdidos e nada. Professora Magda recebeu um telefonema, achamos que a câmera tinha sido encontrada, mas infelizmente era outra. Recordando nossos movimentos no metrô, hoje penso que deve ter sido roubada. Os registros que temos são da máquina

fotográfica dos nossos amigos. Pelo menos não ficamos sem fotos, mas elas se diferem muito dos ângulos e do ponto de vista que pretendíamos enquadrar.

De qualquer forma, permaneceu uma memória do corpo, memória essa que é reativada pelo sensorial cada vez que ouço a música irlandesa ou que assisto a um filme sobre a Irlanda. Os amigos que viajaram conosco, hoje são nossos compadres, padrinhos de Isabela, “meu amor maior”. Aqui cabe uma observação que me faz romper com a ordem cronológica da narrativa e me dirigir ao futuro de meu passado para explicar o apelido carinhoso de minha filha. Quando digo “maior”, não me refiro à intensidade do amor, mas ao tamanho da pessoa. Chamá-la dessa forma, pela própria ambiguidade que o termo carrega, aumentou a autoestima de Isabela, muito enciumada depois do nascimento do irmão mais novo, a quem eu chamo de “amor menor”. Mas, voltando então aos nossos compadres, quando nos reunimos, momentos esses cada vez mais raros devido ao corre-corre do dia-a-dia, a memória deles dá suporte à nossa. Mas de qualquer forma, meu compadre, sempre que assiste a um filme ou série, lê ou vê algo sobre a Irlanda, compartilha comigo pelo *What’s app*. E nossa narrativa vai se juntando a outras tantas e nos levando a atualizar nossa experiência vivida lá.

Defendi meu Mestrado em 2008, quando Isabela, havia completado dois meses de idade. Ela foi minha companhia constante durante o período de escrita. Podia senti-la vibrar dentro da barriga a cada capítulo concluído. Terminado o mestrado, três anos depois, exonerei-me do cargo no Estado para assumir as aulas de língua inglesa como professora efetiva do IFMG em um campus situado em Congonhas. Não me mudei para a cidade, mas, de qualquer forma, tive que reiniciar o processo de adaptação a essa nova comunidade. Dessa vez, o processo foi mais fácil. Os moradores de Congonhas, dotados de uma hospitalidade semelhante à irlandesa, acolheram-me com todo o carinho. Na pousada do Sr. Luizinho, eu era de casa. No café da manhã, ele preparava meu chá porque sabia que eu não gostava de café. Sr. Luizinho, além de dono e morador da pousada, era professor de Geografia e um aficionado de coleções. Os objetos antigos que ele acumulava traziam consigo a história de sua família ou a de algum hóspede que já havia ficado na pousada. Eu mesma cheguei a contribuir com um lampião para sua coleção de objetos antigos. Recentemente vi Sr. Luizinho na TV falando sobre uma coleção desconhecida por mim: uma coleção de mais de 400 presépios vindos de diversas partes do Brasil e do mundo. Quanta riqueza havia em sua pequena e simples pousada! Adorava ouvir suas histórias enquanto tomava o meu café da manhã.

Apesar de todo o acolhimento, as viagens de Oliveira a Congonhas ficavam cada vez mais cansativas. Foi quando me lembrei de que a professora de inglês do CEFET/MG de Divinópolis, que conheci quando fiz o concurso para a instituição, era de Belo Horizonte, cidade mais próxima a Congonhas. Entrei em contato com ela e ela adorou a possibilidade de trabalhar mais perto de casa. Entramos com o processo de redistribuição e, em 2013, pouco tempo depois de descobrir que estava grávida de Francisco, consegui minha transferência para o CEFET/MG em Divinópolis.

Já estabelecida no novo trabalho e bem mais próxima de minha cidade, comecei a procurar por um curso de doutorado que atendesse às minhas necessidades de memória e pesquisa em literatura irlandesa. Em 2014, entrando na página principal do CEFET para acessar meu e-mail, vi uma notícia que falava sobre a abertura de um curso de doutorado na área de Estudos de Linguagens na instituição. Li o edital e vi que a bibliografia proposta para a Linha de Literatura, Cultura e Tecnologia era composta de textos teóricos sobre a memória. Hoje, depois de ter passado pelo curso, penso que naquele ano os textos devem ter sido sugeridos pelo meu atual orientador, o professor Roniere Menezes. Eles caíram com uma luva para o meu pré-projeto de trabalhar com a peça *Dancing at Lughnasa* embora, somente posteriormente, e com a luz a mim dada pelo meu orientador, pude perceber de que forma a memória se relaciona à cultura e à tecnologia, relação essa que tentei estabelecer em meu trabalho.

Talvez o que tenha me levado à total identificação com meu objeto seja o fato de eu estar vivendo, assim como os personagens de Friel, um momento em que as noções de tempo e espaço passam por transformações e interferem na forma como a memória é armazenada e transmitida. Talvez seja pela dança e pela música que ecoa na peça e no filme se realiza, fazendo-me recordar as experiências vividas na Irlanda. Ou ainda talvez pelas próprias questões mal resolvidas de quando iniciei meus estudos e tive meu primeiro artigo publicado. O fato é que, partindo de um chamado do presente que me fez recordar o passado, escolhi a peça *Dancing at Lughnasa*, acrescentando sua tradução para o cinema, como objeto de análise de minha tese de doutorado, problematizando a questão da memória. De acordo com a hipótese que norteia esse trabalho, a memória é e está sempre movimento, independentemente se o seu suporte tende a fixá-la.

Assim como Michael, “quando me recordo, penso nisso como se estivesse dançando. Dançando com os olhos semi-abertos, pois abri-los quebraria a magia”¹ (FRIEL, 1999, p.107). Esse trabalho desenvolve a ideia de uma memória em movimento metaforizada pela dança em Brian Friel. Refletindo de que forma o teatro e o cinema se relacionam com a memória de maneiras distintas e atentando para o caráter narrativo das obras citadas que, pela leitura e interpretação, podem suscitar outras narrativas e traduções, o conceito de memória que trago pressupõe sempre a diferença. Cada vez que as ações de subjetivação trazem o passado ou algo dele para a agoridade, seja pela repetição, como no caso do teatro que, pela encenação, recupera o texto dramático, ou pela reprodução, como no caso do cinema, um movimento acontece.

Memórias da escrita

Embora esta introdução venha em primeiro lugar na leitura da tese, no processo de escrita ela surgiu por último, como um ato de memória dos cinco capítulos e até mesmo da conclusão que serão lidos a posteriori. Nesse momento, já tendo sido terminada a escrita de todo o trabalho, essa introdução permite que se fale com mais propriedade de tudo o que foi pensado e refletido nos capítulos, que, ao início do trabalho, constituíam-se como fragmentos de ideias a serem desenvolvidas com objetivo de se chegar a um conceito de memória em movimento. Pode-se dizer também que esta introdução é um registro do movimento do pensamento que se deu a partir da escrita do primeiro capítulo até a conclusão. Tendo sido feitas tais considerações, passemos, pois, às memórias da escrita da tese.

Para trazer à tona o conceito de memória em movimento presente na peça e no fazer teatral de Brian Friel, os capítulos foram divididos com o intuito de abordar elementos importantes, não apenas para o teatro, mas também para a memória, dentre eles o tempo, o espaço e o corpo. A mudança na forma de se conceber cada um desses elementos implica também a transformação na forma como a memória é armazenada e transmitida. Nas sociedades primitivas, o corpo exercia um papel fundamental na transmissão da memória, através dos rituais, das danças e das narrativas orais. Na pós-modernidade, por exemplo, com o desenvolvimento da técnica, a narrativa de memória toma conta de outras mídias e torna-se

¹ No original: When I remember it, I think of it as dancing. Dancing with eyes half closed because to open them would break the spell. (Todas as citações em língua estrangeira foram traduzidas por mim.)

uma das principais formas de expressão cultural, apresentando-se como um contradiscurso de um tempo em que são muitos os empecilhos à troca de experiências.

Recorrer à memória é desterritorializar-se, é recorrer a um espaço/tempo outro em que os fatos aconteceram e, mesmo que este espaço seja o próprio do momento presente em que o corpo se encontra, já se torna outro pela percepção. Retomando a tradição do Teatro Literário Irlandês, Friel faz de *Dancing at Lughnasa* uma peça de memória e em memória desse teatro, porém trazendo novas perspectivas para uma Irlanda que, nos anos 1990, atinge o auge da globalização. Nesse contexto, a memória recuperada pela peça *Dancing at Lughnasa* chega ao cinema, a arte por excelência do mundo globalizado, e traz consigo uma nova forma de narrar e a possibilidade do registro de uma memória da ficção que se constrói por meio da adaptação. Dessa forma, a memória se movimenta também através das mídias, adquirindo diferentes configurações no que diz respeito à linguagem e também ao contexto de produção e recepção.

No primeiro capítulo, intitulado “O tempo da memória”, decidi partir da relação entre a memória e a ficção estabelecida anteriormente por mim no meu mestrado, não apenas porque foi a ficcionalização das memórias de Friel que deu origem à peça, mas também pelo fato de que toda narrativa de memória é, por sua natureza, ficcional, envolvendo a tradução de experiências em linguagem em um tempo outro, diferente do tempo vivido. Nisso consiste o primeiro movimento da memória: passar a experiência para uma forma de construção que possa ser transmitida. Ainda nesse mesmo capítulo, aproximei o teatro e a memória a partir do texto de *Dancing at Lughnasa* que, em si, contém rastros de uma memória do teatro associada a rituais e mitos. A arte teatral consiste em uma arte da memória na medida em que está sempre retomando e atualizando textos, dramaturgos e encenações anteriores. A partir da análise da questão do tempo em *Dancing at Lughnasa*, procurei demonstrar como Friel faz memória a partir de seu texto, permitindo aflorar a sobrevivência de outros tempos, muitos desses anteriores ao próprio tempo de vida do narrador da peça.

No segundo capítulo, intitulado “Dentro e Fora de Casa”, lidei com a questão da espacialização da memória e do teatro. Embora o espaço seja de natureza bem mais duradoura que o tempo, é importante ressaltar que o espaço não é dado a priori, mas se verifica enquanto construção, e alterações no modo de concebê-lo trazem mudanças também na forma como a memória é compartilhada. Em *Dancing at Lughnasa*, a memória contribui para a construção do espaço teatral. Friel recupera a memória do espaço da casa representativo da nação apresentado nas peças do Teatro Literário Irlandês, porém, em sua peça, esse espaço é invadido por outros espaços que chegam à casa da família Mundy através do rádio, do

cinema, da industrialização, das emigrações e imigrações. É a Irlanda rural que se transforma e se abre para novas relações com o estrangeiro. Analisando a questão do espaço cênico, do espaço representado através das falas dos personagens e do espaço real do teatro Abbey na primeira encenação de *Dancing at Lughnasa* foi possível perceber de que forma a peça dialoga com a tradição do Teatro Literário Irlandês, ao mesmo tempo em que propõe novas possibilidades de comunidade.

No terceiro capítulo, “Das palavras ao corpo”, abordei a importância da escrita e da literatura para a memória coletiva irlandesa durante o período de luta pela independência da Irlanda e a rejeição do corpo a um segundo plano, por sua associação com o primitivo. Embora Friel se utilize das palavras e valorize a própria escrita em seu teatro, no texto dramático de *Dancing at Lughnasa*, o dramaturgo enfatiza e prioriza a linguagem do corpo que se manifesta por meio da dança e das atividades rotineiras do cotidiano. A memória narrativa do homem Michael apresenta-se lado a lado a uma memória do corpo feminino reprimido limitado a práticas como lavar, passar e tricotar. Nesse contexto, a dança surge com todo seu potencial de suspender a ação do tempo e do espaço e sua capacidade de estabelecer relações por meio do afeto de tal forma que as memórias de Michael, ao final, resumem-se na memória da própria dança e o corpo se revela com todo o seu potencial para armazenar e transmitir memórias. Embora esta tese se propusesse a trabalhar apenas com o texto teatral de Friel e não com sua encenação, esta etapa também foi pensada para que se pudesse elaborar uma teoria sobre a memória no teatro, tendo em vista que todo texto dramático é escrito para ser encenado. Enquanto o texto dramático está mais relacionado a uma ideia de arquivo que deve ser consultado para ser encenado, a encenação se dá como um ato de memória desse texto que envolve, além do espaço do teatro e do espaço cênico, a presença dos corpos dos atores e do público. A encenação se ocupa de conferir movimento ao texto teatral, permitindo que ele possa ser sempre atualizado e relido a cada vez que é encenado.

No quarto capítulo “A necessidade de comunidade”, retomei as discussões sobre o caráter coletivo da memória e da importância de uma comunidade afetiva para que as lembranças possam ser retomadas. A partir daí, a necessidade de memória do indivíduo se liga a uma necessidade de comunidade que se manifesta em *Dancing at Lughnasa* pelo tom nostálgico que muitas vezes contamina o discurso do narrador Michael. A ideia de uma comunidade utópica e imaginada do nacionalismo presente nas peças do Teatro Literário Irlandês dá lugar, na peça de Friel, a uma comunidade real, formada pelo dissenso. Trata-se de uma comunidade como acontecimento, física que se reúne para as práticas incorporadas seja

dos rituais, como no paganismo, seja no próprio teatro. A partir dessa nova concepção de comunidade enquanto um propósito e uma meta sempre a alcançar, Friel pretendia apresentar uma solução para uma Irlanda pós-independência que sofria pelos seus conflitos internos.

Por fim, no quinto e último capítulo intitulado “A memória enquadrada”, termino o movimento da memória com a tradução de *Dancing at Lughnasa* para o cinema e sua ampliação de visualização para um contexto global. Nesse capítulo ocupei-me também em teorizar sobre o papel da memória no cinema. Embora o cinema seja considerado um “lugar de memória”, mais ligado à história pelo seu caráter de documento e arquivo pautado na forma da seleção, tratamento e registro dado à memória em sua produção, o cinema se constitui também como uma arte narrativa, capaz não só de reproduzir, mas suscitar outras narrativas de memória nos seus espectadores. Dessa forma, passando de uma mídia à outra, da experiência para a linguagem escrita, da escrita para a do corpo, da teatral para a cinematográfica, a narrativa de memória ganha outros significados, junta-se a outras narrativas e sobrevive, vindo à tona sempre de uma maneira diferente.

A partir de agora, as memórias de *Dancing at Lughnasa* virão à tona sob a forma de uma tese de doutorado, com todo o rigor que se espera desse tipo de texto: argumentos embasados em fundamentações teóricas e citações que sustentam e comprovam as ideias defendidas. Porém, é impossível negar o papel das minhas memórias nas leituras da peça e do filme que aqui se apresentam. Todo pensamento é memória. Pensamos a partir do que vivemos.

Segue minha tese que também é um ato de memória e tradução da peça de Friel, do filme de Pat O’Connor, dos textos teóricos que li e das experiências que tive em minha vida acadêmica que me marcaram de maneira afetiva. Segue minha tese, memória de tudo o que li, vivi e aprendi com as pessoas e com os autores que deixaram seus rastros pelo meu caminho.

1. O TEMPO DA MEMÓRIA

O presente do passado é a memória, o presente do presente é a intuição direta; o presente do futuro é a esperança.

Santo Agostinho

1.1 Memória e ficção

É característica marcante da obra do dramaturgo irlandês Brian Friel a encenação da memória no palco. Pode-se dizer que o teatro de Friel é o teatro da memória. Christopher Murray, crítico e autor de vários livros sobre o drama Irlandês, em sua introdução à coletânea de peças de Brian Friel, afirma que “*Dancing at Lughnasa* é, claramente, uma peça de memória” (apud FRIEL, 1999, p.xiv).² Murray a compara à peça *The Glass Menagerie* de Tennessee Williams, dramaturgo que primeiro utilizou o termo *memory play* nas suas notas de produção e, posteriormente, na voz de seu narrador Tom Wingfield. Diferentemente do drama burguês puro, no qual o teatro, enquanto prática artística, resumir-se-ia à arte da representação, inconcebível sem os atores em ação e, impraticável sem os espectadores, diante dos quais um presente se encena, personagens se autoapresentam e a história se narra por si só, a peça de memória apresenta um narrador-personagem que narra os eventos retirados de suas lembranças.

Ambas as peças, de Williams e de Friel, possuem um narrador que situa suas memórias nos anos 30 no contexto histórico da guerra civil espanhola e utilizam-se dos recursos da música e da iluminação, conforme expressos nas direções de palco, para garantirem a atmosfera de memória ao que será representado. As duas são sobre mulheres que vivem em situações repressoras. Semelhanças à parte, a intertextualidade entre as peças é enfatizada pela aproximação das duas no espaço e no tempo. De acordo com os arquivos do Teatro Abbey³, *Dancing at Lughnasa* estreou no local uma semana depois de a peça de Williams, sob direção da filha de Friel, estreiar no Peacock, teatro localizado abaixo da entrada principal do Abbey e afiliado a este. Patrick Lonergan, em um ensaio intitulado *Dancing on a one-way street: Irish reactions to Dancing at Lughnasa in New York*, atribui a aproximação entre as duas peças a uma intencionalidade do teatro irlandês de alcançar os palcos internacionais. Segundo o autor,

² No original: “Dancing at Lughnasa is, plainly, a memory play”.

³ Disponível em: <https://www.abbeytheatre.ie/archives/search/year/1990/> Acesso em 16/10/2017

a relação entre as produções de *Lughnasa* e *The Glass Menagerie* é dialógica. Friel parte de Williams, mas *Lughnasa* permite um conhecimento mais profundo de *The Glass Menagerie*. Além disso, a decisão do Abbey de apresentar essas duas peças em parceria ilustra a ideia da importância de um trabalho internacional para o teatro irlandês, tanto na produção, quanto na dramaturgia (LONERGAN, 2009, p.14-15)⁴.

Tanto em *The Glass Menagerie* quanto em *Dancing at Lughnasa*, as famílias representadas têm muitas semelhanças com as de Tennessee Williams e Brian Friel, respectivamente. Logo, é possível encontrar a presença de referências autobiográficas de seus dramaturgos. No caso de *Dancing at Lughnasa*, pode-se observar alguns “biografemas” que Friel utilizou para construir seu enredo. Esse conceito foi desenvolvido e rascunhado por Roland Barthes (2005) em várias de suas obras, dentre elas, *Sade, Fourier e Loyola*, na qual o autor manifesta seu desejo de ter, depois de morto, sua vida reduzida a biografemas.

A noção de “biografema” surge na década 70 e marca um retorno dos estudos biográficos com uma “volta amigável do autor” (BARTHES, 2005, p.XVI) como um sujeito fragmentado, incapaz de ser apreendido totalmente. Os “biografemas” podem ser entendidos como traços, detalhes, fragmentos de vida e de experiência ou ainda, características que se referem ao autor e que são selecionadas como um recorte para compor sua obra. Em *A Câmara Clara*, o autor faz uma comparação desse conceito com a fotografia. Segundo Barthes, “a Fotografia tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia.” (BARTHES, 2011, p. 51) Assim como a fotografia pode ser compreendida como um recorte da História, o biografema seria um recorte da biografia.

Em *Dancing at Lughnasa*, Friel não se propõe a narrar sua história de vida ou acontecimentos vividos de uma forma mais ampla. Ele seleciona alguns biografemas, como por exemplo, a relação com as tias, o fato de ter trabalhado como professor, o fato de ter frequentado o seminário e desistido de ser padre, e os abre para o processo criativo, possibilitando novos significados e novas vidas, a vida de Michael, de Kate, de Padre Jack, em uma relação em que a ficção e a biografia do dramaturgo se entrelaçam e de forma que, em cada personagem, há um pouco de Friel. A presença da memória em *Dancing at Lughnasa* se dá não apenas pela temática, uma vez que são as memórias individuais de Michael que são representadas no palco, mas também se manifesta de outras maneiras, de forma que outras concepções e tipos de memória atuam na peça.

⁴ No original: “The relationship between the productions of *Lughnasa* and *The Glass Menagerie* is dialogic: Friel draws from Williams, but *Lughnasa* allows a deeper understanding of *The Glass Menagerie*. Moreover, the Abbey’s decision to present these two plays in partnership illustrates its sense of the importance of international work for Irish theatre, both in production and in dramaturgy”.

Primeiramente, tem-se a memória autobiográfica. A ideia de escrever *Dancing at Lughnasa* surgiu de um fato da memória da infância de Brian Friel. Enquanto Friel e o dramaturgo Thomas Kilroy caminhavam, depois de sair de um teatro em Londres, encontraram algumas pessoas sem casa, vivendo nas ruas. Kilroy disse que talvez muitas daquelas pessoas pudessem ser irlandesas e Friel comentou que teve duas tias que terminaram suas vidas daquela forma. Então veio a sugestão de Kilroy para que Friel escrevesse sobre isso. Acatando o que lhe foi sugerido, em 1989, inicia seu processo de escrita da peça que seria produzida no Teatro Abbey, em Dublin, no ano seguinte. A peça foi dada a Noel Pearson quando este assumiu o Conselho do teatro Abbey.

Essa obra, Friel dedica à “memória das cinco mulheres corajosas de Glenties” (FRIEL, 1999, p.1)⁵, dedicatória que faz referência à sua mãe e tias que serviram de inspiração para a escrita do drama. As cinco irmãs McLoone de Glenties, em cuja casa o dramaturgo costumava passar férias quando criança, foram imortalizadas na peça como as irmãs Mundy na pequena cidade fictícia de Ballybeg. Apesar das referências autobiográficas, a peça não mantém uma relação especular com a realidade. Aliás, essa relação entre realidade e representação é o tempo todo questionada, principalmente no que diz respeito à língua. Língua e realidade estão todo o tempo em conflito e há uma lacuna entre as palavras e o significado. O que é falado, ou o que passa por algum tipo de representação, como por exemplo, a fotografia, constituem como ficções construídas para se dar a ideia de uma realidade intencionada. Em sua narrativa, Michael afirma ter percebido ainda criança a construção de um mundo de ficções que lhe era apresentado pela linguagem:

Embora eu fosse apenas uma criança de sete anos na época, eu sei, eu tinha um sentimento de inquietação, uma consciência do abismo gigantesco que separava o que parecia ser e o que realmente era, das coisas mudando muito rápido diante dos meus olhos, transformando-se no que não deveriam ser. (FRIEL, 1999, p. 8)⁶

Utilizando-se de uma narrativa de memória, a própria memória, como um saber narrativo, é problematizada e apresenta-se como uma ficção, construída a partir do discurso de Michael, um narrador masculino que conta a história de sua família, formada predominantemente por mulheres. São elas suas tias Kate, Maggie, Agnes, Rose e sua mãe Chris. No início da peça, através da técnica de iluminação sugerida na direção de palco, já fica

⁵ No original: “In memory of those five brave Glenties women”.

⁶ No original: “...even though I was only a child of seven at the time I know I had a sense of unease, some awareness of a widening breach between what seemed to be and what was, of things changing too quickly before my eyes, of becoming what they ought not to be”.

marcada a presença do dono do discurso: “Quando a peça se inicia, Michael está de pé sob um foco de luz. O restante do palco está no escuro. Imediatamente, Michael começa a falar, vagorosamente trazendo luz para o restante do palco.” (FRIEL, 1999, p.16)⁷ A luz sobre o Michael adulto deixa claro a partir de qual perspectiva a história será narrada. São as suas memórias que dão vida aos personagens e ao cenário.

O filósofo Henri Bergson, ainda no final do século XIX, foi um dos primeiros a se ocupar do estudo do funcionamento da memória, tratando-a como uma forma de representação individual, ou seja, como “o lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas” (BERGSON, 1999, p.31). Em seu livro intitulado *Matéria e Memória*, Bergson coloca em oposição esses dois termos, bem como as ideias de “corpo” e “espírito”. A matéria que está ligada ao que ele chama de “percepção pura”, e a memória, associada às “lembranças”. De acordo com o teórico, o corpo, sendo matéria, permitiria a percepção da matéria como um conjunto de imagens. Tal percepção, Bergson chama de “percepção pura” e a define como um simples contato localizado no presente. Desse presente partiria o chamado para a evocação das lembranças, situadas no passado e localizadas no espírito. Apesar de fazer tal separação, Bergson, nessa mesma obra, problematiza as fronteiras que ele mesmo delimita e afirma que

na verdade, não há percepção pura que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples “signos” destinados a nos trazerem à memória antigas imagens. (BERGSON, 1999, p.30)

Dessa forma, a percepção pura seria apenas um mero conceito didático na busca de se explicar o mecanismo de funcionamento da memória. Michael, com a experiência de vida de um adulto, além de uma visão global dos fatos ocorridos, dirige o olhar para o passado de sua infância, tendo em vista analisar, sob o ponto de vista do presente, fatos marcantes de sua história, dantes incompreensíveis ao Michael criança. Lembrar, portanto, não é apenas reviver, mas conforme a definição de Wander Melo Miranda, “lembrar é descobrir, desconstruir, desterritorializar – atividade produtiva que tece com as ideias do presente a experiência do passado” (MIRANDA, 1992, p.120). Dessa forma, qualquer narrativa memorialista se faz de um passado que, pelo fato de ser submetido à rememoração, já passa a ser reinventado.

⁷ No original: “When the play opens Michael is standing downstage left in a pool of light. The rest of the stage is in darkness. Immediately, Michael begins speaking, slowly bring up the lights on the rest of the stage”.

Desde a passagem do século XIX para o XX, a questão da memória se tornou uma preocupação nas manifestações artísticas irlandesas que tinham como objetivo criar um conceito de *Irlandesidade* que marcasse a diferença entre o irlandês e o colonizador e desconstruísse os estereótipos criados pelo discurso colonial. Movimentos como o Renascimento Literário Irlandês, a Liga Gaélica e, na dramaturgia, o Teatro Literário Irlandês, voltaram-se para as memórias de um tempo em que a Irlanda ainda era livre, soberana e ainda não tinha sofrido a influência da colonização inglesa, buscando encontrar a origem celta do irlandês no camponês simples em uma tentativa de preservação da cultura, da língua, dos mitos e tradições.

Na cultura Celta antiga, quando a história e as leis ainda não eram escritas, mas memorizadas em poemas, sua transmissão ficava sob a responsabilidade dos bardos. Essa tradição oral foi herdada pelo *shanachie* que, na Irlanda, seria o historiador ou o contador de histórias, um homem dotado de grande habilidade para narrar e que tinha o papel de disseminar a informação para o restante do clã. As estórias, os mitos e as lendas eram passados de geração a geração através de sua *performance* oral que tinha como palco a cozinha das cabanas dos camponeses. Desta forma, as memórias eram transmitidas.

No teatro, essas memórias narradas também vão constituir material para os dramas. O dramaturgo irlandês John Millington Synge se dirige para as Ilhas Aran, localizadas no oeste da Irlanda, buscando encontrar o material necessário para escrever suas peças. Nelas, o dramaturgo afirma ter reproduzido exatamente o que havia ouvido. Apesar de Synge afirmar que foi fiel às narrativas, as mesmas passaram pelo seu ponto de vista e por uma espécie de tradução, ao serem adaptadas para o teatro, constituindo-se como a encenação e a presentificação das histórias contadas pelos *shanachies*.

Diferentemente do *shanachie*, o narrador Michael, de *Dancing at Lughnasa*, não pode ser considerado um “narrador autêntico”. Esta categoria é definida por Jeanne Marie Gagnebin em *Limiar, aura e rememoração*, livro em que a autora reúne ensaios sobre a obra de Walter Benjamin. Gagnebin descreve o “narrador autêntico” como um “narrador épico, enraizado numa longa tradição de memória oral e popular” (GAGNEBIN, 2014, p.220). Benjamin, em seu texto *O Narrador*, apresenta dois grupos de narradores que têm experiências a partilhar: “o marinheiro comerciante” que muito viaja e tem muito a contar e o “camponês sedentário”, “que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições” (BENJAMIN, 2012, p.214). Michael não se encaixa em nenhum desses perfis. Não se mostra um narrador que tem várias experiências de fora para contar, mas também não permaneceu em seu grupo de origem, pois conforme ele mesmo

afirma: “quando chegou minha hora de ir embora, da forma egoísta dos jovens, eu estava feliz em escapar” (FRIEL, 1999, p.107)⁸. Na peça, apesar de ocupar o espaço do *shanachie* na tradicional cozinha irlandesa, Michael não está ali para narrar as lendas, os grandes acontecimentos ou o mito do deus Lugh que instituiu o Festival de *Lughnasa* que dá nome à peça. Michael está ali para narrar a história da desintegração de sua própria família após os efeitos da inserção da tecnologia e da chegada do progresso na Irlanda moderna. Conforme afirma Gagnebin,

Na modernidade as transformações do tempo humano e da relação com a morte acarretam transformações profundas, senão desastrosas, para a própria possibilidade do narrar. Ainda que a pulsão narrativa continue presente, ela não pode mais se configurar nas grandes formas clássicas do épico, não pode mais transmitir uma “experiência” comum e por todos compartilhada (no sentido forte da palavra *Erfahrung*), mas deve narrar as dificuldades da partilha e o esfacelamento da transmissão ... (GAGNEBIN, 2014, p. 225-226)

Michael traz à tona, através de suas memórias, uma Irlanda rural que é atingida pela Revolução Industrial. Na Irlanda rural, o camponês sedentário, artesão, é o guardião das memórias e das tradições. Porém, a chegada do rádio que de certa forma substitui o sentar e rememorar, a industrialização que acaba com o trabalho manual no qual as mulheres também se sentavam e contavam suas histórias, o êxodo rural do camponês que parte para a cidade em busca de melhores condições de vida são fatores dismanteladores de um espaço e de um campo de experiência comum que acabam por desagregar sua família e impor certos obstáculos à memória. Segundo Gagnebin, “quando o tempo se torna uma grandeza econômica, quando se trata de ganhar e, portanto, de poupar tempo, a memória também se transforma” (GAGNEBIN, 2014, p.221).

Lúcia Castello Branco chama atenção para o fato de que o tempo da memória não é simplesmente o passado, mas também o tempo perdido do discurso, ou seja, “o tempo que se perde na narrativa (no sentido mesmo de perder tempo, como assinala Deleuze)” (CASTELLO BRANCO, 1994, p.32). Como na modernidade não se pode perder tempo, a narrativa da memória corre riscos de extinção. Porém, é aí que se encontra o paradoxo da memória, discutido por Andreas Huyssen em *Seduzidos pela memória*, livro em que o autor identifica nas últimas décadas do século XX certa obsessão pelo passado-presente. Segundo o autor, “quanto mais somos empurrados para o futuro global que não nos inspira confiança, mais forte é o nosso desejo de ir mais devagar e mais nos voltamos para a memória em busca de conforto” (HUYSEN, 2000, p.32).

⁸ No original: “when my time came to go away, in the selfish way of young men, I was happy to escape”.

Na narrativa de Michael há certa nostalgia por um passado melhor, pautado na memória de sua família unida, vivendo seguramente circunscrita na pequena vila de Ballybeg. A respeito da memória das sociedades antigas, Ecléa Bosi explica que esta se “apoiava na estabilidade espacial e na confiança em que os seres da nossa convivência não se perderiam, não se afastariam” (BOSI, 1987, p.466). Ao contrário, na modernidade, “a memória rema contra a maré; o meio urbano afasta as pessoas, que já não se visitam, faltam os companheiros que sustentavam as lembranças e já se dispersaram” (BOSI, 2003, p. 70). As lembranças necessitam de um meio estável para que possam ser retomadas e, por essa razão, as mudanças, os deslocamentos constituem um empecilho, mas, na peça, não há uma impossibilidade para a transmissão das memórias. É o que se pode observar na peça.

Michael inicia sua narrativa apontando para o gesto dual e contraditório dos atos de memória: a *mnemé* (lembrança) e a *anamnésis* (rememoração): “Quando eu dirijo minha mente para aquele verão de 1936, diferentes tipos de memórias se oferecem a mim” (FRIEL, 1999, p.7).⁹ Ao mesmo tempo em que suas memórias envolvem um trabalho ativo de conscientemente voltar ao passado e rememorar para construir sua narrativa, são tomadas por lembranças que se oferecem a ele, sem que ele tenha domínio sobre elas. Cabe ao narrador organizá-las por meio da linguagem verbal que, por sua linearidade, exige que certa ordem seja construída. Segundo Castello Branco, “sob o gesto de se debruçar sob o ‘santuário’ do passado e de lá trazer seus tesouros ao presente, um outro gesto se efetua: o da linguagem. Só através dele as imagens podem ‘oferecer-se ao pensamento que as recorda’” (CASTELLO BRANCO, 1994, p.24). Dessa forma, a linguagem se faz a partir da ausência de um passado que já se foi.

Na peça, juntamente com a narrativa de memória de Michael, há o passado que se encena. Na primeira cena, a presença de um espelho quebrado em que Chris tenta se enxergar por inteiro pode ser entendida como uma metáfora da obra, bem como da própria memória. A obra de Friel se compõe de fragmentos de realidade que, reunidos, a distorcem e criam o novo. Trata-se de uma representação ilusória da realidade.

Da mesma forma, a memória é composta por fragmentos que, ao serem reunidos, não mais são passíveis de constituírem o todo, criando apenas uma imagem virtual que dá a ilusão de ser real. Por outro lado, é possível também recuperar o caráter fragmentário e memorialista da composição da obra. *Dancing at Lughnasa* é uma peça composta por citações e mantém

⁹ No original: When I cast my mind back to that summer of 1936 different kinds of memories offer themselves to me.

uma relação de intertextualidade com diversas outras obras importantes não apenas para o teatro irlandês, mas também mundial. A única coisa que as irmãs conseguem visualizar no espelho são rugas e mais rugas, ou seja, as marcas deixadas pelo tempo ou vestígios da memória. Apesar de fragmentado, esse espelho é utilizado pelas irmãs.

Assim também Friel reutiliza material da sua própria vida e obra, como também de outros dramaturgos como Anton Chekov. Richard Pine, em *Brian Friel and Ireland's drama*, apelida Brian Friel de “o Chekhov irlandês” (PINE, 1990, p.1)¹⁰ em virtude das semelhanças entre suas obras. *As três irmãs*, por exemplo, uma de muitas obras do dramaturgo russo traduzidas e produzidas por Friel, apresenta um enredo parecido com o de *Dancing at Lughnasa*, trazendo irmãs que vivem uma vida provinciana da qual desejam escapar. A cena de euforia em que as irmãs Mundy dançam ao som do rádio também lembra a cena de Chekhov em que Andrei e Chebutikin cantam e dançam ao som de uma música popular tocada por Tuzenbach no piano. Além disso, os dois trazem em suas obras os mesmos temas e preocupações. Robert Tracy, em *The Russian Connection: Friel and Chekhov*, atribui tal semelhança ao fato de os dramaturgos terem vivido em contextos parecidos de uma sociedade conturbada e considera Chekhov “não como uma fonte ou influência, mas como um tipo de presença em algumas peças de Friel, compartilhando com ele a preocupação com a linguagem, a comunicação e a memória, sejam como temas ou recursos dramáticos” (TRACY, 1999, p.77)¹¹.

A memória em *Dancing at Lughnasa* é representada no palco em dois planos que se interpenetram: o plano da narração e o plano da ação que se alterna em apresentar a memória e o passado como foi. No plano da narração, Michael incorpora sua função de narrador-personagem e interage ora com o público, contando a história dessas mulheres sob seu ponto de vista, ora com os personagens de sua memória, quando ele faz as falas do Michael menino, ausente no palco. Essa ausência, porém, faz-se presença pelos materiais que o menino estaria usando para confeccionar suas pipas. A presença do corpo do narrador enquanto a peça é encenada assinala que o que será representado é a percepção do Michael adulto, ou seja, as imagens de sua mente é que estão sendo projetadas no palco. Sua reação às falas das personagens tem a ver com as impressões do Michael adulto no momento em que o passado é tocado pelo presente. Para Bergson, “a representação do universo material é relativa, subjetiva, e, por assim dizer que ela sai de nós, em vez de sermos nós a sair primeiramente

¹⁰ No original: “the Irish Chekhov”

¹¹ No original: “not as a source nor an influence but as a kind of presence in certain of Friel's plays, sharing as he does, Friel's preoccupation with language, communication, and memory both as themes and as dramatic devices.”

dela” (BERGSON, 1999, p.55). Estando o menino Michael ausente no palco, quem interage com os personagens é o Michael adulto, fazendo o papel de narrador-personagem e construindo suas memórias simultaneamente a um passado que é encenado. Porém, há alguns momentos em que o Michael-adulto se retira do palco e a história se conta somente pela ação dos atores, deixando de ser a memória de Michael e transformando-se apenas no passado.

Ao representar a memória no palco, a peça de Friel desvela o processo de “montagem” do tempo. Esse conceito é trabalhado pelo filósofo e historiador da arte, Georges Didi-Huberman, em suas leituras sobre Walter Benjamin, filósofo que tem uma concepção de tempo diferente do ponto de vista bergsoniano da duração. Sobre a “montagem”, Didi-Huberman a define como “uma exposição dos anacronismos naquilo mesmo que ela procede como uma explosão da cronologia. A montagem talha as coisas habitualmente reunidas e conecta as coisas habitualmente separadas. Ela cria, portanto, um abalo e um movimento” (DIDI-HUBERMAN, 2016, p. 6). A montagem é um procedimento de exposição dos fatos que só se mostra ao se desmontar suas estratégias ou desconstruir suas estruturas. Portanto, o ato de “desmontar” está sempre associado ao de “montar”. “A montagem supõe a desmontagem, a dissociação prévia do que foi construído, daquilo que, em resumo, ela apenas remonta, no duplo sentido da anamnese e da recomposição estrutural” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.132).

Como uma peça de memória em que o tempo é “desmontado” diante do público, tem-se o tempo presente em que o Michael adulto narra, o tempo passado de sua infância, outros tempos representados a que se tem acesso através das memórias dos personagens e a celebração de um tempo imemorial dos mitos. O que se tem é um “anacronismo”, ou seja, “uma montagem de tempos heterogêneos” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.23) que se encontram e uma narrativa que se apresenta como uma tentativa de “remontagem” desse tempo, buscando criar relações de causalidade entre fatos descontínuos. Essa complexidade temporal encenada é o tempo da memória. Segundo Didi-Huberman,

Esse tempo, que *não é exatamente o passado*, tem um nome: é a *memória*. É ela que decanta o passado de sua exatidão. É ela que humaniza e configura o tempo, entrelaça suas fibras, assegura suas transmissões, devotando-o a uma impureza essencial. (...) Pois a memória é *psíquica* em seu processo, *anacrônica* em seu efeito de montagem, reconstrução ou “decantação” do tempo (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.41).

O tempo da memória é impuro, reúne várias temporalidades e as estrelaça de forma que o passado recordado já não é mais o mesmo passado vivido. O processo de montagem

resulta na ficção. Reunindo biografemas seus e ficcionalizando seu relato de vida, Friel constrói sua peça ressaltando o caráter ficcional e inventivo da memória. Pode-se dizer que ele escreve uma autoficção. Segundo Eneida Maria de Souza, em seu artigo intitulado *Autoficção e sobrevivência*, “a escrita autoficcional guarda, paradoxalmente, uma face voltada para a ficção e outra para o testemunho de experiências que se nutrem do jogo enganoso e fiel da memória daquele que escreve” (SOUZA, 2017, p.113). Dessa forma, Friel se posiciona entre o relato de si e sua transformação em um relato ficcional, em um processo criativo que “implica a desrealização da vida e sua transformação em uma realidade ficcional” (SOUZA, 2017, p.112.).

Jacques Rancière, em seu livro *A partilha do sensível* dedica um de seus capítulos à ficção e a trata como essencialmente positiva, colocando-a como uma forma de ordenar os signos e elaborar estruturas inteligíveis, capazes de problematizar o real, o visível, o pensável e o possível e de se tratar de um artifício do qual se utilizam não apenas as artes, mas também a política e outros saberes, como a história. Toda ficção e memória é uma espécie de montagem e para Rancière, “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (RANCIÈRE, 2009, p.58) O passado, ao passar pelo filtro da memória, já se torna ficção, o que permite que pensemos sobre ele. Em várias de suas peças, dentre elas *Making History* e *Translations*, Friel ficciona o passado e fatos da memória coletiva irlandesa, provocando uma série de questões em torno da representação histórica e de como uma “realidade” é criada. Ao ficcionar suas próprias memórias em *Dancing at Lughnasa*, Friel se vale da intertextualidade com sua vida associada à autonomia que lhe confere a ficção e cria uma obra que traz à tona diversas questões sobre a memória, sobre o passado irlandês em uma época em que a Irlanda iniciava seu processo de modernização e sobre o próprio teatro como uma arte profundamente ligada à memória.

1.2 Memória e teatro

Pensar na relação teatro e memória vai muito além do fato de a arte dramática se constituir essencialmente pela mnemotécnica, recurso que permite aos atores memorizarem suas falas e repeti-las no palco. Essa relação passa ainda pelo teatro de Stanislawski, para o qual um ator, ao criar um personagem, deveria estudar a si mesmo e voltar-se para suas memórias e experiências. Dessa forma, a memória exerceria um papel importante no corpo do

ator que além de memorizar o texto, utilizar-se-ia dela para criar seus movimentos e gestos. A memória age também no corpo do espectador que, além de ter sua memória ativada por aquilo que vê, ouve e sente, leva consigo as memórias de sua experiência no teatro, sendo capaz de reportá-la aos outros. Além disso, tanto a memória quanto o teatro são lugares de imaginação e constituem-se como uma forma de interpretação da realidade.

A própria história da origem e emergência do teatro já deixa clara a sua ligação com a memória como uma forma de representação e reinvenção do passado. Quando se fala em teatro e sua origem, pensa-se logo nos gregos, mas é possível pensar em manifestações primitivas anteriores que estavam ligadas ao fazer teatral. Margot Berthold, em seu livro *História Mundial do Teatro*, afirma que “o teatro é tão velho quanto a humanidade. Existem formas primitivas desde os primórdios do homem” (BERTHOLD, 2006, p.1) Como uma das formas de arte mais antigas, seu início está associado às cerimônias ou rituais religiosos, muitos deles envolvendo falas, gestos, cantos, danças, que eram como verdadeiros espetáculos teatrais. Dessa maneira, o teatro surgiu como uma forma de ritual. Nas sociedades primitivas, essas representações religiosas tinham como finalidade exaltar os deuses e recordar seus feitos, o que ressalta sua relação com a memória.

O sociólogo Paul Connerton (1989), em seu livro *How societies remember*, aborda as diferentes formas de recordar usadas pelas sociedades para garantir a permanência da memória coletiva e cita os rituais como uma delas que, pela repetição, garantem a continuidade do passado. O próprio Jesus Cristo, na última ceia, instituiu o ritual eucarístico dizendo: “Fazei isto em memória de mim.” Dessa forma, o ritual é uma forma performática de lembrar e se encontra na origem do teatro, mantendo com ele algumas características semelhantes. Assim como o ritual, além dos enunciados, o teatro pressupõe o uso de formas de linguagem performáticas, como a dança, por exemplo. Além disso, também se baseia na repetição desde a sua criação às suas possíveis encenações.

A repetição, que está na base de todo ritual, ao ser problematizada, traz o teatro para mais perto do campo ritualístico. Mariza Peirano (2003), em seu livro *Rituais ontem e hoje* questiona o caráter repetitivo dos rituais no sentido de que ocorrem sempre da mesma maneira. A autora inicia seu argumento partindo de um conceito negativo de ritual disseminado pelo senso comum, em um discurso que prioriza apenas a forma, o tradicionalismo e a rigidez, colocando o ritual como algo do passado, superficial e sem conteúdo. Essa visão negativa e preconceituosa do ritual estaria ligada à sua associação a uma falta de racionalidade e a um apelo ao místico. Desconstruindo um absolutismo e uma rigidez de conceito, a autora propõe pensar o ritual de maneira etnográfica e se utiliza da ideia de

“bricolagem”, de Lévi-Strauss, para a qual os elementos que fazem parte dos rituais existem na sociedade, mas são reinventados para comprovar a criatividade e a originalidade dos mesmos, negando a afirmação de que mudanças e transformações sejam inimigas dos rituais. A autora termina o livro fazendo uma análise do Carnaval e das Marchas Políticas como exemplos de rituais que tiveram sua potencialidade aumentada pelas transformações que sofreram. Enfatizando também o caráter performativo do ritual não apenas no sentido de que dizer é também fazer, mas também considerando que os participantes experimentam uma *performance* que se utiliza de vários meios de comunicação e de que valores são criados e transmitidos durante essa *performance*, as considerações de Peirano trazem iluminações importantes para se pensar o teatro de Friel e sua concepção de teatro como ritual na contemporaneidade. Para Friel, “o ritual é parte de todo drama. Drama sem ritual é poesia sem ritmo – logo não é poesia, não é drama. Isso não quer dizer que o ritual é um "atributo" do drama: é a essência do drama. Drama é um RITO, e sempre religioso no mais puro sentido” (apud DANTANUS, 1988, p.87)¹².

O diretor de teatro Tyrone Guthrie com quem Friel fez uma espécie de estágio em 1963, observando seu trabalho por 4 meses, em *The theater as ritual*, declarou que “o teatro... é o descendente direto das cerimônias primitivas religiosas... os primeiros atores da tragédia em Atenas eram padres. Eles ritualmente reencenavam a morte e ressurreição de Dionísio”¹³. (GUTHRIE, 1965, p.34) Os rituais estão presentes em todas as religiões e sempre envolvem a ideia de sacrifício. A temática do sacrifício está presente na origem do drama e é repetida por Friel em *Dancing at Lughnasa*, peça que segundo Robert Tracy (2007), constitui-se como um “ritual de memória”. Em seu ensaio, Tracy chama atenção para a presença do ritualismo em algumas peças de Friel e atribui tal influência a um grupo de teóricos que ficou conhecido como os “Ritualistas de Cambridge” que, por volta de 1900, debruçou-se em examinar a literatura a partir da antropologia cultural. As especulações dessa escola sobre o mito, o ritual e sua importância na gênese do teatro tiveram bastante influência nos trabalhos dos escritores e dramaturgos irlandeses, dentre eles William Butler Yeats, que na passagem do século XIX para o XX, fundou, juntamente com Lady Gregory e Edward Martin, o Teatro Literário Irlandês, um teatro não-comercial tipicamente nacional cujas peças apresentadas se voltavam para o público e para as questões da própria Irlanda.

¹² No original: “Ritual is part of all drama”. Drama without ritual is poetry without rhythm – hence not poetry, not drama. This is not to say that ritual is an “attribute” of drama: it is the essence of drama. Drama is a rite, and always religious in the purest sense”.

¹³ No original: “The theater... is the direct descendent of primitive religious ceremonies ... the first actors of tragedy in Athens were priests. They ritually re-enacted the death and resurrection of Dionysus”.

As peças produzidas encenavam mitos, lendas e estórias populares irlandesas e retratavam a vida simples do camponês do oeste, onde foram mantidas as tradições e os costumes do irlandês precedente à colonização. *The Countess Cathleen* de Yeats foi a primeira peça apresentada em Dublin pelo Teatro Literário Irlandês. A peça baseia-se no conto popular sobre Countess Kathleen O'Shea e conta a história da Condessa Cathleen, uma mulher forte e decidida que vende sua própria alma ao demônio em troca da salvação da alma dos pobres camponeses e de dinheiro para livrar seu povo da fome que assolava a Irlanda. O enredo da peça de certa forma recupera os rituais de sacrifício presentes nas tragédias gregas que tiveram como base os mitos e os rituais dionisíacos que envolviam o sacrifício de um animal como representação das várias mortes do deus do vinho. A temática do sacrifício se repete em outra peça de Yeats e Lady Gregory intitulada *Cathleen Ni Houlihan*. Nessa peça, de caráter nacionalista, os jovens homens são chamados a sacrificar sua própria vida por Cathleen, uma representação da própria Irlanda.

Na mitologia celta, as deusas soberanas são um motivo bastante comum. Sabe-se que em todas as manifestações literárias dos movimentos nacionalistas, a Irlanda é moldada como feminina. Portanto, a figura destas mulheres presentes no teatro irlandês pode ser associada à figura mítica da deusa celta e, conseqüentemente, à figura da própria Irlanda, que acolhe seu povo, o protege e salva e que conclama a todos a também se sacrificarem por ela. As deusas celtas eram também rainhas da terra e apresentavam-se como guerreiras, independentes e autônomas, características essas atribuídas à nação soberana que se desejava implantar. Além disso, a representação da Irlanda como mulher estava ligada também à sua imagem de mãe protetora. As mulheres da família Mundy apresentam todas essas características. Trabalhadeiras, são elas que mantêm a casa, sem a ajuda dos homens. Aliás, são elas que cuidam deles, pois Michael ainda é uma criança e Padre Jack retorna da África acometido por malária. São os homens que dependem dessas mulheres protetoras.

A ideia de sacrifício também está presente em *Dancing at Lughnasa* e se encontra bem na origem do Festival de *Lughnasa* que a nomeia. Na direção de palco, o dramaturgo marca o tempo da memória que será encenada no palco. O Ato 1 acontece em um dia de agosto de 1936, época em que se comemora o início da colheita neste festival que fica dentre os quatro mais importantes que marcam o calendário celta antigo e é celebrado anualmente ainda hoje em várias regiões da Irlanda, especialmente nas áreas rurais. De acordo com o mito, o deus Lugh é um homem formoso, jovem, cheio de vida e energia, talentoso e portador de várias habilidades. Apesar de este deus não apresentar nenhuma relação com a colheita, o festival recebeu este nome, pois fora instituído por ele em honra à sua mãe adotiva Tailtiu que morreu

depois de limpar uma grande planície para a agricultura. De acordo com Anna Franklin e Paul Mason (2010), no livro *Lughnasa: History, Lore & Celebration*, seu nome antigo *Bron Trogain* significava ‘a terra sofre debaixo de seus frutos’, o que sugere o trabalho da deusa terra para que os frutos fossem produzidos. Logo, a ideia de fertilidade também está ligada ao festival e trata-se de uma boa época para se arranjar casamentos. Suas celebrações envolvem sacrifícios, fogos, dança, música e bebedeira, lembrando os cultos a Dionísio nos quais as pessoas, depois de beberem o vinho dionisíaco e embriagarem-se, dançavam e cantavam, rendendo-se à euforia proporcionada pela música. A personagem Rose assim descreve os rituais de *Lughnasa*:

ROSE: Foi semana passada, a primeira noite do Festival de Lughnasa; e eles estavam fazendo o que eles fazem todo ano lá nas colinas (...). Primeiramente, eles acendem uma fogueira ao lado de uma nascente. Depois, eles dançam ao redor dela. Depois fazem todo o seu gado passar pelas chamas para expulsar o demônio de dentro deles. (...) E este ano havia uma grande quantidade de garotos e garotas. E eles estavam fora de si com a bebida. Então as calças do jovem Sweeney pegaram fogo e ele saiu como uma tocha. Foi isso o que aconteceu (FRIEL, 1990, p.16)¹⁴.

A deusa soberana que se sacrifica para alimentar seu povo, em *Dancing at Lughnasa* é representada pela figura das cinco irmãs Mundy que trabalham todo o tempo para garantir o sustento da família. O narrador é um homem, assim como Lugh, mas da mesma forma que *Lughnasa* fora instituído em memória de sua mãe, as memórias de Michael prestam honra às cinco mulheres que o criaram. Kate, a irmã mais velha, tem quarenta anos e exerce o papel de matriarca da família. Seu nome é o diminutivo de Kathleen, uma referência à representação mítica da Irlanda. Relaciona-se também ao nome Ethlinn que na mitologia irlandesa seria a mãe verdadeira de Lugh que havia sido trancada em uma torre pelo pai, Balor do Olho Mau, para que não tivesse contato com nenhum homem. Esse detalhe do mito de Lugh também se reflete na história de vida das cinco irmãs solteiras e impedidas de se relacionarem com os homens da comunidade. Ao prender Ethlinn na torre, Balor pretendia livrar-se da profecia que dizia que ele seria morto pelo próprio neto Lugh.

O nome de Kate vem do grego *Katharos* que significa “casta” e “pura”. Ela é a única que trabalha fora de casa como professora em uma escola católica e luta a todo custo para manter sua casa em ordem, segundo os preceitos cristãos e católicos. Além disso, é a principal

¹⁴ No original: “It was last week, the first night of the Festival of Lughnasa; and they were doing what they do every year up there in the back hills. (...) First they light a bonfire beside a spring well. Then they dance round it. Then they drive their cattle through the flames to banish the devil out of them. And this year there was an extra big crowd of boys and girls. And they were off their heads with drink. And young Sweeney’s trousers caught fire and he went up like a torch. That’s what happened”.

provedora da família, apesar de Agnes e Rose também trabalharem tricotando luvas em casa. Ela é a responsável por manter os dogmas da religião na família. Ela e suas quatro irmãs são solteiras. Já se relacionaram com alguns homens, mas todas tiveram seus relacionamentos fracassados. Apenas Chris, a mais jovem, com 26 anos, teve filho, porém, fora do casamento e, por essa razão, era motivo de vergonha para a família. Há aí uma contradição. Em meio a um festival da colheita, em que se celebra a fertilidade, há cinco mulheres e apenas um fruto.

Kate é quem mantém as irmãs enclausuradas em casa, de forma a fazer com que sejam obedientes e comportem-se segundo as regras da sociedade, como o significado de seu nome prevê. Na família Mundy, Chris, Maggie, Agnes e Rose manifestam, de maneira eufórica, seu desejo de participar da dança da colheita do Festival. Participar da festa, para elas, seria uma forma de se libertar das amarras de uma sociedade opressora, de fugir daquela rotina doméstica e recordar o tempo em que costumavam se divertir juntas, trazendo de volta, através da dança, a energia e a juventude. Segundo Agnes: “Há quantos anos não vamos à dança da colheita? A qualquer dança? E eu não me importo o quão jovens eles sejam, o quão bêbados, sujos e suados estejam. Eu quero dançar, Kate. É o Festival de Lughnasa. Eu só tenho trinta e cinco. Eu quero dançar” (FRIEL, 1999, p.24)¹⁵. Kate se opõe à ideia de ir à festa da colheita por se tratar de uma festa pagã, em que as pessoas cometem excessos, e em que atuam os impulsos carnais. Porém, a empolgação das irmãs acaba deixando-a confusa e faz com que ela manifeste seu desejo reprimido de fazer parte da festa:

Agnes: Nós vamos.

Kate: Vamos?

Rose: Estamos indo! Vamos embora!

Kate: Talvez estejamos loucas - estamos loucas? (FRIEL, 1990, p.13)¹⁶.

Porém, a repressão fala mais alto e Kate decide, então, que elas não vão à festa. De acordo com ela, esse tipo de divertimento seria apenas para jovens que, sem os deveres e as responsabilidades que a idade traz, pensam apenas no prazer. O enredo da peça deixa marcada a presença do conflito entre forças dionisíacas e apolíneas que caracterizavam a tragédia grega. Apesar de Lugh ser considerado o Apolo Irlandês, a maneira como Kate descreve as festividades de Lughnasa relaciona-se mais às festividades dionisíacas. Enquanto a figura de

¹⁵ No original: “How many years has it been since we were at the harvest dance? – at any dance? And I don’t care how young they are, how drunk and dirty and sweaty they are. I want to dance, Kate. It’s the Festival of Lughnasa. I’m only thirty-five. I want to dance”.

¹⁶ No original: “AGNES: We’re going.

KATE: Are we?

ROSE: We’re off! We’re away!

KATE: Maybe we’re mad – are we mad?”

Dionísio está ligada ao caos, ao instinto, às emoções e à sensualidade, Apolo é o lado da razão, do equilíbrio e do controle. A tragédia tem origem quando o homem ultrapassa a medida que lhe é própria. Ao contar sobre os rituais que estão acontecendo nas colinas, Rose cita o garoto Sweeney que acabou tendo o corpo queimado na fogueira por ter se embebedado nas festividades de *Lughnasa*. O menino teve sua punição por ceder aos prazeres da bebida. O nome do garoto faz referência ao legendário Sweeney, um arquétipo irlandês da desobediência pagã. De acordo com a lenda, Sweeney desafiou as autoridades Cristãs, foi amaldiçoado por um padre, enlouqueceu e foi condenado a voar como um pássaro para o resto da vida.

O mito de Sweeney traz a temática do conflito entre as tradições pagãs celtas e o cristianismo presente na peça, conflito esse que também se personifica na pessoa de Padre Jack que, depois de passar vinte e cinco anos como missionário na África, acaba sendo influenciado pelas crenças pagãs. Além disso, a referência ao mito antecipa o final trágico das irmãs Agnes e Rose que foram obrigadas a emigrar e viver perambulando pelas ruas de Londres, depois de abandonarem a segurança da casa. As duas tricotavam luvas para vender e perderam o emprego, pois, segundo Michael, “a Revolução Industrial tinha finalmente chegado a Ballybeg” (FRIEL, 1999, p. 91)¹⁷. Depois da instalação de uma fábrica de luvas na pequena vila, juntas, para não sacrificarem a família, ou por já possuírem o desejo de ir embora, motivos que Michael afirma desconhecer, optam por deixar o país. Michael, vinte e cinco anos depois de partirem, tem notícias das tias e com os fragmentos que consegue coletar de suas vidas, tenta reconstruir a narrativa sobre o que ocorreu com elas.

Os fragmentos de informação que eu juntei sobre suas vidas durante aqueles anos de ausência eram muito esparsos para serem coerentes. Elas mudaram muito. Elas trabalharam como faxineiras em banheiros públicos, em fábricas, no metrô. Depois, quando Rose não podia mais trabalhar, Agnes tentou sustentá-las, mas não conseguiu. A partir daí, eu juntei as peças, elas desistiram. Elas se renderam à bebida, dormiram em parques, nas soleiras das portas, no ancoradouro do Tâmis. Agnes morreu por hipotermia. Dois dias depois encontrei Rose naquele abrigo sombrio – ela não me reconheceu, claro – ela morreu dormindo (FRIEL, 1999, p.91)¹⁸.

No *Lughnasa* de 1937, exatamente um ano depois de retornar a sua casa, seu tio Padre Jack também morre por problemas de coração e, em 1950, seu pai Gerry morre em casa, cuidado

¹⁷ No original: “The Industrial Revolution had finally caught up with Ballybeg”.

¹⁸ No original: “The scraps of information I gathered about their lives during those missing years were too sparse to be coherent. They had moved a lot. They had worked as cleaning women in public toilets, in factories, in the Underground. Then, when Rose could no longer get work, Agnes tried to support them both, but couldn’t. From then on, I gathered, they gave up. They took to drink, slept in parks, in doorways, on the Thames Embankment. Then Agnes died of exposure. And two days after I found Rose in that grim hospice – she didn’t recognized me, of course – she died in her sleep”.

por outra mulher com quem se casou e teve outros três filhos. No tempo da narrativa de Michael, a maioria dos personagens já havia morrido. No palco, esses mortos ganham vida e voz novamente pela encenação da memória. Esse passado que ressurge como um fantasma que assombra, essa sensação de retorno do que um dia se viu é, segundo Marvin Carlson, em *The haunted stage*, uma característica do próprio teatro que o aproxima da memória. Segundo o autor,

todas as culturas teatrais reconheceram, de uma forma ou de outra, essa qualidade fantasmática, essa sensação de algo voltando no teatro e, portanto, as relações entre teatro e memória cultural são profundas e complexas. Assim como se pode dizer que todas as peças podem ser chamadas de *Fantasma*, então, com a mesma justificativa, pode-se argumentar que toda peça é uma peça de memória (CARLSON, 2001, p.2)¹⁹.

Ao se referir ao fantasmático no teatro, Carlson se refere não apenas a esses mortos que voltam para recontar suas histórias na reencenação dos mitos de origem ou das lendas de cada cultura apresentados ou representados teatralmente, mas também à intertextualidade presente no texto dramático e na *performance*, interferindo no processo de produção e recepção de uma peça teatral. O autor começa sua argumentação partindo da função do fantasmático no texto dramático. O fantasmático no teatro está ligado a um processo contínuo de reciclagem de material em uma atitude intertextual que relaciona fortemente o teatro à memória.

Segundo Tracy, as peças de Friel são “sobre a memória como uma reencenação dramática, uma reencenação ritualística já que é sempre a mesma, e na realidade não pode ser alterada, uma metáfora para o teatro” (TRACY, 2007, p.395). Tal afirmação aproxima a memória, o teatro e o ritual pela semelhança da repetição, porém desconsidera uma questão importante levantada por Friel em *Dancing at Lughnasa*. Para Friel, tanto o ritual como a memória e em analogia, o teatro, sofrem alterações a cada vez que são reencenados, uma vez que o contexto já não é mais o mesmo. Conforme Joseph Roach em *Cities of the dead*, “nenhuma ação ou sequência de ações pode ser reproduzida exatamente da mesma forma duas vezes; ela deve ser reinventada ou recriada a cada aparição” (ROACH, 1996, p. 29)²⁰.

¹⁹ No original: “all theatrical cultures have recognized, in some form or another, this ghostly quality, this sense of something coming back in the theater, and so the relationships between theater and cultural memory are deep and complex. Just as one might say that every play might be called *Ghosts*, so, with equal justification, one might argue that every play is a memory play”.

²⁰ No original: “no action or sequence of actions may be performed exactly the same way twice; they must be reinvented or recreated at each appearance”.

Derrida, em seu livro *A escritura e a diferença*, em um capítulo dedicado ao teatro de crueldade de Artaud, define o teatro como “repetição daquilo que não se repete, o teatro como repetição originária da diferença no conflito das forças” (DERRIDA, 1995, p.776). Essa experiência da repetição na diferença proporcionada pelo teatro também foi utilizada por Gilles Deleuze em sua obra *Diferença e repetição*, ao trazer à tona o teatro como um novo meio de expressão para a filosofia. Citando como exemplo *Zarathustra* de Nietzsche, um texto filosófico feito para a cena, Deleuze aproxima o teatro e a filosofia a partir da ideia do pensamento como movimento e da repetição como forma de se alcançar essa mobilidade. Segundo o filósofo, “o teatro é o movimento real e extrai o movimento real de todas as artes que utiliza. Eis o que nos é dito: este movimento, a essência e a interioridade do movimento, é a repetição, não a oposição, não a mediação” (DELEUZE, 2000, p.19). Ao teatro da repetição de Nietzsche, Deleuze opõe o teatro da representação de Hegel, um teatro da abstração e do conceito. Sobre a falha da representação, Deleuze afirma que “pode-se sempre ‘representar’ a repetição como uma semelhança extrema ou uma equivalência perfeita. Mas passar gradativamente de uma coisa a outra não impede que haja diferença de natureza entre as duas coisas (DELEUZE, 2000, p.12). Dessa forma, “a mais exata repetição, a mais rigorosa repetição, tem, como correlato, o máximo de diferença” (DELEUZE, 2000, p.10). Para Deleuze, repetir não é “acrescentar uma segunda e uma terceira vez à primeira, mas elevar a primeira vez à “enésima” potência” (DELUZE, 2000, p.11).

Logo, repetir não consiste em reproduzir exatamente o mesmo, mas em explorar ao máximo o material primeiro, de forma que se produza o novo através das particularidades e singularidades. A repetição gera movimento, logo, um novo pensamento. Na repetição consiste o teatro. Na repetição também consiste a memória como um passado que ressurge, porém nunca da mesma forma. Segundo o diretor americano e teórico da *performance* Herbert Blau, “Onde a memória está, o teatro está”(BLAU,1990, p.382).²¹ Em seu trabalho, Blau teorizou sobre a importância do teatro como um lugar de circulação de uma memória cultural, na medida em que reconta e repete as histórias de uma cultura, mas também em que é assombrado por textos e encenações anteriores.

No texto de Friel, é possível perceber a repetição na presença dos fantasmas dos povos primitivos com suas danças e rituais, das tragédias gregas que envolviam sacrifício e conflitos entre forças opostas, de dramaturgos como Anton Chekhov e Tennessee Williams, bem como da ambientação e da temática do Teatro Literário Irlandês fundado por Yeats e Lady Gregory.

²¹ No original: “Where memory is theater is”

Esses fantasmas sobrevivem no texto de Friel, juntamente com outras imagens fantasmáticas de um passado anterior à própria existência de Michael, deixando rastros de uma memória cultural que sobrevive na memória individual do narrador.

1.3 Imagens sobreviventes do paganismo

A lembrança do verão de 1936 traz para Michael, através de uma reação em cadeia, a recordação de vários acontecimentos. Tais acontecimentos, aparentemente tão diferentes, se entrelaçam, dando forma e significado ao tecido de sua memória. Esse entrelaçamento só se torna possível porque, de acordo com Bosi, “a memória opera com grande liberdade escolhendo acontecimentos no espaço e no tempo, não arbitrariamente, mas porque se relacionam através de índices comuns” (BOSI, 2003, p.3).

Ao dar início à narrativa de suas memórias, Michael deixa marcado o seu ato consciente de dirigir sua mente ao verão de 1936 para recordar, ao passo que assinala o caráter involuntário de diferentes tipos de imagens-lembrança que se oferecem a ele. São imagens inesperadas, que aparecem como lampejos e transformam seu ritmo de vida, imagens que afloram como um “sintoma”, segundo o conceito do filósofo e historiador da arte, Didi-Huberman (2015), que utiliza o termo no sentido freudiano para tratar das manifestações culturais. O conceito de sintoma é fundamental na psicanálise e se relaciona à ideia do retorno do reprimido, de algo que, repellido pela realidade, procura outras saídas do inconsciente e vem à tona através da repetição. Esse vir à tona, porém, manifesta-se de maneira lacunar, como uma mensagem a ser decifrada. Segundo Didi-Huberman,

um sintoma aparece, um sintoma sobrevém – e, a esse título, ele interrompe o curso normal das coisas, segundo uma lei, tão soberana quanto subterrânea, que resiste à observação trivial. O que a imagem-sintoma interrompe não é senão o curso da representação (DIDI-HUBERMAN, 2015, p.44).

O conceito de sintoma na obra de Didi-Huberman está relacionado ao de sobrevivência, desenvolvido pelo filósofo a partir dos estudos do alemão, historiador da arte e da cultura, Aby Warburg. Este dedicou seus estudos a uma sobrevivência ou pós-vida (*Nachleben*) do passado pagão nas imagens do Renascimento, revelada pela presença de *Pathosformeln*, ou seja, fórmulas, gestos e posturas característicos de experiências primárias

da sociedade que se repetiam, ou ainda, de forças ou energias psíquicas que eram reativadas pela memória cultural. Didi-Huberman, em seu livro *Sobrevivência dos Vaga-Lumes*, retoma o conceito de Aby Warburg para se referir às formas de resistência ou “pequenas luzes” (*lucciole*) que sobrevivem a um poder maior ou grande luz (*luce*) e assinala o caráter “sintomal” da sobrevivência. Para ele, as sobrevivências são “sintomais” não apenas porque se repetem, mas também porque

não prometem nenhuma ressurreição (haveria algum sentido em esperar de um fantasma que ele ressuscite?) Elas são apenas lampejos passeando nas trevas, em nenhum caso o acontecimento de uma grande “luz de toda luz”. Porque elas nos ensinam que a destruição nunca é absoluta – mesmo que fosse ela contínua ... (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.84).

Tais imagens ressurgem, causando certo estranhamento em Michael que busca, através do ato de narrar, uma explicação e uma compreensão do motivo pelo qual imagens tão diferentes estão sempre conectadas. A primeira imagem diz respeito ao primeiro aparelho de rádio que chegou à casa no início de agosto e que, por essa razão, tia Maggie gostaria de dar o nome de Lugh, nome do deus pagão celta da colheita. De acordo com a narrativa de Michael, dar o nome de Lugh ao rádio se justificaria pelo fato de o aparelho ter chegado à época do Festival de *Lughnasa*. Porém, o que se observa ao longo da peça é que este objeto inanimado vai ganhando espaço na família e se personificando como uma encarnação do deus Lugh, na medida em que se torna responsável por trazer de volta à casa o espírito de alegria e juventude, associados ao paganismo e perdidos pelo controle rígido da Igreja católica em uma sociedade patriarcal em que as mulheres não podiam expressar seus desejos e emoções. Sobre a inserção de novas tecnologias na sociedade, Huyssen (2000, p.36) afirma que o medo, a ansiedade e a angústia sempre vêm quando estas são apresentadas. Foi assim com o rádio. Em uma de suas falas, Kate reclama da forma como o aparelho afasta as pessoas: “Sabe o que esta coisa fez? Acabou com toda conversa cristã nesse país” (FRIEL, 1999, p.100).²²

Porém, há também certo fascínio pelas máquinas e pelo moderno que se manifesta juntamente com uma dificuldade de acompanhar as transformações do tempo do progresso. Rose deseja muito ir ao cinema. Gerry é vendedor de gramofones e segundo ele, “este país está louco por gramofones” (FRIEL, 1999, p. 46).²³ Porém, os mesmos já estão sendo substituídos pelos rádios, fato que Gerry deseja negar. Chris lamenta o fato de ele não vender máquinas de costura, o que facilitaria seu trabalho no tricô feito por Agnes e Rose. Por outro

²² No original: “D’you know what that thing has done? Killed all Christian conversation in this country”.

²³ No original: “This country is gramophone crazy”.

lado, Agnes e Rose acabam perdendo seu emprego com a chegada de uma fábrica de luvas em Donegal, por não se adaptarem ao novo contexto.

Relembrando o futuro de modernização da Irlanda em que as máquinas começam a chegar tardiamente em Donegal, é possível observar um país ainda bastante ligado ao passado e à sua tradição. Juntamente com o futuro, que é o tempo do progresso e da modernização marcados na peça, sobrevive o tempo da memória. O rádio como grande descoberta científica e símbolo de uma modernidade que começa a atingir a Irlanda rural é também o que permite às irmãs a liberação de seus instintos mais primitivos através da dança. Tomado por uma espécie de magia, o aparelho que acaba recebendo o nome de Marconi, por se tratar do nome impresso no mesmo, começa a tocar a música *céili* tradicional irlandesa. A energia de *Lughnasa* toma conta das irmãs que realizam sua dança no espaço doméstico. Segundo as direções de palco, quando a música se inicia,

Maggie se vira. Sua cabeça está voltada para a batida, para a música. Ela está respirando profundamente, rapidamente. Agora, suas características se tornam animadas por um olhar de desafio, de agressão; uma máscara bruta de felicidade. Por alguns segundos, ela fica imóvel, ouvindo, absorvendo o ritmo, examinando suas irmãs com uma careta desafiadora. Agora ela separa seus dedos (que estão cobertos com farinha), afasta seus cabelos do rosto, coloca as mãos nas bochechas e pinta seu rosto com uma máscara instantânea. Ao mesmo tempo, ela abre a boca e emite um "Yaaaah" selvagem e estridente _ e imediatamente começa a dançar, braços, pernas, cabelos e botas longas voando. (...) Agnes e Rose, Chris e Maggie, estão fazendo uma dança que é quase reconhecível. Elas se encontram, elas se afastam. Elas formam um círculo e giram e giram (FRIEL, 1999, p.35-36).²⁴

Nessa cena, Maggie se transforma como se incorporasse um novo personagem, fazendo lembrar no teatro a transformação por que passa o ator, mas também o xamã que, nas culturas primitivas, possui o dom de incorporar espíritos. A maneira de dançar das irmãs (ora se encontrando, ora se afastando e em círculos), os gritos, a máscara de farinha no rosto de Maggie, bem como seu olhar agressivo e desafiador são gestos que remetem aos rituais pagãos de uma Irlanda primitiva. São “sintomas” que, apesar de todo o controle católico, afloram e deixam transparecer os traços de “sobrevivência” de um paganismo no inconsciente das irmãs Mundy e no de Padre Jack que retorna de sua missão na África desmemoriado.

Essa é a outra imagem que Michael relaciona ao rádio e que marca suas memórias. A imagem do Padre Jack que retorna causa um choque em Michael porque não coincidia com a

²⁴ No original: “Then Maggie turns round. Her head is cocked to the beat, to the music. She is breathing deeply, rapidly. Now her features become animated by a look of defiance, of aggression; a crude mask of happiness. For a few seconds she stands still, listening, absorbing the rhythm, surveying her sisters with her defiant grimace. Now she spreads her fingers (which are covered with flour), pushes her hair back from her face, pulls her hands down her cheeks and patterns her face with an instant mask. At the same time she opens her mouth and emits a wild, raucous ‘Yaaaah!’_and immediately begins to dance, arms, legs, hair, long bootlaces flying. (...) Agnes and Rose, Chris and Maggie, are now all doing a dance that is almost recognizable. They meet_ they retreat. They form a circle and wheel round and round”.

figura “resplandescendente” exibida na fotografia em sua casa. Ter um padre missionário na família era motivo de orgulho na Irlanda da época, porém ele é enviado de volta à pequena Ballybeg por suas atitudes pagãs. Incapacitado de rezar missas, o Padre acabou se “tornando um nativo”. A língua inglesa, a cultura e os costumes de seu país haviam sofrido influência de sua longa permanência na África e Padre Jack sofre de uma espécie de amnésia cultural que provoca o esquecimento de sua própria cultura e a adoção de elementos da cultura africana. Aleida Assmann (2011) enfatiza que o esquecimento é parte de uma memória cultural e que ele se torna necessário para o advento do novo, criando espaços para novas informações na cultura. As experiências culturais de Padre Jack na África trazem um novo ponto de vista sobre as normas estabelecidas pela Igreja católica como, por exemplo, o absurdo de se ter um filho sem ser casada, como é o caso de Chris, mãe de Michael. Na pequena comunidade católica de Ballybeg, ela havia se tornado um motivo de vergonha e também de exclusão da família do convívio com os outros. Segundo Padre Jack, em Ryanga, ter um filho fora do casamento é um motivo de alegria. Trata-se de “uma criança do amor” (FRIEL, 1999, p.63)²⁵, desejo de todas as mulheres. Quanto mais filhos do amor se tem, mais sorte para a família. Dessa forma, o relativismo cultural ganha espaço na peça, apontando para outras perspectivas e formas de ver o mundo.

Ao redescobrir valores primitivos, Padre Jack é um exemplo de “transculturação”²⁶, que, segundo Diana Taylor, é “um processo em três fases, que consiste na aquisição de novo material cultural de uma cultura estrangeira, a perda ou o deslocamento de si próprio e a criação de novos fenômenos culturais” (TAYLOR, 2013, p. 157). Este termo descreve o que acontece nas trocas interculturais. Trata-se de uma troca de mão dupla em que, por meio do contato, tanto a cultura dominante quanto a dominada passam por transformações. Este movimento é encenado por Padre Jack no ritual de troca de chapéus que realiza com Gerry antes do jantar final da peça.

O termo transculturação pode também ser usado para explicar o processo de conversão do paganismo ao cristianismo na Irlanda, com a sobrevivência de alguns costumes pagãos. Apesar da conversão ao cristianismo, os celtas não abandonaram totalmente as crenças pagãs. Estas foram apenas adaptadas ou traduzidas para os modelos cristãos. Sean O’Faolain (1947), em *The Irish*, explica como se dá a infusão da mitologia pagã na hagiografia Cristã que acabou transformando muitos deuses pagãos em heróis mortais, ou ainda, em santos.

²⁵ No original: “love-child”.

²⁶ O conceito transculturação aparece, inicialmente, em 1940, no livro “Contrapunteo cubano del azúcar e del tabaco”, de Fernando Ortiz.

Nos anos 1930, época em que Igreja e Estado se uniam para manter a Irlanda afastada do estrangeiro, proibindo o jazz associado aos negros em um slogan *Down with jazz and out with paganism*, é irônico apresentar um padre, que enviado por seu próprio país para a missão de cristianizar os africanos, acaba “se tornando um nativo”. Os médicos diziam que Padre Jack não estava louco e que logo ele iria se lembrar de sua cultura. De fato, aos poucos, Jack vai se lembrando. O vocabulário vai voltando e ele se lembra do costume em que ele e a mãe saíam para apanhar mirtilos e ela fazia a geleia. Ele se recorda dos rituais anuais do Festival de *Lughnasa*. Em vez de pregar o catolicismo aos africanos, Padre Jack acaba sendo influenciado por suas crenças pagãs. Seus gestos bem como os rituais descritos por ele retratam a grande semelhança com o paganismo irlandês e as celebrações de *Lughnasa*. A descrição que Padre Jack faz dos festivais de Uganda é bem parecida com a dos rituais realizados em *Lughnasa*: os fogos, a bebida, a dança.

Nós acendemos fogos ao redor da periferia do ciclo e pintamos nossos rostos com pós coloridos e cantamos músicas locais e bebemos vinho. E então nós dançamos – e dançamos – e dançamos – crianças, homens, mulheres, a maioria deles leprosos, muitos deles aleijados, faltando membros – dançando, acredite ou não, durante dias! (FRIEL, 1990, p.48).²⁷

O uso do pronome “nós” enfatiza a relação de condescendência do Padre com os rituais africanos. Ele se inclui como pertencente a esta comunidade a que ele deseja tanto voltar. Ele explica ainda como é o calendário dos africanos, com muitos festivais. Ele fala ainda de sua crença em outra vida, em espíritos ancestrais, da prática de curandeiros e descreve alguns rituais e sacrifícios.

Na Irlanda, Padre Jack não reconhece mais sua casa e torna-se incapaz de celebrar o ritual cristão da santa missa. Quando Kate pergunta quando ele vai voltar a celebrar, Jack se lembra das celebrações de que participava na África. A identificação de Padre Jack com a Uganda mostra a semelhança desse país com a Irlanda, seu país natal. A fidelidade às crenças pagãs, o povo primitivo e alegre, apesar de todas suas limitações, a tradição da dança, da bebida e das músicas locais, tudo isso Padre Jack encontrou também na África. Além disso, quando ele deixou a Irlanda, o país ainda era colônia da Inglaterra, situação que também correspondia à de Uganda. De acordo com Padre Jack, “(...)Agora, nesta época do ano, na época da colheita de Uganda, temos duas cerimônias muito maravilhosas: o Festival do Novo Inhame e o Festival da Mandioca Doce; e ambos são dedicados à nossa Grande Deusa Obi ”

²⁷ No original: “We light fires round the periphery of the cycle; and we paint our faces with colored powders; and we sing local songs; and we drink palm wine. And then we dance – and dance – and dance – children, men, women, most of them lepers, many of them with mishapen limbs, with missing limbs – dancing, believe it or not, for days on end!”

(FRIEL, 1999, p.73).²⁸ Neste excerto, Padre Jack faz referência à oferenda de sacrifício a Obi, a deusa da terra, para se ter prosperidade na colheita. Na descrição que Padre Jack faz dos Festivais Africanos há o sacrifício de um animal, a divisão do alimento, a ação de graças e a dança, todos esses elementos que também fazem parte de *Lughnasa*.

O final da peça é marcado por um almoço em que toda a família Mundy se reúne no jardim ao término de *Lughnasa*. O galinho de Rose, não se sabe por que motivo, está morto. Ele representa o sacrifício que faz parte do Festival. No almoço, também, as pipas que o Michael criança estaria fazendo são reveladas. Segundo a descrição das rubricas, “em cada pipa está pintado um rosto grosseiro, cruel e sorridente, desenhado primitivamente, pintado ornamentadamente” (FRIEL, 1999, p.106).²⁹ O desenho primitivo de Michael também se mostra como uma imagem-sintoma da sobrevivência de um primitivismo e um paganismo que insistem em vir à tona, apesar de toda a repressão, negação e controle de Kate.

1.4 Memória do brincar

As pipas, que são reveladas apenas no final com a mensagem de primitivismo, estão presentes no passado encenado como representação da presença do menino Michael em cena. Segundo as direções de palco, uma está praticamente pronta e pedaços de madeira, papel e barbante espalhados permitem inferir a presença do Michael criança que estaria todo o tempo a confeccioná-las. Dessa forma, faz parte das memórias do Michael adulto a sua memória do brincar. Walter Benjamin, em muitos de seus textos, revisita sua infância e atribui grande importância à história dos brinquedos e à memória do brincar, estabelecendo relações entre o brinquedo e a cultura, uma vez que as formas de brincar estão bastante relacionadas à época em que se vinculam e às formas de ver o mundo.

Em *História Cultural do Brinquedo*, Benjamin se propõe a discutir o que seja o brinquedo e o que ele significa, enfatizando que este não pode ser explicado apenas pelo espírito infantil. A criança não possui uma vida isolada de um contexto e de sua comunidade. Segundo o filósofo, “tampouco o brinquedo infantil atesta a existência de uma vida autônoma e segregada, mas é um diálogo mudo, baseado em signos, entre a criança e o povo”

²⁸ No original: “Now at this time of year over there – at the Ugandan harvest time – we have two wonderful ceremonies: The Festival of the New Yam and the Festival of the Sweet Cassava; and they’re both dedicated to our Great Goddess, Obi”.

²⁹ No original: “On each kite is painted a crude, cruel, grinning face, primitively drawn, garishly painted”.

(BENJAMIM, 2012, p.266). Dessa forma, não são as necessidades infantis que criam os brinquedos. Os brinquedos são objetos impostos às crianças e que, graças à sua imaginação, transformam-se em brinquedos. Como exemplo disso, Benjamim cita o chocalho que, desde os tempos antigos, era dado aos recém-nascidos para afastar os maus espíritos. Em sua obra, Benjamim ressalta alguns brinquedos arcaicos de caráter ritual, dentre eles o papagaio, ou a pipa.

Os brinquedos que o menino Michael possui são simples e artesanais. No caso das pipas, é ele mesmo quem as confecciona, a partir de materiais simples. Os desenhos nelas inscritos relacionam-se com o significado primitivo que esse brinquedo um dia possuiu, ressaltando a sobrevivência de seu passado e carregando em si toda a história de sua produção. Na medida em que são produzidas, as pipas também são impregnadas pela história que se desenrola e pelas lembranças de Padre Jack para, ao final, comunicarem sua mensagem da sobrevivência de um paganismo na cultura irlandesa.

As pipas surgiram na China antiga. Nos países orientais, foram usadas com motivos religiosos e místicos, como oferendas aos deuses e ainda para afastar os maus espíritos e atrair a fertilidade. Durante a Primeira Guerra Mundial, foram usadas para fins militares como uma forma de comunicação à distância para transmissão de mensagens. Seguindo a direção dos ventos, as pipas levavam informações a outros lugares e permitiam a troca cultural entre territórios distintos. Na peça, as pipas servem para comunicar uma mensagem sobre a “necessidade de paganismo”³⁰ em uma sociedade católica opressora, marcada por conflitos religiosos.

Além de seu significado ritualístico de espantar os maus espíritos que se associa também ao da peça, tem-se o contexto histórico da Guerra Civil Espanhola na qual Gerry, pai de Michael, alista-se para lutar. Ao que tudo indica, as duas pipas seriam para ele e para o pai, que vem visitá-lo naquele verão. Soma-se a isso o fato de que experiências com pipas também auxiliaram no processo de grandes invenções e descobertas científicas como o rádio, o que permite situá-las entre a antiguidade e a modernidade, em um anacronismo que persiste no drama de Friel.

Outro brinquedo presente na peça é o pião, que Michael ganha de sua tia Kate. O pião não surgiu inicialmente como brinquedo de criança, mas era um instrumento utilizado em rituais de adivinhação e xamanismo. Era usado para recriar o movimento dos astros e para prever o futuro, capacidade que o Michael adulto em sua narrativa afirma possuir desde

³⁰ Em uma entrevista concedida ao New York Times antes de *Dancing at Lughnasa* estreiar na Broadway, Brian Friel disse que a peça era sobre a “necessidade de paganismo”.

criança, mediante aos fatos e às mudanças que via suceder. Além disso, para Platão, o pião era uma metáfora para o movimento.

Tanto a pipa quanto o pião, enquanto brinquedos, exigem grande habilidade e talento não apenas no que tange à sua confecção, mas também no ato de brincar que implica imprimir movimento a esses brinquedos. Segundo Kate, Michael é bastante talentoso e maduro para sua idade e fez as pipas sozinho, porém não conseguiu fazê-las voar como se pode perceber do diálogo entre a tia Maggie e o garoto.

Maggie: (...) Há três semanas eu apostei com você que as pipas nunca sairiam do chão. E elas nunca saíram.

Garoto: Porque não houve vento suficiente; foi por isso.

Maggie: Vento suficiente! Você ouviu o que ele disse. Um furacão não mudaria essas coisas (FRIEL, 1999, p.67-68).³¹

Seja em razão da falta de vento ou não, o fato é que as pipas não se moveram. Tampouco o pião, pois segundo o garoto, “Tia Kate me trouxe um pião que não gira” (FRIEL, 1999, p. 58)³² e desiste de fazê-lo se mover. O garoto também desiste das adivinhas que tia Maggie sempre faz a ele. As adivinhas também são brincadeiras ligadas à cultura popular e na antiguidade eram usadas como desafio aos homens como prova de que eram sábios. Quando Michael desiste das adivinhas, não parece ser por falta de esperteza, mas por uma falta de paciência e certo tédio pela mesmice de brincar com as tias, pois, conforme Agnes afirma, “É uma pena que não haja garotos por perto para brincar.” (FRIEL, 1999, p. 12)³³

As experiências fracassadas de Michael em suas brincadeiras que implicam movimento e sair de um lugar são uma replicação do que vivem os adultos na paralisia e na repressão da pacata cidade de Ballybeg. A experiência do ambiente em que vive está vinculada à sua forma de brincar. Não há movimento. Só lhe resta, com esperança, esperar pela bicicleta preta que o pai lhe comprara. A bicicleta, que Michael tanto deseja, simboliza a mobilidade, a possibilidade de escape e abertura para uma sensação de liberdade. Gerry pilotava sua motocicleta e Michael sonha e espera ansioso por sua bicicleta. Porém, a promessa do pai que se repetia a cada vez que vinha visitá-lo não se cumpre e seu sonho de ter uma bicicleta não se realiza, estando Michael por um bom tempo limitado a permanecer nesse espaço, até que chegue sua hora de escapar. Kate também tem uma bicicleta, mas está

³¹No original: “Maggie: (...) Three weeks ago I bet you a penny those aul kites would never get off the ground. And they never did.

Boy: Because there was never enough wind; that’s why.

Maggie: Enough wind! Would you listen to him? A hurricane wouldn’t shift those things”.

³²No original: “Aunt Kate got me a spinning-top that won’t spin”.

³³No original: “Pity there aren’t some boys about to play with”.

estragada e ela não sabe andar. Talvez pela necessidade de se chegar ao destino mais rapidamente e em menos tempo, ou mesmo pela idade que se avança e a deixa mais cansada, Kate manifesta o desejo de consertá-la, deixando transparecer sua intenção de ter mais mobilidade no espaço: “Aquela estrada da cidade está ficando mais longa a cada dia. Você pode rir se quiser, mas eu vou mandar consertar aquela bicicleta e vou aprender a andar nesse inverno.” (FRIEL, 1999, p.20)³⁴

Na peça, há constantemente a tensão entre o movimento e a paralisia. O tempo em movimento sempre escapa. Busca-se, por outro lado, a tentativa de fixar-se no espaço. Conforme afirma Paul Riccoeur sobre Braudel, “o espaço (...) torna mais lenta a duração.” (RICOUEUR, 2007, p.161) Porém, o movimento no espaço também se verifica de duas formas: pelas transformações que se fazem visíveis com a inserção da tecnologia e as mudanças no modo de produção, e ainda também, pelo desejo de se mover, de buscar outros mundos. Em contrapartida, os personagens permanecem estáticos, presos a esse espaço que já não é mais o mesmo.

Essa dicotomia “movimento e paralisia” perpassa todo o enredo da peça, garantindo o tom de questionamento que Friel levanta acerca da memória e de seu uso pelo Teatro Literário Irlandês. Recorre-se à memória para, de alguma forma, parar o tempo e impedir que o passado se perca, mas por outro lado, sempre que retomado, esse passado retorna com mudanças.

³⁴ No original: “That road from the town gets longer every day. You can laugh if you want but I am going to get that old bike fixed up and I am going to learn to ride this winter”.

CAPÍTULO 2. DENTRO E FORA DE CASA

Quem virá bater à porta? Numa porta aberta se entra. Numa porta fechada um antro.
O mundo bate do outro lado de minha porta.

Pierre Albert-Birot

2.1 Espaço, teatro e memória

Michel Foucault, em seu texto intitulado *Outros espaços*, resultado de uma conferência no Círculo de Estudos Arquitetônicos em 1967, argumenta que enquanto a preocupação com o tempo se tornou uma mania e obsessão no século XIX, com um retorno aos mitos (fato que se confirma pelas manifestações artísticas irlandesas do Renascimento Literário Irlandês e do Teatro Literário Irlandês), a partir da segunda metade do século XX estamos vivendo uma era que privilegia o espaço, em um momento que ficou conhecido como “virada espacial”. Embora as categorias de espaço e tempo que permitem nomear e classificar fatos sensíveis sejam impossíveis de serem separadas, pois um tempo implica um espaço e vice-versa, conforme afirma o filósofo, “estamos em um momento em que o mundo se experimenta, acredito, menos como uma grande via que se desenvolveria através dos tempos do que como uma rede que religa pontos e que entrecruza sua trama. (FOUCAULT, 2001, p.411)

Richard Rankin Russel, em seu livro *Modernity, Community and Place in Brian Friel's drama*, afirma que “*Dancing at Lughnasa* é o drama mais espacializado de Friel. Ele nos dá uma série de círculos expansivos de localização”(RUSSEL, 2013, p.197).³⁵ A partir dessa afirmação, a análise do espaço em *Dancing at Lughnasa* torna-se relevante não apenas pelo fato de este ser um tema atual de discussão problematizado nas manifestações artísticas, mas também por se tratar de um elemento essencial da arte dramática assim como da memória, uma vez que nas reminiscências temos sempre a necessidade de nos localizar. Paul Ricouer, em seu livro *A memória, a história, o esquecimento*, escreve sobre essa espacialidade

³⁵ No original: “Dancing at Lughnasa is the most emplaced of all Friel's dramas. He gives us a series of widening circles of emplacement (...)”.

inerente à evocação das lembranças e denomina “espaço habitado” (RICOEUR, 2007, p.156) ao espaço da memória em que o tempo e as experiências vivas do corpo se inscrevem. De acordo com Ricoeur, “O espaço é o meio de inscrição das oscilações mais lentas que a história conhece” (RICOEUR, 2007, p.162). Enquanto o tempo passa, é instável, o espaço fica, permanece por mais tempo e fixa as marcas de sua ocupação. Observando o espaço, é possível ver o trabalho do tempo. Essa deve ser uma das razões pelas quais a memória está sempre em busca de espacializar-se. Ao reter o tempo, o espaço torna-se indissociável deste, de forma que, ao localizar-se espacialmente, o indivíduo imediatamente se localiza temporalmente. Segundo Ricoeur, “ao momento crítico da localização na ordem do espaço, corresponde o da datação na ordem do tempo” (RICOEUR, 2007, p.162) A dissociação entre espaço e tempo é também destacada por Henri Lefebvre (2006), em *A produção do espaço*, livro em que o autor se propõe a criar uma teoria sobre o espaço a partir de uma dialética triádica baseada em Hegel, Marx e Nietzsche que preserva as ideias desses filósofos ao mesmo tempo em que as supera, considerando as contradições que marcam a realidade social.

No início do livro, Lefebvre chama atenção para o fato de que até meados do século XX, o conceito de espaço estava ligado a um sentido estritamente geométrico, um espaço quantificável, medido e delimitado. Ampliando esse conceito, Lefebvre, além do espaço físico, escreve sobre o espaço mental e ainda social. De acordo com o autor, as categorias tanto de espaço quanto de tempo não são puramente materiais e universais, mas sim produtos sociais e históricos. Focando no espaço social, Lefebvre argumenta que este não é uma realidade material ou um dado a priori que existe em si mesmo. Ele é produzido socialmente em um processo que acontece em três dimensões dialeticamente interconectadas: a prática espacial (o espaço percebido), as representações do espaço (o espaço concebido) e os espaços de representação (espaço vivido).

A “prática espacial” se relaciona a uma dimensão fenomenológica e o “espaço percebido” está ligado a uma materialidade, a um ambiente construído, ao que pode ser percebido pelos sentidos. É o espaço cotidiano em que vivemos e onde a vida social está. Já as “representações do espaço” são linguisticamente construídas e dizem respeito a um espaço concebido. Este é um ato do pensamento e está ligado ao conhecimento de códigos e signos. É o espaço dos cartógrafos, dos arquitetos, urbanistas e dos cientistas do espaço. Antes de poder ser percebido, esse espaço é primeiramente concebido em pensamento. Por sua vez, “os espaços de representação” têm a ver com um simbolismo espacial e com a forma como o mundo é experimentado. É o “espaço vivido” que se expressa através dos meios artísticos e diz respeito à produção de significados. O espaço emerge da interação entre essas três

dimensões, sendo simultaneamente percebido, concebido e vivido e está continuamente sendo produzido de tal forma que transformações nas relações de produção ocasionam mudanças na forma de se experimentar, definir e vivenciar o tempo bem como influenciam e modificam também na produção do espaço. Segundo Lefebvre,

a esse espaço, cujas “propriedades” situam-se na articulação da forma e do conteúdo, corresponde um tempo que tem as mesmas “propriedades”. O tempo, bem supremo, mercadoria suprema, se vende e se compra: tempo de trabalho, tempo de consumo, tempo de lazer, de percurso etc. Ele se organiza em função do trabalho produtivo e da reprodução das relações de produção na cotidianidade (LEFEBVRE, 2016, p.49).

Dessa forma não só o tempo, mas também “o espaço estaria essencialmente ligado à reprodução das relações (sociais) de produção” (LEFEBVRE, 2016, p.47). Isso quer dizer que o modo de produção enquanto forma como a sociedade produz seus bens e serviços, os utiliza e os distribui, além de interferir nas relações sociais, produz também seu espaço e seu tempo. Por conseguinte, novas configurações temporais e espaciais se dão nas mudanças das relações de produção e propriedade.

Chris Morash e Shaun Richards, no livro *Mapping Irish Theater*, assinalam que as teorias desenvolvidas por Lefebvre eram espaciais, mas também teatrais, visto que suas ideias tiveram origem a partir do contato do teórico com o Internacional Situacionista, um movimento de cunho político e artístico que se manifestou contra o capitalismo e uma sociedade do espetáculo passiva. O grupo tinha como objetivo criar situações para transformar a própria vida cotidiana em arte. Em seu livro, Lefebvre caracteriza o teatro como um espaço de representação, mas também como a representação do espaço que se dá pelo espaço cênico, problematizando a espacialidade no teatro. De acordo com Morash e Richards,

O modelo de Lefebvre não é um estruturalismo que oferece o prazer estéril da nomenclatura, de nomear objetos inertes. Em vez disso, é um modelo teórico dinâmico, no qual os três modos de produção do espaço – o percebido, o concebido e o vivido - interagem, momento a momento. Isso o torna profundamente teatral. Para Lefebvre, o espaço é produzido não no passado, mas no presente contínuo, assim como acontece no teatro. Além disso, a produção do espaço é participativa, um processo que envolve não só os artistas, mas também o público (MORASH; RICHARDS, 2016, p.8).³⁶

³⁶ No original: “Lefebvre’s is not a structuralism that offers the sterile pleasure of nomenclature, of naming inert objects. Instead, his is a dynamic theoretical model, in which the three modes of producing space – the perceived, the conceived and the lived – interact, moment by moment. This makes it profoundly theatrical. For Lefebvre, space is produced not in the past tense but in the present continuous, just as happens in theatre. What is more, the production of space is participative, a process that involves not only performers, but also the audience”.

Pensar a produção do espaço como um processo performático complexo e inacabado, que está repetidamente se fazendo, permite que se aproxime também a noção de espaço à ideia do teatro. A palavra teatro vem do grego *theatron* cujo significado é “um espaço para se ver”. A etimologia da palavra evidencia um significado muito atrelado ao lugar que o público ocupava nos teatros antigos: o lugar de um espectador passivo, que apenas observa e não interage com o que está sendo representado no palco. Somente mais tarde essa palavra passaria a representar a construção ou o prédio onde estão situados o palco e o público, ou ainda, assumir o significado mais geral para designar o espaço de abrangência de toda a arte dramática.

O teatro como arte é também espacial na medida em que cria espaços reais e ficcionais que se relacionam para produzir o significado do texto teatral. Para que exista teatro é necessário um espaço. Sem a *performance* no espaço do teatro, o significado do texto não se completa.

Durante muito tempo, seguindo a tradição ocidental e os gregos, com ênfase na poética de Aristóteles que definia os gêneros épico, lírico e dramático, o estudo da dramaturgia esteve ligado à literatura e fazia parte dos estudos literários. Dentro desta perspectiva, a noção de espaço no teatro era uma visão incompleta, pois se preocupava apenas com o que Brandão (2013), em seu livro *Teorias do Espaço Literário*, chama de “espaço representado”. Neste livro, o teórico discute as categorias de espaço na literatura e define o espaço representado como o “‘cenário’, ou seja, lugares de pertencimento ou trânsito dos sujeitos ficcionais, recurso de contextualização da ação” (BRANDÃO, 2013, p.59). A esta abordagem do espaço, o autor associa outros significados como o espaço social, ligado ao pano de fundo histórico, econômico e cultural em que se desenrola uma trama, e o espaço psicológico que tem a ver com a subjetividade dos personagens. Pelo fato de o teatro estar ligado a uma tradição da teoria literária, a análise das peças era feita levando em consideração apenas estas dimensões do espaço que poderiam ser percebidas pelo texto.

Na virada do século XIX, Brander Mathews nos Estados Unidos e Max Herrmann na Alemanha trouxeram uma nova forma de se analisar o drama, expandindo a noção de espaço no teatro. Eles não rejeitaram o estudo literário da obra dramática, mas chamaram atenção para sua incompletude, propondo uma abordagem que se pautava não apenas no texto, mas também nas condições físicas da *performance*, ou seja, na realização espacial do texto. Visto desta forma, o espaço do teatro se transforma em um espaço complexo e seu significado só emerge quando todas as relações entre seus elementos são estabelecidas. Trata-se de um

espaço que se dá na relação entre texto, palco, corpos dos atores, público, localização, arquitetura e história do teatro em que a peça é apresentada.

Anne Ubersfeld dedica um capítulo de seu livro *Para ler o teatro* para definir a função do espaço. Segundo a autora, “o texto de teatro necessita, para existir, de um lugar, de uma espacialidade em que se desenvolvam as relações físicas entre as personagens.” (UBERSFELD, 2013, p.91) A esse lugar, Ubersfeld denomina “espaço teatral”, “uma realidade complexa, construída de maneira autônoma, sendo ao mesmo tempo a imitação (ícone) de realidades não-teatrais e de um texto teatral (literário)” (UBERSFELD, 2013, p.101). O espaço, portanto, “é um dado de leitura imediata do texto teatral” (UBERSFELD, 2013, p. 92) . Bem mais que um mero suporte da cena, o espaço é um agente de comunicação que interfere na produção e recepção da obra dramática e se torna um canal de mediações sociopolíticas e socioculturais. Considerando o espaço teatral, há o lugar cênico a ser construído por elementos encontrados nas didascálias que trazem indicações de lugares, dos objetos teatrais, dos personagens e das formas como ocupam esse espaço. A área cênica se define como o palco reservado aos atores, onde eles desenvolvem suas atividades de atuação. Há também o espaço extracênico a que se tem acesso através do discurso. Esse espaço deverá ser imaginado.

Gay McAuley (1999) em seu livro *Space in Performance: Making meaning in the theatre* traz um estudo do espaço no teatro com sua complexidade e explora diferentes categorias que contribuem para o significado de uma *performance* teatral. Dentre as categorias que interessam a este estudo estão “a realidade social”, que engloba o espaço real do teatro, do público e da *performance*, “a relação física/ficcional”, que atenta para o caráter dúbio do espaço do palco que, ao mesmo tempo é real e ficcional na medida em que ficcionaliza o que está sendo apresentado nele, e a categoria “localização e ficção” que a autora subdivide em: lugar ficcional no palco, ou o cenário; e o lugar ficcional fora do palco, ou seja, outros espaços que não podem ser vistos, mas que são representados nas falas dos personagens.

É dessa forma que se pode dizer que a produção do espaço no teatro é determinada por múltiplos fatores e uma análise de uma produção dramática está totalmente ligada a decisões que se referem a espaços e que acabam interferindo na construção da personagem, na encenação, na dramaturgia ou na recepção. Portanto, no caso do teatro, é importante levar em consideração também o edifício real do teatro, com as memórias que esse lugar tende a suscitar. Ao abordar o espaço na peça *Dancing at Lughnasa*, é importante pensar também o

espaço real do teatro Abbey para o qual a peça foi escrita e apresentada pela primeira vez, por se tratar de um lugar de tradição e memória para o Teatro Irlandês.

2.2 Ballybeg e outros espaços

Ballybeg é o espaço de representação ou o lugar ficcional fora do palco que deve ser imaginado e concebido pelo público através do discurso dos personagens. Esse é o espaço fictício produzido por Friel. Do irlandês *Baile Beag*, que significa “pequena cidade”, Ballybeg é apresentada em *Dancing at Lughnasa* como uma pequena vila, católica e bastante provinciana, marcada pela contradição e onde coexistem a tradição e a modernidade. Esta comunidade fictícia é a localização de 14 peças de Friel e, citações de nomes de lugares como Lough Anna (onde Rose pretende ir com Danny Bradley) permitem localizá-la no Condado de Donegal, na Irlanda. As memórias individuais de Michael inserem-se no contexto histórico desta nação e retratam, através do microcosmo da família Mundy, as transformações por que passava este país pós-colonial a caminho da modernidade e da globalização.

Considerando *Dancing at Lughnasa* e o espaço/tempo em que as memórias de Michael estão inseridas, é possível observar, em 1936, uma transição no modo de produção da pequena vila de Ballybeg que, até então, era mais primitivo e fundamentado na agricultura e no artesanato. A peça está ambientada em uma Irlanda rural em que atividades como colher, plantar e cultivar a terra estariam diretamente ligados à celebração do Festival de *Lugh*. Conforme as afirmações de Kate, “em todo campo ao longo da estrada... estão colhendo feno e milho. (...) Pelo visto vai ser uma boa colheita” (FRIEL, 1999, p. 19)³⁷. Nesse modo de produção, a terra vem em primeiro lugar, o que justifica o grande valor dado ao espaço que se possui e no qual se vive.

Presas ao seu espaço doméstico, as irmãs Mundy se dedicavam às atividades de lavar, passar e cozinhar e também criavam galinhas. Somente Kate é quem trabalhava fora e, quando necessitava de produtos industrializados, tinha que percorrer um longo caminho para fazer compras em um armazém na cidade. Lá ela encontrava de tudo: livros, brinquedos para Michael, produtos como manteiga, farinha, margarina, maisena para fazer pão e açúcar para fazer geleia com os mirtilos que elas mesmas colhem, papel, velas e fósforos. Além disso,

³⁷ No original: “Every field along the road – they’re out at the hay and the corn. (...) Going to be a good harvest by the look of it”.

Kate traz os cigarros Wild Woodbine que Maggie fuma (estes se tornaram populares na época) e bateria para o rádio. Agnes e Rose, além das atividades domésticas, também se dedicavam ao artesanato, tricotando luvas para a senhora Vera McLaughlin. Chris também as ajuda com alguma costura. Porém, segundo Michael, a revolução Industrial chega tardiamente a Ballybeg, trazendo algumas consequências para a vida das irmãs. Agnes e Rose perdem seu emprego para a fábrica e, sem sua forma de sustento, decidem emigrar. Chris passa o resto de sua vida trabalhando na fábrica e segundo Michael, odiou cada dia de sua imobilidade forçada.

A escola em que Kate trabalha e a fábrica que chega a Donegal constituem-se em espaços disciplinares. Estes espaços são citados por Foucault (2004) em *Vigiar e Punir* e atuam distribuindo os indivíduos no espaço, não apenas enclausurando-os, mas também colocando cada indivíduo em um lugar, evitando que se organizem em grupos, como uma forma de melhor conhecer, dominar e utilizar os corpos. Este controle é representado na peça pela fábrica que substitui o serviço de tricotar de Agnes e Rose e na qual Chris será obrigada a trabalhar, mesmo odiando, para se manter. Na peça, embora externos à casa, outros espaços exercem seu controle no interior doméstico, por exemplo, a escola católica na qual Kate trabalha. Para manter seu emprego, precisa fazer com que suas irmãs se comportem e que Padre Jack volte a celebrar missas. Para manter a unidade da casa é necessário que qualquer forma de desvio seja banida.

Há ainda, em 1936, o controle exercido pelo governo de Eamon De Valera que, apesar de fundador do IRA (Exército Republicano Irlandês) e de possuir um passado de lutas pela independência e liberdade da Irlanda, governou de maneira tão opressora quanto a Inglaterra. Como primeiro ministro e presidente da Irlanda, De Valera sonhava com um país predominantemente agrícola e católico. O ano de 1936 retratado por Friel antecede e antecipa a Constituição que viria a ser promulgada por ele um ano depois, em 1937. Essa constituição de teor nacionalista baseada em preceitos do Catolicismo dividia espacialmente o país e delimitava a atuação das mulheres ao espaço doméstico. Maggie, em uma paródia, faz referência à campanha de reeleição de De Valera em 1938: “Você vai votar em De Valera, vai votar? /Se você não for, ficaremos como Gandhi com sua cabra. (...) /Tio Bill de Baltinglass tem um rádio em seu – (...) / Você vai votar em De Valera, vai votar? (FRIEL, 1999, p.11)³⁸

A referência ao pacifista Gandhi estabelece uma relação entre a Índia colonizada e a Irlanda. A música cantada por Maggie é uma paródia de outra paródia cantada por Rose de

³⁸ No original: “Will you vote for De Valera, Will you vote? If you don’t, we’ll be like Gandhi with his goat. (...) Uncle Bill from Baltinglass has a wireless up his- (...) Will you vote for De Valera, will you vote?”

uma música popular entre as crianças em 1935 e 1936: “Você virá para Abyssinia, você virá? Traga sua própria xícara, seu pires e um pão/ Mussolini estará lá com seus aviões no ar,/ Você virá para a Abissínia, você virá?” (FRIEL, 1999, p.10).³⁹ No original seria “Traga sua própria munição e sua arma/ Mussolini estará lá atirando amendoins no ar”.⁴⁰ Essa música faz alusão à invasão da Abissínia pela Itália fascista de Mussolini, o que deu origem à Segunda Guerra Ítalo-Etíope na época. Rose pergunta se Abissínia fica na África e se é lá que está acontecendo uma guerra. Sua preocupação é se Padre Jack estaria nesse lugar, mas Agnes lhe explica que não. As referências e as mudanças feitas na música servem para situar o contexto político da Irlanda e estabelecer relações entre o estrangeiro e o próprio país. Usar uma música que originalmente fala de Mussolini para se referir a De Valera é comparação crítica entre dois governantes que, sob o poder na mesma época, disseminavam ideias fascistas, nacionalistas e de controle autoritário.

Para exercer seu controle e trazer uma unidade nacional à Irlanda, De Valera se utilizava da mídia mais eficaz da época: o rádio. Benedict Anderson, em seu livro *Nação e Consciência Nacional* chama atenção para o papel da imprensa na imaginação da nação. Segundo o autor, “o desenvolvimento da imprensa - como mercadoria - é a chave da geração de ideias inteiramente novas de simultaneidade (ANDERSON, 1989, p.46). Ao olhar a data de um jornal, por exemplo, o indivíduo, inconscientemente, tem a sensação de que todos estão vivendo as mesmas experiências e possuem um passado em comum. Christina Mahony, em seu artigo intitulado *Memory and Belonging: Irish Writers, Radio, and the Nation*, explica porque, na Irlanda, o rádio é que cumpriu melhor esse papel. Segundo a autora,

... a Rádio Eireann, como toda rádio desta era, tinha pouca competição ao contrário dos jornais e ouvir rádio, ao contrário de ler jornal, era uma experiência instantaneamente compartilhada. Os jornais em domicílios eram frequentemente lidos por mais de uma pessoa, frequentemente de capa a capa e, às vezes, em voz alta. O rádio desfrutou de um status diferente e estava situado em casa como uma peça proeminente do mobiliário doméstico... (MAHONY, 2001, p.12).⁴¹

O tratamento de destaque dado ao rádio na casa da família Mundy é retratado através das memórias de Michael. Recebendo o nome de Marconi, o rádio é personificado: “Marconi,

³⁹ No original: “Will you come to Abyssinia, will you come? / Bring your own cup and saucer and a bun.../ Mussolini will be there with his airplanes in the air/ Will you come to Abyssinia, will you come?”

⁴⁰ No original: “Bring your own amunition and your gun,/ Mussolini will be there shooting peanuts in the air”.

⁴¹ No original: “...Radio Éireann, like all radio in this era, had little competition other than newspapers, and listening to the radio, unlike reading the newspaper, was an instantly shared experience. Newspapers in households were often read by more than one person, frequently from cover to cover and, at times, aloud. The radio enjoyed a different status and was situated in the home like a prominent piece of household furniture...”

meu amigo, você ainda não está dormindo, não é mesmo?” (FRIEL, 1999, p.60).⁴² O rádio alcançava toda a Irlanda, das áreas urbanas às rurais, embora a recepção do sinal fosse ruim naquela época. Os ruídos do rádio e a dificuldade de sintonizá-lo são evidenciados na peça. O rádio está sempre tendo problemas: de falta de bateria, falta de sintonia, superaquecimento.

A história da transmissão de rádio na Irlanda teve início nos anos 1920, após a independência parcial do país, como um dos primeiros projetos do Estado livre. A Rádio Eireann, inaugurada em 1926, foi um empreendimento governamental criado em resposta à presença da BBC na época e transmitia notícias nacionais, eventos esportivos, previsão do tempo e a música tradicional irlandesa. Tratava-se de transmissões de interesse local e regional e algumas delas eram na língua gaélica. O presidente usava as transmissões de rádio para reiterar a soberania da Irlanda como uma nação independente. Dessa forma, o rádio se tornou também um grande meio de propagação de ideias nacionalistas e católicas. Em 1932, a rádio cobriu o Congresso Eucarístico Mundial realizado em Dublin cujo tema foi a “Propagação da Santa Eucaristia pelos missionários irlandeses” em comemoração ao aniversário de 1500 anos da chegada de São Patrício na Irlanda. A constituição de 1937 também recebeu um programa de rádio especial, no qual De Valera dizia aos ouvintes como a constituição estaria de acordo com as ideias dos irlandeses de independência, unidade nacional e controle dos assuntos domésticos e estrangeiros. Em 1933, foi inaugurada a estação de rádio e seu transmissor em Athlone. Em suas memórias, Michael faz menção à memória do rádio e a toda excitação trazida pelo aparelho.

Eu me lembro da minha primeira sensação de alegria, na verdade de espanto da pura mágica daquele rádio. E quando eu me lembro da cozinha pulsando ao ritmo da música dançante irlandesa que chegava até nós vinda de Athlone, e minha mãe e suas irmãs de repente se dando as mãos e dançando um sapateado espontâneo e rindo – gritando! – como colegiais excitadas (...) (FRIEL, 1999, p.8).⁴³

Além da rádio irlandesa, outras rádios também eram sintonizadas, trazendo ao lar da família Mundy as músicas e eventos mundiais e permitindo o encurtamento das distâncias. Dessa forma, o rádio permitia acesso ao nacional e ao estrangeiro. Quando a peça se inicia, a primeira canção que se ouve é *The British Grenadiers* (Granadeiros britânicos). Esta é uma canção datada do século XVII que se tornou tradicional na marcha das unidades do Exército Britânico. Trata-se de uma canção executada pela guarda real em Londres em uma cerimônia

⁴² No original: “Marconi, my friend, you’re not still asleep, are you?”

⁴³ No original: “I remember my first delight indeed my awe, at the sheer magic of that radio. And when I remember the kitchen throbbing with the beat of Irish dance music beamed to us all the way from Athlone, and my mother and her sisters suddenly catching hands and dancing a spontaneous step-dancing and laughing – screaming! – like excited schoolgirls (...)”

conhecida como *Trooping the colour*, que marca o aniversário oficial do soberano britânico. Sua letra faz reverência aos Granadeiros Britânicos como grandes heróis corajosos, que lutam com suas armas contra os inimigos. Segundo o texto teatral, “há uma repentina e alta explosão de três segundos de Os Granadeiros Britânicos)” (FRIEL, 1999, p.10)⁴⁴ O som alto e repentino, quase como uma explosão, dura pouco tempo, mas evoca o clima de conflitos militares (a guerra da Abissínia e a Guerra Civil Espanhola) vivenciado pelo mundo nos anos 30, bem como o surgimento de movimentos totalitários com Mussolini na Itália e Franco na Espanha. A guerra da Abissínia não chegaria a atingir a família Mundy, pois como Agnes acalma Rose, Jack estaria em outra parte da África. Mas a Guerra Civil Espanhola de alguma maneira as afeta, pois Gerry decide se alistar para lutar com a Brigada Internacional. Dessa forma, o exterior acaba invadindo a casa da família Mundy.

Algumas canções tocadas no rádio são estrangeiras como, por exemplo, *Dancing in the dark*, canção Americana, de melodia de Arthur Schwartz e letra de Howard Dietz, que se tornou popular por um musical apresentado na Broadway em 1931, intitulado *The Band Wagon* e estrelado pelo ator e dançarino Fred Astaire. Enquanto a canção toca, Gerry e Chris dançam apaixonados. Ela se deixa levar, ele a pede em casamento e ela parece deixar-se seduzir enquanto as irmãs observam pela janela. A música americana serve como trilha sonora para a figura de Gerry em suas atitudes de sedução. Em outra situação em que Gerry dança e canta para Agnes, causando ciúmes em Chris, o rádio toca a canção *Anything Goes*, de Cole Porter.

Nos velhos tempos, um vislumbre da meia
era visto como algo chocante ...
(...)
... Vale tudo.
Também bons autores conheciam melhores palavras
Agora usam apenas palavrões
Escrevendo em prosa,
Vale tudo...
(...)
Se é de dirigir carros rápidos que você gosta,
Se é de bares baixos que você gosta
Se é de hinos antigos que você gosta,
Ou de membros desnudos que você gosta,
Se é da Mae West que você gosta
Ou de mim sem roupa que você gosta,
Ninguém vai se opor.
Quando toda noite, a gente chique
Invade as festas dos nudistas nos Estúdios,

⁴⁴ No original: “There is a sudden, loud three second blast of ‘The British Granadiers’.”

Vale tudo ... (FRIEL, 1999, pág. 97-98).⁴⁵

A canção também fez parte de um musical homônimo da Broadway, em 1934, e a letra faz referências bem humoradas a situações de escândalo em épocas anteriores, mas nos tempos modernos, tudo é válido. A canção cita a figura de Mae West, atriz e escritora norte americana que chegou a Hollywood nos anos 1930. Sua obra era caracterizada pelo tom frívolo e picante e sua imagem sensual escandalizava. A chegada do rádio, juntamente com a abertura para outros mundos, trazida por ele, representaram, na época, um perigo para a autoridade da igreja na Irlanda, autoridade essa que havia sido intensificada por Eamon De Valera na constituição de 1937, quando ficou definido que as normas católicas seriam as normas do Estado.

Na peça, o rádio funciona como uma “linha de fuga”, conceito delineado por Deleuze, por exemplo, em *Diálogos*. Para o filósofo, somos formados por linhas e ele as divide em três tipos: Linhas duras como a família, a profissão, o trabalho, a escola, o exército e a fábrica que, de certa forma, prendem e segmentam os indivíduos; linhas mais flexíveis que são como desvios que não coincidem com os segmentos e, por fim, as linhas de fuga que nos permitem fugir e escapar de um sistema que oprime. Segundo Deleuze,

Partir, se evadir, é traçar uma linha. [...] A linha de fuga é uma *desterritorialização*. Os franceses não sabem bem o que é isso. É claro que eles fogem como todo mundo, mas eles pensam que fugir é sair do mundo, místico ou arte, ou então alguma coisa covarde, porque se escapa dos engajamentos e das responsabilidades. Fugir não é renunciar às ações, nada mais ativo que uma fuga. É o contrário do imaginário. É também fazer fugir, não necessariamente os outros, mas fazer alguma coisa fugir, fazer um sistema vazar como se fura um cano. [...] Fugir é traçar uma linha, linhas, toda uma cartografia. Só se descobre mundos através de uma longa fuga quebrada (DELEUZE, 1998, p.49).

Deleuze concebe a fuga não como um ato de covardia, mas como uma potência criadora, como uma forma de se descobrir mundos, porque a fuga permite vazar um sistema e romper com o que foi estabelecido, criando meios, dentro do próprio meio, de escapar daquilo que oprime.

O rádio traz consigo a euforia, a vida excitante de outros mundos, contrários à mesmice do condado católico de Donegal. As músicas que tocam no rádio libertam as irmãs

⁴⁵ No original: “In olden times a glimpse of stocking/ Was looked on as something shocking- ’/(...)’... anything goes./Good authors, too, who once knew better words /Now only use four-letter words/Writing prose, Anything goes...’/(...)If driving fast cars you like,/If low bars you like,/If old hymns you like,/If bare limbs you like,/If Mae West you like,/Or me undressed you like,/Why, nobody will oppose./When ev’ry night, the set that’s smart is in /Truding in nudist parties in Studios,/Anything goes...”

Mundy, fazendo-as dançar e sonhar com um palco onde poderiam ser estrelas e fugir daquela vidinha dedicada somente aos afazeres domésticos. *Dancing in the dark* reflete algumas mudanças de comportamento da sociedade americana que chegavam à Irlanda através do rádio. São promessas de liberdade, que fazem as irmãs Mundy sonharem com o exterior. A canção *The Isle of Capri*, cuja letra foi escrita pelo irlandês Jimmy Kennedy, aborda uma estória de amor na Ilha de Capri na Itália. Enquanto canta, Maggie convida quem quer que seja a dançar o foxtrote, dança que surgiu nos Estados Unidos e que encontrou grande resistência e oposição na Europa entre setores sociais mais conservadores. Escandalizada com o comportamento das irmãs e pela influência estrangeira em sua casa, Kate lamenta:

Você trabalha duro no seu emprego. Tenta manter o lar unido. Cumpre seus deveres da melhor forma possível – porque acredita nas responsabilidades, obrigações e boa ordem. E então, de repente, de repente você percebe que fendas estão aparecendo em todo lugar; que o controle está escapando; que tudo está tão frágil que não pode se sustentar por muito tempo. Tudo está à beira do colapso, Maggie (FRIEL, 1999, p.56).⁴⁶

2.3 A casa e outros espaços

A longa história de colonização da Irlanda justifica a preocupação sempre presente na literatura irlandesa com relação ao espaço. O desejo de possuir e ter controle sobre a própria terra garantiria a sensação de pertencimento e de identidade, de se ter um “lugar”, conceito que envolve sentimentos de abrigo e segurança. Yi-Fu Tuan, em seu livro *Espaço e lugar*, define esses dois conceitos que se opõem, mas não existem de maneira isolada, e que dizem respeito à forma como os seres humanos experimentam e vivenciam a sua relação com o meio ambiente. Segundo Tuan, “o lugar é segurança e o espaço é liberdade: estamos ligados ao primeiro e desejamos o outro.” (TUAN, 1983, p.3) O espaço é um conceito mais abstrato e só se transforma em lugar na medida em que o conhecemos melhor e ele adquire um significado e valor para nós. Ao conceito de lugar estão associadas as ideias de segurança e estabilidade em oposição à liberdade e ameaça do espaço. Enquanto o espaço é movimento e ação, o lugar

⁴⁶ No original: “You work hard at your job. You try to keep the home together. You perform your duties as best as you can- because you believe in responsibilities and obligations and good order. And then, suddenly, suddenly you realize that hair cracks are appearing everywhere; that control is slipping away; that the whole thing is so fragile it can’t be held together much longer. It’s all about to collapse, Maggie.”

é pausa e proteção. Tuan deixa clara a relação ambígua entre espaço e lugar e assinala a necessidade do ser humano, de se ter proteção e liberdade.

O espaço é um símbolo comum de liberdade no mundo ocidental. O espaço permanece aberto; sugere futuro e convida à ação. Do lado negativo, espaço e liberdade são uma ameaça. Um dos sentidos etimológicos do termo *bad* (“mau”) é “aberto”. Ser aberto e livre é estar exposto e vulnerável. O espaço aberto não tem caminhos trilhados nem sinalização. Não tem padrões estabelecidos que revelem algo, é como uma folha em branco na qual se pode imprimir qualquer significado. O espaço fechado e humanizado é lugar. Comparado com o espaço, o lugar é um centro calmo de valores estabelecidos. Os seres humanos necessitam de espaço e de lugar. As vidas humanas são um movimento dialético entre refúgio e aventura, dependência e liberdade (TUAN, 1983, p.61).

O conceito de lugar se aplica à noção de lar, em inglês, *home*. Em *Dancing at Lughnasa*, Micheal, em suas memórias se volta para o antigo lar, buscando encontrar-se. O espaço ficcional no palco que pode ser definido como o espaço percebido pelo público, ou ainda, como o lugar que se apresenta representado no palco, com todos os objetos e mobiliários como “uma grande tábua de passar, uma grande caixa de turfa ao lado, mesa e cadeiras, cômoda, lâmpada de óleo, baldes com água na porta dos fundos” (FRIEL, 1999, p.4)⁴⁷ compõe a descrição da cozinha de uma tradicional casa irlandesa. Trata-se da casa da família Mundy, ao que Friel explica: “Mas porque essa é a casa de cinco mulheres, a austeridade do mobiliário é aliviada por alguns toques graciosos – flores, lindas cortinas, um atrativo arranjo na cômoda, etc.” (FRIEL, 1999, p. 4)⁴⁸ As descrições indicam um espaço habitado, vivido, com o qual o público era capaz de se identificar.

A casa, como um elemento de espaço poético, está relacionada a valores imaginados de intimidade, de abrigo e de proteção. Trata-se normalmente de um espaço amado, envolto por uma aura nostálgica, ou ainda, de um espaço de devaneio que se reconstitui em um novo devaneio quando recuperado pelas lembranças. O espaço da casa apresentado no palco se resume à cozinha e ao jardim, espaços de devaneio e de fantasia do Michael criança. Ao mesmo tempo, é a este espaço que o Michael adulto volta, buscando encontrar-se. A casa idealizada dos devaneios da memória é o lar doce lar, em inglês, *home*. O lar é onde o indivíduo encontra seu lugar, onde ele se sente protegido. Mas a representação desse espaço também é questionada na peça. É também em seu próprio lar que o indivíduo sofre com a repressão, o controle e a hostilidade.

⁴⁷ No original: “a large iron range, large turf box beside it, table and chairs, dresser, oil lamp, buckets with water at the back door”

⁴⁸ No original: “But because this is the home of five women the austerity of the furnishings is relieved by some gracious touches – flowers, pretty curtains, an attractive dresser arrangement, etc”.

A palavra *home* aparece várias vezes no discurso dos personagens e se relaciona à ideia de proteção e segurança. Quando Rose sai para se encontrar com um homem casado e volta para o lar deixando um ar de que uma suposta relação sexual teria acontecido, deixando Kate transtornada, Maggie diz que pelo menos agora Rose está sã e salva em sua casa. A palavra *home* é usada também em lugar de *homeland*, vocábulo normalmente usado para se referir à cidade ou país de nascimento. Quando Chris pergunta se Gerry vai para casa em Wales, ele responde: “Wales não é mais meu lar. Meu lar é aqui – bem, Irlanda. A Espanha é uma questão de interesse. Só por pouco tempo.” (FRIEL, 1999, p. 50)⁴⁹ Esse diálogo é precedido por uma conversa em que Gerry afirma a Chris ter visto um unicórnio e que este havia piscado para ele, o que seria um bom sinal. A crença em seres mágicos e em superstições é característica dos irlandeses e Gerry parece se identificar com eles a ponto de dizer que seu lar agora é a Irlanda. Dessa forma, a palavra *home* perde a conotação ligada ao lugar de origem e passa a se relacionar ao sentimento de pertencimento, à sensação de se fazer parte de algum lugar e se identificar com ele.

Enquanto Gerry adota a Irlanda como seu lar, Padre Jack, por outro lado, havia se esquecido de sua casa, de sua língua e de seu lar: “É tão estranho. Eu não me lembro da arquitetura? - do planejamento? – qual é a palavra? – do lay-out. Eu não me recordo do lay-out desse lar... vagamente. Isto é estranho, não é? Eu pensei que a porta da frente fosse lá” (FRIEL, 1999, p. 30).⁵⁰ Nesse trecho, Padre Jack usa de forma inadequada a palavra *home* em lugar de *house* para se referir à construção. Ele não se lembra apenas da estrutura da casa, mas também não mais considera a Irlanda como seu lar, o que se pode observar enquanto ele explica o ritual de troca de chapéus realizado por ele e Gerry:

Jack: (...) Então, se eu estivesse na minha terra, o que nós fazemos quando fazemos uma troca ou negociação é o seguinte. Coloco o que possuo no chão... (Ele e Gerry realizam o ritual) Vá em frente (referindo-se ao chapéu). Coloque-o na grama... em qualquer lugar – próximo dos seus pés. Agora dê três passos afastando-se dele – sim? – um distanciamento simbólico de você e do que um dia possuiu. Muito bom. Agora gire uma vez – assim – sim, um círculo completo – e esta é a rejeição formal daquilo que já foi seu... e você não vai mais reivindicá-lo de volta. Agora eu vou para o seu lugar – certo? E você vem para a posição em que eu estava. Assim. Excelente. Agora a troca está formal e irrevogavelmente completa. Este é o meu chapéu de palha. E aquele é o seu chapéu de três pontas. Coloque-o. Esplêndido! Ele te serve! Não serve para ele? (FRIEL, 1999, 104).⁵¹

⁴⁹ No original: “Wales isn’t my home anymore. My home is here – well, Ireland. To Spain as a matter of interest. Just for a short while.”

⁵⁰ No original: “It’s so strange. I don’t remember the – the architecture? – the planning? – what’s the word? – the lay-out! – I don’t recollect the lay-out of this home... scarcely. That is strange, isn’t it? I thought the front door was there.”

⁵¹ No original: “Jack: (...) Now, if I were at home, what we do when we swap or barter is this. I place my possession on the ground – He and Gerry enact this ritual. Go ahead (of hat) Put it on the grass – anywhere – just

Padre Jack adota a África como o seu lar. É de lá que ele tem saudades, é para lá que deseja voltar. Segundo Michael, “Ele nunca perdeu sua determinação de voltar para Uganda e ainda falava apaixonadamente sobre sua vida com os leprosos lá. E cada nova história continha mais revelações.” (FRIEL, 1999, p. 92)⁵² Em *Dancing at Lughnasa*, Friel retoma o espaço da casa utilizado pelos membros do Teatro Literário Irlandês da passagem do século XIX para o XX. Nessa época, o espaço da casa se tornou um ícone da Irlanda, uma metonímia da nação. Nicholas Grene (2003), em seu texto *The Spaces of Irish Drama* descreve esse padrão comum das primeiras peças apresentadas no teatro Abbey. De acordo com ele, as peças tinham como temática “o estranho que entra no palco, cabana ou bar, e modifica ou perturba a vida em seu interior.” (GRENE, 2003, p.53)⁵³ Esta tradição de estranhos na casa apresentada nos palcos fazia referência à invasão da Irlanda pelo colonizador. A tradicional cozinha, palco das peças de Synge, Yeats e Lady Gregory quando fundaram o Teatro Literário Irlandês, tornou-se, no início, o espaço concebido mais utilizado como cenário devido às limitações arquitetônicas de um edifício pequeno como era o Teatro Abbey da época, mas acabou se tornando uma forma de exaltar o nacional, conclamando os compatriotas a expulsarem os estrangeiros que invadiam sua terra, seu lar. De acordo com Chris Morash e Shaun Richards em *Mapping Irish Theater*,

a cozinha do campo sempre presente no início do Abbey não foi simplesmente o produto de uma valorização do Oeste da Irlanda e de seus valores frequentemente associados de família, domesticidade e dos que eram padrões efetivamente burgueses, nem foi puramente o produto das restrições espaciais do palco; foi a confluência de ambos (MORASH; RICHARDS, 2016, p.36).⁵⁴

A Irlanda, por ter passado por um longo processo de colonização, submetendo-se ao domínio cultural do colonizador britânico, sempre foi palco de vários movimentos que tinham

at your feet. Now take three steps away from it – yes? – a symbolic distancing of yourself from what you once possessed. Good. Now turn round once – like this – yes, a complete circle – and that’s the formal rejection of what you once had – you no longer lay claim to it. Now I cross over to where you stand – right? And you come over to the position I have left. So. Excellent. The exchange is now formally and irrevocably complete. This is my straw hat. And that is your tricorn hat. Put it on. Splendid! And it suits you! Doesn’t it suit him?”

⁵² No original: “he never lost his determination to return to Uganda and he still talked passionately about his life with the lepers there. And each new anecdote contained more revelations.”

⁵³ No original: “the outsider who enters into the stage interior, cottage or pub, and changes or disrupts the life inside it”.

⁵⁴ No original: “The ubiquitous country kitchen of the early Abbey was not simply the product of a valorization of the West of Ireland and its frequently associated values of family, domesticity and what were effectively bourgeois Standards, nor was it purely the product of the very real spatial restrictions of the stage; it was the confluence of the two”.

em vista o resgate do nacional. O século XIX na Irlanda constituiu-se como um marco do nacionalismo irlandês, devido ao grande número de associações e movimentos de emancipação criados, bem como de meios desenvolvidos para que tais ideias revolucionárias de independência fossem divulgadas. Como, nessa época, grande parte da população irlandesa ainda era analfabeta, o teatro destacou-se como principal meio de divulgação da causa nacionalista e republicana e tornou-se um espaço de representação da ideia de nação.

Em 1899, W. B. Yeats, Lady Gregory e Edward Martyn pelo Teatro Literário Irlandês produziram peças que se voltavam para o passado e tinham como objetivo principal mostrar uma Irlanda idealizada, com suas belezas e virtudes, retratando o nacional através dos mitos e heróis. Em 1904, o Teatro Abbey abre suas portas. Localizado na Rua Abbey, em Dublin, cidade palco de inúmeras lutas pela independência, o Instituto de Mecânica foi transformado em teatro com a ajuda financeira de Miss Annie Horniman, amiga de Yeats e desde então passou a apresentar peças irlandesas, de autores irlandeses que falavam sobre a Irlanda. Em 1925, o teatro passou a receber subsídio do Estado Livre e, posteriormente, da República da Irlanda. Conhecido como o Teatro Nacional Irlandês, seu objetivo era trazer ao palco as emoções da Irlanda e seu público era formado, na maioria, por nacionalistas. Baseado na tradição oral, suas peças eram a encenação e a presentificação de histórias contadas pelos *Shanachies*, ou contadores de histórias.

As primeiras peças apresentadas no Teatro Abbey eram ambientadas na cozinha das pequenas e tradicionais casas da Irlanda rural. Nicholas Greene (2003) chama a atenção para os três Rs que as caracterizavam: regionais, rurais e representativas, ou seja, representavam a comunidade e a nação como um todo. A Irlanda rural era o espaço preferido dos dramaturgos, visto que nessa região haviam se preservado os hábitos, as tradições, os costumes e a linguagem de um Irlandês precedente à colonização inglesa. Há ainda, em muitas das peças, uma nostalgia por um passado melhor, autêntico, em que estaria o puro Irlandês. Esse espaço fechado da casa, construído no teatro Abbey no século XIX, tinha a ver com a forma de como a nação era imaginada, imaginação esta que justificaria e legitimaria a luta por sua independência. Conforme afirma Massey,

“Culturas”, “sociedades” e “nações” eram todas imaginadas como tendo uma relação integrante com espaços delimitados, internamente coerentes e diferenciados uns dos outros pela separação. “Lugares” vieram a ser considerados delimitados com suas próprias autenticidades internamente geradas e definidos por suas diferenças em relação a outros lugares que estavam fora, além de suas fronteiras (MASSEY, 2008, p.102).

Esta forma de imaginar o espaço era comum de discursos nacionalistas de afirmação de uma identidade nacional. Em 1921, a assinatura do Tratado Anglo-Irlandês e a sua independência parcial acabou resultando em conflitos civis que se estenderam até os anos 90, trazendo sempre à tona a questão da *irlandesidade* para os palcos, mas o discurso nacionalista se tornou um discurso problemático na medida em que se associava à violência.

Em *Dancing at Lughnasa*, Friel retoma o espaço da casa e a temática da invasão. Porém, não se trata mais da invasão do colonizador. O lugar é invadido por espaços. Sobre estes outros espaços desconhecidos na peça, há referências à Inglaterra e à Austrália, espaços de sonho e desejo das irmãs. No geral, a relação entre elas é de ajuda mútua, mas às vezes demonstram sua insatisfação com o tipo de trabalho que realizam e a vida que levam, como se pode perceber na discussão entre Agnes e Kate:

Agnes: Eu faço cada refeição que você come todos os dias da semana –

Kate: Talvez eu deva começar a tricotar luvas?

Agnes: Eu lavo cada roupa que você usa. Engraxo seus sapatos. Arrumo sua cama. Nós duas – Rose e eu. Pintamos a casa. Limpamos a chaminé. Cortamos a grama. Guardamos a turfa. O que você tem aqui, Kate, são duas servas que trabalham de graça (FRIEL, 1999, p.39).⁵⁵

O descontentamento com essa forma de vida leva as irmãs Mundy a sonharem com o exterior onde elas poderiam escapar da mesmice do condado católico de Donegal. Ao chegar de suas compras na cidade, Kate traz notícias de Bernie O'Donnell, uma amiga de infância das irmãs que havia ido embora para Londres há 20 anos. Bernie havia se casado com um rapaz de Estocolmo e tido duas filhas gêmeas, “uma bênção dupla” (FRIEL, 1999, p.32)⁵⁶, segundo Rose. De acordo com Kate, Bernie estava “absolutamente maravilhosa. A figura de uma garota de dezoito anos. Vestida para matar da cabeça aos pés. E o cabelo! – tão preto e cacheado quanto o dia em que ela partiu. Uma estrela de cinema.” (FRIEL, 1999, p.32)⁵⁷ Através desse comentário de Kate é possível observar como o cinema hollywoodiano influenciava os padrões de beleza da época. Em contraposição às rugas de Chris no início da peça, o tempo parece não ter passado para Bernie que se mostra com a vitalidade de uma jovem garota e ainda casada e com filhos. Histórias de mulheres bem sucedidas no amor que

⁵⁵ No original: “Agnes: I make every meal you sit down to every day of the week –
Kate: Maybe I should start knitting gloves?”

Agnes: I wash every stitch of clothes you wear. I polish your shoes. I make your bed. We both do – Rose and I. Paint the house. Sweep the chimney. Cut the grass. Save the turf. What you have here, Kate, are two unpaid servants.”

⁵⁶ No original: “a double blessing”

⁵⁷ No original: “Absolutely gorgeous. The figure of a girl of eighteen. Dressed to kill from head to foot. And the hair! – as black and as curly as the day she left. I can't tell you – a film star.”

partem para outras terras ou de pessoas que conseguiram sair da Irlanda são contadas deixando transparecer o desejo não apenas das irmãs, mas também do próprio narrador de escapar dali.

A menção a Bernie faz Maggie recordar quando tinha seus dezesseis anos e as duas participaram de uma competição de dança, também na época de *Lughnasa*, em Ardstraw, uma vila no condado de Tyrone, na Irlanda do Norte. De acordo com a narrativa das memórias de Maggie, escondida de seu pai, ela e Bernie foram levadas de bicicleta por dois garotos, Tim Carlin e Brian McGuinness. Este último, por quem Maggie tinha interesse, era louco por Bernie. Aquela tinha sido a última vez que havia visto o rapaz, pois depois disso, ele havia se mudado para a Austrália. Na competição, Tim e Maggie ficaram em segundo lugar, enquanto Bernie e Brian haviam ficado em terceiro. As competições de dança eram comuns durante o Festival de Lugh e ela parece se lembrar com nostalgia desse momento de sua juventude, pois segundo as direções de palco, enquanto se lembra, “Maggie permanece imóvel, olhando pela janela, vendo o nada” (FRIEL, 1999, p.35).⁵⁸

Proibidas de participar da dança do Festival da colheita, só restam a elas recordar. Esse momento de recordação é interrompido pela música *The Mason’s Apron*, tocada no rádio por uma banda ceili. A dança e a música ceili eram na Irlanda da época as únicas permitidas e defendidas pelo clero e pelas organizações nacionalistas como a Liga Gaélica em oposição ao jazz e às danças estrangeiras que desnacionalizavam e desmoralizavam o país.

Na peça, outro espaço proibido é o das “colinas detrás”.⁵⁹ Lá acontecem as cerimônias de Lughnasa, uma festa que, além de ser pagã, leva as pessoas a cometerem excessos. Tuan (1983), em uma análise fenomenológica do espaço e de como essa categoria é experimentada e representada em várias culturas, assinala que enquanto o espaço frontal é percebido e associado ao futuro, o espaço posterior se relaciona ao passado e a forças inferiores que estão sempre nas sombras. Segundo Tuan, “o posterior é profano” (TUAN, 1983, p.46) O significado temporal desse espaço revela sua associação com um passado pagão que o catolicismo de Kate condena e proíbe, tentando sempre manter as irmãs em casa, pois este é o lugar seguro: “Eles são selvagens! Eu conheço aquelas pessoas das colinas de trás! Eu dei aula para eles! Selvagens é o que eles são! E as práticas pagãs que eles realizam não nos

⁵⁸ No original: “Maggie stands motionless, staring out of the window, seeing nothing”.

⁵⁹ No original: “in the back hills”

interessam, nenhuma delas. É triste ouvir isso em uma casa Cristã, uma casa Católica!” (FRIEL, 1999, p.29).⁶⁰

Apesar de não poderem frequentar esses espaços, as irmãs experimentam a alegria de *Lughnasa* e a liberdade que tanto desejavam através da música *céili* tocada no rádio, um instrumento de poder do governo na época. Na cena de êxtase em que as irmãs dançam e gritam ao som da música irlandesa, o lugar de confinamento da casa se transforma em um espaço, cuja amplitude se revela através de seus movimentos. De acordo com Tuan, “o espaço é experienciado quando há lugar para se mover” (TUAN, 1983, p. 13). Através da dança, o lugar se torna um espaço e a liberdade de ultrapassar fronteiras pode ser sentida. O mesmo rádio que só podia reproduzir músicas nacionais, embora outras estações pudessem ser sintonizadas, e servia para controlar o que seria transmitido no país, é o que liberta as irmãs e as leva a experimentar a energia e a alegria dos espaços proibidos de *Lughnasa*. Dessa forma, as práticas pagãs são reproduzidas de maneira alternativa no interior do próprio sistema que quer eliminá-las. As irmãs sentem o que Tatiana Salem Levy (2011) chama de “experiência do fora”, conceito que a autora desenvolve a partir da articulação da ideia de “fora” nas obras de Blanchot, Foucault e Deleuze. Partindo do conceito de fora de Blanchot, ligado à experiência propiciada pela literatura que não se fixa a nada e escapa das relações de poder, sendo capaz de criar um horizonte mais vasto e ampliado, a autora prossegue com a obra de Foucault e Deleuze que expandem a experiência do fora para outros campos e não somente o literário. Para Foucault, experimentar o fora é ser capaz de resistir ao domínio do saber e do poder, enquanto para Deleuze é buscar estratégias de resistência e modos de viver não transgressores, mas que criem uma nova forma de vida, ou um fora a partir de um dentro. Segundo Levy, “A intensidade da vida reside justamente no ponto em que ela se choca com o poder, e é na linha do fora que isso acontece, é aqui que as forças escapam das armadilhas do poder.” (LEVY, 2011, p. 89) A experiência propiciada pela arte inaugura um mundo à parte. É o que acontece com essas mulheres que através da música e da dança criam um espaço onde são capazes de se expressar, gritar e viver a Festa da colheita. “Constituir modos de existência dobrando a força é fazer da linha do fora uma arte de viver.” (LEVY, 2011, p.94)

Padre Jack também é um exemplo de personagem que se situa na linha do fora e faz dela sua morada. Sendo, ao mesmo tempo, o que está dentro e fora da comunidade, resiste ao sistema, sem transgredi-lo, pois a suposta doença que o acomete justificaria seu

⁶⁰ No original: “And they’re savages! I know those people from the back hills! I’ve thought them! Savages – that’s what they are! And what pagan practices they have are no concern of ours – none whatever! It’s a sorry day to in a Christian home, a Catholic home!”

comportamento pagão. Outro elemento importante que assinala a resistência sem transgressão é o final da peça, marcado por um almoço no jardim. Esse momento, da forma como é descrito, assemelha-se mais às cerimônias dos rituais pagãos. Padre Jack está com seu uniforme para participar da celebração. A comida está lá para ser partilhada. O galinho de Rose está morto e poderia representar as oferendas e os sacrifícios. Apesar de não participarem das comemorações de *Lughnasa* realizadas nas colinas proibidas, e de Padre Jack não poder mais voltar para Ryanga, a família Mundy se reúne em um almoço para celebrar a colheita. Essa forma de celebrar “não é uma reprodução do Mesmo, é uma repetição do Diferente. (LEVY, 2011, p.91) e se realiza no jardim. Foucault (2001), em sua obra *Outros espaços*, cita o jardim como um exemplo do que ele denomina heterotopia, um espaço que “tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis.” (FOUCAULT, 2001, p. 418) O filósofo recorda os jardins do Oriente que eram espaços sagrados e que funcionavam como uma espécie de microcosmo do mundo. Segundo Foucault, “o jardim é a menor parcela do mundo e é também a totalidade do mundo” (FOUCAULT, 2001, p.418). O filósofo opõe esse tipo de espaço às utopias, que seriam espaços irreais imaginados como lugares perfeitos, em que os desvios e as diferenças não existem.

Este momento de reunião configura-se como uma nova forma de paganismo e permite as referências a rituais de troca, a danças e sacrifícios que, por estarem deslocados espacialmente, transformam o espaço do jardim. Com suas diferenças, é neste espaço que as irmãs se reúnem com Gerry para um banquete. Ao contrário da casa que se mostrou uma utopia, o jardim pode ser visto como uma heterotopia que tem “um papel de criar um espaço de ilusão que denuncia como mais ilusório ainda qualquer espaço real, todos os posicionamentos no interior dos quais a vida humana é compartimentalizada” (FOUCAULT, 2001, p.420). O jardim é ao mesmo tempo o dentro e o fora da casa.

Há também outros espaços que invadem a casa. São espaços externos, desconhecidos, que se mostram como objeto de desejo, mas também de ameaça. Embora desejassem sair da Irlanda, Agnes e Rose, quando o fazem, têm um final trágico, morrendo solitárias em situações de pobreza e falta de abrigo. Ao mesmo tempo em que se deseja o estrangeiro, tem-se certa aversão a ele que pode representar perigo.

A estrangeiridade se faz presente na figura de Gerry, natural do País de Gales e com um sotaque inglês. Quando ele chega de surpresa ao lar da família Mundy para visitar Michael e Chris, esta se vê desconcertada e logo se preocupa com a aparência. Kate tenta então acalmá-la e ensiná-la como agir em tal situação:

Kate: Você não está tremendo. Você está perfeitamente calma e linda e o que você vai fazer é o seguinte. Encontre com ele lá fora. Diga a ele que o filho dele está saudável e feliz. E depois você o manda embora - você e Michael estão se virando muito bem sem ele - como sempre. (...) Chame-o para entrar, claro. E dê a essa criatura um chá. E que passe a noite, se quiser. (firme) Mas lá fora no galpão. E sozinho (FRIEL, 1999, p. 42).⁶¹

No início, Kate sugere que Chris não o deixe entrar e o receba lá fora, mandando-o logo embora. Depois, porém, Kate acaba permitindo sua entrada na casa, mas alerta Chris para que não se envolva com ele. Como a protetora da família, que quer poupar as irmãs e livrá-las de todos os perigos, Kate demonstra certo medo de que Chris se deixe atrair pelo estrangeiro e acabe ficando magoada. Gerry tem um discurso sedutor e sempre engana Chris, fazendo-a pensar que ele a ama. Em uma cena, Gerry, com sua dança, tenta seduzir Agnes e lhe dá um beijo na testa. Ele é responsável por causar certa discórdia entre as duas irmãs, ao que Kate comenta: “Veja, isso é o que uma criatura como o Sr. Evans faz: aparece do nada e de repente envenena a atmosfera da casa toda - Deus lhe perdoe - esse desgraçado! O que eu disse! Deus me perdoe” (FRIEL, 1999, p.55).⁶² A figura de Gerry se assemelha à do anjo exterminador, como ficou conhecido o elemento que entra em um ambiente de costumes arraigados e rotina entediante e que, por suas atitudes completamente diferentes das praticadas pelas pessoas do local, engatilha uma série de atitudes que vêm romper com a relativa paz daquele ambiente. Kate deixa explícito seu temor por essa figura que chega e prevê o que pode acontecer caso Chris se deixe levar pelo seu discurso:

E o Sr. Evans irá embora de novo por mais doze meses, e na semana que vem ou na próxima, a Christina vai entrar em colapso com suas depressões. Lembra-se do inverno passado? – todos aqueles soluços e lamentos no meio da noite. Eu acho que não conseguiria passar por aquilo novamente (FRIEL, 1999, p. 56).⁶³

Além de Gerry, como a figura do estrangeiro que se confunde com um irlandês e que vem, com toda sua sedução, mais uma vez ludibriar Chris com seu discurso, há o próprio

⁶¹ No original: “Kate: You are not shaking. You are perfectly calm and you are looking beautiful and what you are going to do is this. You’ll meet him outside. You’ll tell him his son is healthy and happy. And then you’ll send him packing – yourself and Michael are managing quite well without him – as you always have. (...) Of course ask him in. And give the creature his tea. And stay the night if he wants to. (firm again) But in the outside loft. And alone”.

⁶² No original: “You see, that’s what a creature like Mr. Evans does: appears out of nowhere and suddenly poisons the atmosphere in the whole house – God forgive him, the bastard! There! That’s what I mean! God forgive me!”

⁶³ No original: “And Mr. Evans is off again for another twelve months and next week or the week after Christina’ll collapse into one of her depressions. Remember last winter? - all that sobbing and lamenting in the middle of the night. I don’t think I could go through that again.”

Padre Jack que não se apresentou como aquela figura resplandecente que Michael tinha em mente e volta como um estranho. Apesar dos esforços de Kate de proteger a casa contra as forças externas, o exterior acaba penetrando nela através de um de seus membros mais admirados e dos quais a família muito se orgulhava. Na figura de Padre Jack, a questão da identidade é problematizada. Um padre irlandês pagão, incapacitado de celebrar missas, que retorna para seu lugar de origem, mas que deseja e sonha voltar para a África por ter se identificado com as experiências que viveu lá. O personagem de Padre Jack com suas crenças e vivências dissolve a fronteira entre o dentro e o fora. De dentro da casa, Padre Jack parte para ser missionário na África. Fora de casa, insere-se em uma cultura que o acolhe e com a qual se identifica. De volta à casa, Padre Jack se sente um estranho, um peixe fora d'água. Ao contrário de Gerry, Padre Jack não invade a casa ou chega de surpresa. Ele é esperado e desejado, mas acaba por implodir a casa, ameaçando sua integridade com o novo e o inesperado.

Padre Jack é um personagem que passou por uma espécie de tradução. Após sua longa permanência na África, o contato com o novo e o diferente o modificou, a ponto de Michael não ser capaz de reconhecê-lo na imagem da fotografia. O comportamento e as atitudes do missionário irlandês que retorna à terra natal cultuando os deuses africanos desmistificam e problematizam a questão da identidade cultural.

Stuart Hall, em seu livro *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*, discute a forma como as identidades são formadas, não inatas ao ser humano, mas determinadas historicamente e não biologicamente. Segundo ele, “O deslocamento tem características positivas. Ele desarticula as identidades estáveis do passado, mas também abre a possibilidade de novas articulações: a criação de novas identidades, a produção de novos sujeitos” (HALL, 2001, p.17-18). O teórico cultural e sociólogo jamaicano viveu e atuou no Reino Unido, dedicou-se ao estudo do pós-colonialismo e foi um dos grandes expoentes dos Estudos Culturais. Hall utiliza o conceito de “tradução” para se referir à identidade de pessoas que se dispersam, de alguma forma, de sua terra natal. Segundo o autor, essas pessoas,

são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas (HALL, 2001, p. 89).

O conceito de “tradução” é bastante difundido pelos estudos pós-coloniais. A referência ao termo “pós-colonial” surgiu no final dos anos 80 e início dos 90, tendo como principais teóricos intelectuais anglo-saxões vindos das antigas colônias inglesas e que realizam seus estudos nas universidades dos Estados Unidos e Inglaterra. Devido ao seu caráter interdisciplinar, envolvendo o trânsito entre diversas disciplinas como a literatura, a história, a filosofia e a política, os estudos pós-coloniais ganharam uma forte presença nos Estudos Culturais, sendo perpassados por diversas discussões acerca do pós-modernismo, pós-estruturalismo e globalização de mercado.

Por ainda haver uma falta de consenso em torno do que seja o “pós-colonial”, vê-se necessário aqui fazer uma breve explanação do conceito, bem como das críticas que se faz ao uso do termo. Stuart Hall (2003), em *Da Diáspora*, começa apontando as diversas críticas ao termo. Uma das primeiras críticas que Hall (2003) cita neste capítulo é a de Ella Shohat, que censura o termo por fundir pós-colonialismos distintos em uma mesma categoria pós-colonial universalizante. Não houve apenas um pós-colonialismo, mas vários e com características bastante distintas. Como ressalva a essa crítica, Hall (2003) deixa clara a importância e a necessidade de se contextualizar o termo, discriminando criteriosamente a qual pós-colonialismo estamos nos referindo.

É importante ressaltar, portanto, o contexto pós-colonial que serviu de pano de fundo não apenas para *Dancing at Lughnasa*, mas também para as outras peças de Brian Friel: uma Irlanda dividida e em conflito após sua libertação política. O que torna o caso da Irlanda especial é o fato de que “a Irlanda é o único país da Europa Ocidental que teve tanto uma experiência colonial anterior quanto posterior” (DEANE, 1990, p.3).⁶⁴ Mesmo após a independência política, em 1921, com a Assinatura do Tratado Anglo-Irlandês, a questão da identidade continuou em evidência na Irlanda. A partição do país acabou gerando conflitos entre dois grupos com ideias divergentes a respeito de seu destino como nação. A minoria Católica da Irlanda do Norte, que não representava um número tão pequeno assim, já que no censo de 1991 estimava-se em 41% da população, identificava-se com a Irlanda Independente; a maioria protestante, com a Inglaterra.

Esse seria o contexto pós-colonial da Irlanda. Por fim, Hall propõe uma definição para o termo “pós-colonialismo”, colocando o “colonialismo” como um marco para se pensar a formação de identidades híbridas e o prefixo “pós” não com o significado de posterior, o que

⁶⁴ No original: “Ireland is the only Western European country that has had both an early and a late colonial experience.”

poderia levar a uma ideia de fim do colonialismo, mas com o sentido de ir além do colonial. Dessa forma,

o termo pós-colonial não se restringe a descrever uma determinada sociedade ou época. Ele relê a “colonização” como parte de um processo global essencialmente transnacional e transcultural – e produz uma reescrita descentrada, diaspórica ou “global” das grandes narrativas imperiais do passado, centradas na nação (HALL, 2003, p.109).

É essa releitura global da nação que Friel apresenta em *Dancing at Lughnasa*. De acordo com o dramaturgo, “o único mérito em se olhar para trás é compreender onde você está nesse momento” (apud KIBERD, 1995, p.616).⁶⁵ Nessa afirmação de Friel, o tempo e o espaço se fundem. O passado na obra de Friel tem a função de servir ao espaço do presente. Recordar os anos 30, que marcam o início do processo de modernização da Irlanda, ajuda a compreender o país dos anos 90, um país altamente globalizado que, unindo-se aos países ricos, encontra-se no auge de sua modernidade industrial. Friel, em sua peça, relembra o futuro de um país no qual o campo se transformou em uma paisagem industrializada e que se tornou nos anos 90, segundo Fintan O’Toole, “o ícone do processo de globalização” (O’TOOLE, 2003, p.76)⁶⁶.

A Irlanda representada na peça é um país que, de alguma forma, relaciona-se com outros espaços e recebe influências, por mais que a política do governo seja de proteção e combate ao que vem de fora. De acordo com Stuart Hall, “nas sociedades pré-modernas, espaço e lugar eram coincidentes. A modernidade separa cada vez mais o espaço do lugar, ao reforçar relações entre outros que estão ausentes, distantes de qualquer interação face a face.” (HALL, 2003, p.72) Enquanto a nação defendida pelos intelectuais do século XIX baseava-se na tradição, a nação de Friel baseia-se na “tradução”. Sobre essa perspectiva pós-colonial desenvolvida pelos historiadores da cultura e teóricos da literatura, Homi Bhabha, em seu livro *O local da cultura*, afirma que,

como modo de análise, ela tenta revisar aquelas pedagogias nacionalistas ou “nativistas” que estabelecem a relação do terceiro mundo com o Primeiro Mundo em uma estrutura binária de oposição. A perspectiva pós-colonial resiste à busca de formas holísticas de explicação social. Ela força um reconhecimento das fronteiras culturais e políticas mais complexas que existem no vértice dessas esferas políticas frequentemente opostas. É a partir desse lugar híbrido do valor cultural – o transnacional como o tradutório – que o intelectual pós-colonial tenta elaborar um projeto histórico e literário (BHABHA, 2003, p. 241).

⁶⁵ No original: “the only merit in looking back is to understand how you are and where you are at this moment.”

⁶⁶ No original: “the icon of the globalization process”

Ao repensar o espaço da nação sob o olhar pós-colonial, Bhabha traça dois eixos, o “pedagógico” e o “performático”, e situa em seu “entre-lugar” o espaço da nação moderna. No primeiro eixo, encontra-se a tradição de um povo. Este estabelece a ideia de nação como a metáfora do “muitos como um”, na qual todos os indivíduos devem possuir uma única identidade para que a nação exista. Por sua vez, dentro do “eixo performático”, a nação se forma a cada dia e sofre influências de outras culturas. É a metonímia do “menos como um”, na qual a nação se forma na heterogeneidade. A partir do princípio de ambivalência da nação, Bhabha coloca a ideia de que, no cruzamento entre esses dois eixos, pode-se visualizar a manifestação literária que tenta moldar a formação da nacionalidade. Portanto, para Bhabha, narrar a nação não significa apenas representá-la em função de sua tradição e de seu passado, mas também de seu presente.

Neste entre-lugar se situa a peça *Dancing at Lughnasa* de Brian Friel, em que o dramaturgo retrata o campo com suas tradições, ao mesmo tempo em que mostra essa região aberta ao contato com o mundo exterior e às influências culturais trazidas pela modernidade. As palavras do professor Hugh, personagem da peça *Translations* que antes se apresentava como um homem tradicional e conservador, avesso a mudanças, assinalam sua mudança de concepção para se referir ao processo de tradução dos nomes de ruas do Gaélico para o inglês empreendido pelos ingleses. De acordo com ele, “Nós devemos aprender os novos nomes. Nós devemos aprender onde nós vivemos. Nós devemos aprender a torná-los nossos. Nós devemos transformá-los na nossa nova casa” (FRIEL, 1996, p. 444).⁶⁷ A peça *Translations* foi a primeira a ser apresentada dentro do projeto da Companhia Teatral Field Day. Essa Companhia, criada por Brian Friel e o ator Stephen Rea na cidade de Derry, na Irlanda do Norte, surge como uma resposta intelectual à crise e aos problemas na Irlanda do Norte. As peças apresentadas por essa companhia eram bastante marcadas por questões políticas e tinham como principal objetivo difundir a ideia de um espaço ficcional, “a quinta Província”. A Irlanda possui quatro províncias e a quinta seria um espaço onde a unidade poderia ser restabelecida apesar de todas as diferenças entre a Irlanda do Norte e a República da Irlanda, por isso a cidade de Derry foi escolhida como sede, pois ficava localizada na fronteira entre o norte e o sul, além de ser um lugar fortemente marcado pelas tensões entre o oeste rural e o leste cosmopolita. Posteriormente, o trabalho da companhia também se estendeu para a

⁶⁷ No original: “We must learn those new names. We must learn where we live. We must learn to make them our own. We must make them our new home.”

criação de uma editora que fazia publicações a respeito de crítica literária, história, política e sobre os estudos culturais, contribuindo para os debates internacionais a respeito da teoria pós-colonial. Ao contrário do Teatro Literário Irlandês que situava a narrativa da nação irlandesa no eixo a que Bhabha (2003) chama de “pedagógico”, que seria o eixo da pureza e homogeneidade, a narrativa da nação proposta nas peças da companhia teatral *Field Day* poderia ser localizada não apenas nesse eixo, mas em seu encontro com o “eixo performático”, que seria o eixo no qual a nação possui fronteiras internas, formando-se a cada dia e sofrendo influências de outras culturas. Em *Dancing at Lughnasa*, a tradição irlandesa é valorizada por meio da música e da dança, mas a Irlanda também está aberta para o contato com o outro e o diferente, ponto em que a ideia de “tradução” também ganha destaque.

Apesar de *Dancing at Lughnasa* não ter sido dada à Companhia *Field Day*, mas ao Teatro Abbey, é possível encontrar nela temas recorrentes na obra de Friel que permitem aproximar sua temática à das peças produzidas pela *Field Day* e sua relação com o pós-colonialismo. Primeiramente, tem-se a questão da memória como uma recuperação do passado para servir ao presente e uma retomada da temática do colonialismo, bem como sua crítica. *Dancing at Lughnasa* apresenta um padre que foi colonizar e acabou sendo colonizado, passando a adotar a língua africana e encontrando dificuldades para usar corretamente as palavras em sua língua materna, o inglês. Por sua vez, *Translations* também retoma, nos anos 80, a temática da colonização, da língua e a apropriação do espaço pelo colonizador, em sua tentativa de traduzir os nomes do Gaélico para o inglês. Ao colocar todos os personagens de *Translations* falando inglês, mesmo aqueles que supostamente estariam utilizando o idioma irlandês, Friel deixa à mostra que a aquisição da língua do colonizador, dentro de um contexto pós-colonial, pode ser interpretada como uma forma de a colônia ganhar poder sobre esse opressor, utilizando-se de seu próprio instrumento de dominação cultural: a língua. Maria Tymoczko (2003), em seu texto *Cultural Translation in Twentieth-Century Irish Literature*, chama atenção para a tentativa dos movimentos nacionalistas de mostrarem seu poder através de uma descolonização cultural que acabou se provando uma quimera. Porém, a condição pós-colonial, ao tomar um caminho oposto, admitindo a influência do colonizador, acaba assumindo o poder ao se apropriar de sua cultura, inserindo-lhe novos significados e subvertendo sua autoridade.

Por fim, há o tema da paralisia do local e dos habitantes de Ballybeg. Professor Hugh, grande conhecedor das culturas e línguas clássicas grega e latina, corre o risco de perder seu emprego caso não se adapte ao novo sistema escolar que seria introduzido pelos ingleses na

Irlanda. O mesmo acontece com as irmãs da família Mundy, que padecem e sofrem por não se adaptarem aos efeitos inevitáveis do progresso e suas transformações. Trazendo personagens conservadores, Friel chama atenção para a necessidade de se saber lidar com as mudanças, não apenas com relação ao progresso, mas também com relação à influência de culturas externas, outro fator marcante pela sua inevitabilidade. Com a proposta de fazer do espaço a própria casa, as peças de Friel aceitam que “as identidades estão sujeitas ao plano da história, da política, da representação e da diferença, e assim, é improvável que elas sejam outra vez unitárias ou “puras” (HALL, 2001, p. 87). Friel deixa à mostra que, em se tratando de cultura, não se pode falar de perda ou substituição de uma pela outra, mas sim de uma “tradução” que sempre deixa a marca da diferença. Padre Jack fez da Uganda sua nova casa e encontrou elementos semelhantes entre esse país e seu país natal: a fidelidade às crenças pagãs, o povo primitivo e alegre, apesar de todas suas limitações, a tradição da dança, da bebida e das músicas locais, tudo isso Padre Jack encontrou também na África juntamente com, de acordo com Kate, “sua própria busca espiritual distinta” (FRIEL, 1999, p.92)⁶⁸

De acordo com Morash e Richards, “o teatro é uma máquina de produzir lugar a partir do espaço” (MORASH; RICHARDS, 2013, p.75) Essa citação se refere ao processo de identificação espacial que ocorre no teatro a partir do uso de códigos que permitem a identificação do público presente, não apenas com o espaço, mas também com a situação que está acontecendo. Nesse sentido, o espaço vazio do palco se transforma em um lugar conhecido pelo público, na medida em que é ocupado pelos atores e uma ação se desenrola. Sobre a produção do lugar no teatro irlandês, os autores enfatizam a importância da memória. No caso de *Dancing at Lughnasa*, há um diálogo com uma tradição da forma de construção do espaço do teatro Abbey. Trazendo o espaço cênico da casa, antes usado como metonímia para a nação, a primeira apresentação da peça traz consigo as memórias tanto do espaço ficcional retratado por outros dramaturgos, quanto do espaço real do teatro Abbey. Segundo Morash e Richards,

na noite de abertura no Abbey em 24 de abril de 1990, [a peça] trouxe uma série de espaços contraditórios: os espaços representados do interior doméstico rural como manifestação da percepção Irlandesa de lugar, e sua crítica; a tradição (aludida pelos fogos de Lughnasa, fisicamente representados pelos campos de trigo, e evocada pela aura da música tradicional) e a modernidade (na forma do rádio) tudo circunscrito pelo espaço do Teatro Nacional, e suas memórias e histórias associadas (MORASH; RICHARDS, 2013, p. 115).⁶⁹

⁶⁸ No original: “his own distinctive spiritual search”

⁶⁹ No original: “...on its opening night in the Abbey on 24 April 1990, it brought together a series of contradictory spaces: the represented spaces of the rural domestic interior as the manifestation of the Irish sense of place, and its critique; tradition (alluded to Lughnasa fires, physically represented in the wheatfields, and

Ao “alternar no retângulo da cena uma série de lugares que são estranhos uns aos outros” (FOUCAULT, 2001, p.418), é que o teatro também pode ser visto como uma forma de heterotopia. É impossível falar sobre espaço ficcional em *Dancing at Lughnasa* sem considerar também o espaço real do teatro para o qual a peça foi criada. Assim, o espaço real do teatro também interfere na recepção e na produção da dramaturgia.

Ao criar *Dancing at Lughnasa* como uma peça memorialista, Friel se utiliza da memória para apresentar seu enredo e recupera ainda textos e imagens importantes para a memória cultural irlandesa e para o teatro em si, como suas origens em rituais e mitos. *Dancing at Lughnasa* é uma peça de memória, em memória, e que se utiliza do tempo da memória para compor seu significado. A memória deixa de ser apenas a temática e passa a ser o procedimento, o método do dramaturgo. Dessa forma, Friel tem uma forma de fazer teatro que também é memorial, a tal ponto que seu texto dramático pode ser considerado metateatral, na medida em que possibilita tratar do teatro, de suas técnicas e de seu funcionamento.

O espaço privado da casa em que as irmãs Mundy dançam é, na realidade, o espaço público do teatro. Esse espaço público e real do palco é muitas vezes citado por Maggie. Ela se afirma como uma artista como Shirley Temple que precisa de muito espaço. Enquanto cantam e dançam em casa, Maggie e Rose dizem que deveriam estar no palco e as memórias de Michael realmente trazem estas personagens aos palcos do Teatro Abbey, concebido em seu início para ser um Teatro Nacional. A ideia de um teatro Nacional estava apenas ligada ao fato de apresentar peças representativas da Irlanda porque, na realidade, tratava-se de um teatro de abrangência local, a cidade de Dublin. Somente a partir dos anos 80 com a Companhia Teatral Field Day, o teatro irlandês começou a atingir outras partes da Irlanda.

A primeira apresentação de *Dancing at Lughnasa*, no Abbey, em 1990 marca a reabertura do edifício depois de algumas reformas. O tamanho do palco já não era mais o mesmo, mas mesmo assim Friel retoma o cenário tradicional da casa e da cozinha Irlandesa, agora não por uma questão de falta de espaço. A peça assinala o retorno de Brian Friel ao Abbey depois de 10 anos de criação da Companhia Teatral Field Day. A decisão de Friel de dar *Dancing at Lughnasa* ao Abbey e não à Field Day, segundo ele, foi uma maneira de

aurally evoked through ‘traditional’ music) and modernity (in the form of the radio) all circumscribed by the space of the National Theatre, and its associated memories and histories”.

impedir que seu trabalho ficasse associado a algumas instituições e diretores. Conforme ele mesmo explica,

Eu não quero que uma parceria se desenvolva. As instituições estão inclinadas a impor características, impor uma atitude, uma voz ou uma resposta. Eu acho que é melhor ficar longe de tudo isso. É por essa razão que eu não dei *Dancing at Lughnasa* para a Field Day produzir (apud DELANEY, 2000, p.216).⁷⁰

A atitude de dar a peça ao Abbey acabou por incentivar outras leituras, algumas delas equivocadas, segundo o estudo sobre a recepção da peça realizado por Patrick Lonergan em seu artigo intitulado *Dancing on a one-way street: Irish reactions to Dancing at Lughnasa in New York*. Em seu artigo, o autor recorda a primeira apresentação de *Dancing at Lughnasa* no Abbey e assinala a atmosfera celebrativa que envolveu a peça pela reabertura do teatro. A peça foi dirigida por Patrick Mason e o cenário produzido por Joe Vanek. Segundo Lonergan, o espaço criado por Vanek ia contra a crítica presente no texto de Friel. O cenário traz uma casa aberta, cujas paredes não são apresentadas no palco. O fundo traz um vasto campo, ideia que se relacionava a *Lughnasa*, mas que vai contra as direções de palco de Friel sobre o ambiente externo que sugerem a infertilidade: “O jardim está limpo, mas não cultivado” (FRIEL, 1999, p.3).⁷¹ O tom de crítica em relação a um espaço restrito e que restringe trazido pelo texto foi substituído por um tom nostálgico, com o objetivo de mostrar uma identidade irlandesa para o mundo, o que, no momento, era importante para o próprio país. O cenário produzido relacionava-se mais a uma imagem turística da Irlanda com seus vastos campos férteis. Segundo Lonergan,

O cenário de Joe Vanek se tornou icônico, apresentando um campo de milho que dominava o lado direito do palco, criando a impressão de que as vidas das irmãs Mundy acontecem em uma paisagem de abundância. Pode-se dizer que essa imagem trabalhou contra o script de Friel: embora visualmente impressionante. O cenário de Vanek foi contra o uso frequente na peça de imagens de esterilidade, empobrecimento e infertilidade (LONERGAN, 2009, p. 6).⁷²

⁷⁰No original: “I don’t want a tandem to develop. Institutions are inclined to enforce characteristics, impose an attitude or a voice or a response. I think you’re better to keep away from all that. It’s for that reason that I didn’t give *Dancing at Lughnasa* to Field Day to produce.”

⁷¹No original: “The garden is neat but not cultivated.”

⁷²No original: “The set design by Joe Vanek has now become iconic, presenting a field of corn that dominated the right of the stage, creating the impression of the Mundys’ lives being played out against a landscape of abundance. This image could be said to work against Friel’s script: while visually striking, Vanek’s design may have worked against the play’s frequent use of images of barrenness, impoverishment, and infertility.”



Figura 2. Foto do cenário de Joe Vanek na primeira apresentação de *Dancing at Lughnasa* em 1990 no Teatro Abbey, em Dublin. Fonte: <http://www.culturenorthernireland.org/features/drama/lyric-dances-lughnasa>. Acesso em 28/02/1018.

Nesse artigo, Lonergan relata ainda a intenção que havia por parte do diretor e do diretor artístico do Abbey, Noel Person, de transformar *Dancing at Lughnasa* em um sucesso comercial internacionalmente, o que poderia ser comprovado por sua aproximação no espaço e tempo da apresentação da peça *The Glass Menagerie* de Tennessee Williams, dirigida pela filha de Brian Friel. De acordo com o autor, o sucesso da peça na Irlanda veio não por sua apresentação no país, pois temas como a pobreza, a emigração, que poderiam chamar a atenção dos irlandeses não receberam grande ênfase. A ênfase foi dada a qualidades sentimentais e a cena da dança recebeu mais uma conotação de celebração que de ruptura com a ordem e o poder. A peça só ganhou destaque e se tornou canônica entre os irlandeses depois de sua recepção bem sucedida nos Estados Unidos. A partir desse momento, as resenhas sobre a primeira apresentação da peça foram esquecidas e permaneceu a imagem de uma peça que projetou o teatro irlandês internacionalmente. Segundo as palavras de Lonergan sobre as decisões tomadas para a primeira apresentação de *Dancing at Lughnasa*,

Eu sugeriria que uma das razões para tais decisões pode ser que a peça foi vista desde o início como uma forte candidata para o sucesso comercial e que, ao invés de produzir uma peça de forma que fosse de exclusivo interesse para o público irlandês,

o Abbey enfatizou as qualidades da peça mais prováveis de conseguirem atrair internacionalmente (LONERGAN, 2009, p.9).⁷³

A questão do espaço é bastante marcante nas peças de Friel, especialmente em *Dancing at Lughnasa*. A peça é toda ela espacializada e estes espaços, sejam eles reais, ficcionais, espaços de dentro ou de fora ou ainda textuais se relacionam para questionar qualquer utopia de um espaço seguramente circunscrito e delimitado. Além de transformar o espaço em lugar, *Dancing at Lughnasa* também faz o movimento inverso, levando o lugar irlandês para outros espaços. A nação representada por Friel está localizada no mundo e as categorias de privado, público ou de um espaço delimitado e imaginado como homogêneo caem por terra. O espaço imaginado por Friel é um espaço que se aproxima mais da imaginação da geografia do mundo a que Massey (2008) faz referência ao discutir o conceito de globalização: “No lugar de uma imaginação de um mundo de lugares delimitados, somos agora apresentados a um mundo de fluxos. Em vez de identidades isoladas, um entendimento do espacial como relacional, através de conexões” (MASSEY, 2008, p.126).

A *performance* de *Dancing at Lughnasa* no teatro Abbey atua ativando memórias deste espaço de representação da nação, no início de sua formação, e abrindo o espaço da Irlanda para o global, sem deixar de valorizar o local com suas tradições e seus costumes. O grande sucesso da peça evidenciado pela crítica internacional possibilitou a abertura do teatro irlandês para os palcos do mundo. Esta peça marca o início das apresentações internacionais do teatro irlandês. Dentro e fora de casa, *Dancing at Lughnasa* conquistou espaços, saindo do domínio do nacional e alcançando o global ao ser apresentada em diversos palcos do mundo, traduzida em diversas línguas e adaptada para o cinema.

⁷³ No original: “I would suggest that one reason for such decisions may be that the play was seen from an early stage as a strong candidate for commercial success and that, rather than producing the play in a way that would have been of exclusive interest to an Irish audience, the Abbey instead emphasized the qualities of the play likely to make it appealing internationally”.

CAPÍTULO 3. DAS PALAVRAS AO CORPO

O ser enquanto ritmo dos corpos - os corpos enquanto ritmo do ser. O pensamento em corpo é rítmico, espaçamento, batimento, dando o tempo da dança, o passo do mundo.

Jean Luc-Nancy

3.1 As palavras e o teatro de Friel

O Brian Friel público era um homem de poucas palavras. O termo público aqui se refere a um conceito criado pelo próprio Brian Friel em sua peça *Philadelphia, Here I come!*, obra em que o dramaturgo apresenta dois personagens para representar duas visões distintas de Gar O'Donnell. Segundo as direções de palco, “o GAR PÚBLICO é o Gar que as pessoas veem, conversam, falam sobre. O GAR PRIVADO é o homem que não pode ser visto, o homem de dentro, a consciência, o *alter ego*, os pensamentos secretos, o id” (FRIEL, 1996, p.27).⁷⁴ O Brian Friel Público é um artista aclamado pelos críticos, bastante requisitado pelos jornalistas como um dramaturgo de sucesso por ter várias de suas peças apresentadas na Broadway e se mostra um homem tímido que prefere não falar muito de si mesmo.

Porém, em 1971, Friel oferece à rádio BBC o seu “Autorretrato”⁷⁵, um texto autobiográfico em que o dramaturgo parodia o gênero entrevista, partindo das perguntas mais frequentes feitas pelos entrevistadores e fazendo considerações que demonstram sua irritação em respondê-las. A uma pergunta sobre o teatro e suas categorizações, bem como sobre suas influências, Friel, por exemplo, responderia: “Bem, em resposta a isso, eu diria que - eu diria que eu sou um homem de meia idade e que eu me canso facilmente e que eu gostaria de sair para uma caminhada agora, então, por favor, vá embora e me deixe em paz” (apud DELANEY, 2000, p.100).⁷⁶

Nesse mesmo texto, Friel também faz referência ao que, para ele, constitui a memória autobiográfica tão presente em sua obra, especialmente em *Dancing at Lughnasa*. De acordo

⁷⁴ No original: “PUBLIC is the Gar that people see, talk to, talk about. PRIVATE GAR is the unseen man, the man within, the conscience, the *alter ego*, the secret thoughts, the id”.

⁷⁵ No original: “Self-portrait”

⁷⁶ No original: “Well, in answer to that, I’d say that _ I’d say that I’m a middle-aged man and that I tire easily and that I’d like to go out for a walk now; so please go away and leave me alone”.

com ele, um fato autobiográfico “pode ser pura ficção e não menos verdadeiro ou confiável por isso” (apud DELANEY, 2000, p.100).⁷⁷ Friel cita exemplos de fatos da sua infância que, embora fossem ficção, tornaram-se uma verdade para ele, ou como ele mesmo afirma, uma verdade que “se torna parte de mim e, finalmente, torna-se eu”. (apud DELANEY, 2000, p. 101).⁷⁸ Em sua autobiografia, que o dramaturgo define como “um exercício em exibicionismo, um exercício em exorcismo, e um exercício em expiação”⁷⁹(apud DELANEY, 2000, p.99), embora afirme no final não ter passado de “ostentação, um desfile, de arrogância na primeira pessoa do singular”(apud DELANEY, 2000, p. 108), o dramaturgo faz ainda considerações sobre a sua carreira como escritor e sobre o teatro, em uma tentativa de justificar suas atitudes e escolhas, bem como os caminhos tomados. Friel utiliza do gênero autobiográfico e ao mesmo tempo o desconstrói, questionando sua função e problematizando o papel da linguagem verbal no processo de construção de uma realidade, temática que ele também apresenta na maioria de suas peças.

Não muito adepto a dar entrevistas, Friel, quando decide conversar com os jornalistas, geralmente dá respostas curtas, monossilábicas ou apenas expressas através do silêncio, com gestos como um simples balançar de cabeça. Em introdução ao livro *Brian Friel in Conversation*, Paul Delaney afirma que

a aversão de Friel a entrevistas se tornou lendária entre os jornalistas que trocam estórias não apenas sobre suas recusas, mas sobre entrevistas marcadas e canceladas no último momento, ou sobre exigências de que todas as perguntas fossem enviadas - e respondidas - através da escrita (DELANEY, 2000, p.2)⁸⁰.

Nesse livro, Delaney (2000) reúne as poucas entrevistas dadas por Friel em momentos que coincidiram com suas principais obras e atribui sua relutância em conversar com a imprensa não somente à timidez, mas ao fato de que, nas entrevistas, seus pontos de vista pareciam muito definitivos, o que o incomodava. De acordo com o editor do livro, “a percepção de Friel de que suas ideias ‘parecem muito mais definitivas’ nas entrevistas sugere que os leitores devam se aproximar de suas declarações nas mesmas com cuidado”

⁷⁷ No original: “can be pure fiction and no less true or reliable for that”

⁷⁸ No original: “It becomes part of me; ultimately, it becomes me”.

⁷⁹ No original: “an exercise in exhibitionism, an exercise in exorcism, and an exercise in expiation”

⁸⁰ No original: “Friel’s aversion to interviews has become legendary among journalists who swap stories not just about refusals but about interviews agreed to and then cancelled at the last moment, or about requirements that all questions be submitted – and answered – in writing”.

(DELANEY, 2000, p.9).⁸¹ Além disso, Friel tinha também uma preferência em deixar que suas obras falassem por si mesmas, evitando que seu significado fosse determinado pela relação com sua vida privada.

Em sua peça intitulada *Performances*, produzida pela primeira vez em 2003 no Gate Theatre em Dublin, Friel aborda a questão entre vida e obra ao trazer em seu enredo Anezca, uma estudante de doutorado da Universidade de Praga que viaja a Brno, na Morávia, onde encontra o compositor morto Leos Janáček, e o entrevista com a intenção de provar a relação existente entre a escrita de seu segundo quarteto de cordas intitulado “Cartas Íntimas” e suas cartas de amor a Kamila Stosslová. Lendo a música como um texto, ela vai fazendo citações da carta com o objetivo de comprovar as relações entre a vida privada do compositor e sua obra pública. De forma irônica, sua tese de que deve haver uma conexão entre ambas vai sendo refutada pelo compositor que afirma não considerar a vida importante, mas a perfeição da obra. No início da peça, Anezca chega atrasada para a entrevista e é o próprio compositor que começa entrevistando-a. Pergunta se ela tem algum homem e ela afirma que tinha um rapaz com quem trocava cartas. A interpretação que ela fazia de sua música estava mais ligada ao momento em que ela vivia do que propriamente ao que o compositor havia vivido. Mesmo tendo sua tese negada pelo próprio compositor, ela afirma que ele está errado e que ela é quem conhece a realidade dos fatos. Aquela havia sido a realidade criada por ela, de acordo com suas experiências. Criando essa situação imaginária em que é possível falar com quem já morreu, Friel retoma sua temática da linguagem verbal como construção e ficção. Conforme afirma seu personagem Janáček, “as pessoas que promovem palavras apenas reportam sentimento” (FRIEL, 2003, p.31)⁸². De acordo com o compositor, Anezca aprenderia muito mais ouvindo a música do que tentando fazer associações entre o que estava escrito e sua obra. Nessa peça, o privilégio é dado à *performance* da música como a autêntica linguagem do sentimento. Em *Dancing at Lughnasa*, a *performance* do corpo é a única capaz de transmitir verdadeiramente a memória e o sentimento.

É interessante observar a relação ambígua de Friel com as palavras, o que acaba reforçando seu argumento de dissociação entre vida e obra. Embora questione a linguagem verbal, é dela que Friel se utiliza. As exigências de que as entrevistas fossem respondidas através da escrita evidenciam sua facilidade e boa relação com a técnica. Herdeiro da tradição

⁸¹No original: “Friel’s perception that his views ‘seem so much more definite’ in the interviews suggests that readers should approach statements in his interviews with caution”.

⁸²No original: “The people who huckster in words merely report on feeling”

irlandesa de possuir um bom domínio das palavras, Brian Friel, em 1960, decide abandonar sua profissão de professor e dedicar-se à carreira de escritor. Primeiramente, dedicou-se a escrever contos e peças para o rádio, talvez por sua facilidade em contar histórias herdada dos *shanachies* e da tradição irlandesa. Por um bom tempo, o conto foi uma das formas literárias mais populares entre os leitores irlandeses e as peças radiofônicas, por não possuírem nenhum componente visual, eram em si mais narrativas e dependiam das palavras para ajudarem o ouvinte a imaginar os personagens e a história. Essa narratividade e uso das palavras, seja para conferir significado à obra, seja para questionar qualquer forma de significado, Friel leva também para suas peças teatrais. Além de *Dancing at Lughnasa*, em que a presença de um narrador e a narrativa se apresentam de maneira explícita, em *Faith Healer* e *Molly Sweeney* são os personagens com seus monólogos que se encarregam de narrar os acontecimentos a partir de pontos de vista diferentes.

Em suas peças, Friel se utiliza da língua para questionar a própria língua e acrescenta elementos narratológicos que normalmente não pertencem ao drama, mas estão associados a uma tradição do drama irlandês que se mostrou essencialmente verbal e literário. O cânone do drama irlandês começa com a criação do Teatro Literário Irlandês, movimento dentro do qual as peças escritas eram valorizadas por seus aspectos literários. Sobre a primazia da palavra no teatro Irlandês, Ian Walsh em *Experimental Irish theatre*, afirma que

O drama irlandês se tornou reconhecido por sua poesia e seu jogo com a língua em seus primeiros sucessos internacionais nas peças de Synge, O'Casey e Yeats. Isso pode ter contribuído para o domínio de avaliações literárias do drama irlandês moderno em um discurso crítico de décadas que se seguiram a esses primeiros sucessos (WALSH, 2012, p.3).⁸³

O Teatro Literário Irlandês precursor do Abbey era, como o próprio nome indica, literário. As tradições do colonizador serviram como influência para a tradição do teatro irlandês, que se configurou como um drama essencialmente literário. Além disso, outros movimentos que também eclodiram na época contribuíram para que assim fosse. Primeiramente, a Liga Gaélica, fundada em 1893 por Douglas Hyde, com o objetivo de revivificar a língua Gaélica. De acordo com Magda Tolentino,

A influência de Hyde sobre a emergente produção literária da época é indubitável: ele tanto escreve textos em gaélico como faz traduções dessa língua para o inglês, o

⁸³ Irish drama became recognised for its poetry and its play with language, in the early international success of the plays of Synge, O'Casey and Yeats. This could be said to have contributed to the dominance of literary evaluations of modern Irish drama in the critical discourse of the decades following these early successes.

que é muito importante quando se considera o conteúdo cultural de sua produção. Grandes autores, como por exemplo Yeats, não conheciam a língua e se basearam nos trabalhos de Hyde para se aprofundar na cultura celta (TOLENTINO, 1999, 97).

Atrelado a este movimento, houve o Renascimento Literário Irlandês, também iniciado por Yeats, com preocupações políticas e literárias, dentre elas a de preservar uma identidade nacional cultural pautada na tradição Celta. O Renascimento Literário Irlandês, como o próprio nome indica, foi um movimento literário no qual vários escritores irlandeses do século XIX, dentre eles W.B. Yeats, J.M. Synge, Sean O'Casey e James Joyce, depois de testemunharem tantas rebeliões mal-sucedidas tendo em vista a emancipação da Irlanda, reuniram-se em busca de um fator para moldar a consciência nacional do Irlandês. Cansados de aceitar os estereótipos criados pelo inglês, os literatos desejavam, através de suas obras, desconstruí-los e, ao mesmo tempo, construir sua própria ideia de *irlandesidade*.

Com esse objetivo, Yeats e Lady Gregory passaram a colecionar contos folclóricos, mitos e lendas da tradição oral gaélica. Essas histórias foram traduzidas para o inglês, criando um idioma irlandês na língua inglesa, em uma tentativa de resgate dessa tradição. Dentre as importantes traduções do gaélico para o inglês estão *Legends of Saints and Sinners from the Irish* de George Hyde, *Myths and Legends of the Celtic Race* de Thomas William Rolleston, *Cuchulain of Muirthemne, Gods and Fighting Men* e *Complete Irish Mythology* de Lady Gregory. Estes foram alguns dos livros publicados em uma tentativa de recuperar e preservar a tradição irlandesa, juntamente com outros que foram escritos diretamente do inglês como *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry*, *Irish Fairy Tales* e *The Celtic Twilight* de William Butler Yeats. Neste último livro, as histórias dos camponeses são projeções de um imaginário místico, de um pensamento no qual mito e realidade, natural e sobrenatural, paganismo e cristianismo não apenas coexistem todos em um mesmo plano, como também se fundem e se influenciam mutuamente.

No prefácio de *Complete Irish Mythology*, Yeats elogia o trabalho de Lady Gregory e deixa transparecer sua preocupação em guardar, através da escrita, não apenas a tradição oral, mas seu elogio ao livro para as gerações futuras. Como escreveu Yeats,

Não preciso dizer nada sobre a tradução e organização deste livro, exceto que é digno de ser colocado ao lado de “Cuchulain of Muirthemne”. Tais livros não deveriam ser elogiados por palavras escritas, mas por palavras faladas, se isso fosse possível, pois as palavras escritas elogiando um livro, em que algo é feito supremamente bem, permanecem, para soar nos ouvidos de uma geração posterior,

como o som tolo de sinos da igreja da torre de uma igreja quando cada banco está cheio (apud GREGORY, 2000, p.9).⁸⁴

Nesse comentário de Yeats é possível explorar a capacidade da escrita de permanecer ao longo do tempo. Relembrando o *Fedro* de Platão (1997) em uma cena em que o semideus Toth presenteia o Rei Tamuz com os *grámmata*, ou seja, os caracteres escritos que deveriam servir como “remédio” para a memória (*mnémé*), a escrita desses contos, lendas e mitos tem a função de antídoto contra o esquecimento. Porém, conforme a leitura que Derrida (2005) faz em *A Farmácia de Platão* de Fedro, essa mesma escrita poderia servir como “veneno”. Segundo o mito recuperado por Derrida, o Rei Thamuz logo recusou a escrita como presente, argumentando que esta serviria não como “remédio”, mas sim como “veneno” para a memória (*mnémé*), uma vez que, confiando nela, os homens tornar-se-iam cada vez mais esquecidos. Dessa forma, a escrita seria útil apenas para a memorização (*hypómnesis*) e não para a memória em si que é capaz de atualizar o que é lembrado. Derrida discute a ambiguidade do termo *Phármakon*, que seria melhor traduzido como droga, podendo curar ou matar. A escrita perdura agindo como remédio para a memória, mas ao mesmo tempo fixa uma determinada versão, fazendo com que outras versões dessas estórias sejam esquecidas. Nesse sentido, corrobora também para o esquecimento, constituindo-se como veneno, ou como um sino tolo que não se atualiza e continua insistindo em chamar os fiéis, mesmo que a igreja já esteja cheia.

Paul Riccoeur em *A memória, a história, o esquecimento* toma o mito de origem da escrita como um mito de origem da história e opõe a história escrita a uma memória viva, verdadeira e autêntica. Para ele, a escrita pode ser compreendida como uma “memória sobressalente”, artificial, uma técnica de memorização capaz de produzir um efeito de real e que “condena ao silêncio a crítica” (RICOUER, 2007, p. 152). Ricouer aproxima a escrita de uma memória mais arquivada e localiza o momento de inserção da memória oral no registro escrito como o momento do arquivo, podendo ser lido e consultado.

Nesse sentido, a noção de arquivo restitui ao gesto de escrever toda a amplitude que lhe confere o mito do *Fedro*. Pela mesma razão, toda defesa do arquivo permanecerá em suspenso, na medida em que não sabemos, e talvez não saibamos jamais, se a passagem do testemunho oral ao testemunho escrito, ao documento de arquivo, é,

⁸⁴ No original: “I need say nothing about the translation and arrangement of this book except that it is worthy to be put beside “Cuchulain of Muirthemne. Such books should not be commended by written words but by spoken words, were that possible, for the written words commending a book, wherein something is done supremely well, remain, to sound in the ears of a later generation, like the foolish sound of church bells from the tower of a church when every pew is full”.

quanto a sua utilidade ou seus inconvenientes para a memória viva, remédio ou veneno – *pharmakon*... (RICOEUR, 2007, p.178).

A literatura irlandesa escrita em inglês passou a representar uma espécie de manifestação contra o discurso colonial que tem como objetivo, segundo Bhabha “apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução.” (BHABHA, 2003, p.111) De acordo com as teorias sobre a nação moderna, os países que passaram pelo processo de colonização, como é o caso da Irlanda, tiveram sua memória, sua tradição e seu passado destruídos pela imposição e subjugação do colonizador. De acordo com Franz Fanon,

o colonialismo não está contente em simplesmente impor seu domínio sobre o presente e o futuro de um país dominado. O colonialismo não está satisfeito em simplesmente prender um povo com as suas amarras e esvaziar o cérebro dos nativos de toda forma e conteúdo. (...) ele se volta para o passado do povo oprimido, e o distorce, transfigura e destrói (FANON, 2001, p.154).⁸⁵

Em resistência ao discurso colonial e seus efeitos, surge o discurso de uma cultura nacional, tentando resgatar a consciência e o orgulho nacional destruídos pelo colonizador. É por essa razão que os países colonizados tendem a buscar uma cultura nacional que revivifique o passado e traga de volta o sentido de enraizamento. Ecléa Bosi, em sua obra intitulada *O Tempo vivo da Memória* (2003) explica o conceito de enraizamento como um vínculo do ser humano à sua coletividade através da preservação de um passado e de algumas certezas com relação ao futuro. Franz Fanon, em seu ensaio *National Culture* (2001), denomina esse discurso de resistência, que tende a buscar no passado a dignidade, a glória e a solenidade de um povo, de “literatura de combate, no sentido em que chama todo o povo a lutar por sua existência como nação (...), molda a consciência nacional (...), é o desejo de liberdade expresso em termos de tempo e espaço” (FANON, 2001, p.155).⁸⁶ Voltar no tempo em que a nação era livre e soberana faz descobrir “além da miséria de hoje, além do

⁸⁵ No original: “Colonialism is not simply content to impose its rule upon the present and the future of a dominated country. Colonialism is not satisfied merely with holding a people in its grip and emptying the native’s brain of all form and content. (...) it turns to the past of the oppressed people, and distorts, disfigures, and destroys it”.

⁸⁶ No original: “a literature of combat, in the sense that it calls on the whole people to fight for their existence as a nation. (...) it moulds the national consciousness (...) it is the will to liberty expressed in terms of time and space”.

autodesprezo, resignação e abjuração, uma era muito bonita e esplêndida cuja existência nos reabilita em relação a nós mesmos e aos outros” (FANON, 2001, p.154).⁸⁷

Além do resgate do passado Celta, o uso do inglês na literatura irlandesa tornou-se uma forma de resistência ao mostrar o domínio do colonizado sobre a língua do opressor. Apesar de o inglês ter sido imposto, por meio da literatura, os escritores irlandeses eram livres para apropriarem-se da língua à sua maneira. O inglês passou a ser então a língua do irlandês, com características bem próprias e uma sintaxe diferenciada.

Essa preocupação com a língua e, principalmente, com a língua escrita que remetia a um mundo letrado, educado e civilizado que tomou conta da literatura, também se fez presente no teatro, outro meio bastante utilizado pelo colonizador para o seu propósito de civilizar. Bill Ashcroft, Gareth Griffiths e Helen Tiffin (2004), em introdução ao livro *The Empire writes back*, discutem o desenvolvimento dessas formas literárias. Tem-se primeiramente um período imperial em que a literatura era produzida em inglês por representantes desse poder que privilegiavam o “centro” através de seu discurso colonial. Levando tal informação para o teatro na Irlanda, essa fase corresponde ao período em que se desenvolvia em Dublin um teatro produzido não pelos nativos irlandeses, mas pelos colonizadores ingleses. Portanto, não havia uma tradição dramática irlandesa.

O Teatro Literário Irlandês é que vem trazer essa tradição através de peças populares, essencialmente nacionais, escritos por dramaturgos irlandeses e que tinham como propósito mostrar a Irlanda para ela mesma. Trata-se de um outro momento de desenvolvimento mais independente dessas formas literárias que, apropriando-se da língua e da escrita do Outro, subvertiam o colonialismo, fazendo surgir algo inovador. Apropriando-se também do gênero teatral, os escritores e dramaturgos do Teatro Literário Irlandês, pelos fatores já explicitados, deram privilégio à palavra e ao texto escrito.

O medo de esquecer está associado ao desenvolvimento da escrita como uma forma de registro em que se pode confiar. Tanto a literatura quanto os textos dramáticos produzidos na passagem do século XIX para o XX atuaram como “lugares de memória” que surgem, segundo Pierre Nora (1993), quando a memória é ameaçada. Os “lugares de memória” são artificiais e são criados porque já não se vive mais a memória. O arquivo para Nora (1993) seria um “lugar de memória”. De acordo com o autor,

⁸⁷ No original: “beyond the misery of today, beyond self-contempt, resignation, and abjuration, some very beautiful and splendid era whose existence rehabilitates us both in regard to ourselves and in regard to others”.

Os lugares da memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora. É a desritualização de nosso mundo que faz aparecer a noção. O que secreta, veste, estabelece, constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e sua renovação. (...) os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais (NORA, 1993, p.12 - 13).

De um desejo de perpetuar aquilo que corre o risco de desaparecer vem a necessidade de arquivar. Acreditava-se, no caso da Irlanda da época, que as estórias orais contadas em gaélico pelos irlandeses do Oeste corriam o risco de desaparecer não só apenas em virtude da língua que era falada apenas em algumas regiões rurais, uma vez que a língua inglesa dominava na maioria do país, mas também pela própria ação do colonizador. Por essa razão, os dramaturgos foram buscar no oeste rural, que permaneceu de certa forma intacto à influência colonial britânica que dominou as outras regiões da Irlanda, as temáticas e o ritmo da língua para suas peças nacionalistas. Estas pretendiam reformular a mentalidade dos irlandeses, unindo-os e chamando-os a lutar pela constituição da Irlanda como uma nação livre e independente do domínio colonial.

Para o Teatro Literário Irlandês, o dramaturgo era um escritor literário dotado de autoridade sobre sua obra. O centro da arte dramática era o discurso. Poeta e dramaturgo, Yeats levou seu trabalho com a língua para o teatro e muito contribuiu para esse teatro poético que se ocupou de explorar as possibilidades musicais da língua. Com uma preocupação exclusivamente literária, o bom teatro era aquele com um roteiro e um *script* bem trabalhado. O cenário e os personagens deveriam ser bem descritos. A peça, antes de chegar ao palco, deveria ser publicada e bem aceita como livro. O texto dramático constituiu-se em uma espécie de arquivo a ser consultado, dessa forma garantindo a preservação da cultura irlandesa. Foi assim que o teatro irlandês se tornou essencialmente verbal.

Em seu trabalho como dramaturgo, Friel parece ter herdado essa tradição de preocupação com o texto no teatro. Para ele, o texto teatral deveria conter o máximo de informações possível e estar totalmente pronto, antes de ser entregue a um diretor. Em suas poucas entrevistas, ele manifesta sua oposição à interferência de diretores e atores na obra dos dramaturgos. Ele acreditava “na responsabilidade do script”⁸⁸ (apud DELANEY, 2000, p.107) e não se sujeitava a fazer reescritas ou alterações durante os ensaios. Pelo contrário. Ele fazia questão de participar dos mesmos para “exercer o completo controle sobre a

⁸⁸ No original: “in the responsibility of the script”

execução de seus personagens” (DELANEY, 2000, p. 142).⁸⁹ Assim Friel definia o texto teatral:

Eu vejo meu manuscrito como uma partitura orquestral, composta com um cuidado infinito e com anotações onde necessárias, com direções precisas. (...) Eu vejo o diretor e os atores interpretando essa partitura exatamente como está escrita. Não é sua função alterar; não é sua função reescrever ou cortar ou estender. É sua função, e é sua única função - e extremamente difícil - interpretar o que lhes é dado⁹⁰ (apud DELANEY, 2000, p.106).

Para se referir à linguagem teatral, Friel se utiliza de conceitos da música, um elemento importante na cultura irlandesa. A musicalidade está presente em seu drama na poesia e no trabalho com a linguagem existente no texto teatral. Patrick Burke, em seu ensaio “As if language no longer existed: non-verbal theatricality in the plays of Friel”, assinala a importância da linguagem verbal para o teatro irlandês. Segundo o autor, “essa ênfase no verbal é indiscutivelmente central para o teatro irlandês que, em suas origens, sob o impacto de escritores como Yeats e Synge, definiu-se conscientemente como o Teatro Literário Irlandês, com as aspirações poéticas que tal definição implicava” (BURKE, 1997, p.13)⁹¹. Porém, nas peças de Friel, o musical vai além do verbal. A música se apresenta também enquanto uma linguagem que corrobora com a produção de sentido no teatro e que, como este, para se realizar por completo, necessita da *performance*. É nesse sentido que ele aproxima as duas linguagens em sua peça *Performances* e exprime por meio da metáfora os papéis das figuras presentes no teatro. Para ele, enquanto o texto seria a partitura composta pelo dramaturgo, o diretor seria o maestro e os atores seriam os músicos que deveriam tocar o que está escrito.

Apesar de suas palavras expressarem o desejo de uma tradução o mais fiel possível de seu texto para o palco, uma vez que passar do texto para o palco também implica traduzir, Friel tem consciência de tal impossibilidade. Sua obra tem como marca as falhas na linguagem, as lacunas deixadas nos atos de tradução e, enquanto em *Translations*, Friel já evidenciava a traição presente no ato de traduzir, em seu autorretrato deixa expressa sua

⁸⁹No original: “To exercise complete control over the realisation of his characters”

⁹⁰No original: “I look on my manuscript as an orchestral score, composed with infinite care and annotated where necessary with precise directions. (...)I look to this director and to the actors to interpret that score exactly as it is written. It is not their function to amend; it is not their function to rewrite or to cut or to extend. It is their function, and it’s their only function – and an enormously difficult one – to interpret what is given to them.

⁹¹No original: “That emphasis on the verbal is arguably central to Irish theatre which in its origins, under the impact of writers like Yeats and Synge, defined itself consciously as The Irish Literary Theatre, with the poetical aspirations that such definition implied”.

preocupação com a fidelidade de sua intenção de escrita, mas reconhece que o trabalho do dramaturgo só se completa e adquire movimento com a ação dos intérpretes que, querendo ou não, deixam suas marcas. O texto teatral enquanto arquivo não é apenas consultado, mas também relido e atualizado para alcançar toda a sua potencialidade no palco. Segundo Friel,

o dramaturgo nunca é totalmente dono de sua obra. O pintor completa sua pintura e o público olha para o seu trabalho na parede da galeria. O poeta ou romancista produz seu livro e através dele fala diretamente ao seu leitor. Mas o dramaturgo exige intérpretes. Sem atores e sem uma performance, seu manuscrito é um exercício literário sem vida, uma pipa sem vento, um barco à espera de uma maré (apud DELANEY, 2000, p.106).⁹²

A imagem da pipa sem vento e conseqüentemente, sem movimento, utilizada por Friel para se referir ao texto teatral sem a *performance* também está presente em *Dancing at Lughnasa*. A arte de confeccionar as pipas está ligada ao trabalho do dramaturgo que só adquire movimento e vida a partir da atuação dos atores. Dessa forma, a pipa só é revelada ao final da encenação. É possível pensar na pipa com desenhos grotescos e primitivos apresentada no final da peça como uma metáfora para seu texto teatral. Nela está inscrita e registrada sua intenção: a “necessidade de paganismo”. Porém, de que vale uma pipa sem vento? De que vale a escrita no teatro, sem o movimento? A escrita no teatro só se manifesta no corpo dos atores. Pensando no texto dramaturgicamente escrito como um arquivo que pode ser lido e consultado, tem-se a *performance* como uma forma de rever esse arquivo e de atualizá-lo, fazendo com que ganhe, cada vez que é encenado, uma nova configuração.

Na peça, apesar de se valer da linguagem verbal que se apresenta através da narrativa das memórias de Michael, Friel ao mesmo tempo a questiona e a coloca lado a lado com outro tipo de linguagem que também se faz presente no teatro e que a crítica baseada na tradição do Teatro Literário relega ao esquecimento, deixando de lado em detrimento da língua. Trata-se da linguagem do corpo.

3.2 Corpo, teatro e memória

O corpo, da ordem do profano, associado ao desejo e ao impulso, reprimido em níveis individuais e coletivos pelo sistema educacional, pela censura e pelos valores católicos

⁹² No original: “the playwright is never fully his own man. The painter completes his picture, and the public looks at his work on the gallery wall. The poet or novelist produces his book and through it talks directly to his reader. But the playwright requires interpreters. Without actors and without a performance his manuscript is a lifeless literary exercise, a kite without wind, a boat waiting for a tide”.

e desvalorizado quando comparado a uma cultura letrada, não se torna objeto de análise pelos dramaturgos do Teatro Literário Irlandês. Do mesmo modo, a crítica teatral da época também não se ocupa em analisar as *performances* dos corpos dos atores no palco. De acordo com Bernadette Sweeney em *Performing the body in Irish theater*, “A Irlanda é elogiada por uma forte tradição no teatro literário; o teatro literário é documentado através da crítica literária, e assim uma tendência crítica a focar na linguagem é considerada” (SWEENEY, 2008, p. 1).⁹³ Dessa forma, o texto escrito triunfava e a palavra era considerada a linguagem por excelência do teatro irlandês. Porém, o corpo sempre esteve lá, comunicando, embora tenham tentado silenciá-lo. Conforme afirma Jean-Luc Nancy, “O corpo enuncia - ele não é silencioso nem mudo, pois o silêncio e a mudez são categorias da linguagem. O corpo enuncia fora da linguagem (e é o que da linguagem se excreve)” (NANCY, 2000, p.112).

Em *Dancing at Lughnasa*, a memória narrativa de Michael dá lugar a uma memória do corpo, um tipo de memória que, segundo Mieke Bal, escapa às palavras. A autora a denomina memória-hábito e a relaciona a um automatismo e a reflexos condicionados aprendidos na infância e carregados por toda a vida. De acordo com Bal (1999), a memória-hábito está ligada à rotina do indivíduo e não é verbalizada por sua irrelevância. Trata-se de uma memória que não se submete às regras ou à reflexão que a linguagem verbal exige. Bergson (1999), em seus estudos sobre a memória, já havia conceitualizado a memória-hábito. O filósofo distinguiu a memória-hábito de uma “memória verdadeira” em que o ato mental e cognitivo de lembrar está presente. Dessa forma, a memória-hábito foi relegada a segundo plano, não apenas por Bergson, mas por outros estudos filosóficos que normalmente priorizam a memória narrativa por envolver um trabalho com a razão. De acordo com Bergson na memória-hábito,

só figuram hábitos motores, dos quais se pode dizer que são antes associações praticadas ou vividas do que representadas: aqui, semelhança e contigüidade encontram-se fundidas, pois situações anteriores análogas, ao se repetirem, acabaram por ligar certos movimentos de nosso corpo entre si, e a partir de então a mesma reação automática em que iremos desenvolver esses movimentos contíguos extrairá também da situação que os ocasiona sua semelhança com as situações anteriores (BERGSON, 1999, p.283-284).

A memória-hábito está relacionada ao que aprendemos e realizamos com o nosso corpo, primeiramente por repetição e que, após o esquecimento de regras e procedimentos,

⁹³No original: “Ireland is credited with a strong literary theatre tradition; literary theatre is documented through literary criticism, and so a critical tendency to focus on language is considered here”.

quando podemos dizer que nos tornamos proficientes, automatiza-se e é incorporado como nossas atitudes, comportamentos e habilidades. Trata-se de uma memória implícita, inconsciente, em que o passado não é representado, mas reencenado pelas *performances* do corpo. Realizamos tais atividades sem pensar ou refletir sobre elas. Esquece-se o modo de fazer. Esta memória-hábito está presente na peça lado a lado com a memória narrativa de Michael em encenações da vida diária como passar, tricotar e cuidar da casa, atividades que as irmãs Mundy estão o tempo todo a realizar. Ao contrário do que Mieke Bal (1999) afirma sobre a irrelevância da narrativa que se pode construir da memória-hábito, na peça a realização das atividades cotidianas no espaço doméstico seguro contam muito a respeito da posição e do papel da mulher na Irlanda patriarcal de 1930.

Além disso, a memória-hábito também está presente na dança. Gerry Evans é capaz de dançar muito bem e já foi professor de dança. As irmãs gostam de dançar e sonham com os palcos. No modo de Kate dançar está refletida a maneira de se comportar ditada pela sociedade irlandesa da época.

Na principal cena de dança da peça, as narrativas das memórias de Maggie de quando tinha apenas 16 anos e participava de competições de dança são interrompidas pela música do rádio. Já que a narrativa tende a fracassar com a chegada da tecnologia, fato que a própria Kate comenta ao se referir ao rádio: “Você sabe o que essa coisa fez? Acabou com toda a conversa Cristã nesse país” (FRIEL, 1999, p.100)⁹⁴, cabe ao corpo o papel de guardar, reencenar e transmitir essas lembranças. Neste momento, as irmãs, uma a uma, por último Kate, começam a dançar. A esta cena, Friel dedica grande espaço em seu roteiro descrevendo as atitudes dos corpos.

Kate dança sozinha, totalmente concentrada, totalmente privada; um movimento que é simultaneamente controlado e frenético; uma trama de passos complexos que a levam rapidamente pela cozinha, passando pelas irmãs, indo ao jardim, dando a volta no banco, voltando para a cozinha; fora de seu padrão de comportamento e, ao mesmo tempo, ameaçada de alguma emoção profunda e verdadeira. Durante toda a dança, Rose, Agnes, Maggie e Chris gritam - chamam - cantam umas para as outras. Kate não produz som algum (FRIEL, 1999, p.37).⁹⁵

⁹⁴No original: “D’you know what that thing has done? Killed all Christian conversation in this country”.

⁹⁵No original: “Kate dances alone, totally concentrated, totally private; a movement that is simultaneously controlled and frantic; a weave of complex steps that takes her quickly round the kitchen, past her sisters, out to the garden, round the summer seat, back to the kitchen; a pattern of action that is out of character and at the same time ominous of some deep and true emotion. Throughout the dance Rose, Agnes, Maggie and Chris shout – call- sing to each other. Kate makes no sound”.

A forma controlada e frenética de Kate dançar mostra sua hesitação entre render-se à alegria da dança ou manter sua postura autoritária. O sociólogo Paul Connerton em *How societies remember* afirma que “na memória habitual o passado está, como foi, sedimentado no corpo” (CONNERTON, 1989, p. 72).⁹⁶ Pensando no quanto a memória-hábito diz sobre o social e o coletivo, Connerton (1989) conceitua uma “memória hábito social” que se compõe de *performances* legitimadas socialmente e habituais para um grupo. Segundo o sociólogo, há duas maneiras de se trazer o passado para o presente: lembrando ou atuando. A atuação em *performances* como rituais, a participação em cerimônias e festivais fazem parte dessa memória performática que, por sua repetição, garante a continuidade de valores, crenças e tradições. A este tipo de atuação, Connerton (1989) chama de “prática incorporada”, ou seja, atividades corporais cuja transmissão só ocorre mediante a presença dos corpos que a sustentam. Os rituais, como práticas incorporadas criadas pelos seres humanos, são um exemplo de formas de transmissão de valores e crenças que podem se dar fora da linguagem verbal. Connerton (1989) chama a atenção para a diferença entre o mito e o ritual. Enquanto o mito é uma forma narrativa de memória, o ritual seria uma forma performática. Às práticas incorporadas, o sociólogo opõe às práticas inscritas, que dizem respeito às técnicas e formas de armazenamento e transmissão da informação que não exigem a presença do corpo. São a fotografia, as gravações e a própria escrita.

Diana Taylor (2013), em seu livro *Arquivo e Repertório*, discute essas práticas e sua relação com o armazenamento e transmissão das memórias. Taylor (2013) associa as práticas inscritas a um conceito de arquivo, cujos materiais são supostamente duradouros (fontes materiais, textos escritos, documentos) e as incorporadas a um conceito de repertório, que lida com práticas incorporadas efêmeras e imutáveis (língua falada, dança, canto, ritual). A autora discute ainda o privilégio dado à escrita, fazendo uma crítica a um modo de pensar que invalida as práticas não-verbais do corpo como forma de conhecimento e chama a atenção para o fato de que antes de a tecnologia da escrita ter sido criada pelo homem, era através dessas práticas que valores e experiências eram transmitidos. Taylor (2013) aponta ainda a tendência ocidental a se pensar em transmissão de conhecimento apenas pela palavra, esquecendo-se de que há outras formas de linguagem, como a do corpo por exemplo.

O repertório, seja em termos de expressão verbal ou não verbal, transmite ações incorporadas reais. Assim, as tradições são armazenadas no corpo, por meio de vários métodos mnemônicos, e são transmitidos “ao vivo” no aqui e agora, para uma audiência real. Formas legadas, vindas do passado, são vivenciadas como presentes.

⁹⁶ No original: “in habitual memory the past is, as it were, sedimented in the body”

Embora isso possa descrever bem a mecânica da língua falada, também serve para descrever um recital de dança ou um festival religioso. É apenas porque a cultura ocidental está casada com a palavra, escrita ou falada, que a língua reivindica tal poder epistêmico e explanatório (TAYLOR, 2013, p.55).

O texto de Friel, apesar de ser escrito, enfatiza a prática incorporada e valoriza o repertório quando propõe a própria oralidade, por vezes marginalizada, entrando em cena pelo corpo do narrador Michael e prioriza a linguagem do corpo ao trazer a dança e os rituais pagãos de volta à tona. Conforme afirma Anna McMullan (1999), em seu artigo “In touch with some otherness”: Gender, Authority and the Body in Dancing at Lughnasa”, é no final dos anos 1990 que o corpo ganha prestígio no teatro irlandês e a atenção se dirige à *performance* física, porém, essa peça de Friel, já em 1990, representa uma antecipação desse retorno ao corporal que havia sido reprimido. Em *Dancing at Lughnasa*, além de sujeito do teatro, uma vez que os corpos dos personagens atuam e interpretam, o corpo como temática é também parte do texto. Ao antecipar esse retorno do corpo no texto, o mesmo se constitui também como objeto, apresentando-se para ser analisado e oferecendo-se às observações de Michael. Privilegiando a linguagem do corpo e enfatizando sua autenticidade, a peça trata também da memória do corpo reprimido em níveis individuais, mas que pode ser ampliada a níveis coletivos, possibilitando que se pense também na repressão do corpo no contexto do teatro. Não se trata apenas de uma escrita sobre o corpo. Na peça de Friel é o próprio corpo que escreve suas memórias e se ex-creve.

A tradição literária e o uso da palavra permanecem na obra de Friel na medida em que se tem a presença de um narrador, porém a peça, ao ser escrita para ser encenada, pressupõe a presença de uma voz e, conseqüentemente, de um corpo que entra em cena para relatar suas experiências. Há a presença do corpo masculino do narrador que se vale da memória narrativa, de suas palavras, seu discurso e verbaliza sua interpretação dos fatos e ainda, a presença dos corpos femininos das personagens que vivenciam os próprios fatos e narram a história de maneira performática, através da atitude de seus corpos, encenando perspectivas alternativas e criando uma dissonância no palco de forma que a realidade está longe de ser objetiva.

O corpo do narrador se movimenta no palco e às vezes sai, em um jogo em que sua presença implica a interação com o passado através da memória e, sua ausência, no passado puro ao qual ele não teve acesso e que é presentificado pela *performance* dos corpos dos personagens. Esse jogo de presença e ausência como técnica de representação da memória já é um indício da importância do corpo no que se refere à memória e às experiências. Conforme

afirma Merleau Ponty em *A Fenomenologia da percepção*, “é por meu corpo que compreendo o outro, assim como é por meu corpo que percebo “coisas” (MERLAU-PONTY, 1999, p.253). De acordo com Nancy, “o próprio corpo é a experiência: a exposição, o ter-lugar” (NANCY, 2000, p.100). Michael, enquanto intérprete dos fatos e conhecedor de toda a história no momento em que narra, faz sua leitura dos acontecimentos à luz de suas emoções e sentimentos e traz à exterioridade o que há de mais interior.

Aleida Assmann (2011), em seu livro *Espaços da Recordação*, em um capítulo dedicado ao corpo, chama a atenção para a volatilidade e a incerteza das recordações e cita a existência de estabilizadores internos à memória que se opõem à tendência ao esquecimento. Nesse capítulo, a autora não pretende tratar de estabilizadores externos à memória como a escrita, por exemplo, mas daqueles que são inscritos no corpo e através dele se manifestam. Em primeiro lugar, ela cita a língua natural. De acordo com Assmann,

a língua é o estabilizador mais poderoso das recordações. É muito mais fácil lembrar-se de algo que tenha sido verbalizado do que de algo que nunca tenha sido formulado na linguagem natural. Quando ocorre a verbalização, não nos lembramos mais dos acontecimentos em si, mas da nossa verbalização deles. Os signos linguísticos funcionam como nomes, com os quais objetos e situações podem ser evocados novamente (ASSMANN, 2011, p.268).

Além da língua, a autora cita ainda o afeto e o símbolo como outros possíveis estabilizadores da recordação e diferencia esses dois. O afeto é da cadeia dos sentimentos e consiste em uma percepção no presente que vai fazer com que algo valha a pena ser lembrado. Na memória somente fica o que para nós significa, ou seja, o que de alguma forma nos afeta. O afeto é o que nos marca e determina qual recordação será lembrada e o que ficará inacessível no indivíduo, refutando uma pretensão de verdade objetiva e levando aquele que narra suas memórias a ser tomado como suspeito. A memória afetiva se baseia em uma experiência que escapa à verificação externa e impede que se fale com precisão sobre o que ocorreu. Já o símbolo não está ligado à percepção, mas ao significado que só pode ser reconstituído depois. De acordo com Assmann, “a recordação que ganha força de símbolo é compreendida pelo trabalho interpretativo retrospectivo em face da própria história de vida e situado no contexto de uma configuração de sentido particular” (ASSMANN, 2011, p.275).

Enquanto verbaliza suas experiências, Michael faz uso das “memórias narrativas” que, segundo Bal em introdução ao livro *Acts of Memory*, “são afetivamente coloridas, cercadas por uma aura emocional que, precisamente, as torna memoráveis” (BAL, 1999,

p.viii).⁹⁷ Em uma atitude de nomeá-las, assim como Tia Maggie sente a necessidade de dar um nome ao aparelho de rádio, garantindo-lhe um significado grupal, Michael socializa suas recordações com o público, deixando explícito o que marcou suas memórias e os afetos que o levaram a recordar. Juntamente com o encanto que lhe trouxe o primeiro aparelho de rádio, Michael sente o choque ao ver como Padre Jack retorna à casa. Michael chama a atenção em sua narrativa para a aparência e atitude dos corpos que ele guardou na lembrança: Padre Jack, “encolhido e ictérico com malária” (FRIEL, 1999, p.8)⁹⁸ e a mãe e as tias que dançavam como “garotas do colegial excitadas” (FRIEL, 1999, p.8).⁹⁹ O corpo decadente e acometido pela doença se contrasta com a energia dessas mulheres que, embora não fossem mais tão jovens, deixaram-se levar pela excitação e pelo sentimento de liberdade proporcionado pelas músicas do rádio.

Como criança, Michael experimentava um sentimento de inquietação pelas mudanças e transformações que estavam ocorrendo. Como adulto, Michael narra com nostalgia o seu passado em uma tentativa de se redimir por sua atitude “egoísta” de ter deixado a mãe e as tias. Michael está o tempo todo interpretando os fatos e, em certo ponto de sua narrativa, percebe que Tia Kate estava certa a respeito de terem mandado Padre Jack de volta da África. Isso ocorreu não porque sua mente estava confusa, mas pelas atitudes e maneiras de portar de seu corpo que havia sido afetado pelas experiências pagãs da África. Nesse momento, as ações de Padre Jack confirmam as conclusões de Michael:

Nesse ponto do discurso de Michael, Jack pega dois pedaços de madeira, partes das pipas e os une. O som que eles fazem agrada a ele. Ele faz isso de novo - e de novo - e de novo. Agora ele começa a bater uma batida estruturada cujo ritmo lhe dá prazer. E, enquanto Michael continua seu discurso, Jack começa a arrastar ao ritmo de sua batida - seu corpo ligeiramente inclinado para frente, os olhos no chão, os pés se movem ritmicamente. E enquanto dança, ele murmura e canta sons ocasionais que são incompreensíveis e quase inaudíveis (FRIEL, 1999, p.65).¹⁰⁰

Passado o tempo, o narrador é capaz de transformar seu afeto em símbolo e fazer interpretações, compreendendo o motivo do desencadeamento do sentimento de choque no Lughnasa de 1936: “Isso pode ter acontecido porque o tio Jack não retornou como aquela

⁹⁷ No original: “affectively colored, surrounded by an emotional aura that, precisely, makes them memorable”.

⁹⁸ No original: “shrunk and jaundiced with malaria”

⁹⁹ No original: “excited schoolgirls”

¹⁰⁰ No original: “At this point in Michael’s speech Jack picks up two pieces of wood, portions of the kites, and strikes them together. The sound they make pleases him. He does it again – and again – and again. Now he begins to beat out a structured beat whose rhythm gives him pleasure. And as Michael continues his speech, Jack begins to shuffle-dance in time to his tattoo - his body slightly bent over, his eyes on the ground, his feet moving rhythmically. And as he dances - shuffles, he mutters - sings - make occasional sounds that are incomprehensible and almost inaudible”.

figura resplandecente na minha cabeça” (FRIEL, 1999, p.8)¹⁰¹ Apesar de não ter conhecido Padre Jack pessoalmente, pois há 25 anos ele havia deixado a casa para trabalhar em uma colônia de leprosos, Michael havia incorporado às suas lembranças a imagem dele como um herói. Essa imagem havia sido formada na infância de Michael através de uma fotografia de Padre Jack que havia caído acidentalmente do livro de orações de Kate e pelas histórias que suas tias e o jornal local contavam sobre o padre. Na fotografia a que Michael teve acesso e que Kate escondeu por apresentar Padre Jack como capelão das forças Britânicas no Leste da África em 1917, época em que Kate estava envolvida com a Guerra de Independência da Irlanda, Padre Jack aparecia radiante e esplêndido em seu uniforme de oficial do Exército Britânico. A imagem que Michael descreve faz lembrar a postura forte e autoritária dos corpos dos soldados descrita por Foucault no início de seu capítulo intitulado “Os Corpos Dóceis” do livro *Vigiar e Punir*. Foucault descreve a figura ideal do soldado no início do século XVII para qual “seu corpo é o brasão de sua força e de sua valentia” (FOUCAULT, 1987, p.117) e o corpo fabricado do soldado a partir da segunda metade do século XVIII, um corpo de postura ereta, manipulado e treinado para obedecer.

A aparência “magnificente” (FRIEL, 1999, p.17)¹⁰² e o corpo disciplinado do jovem Padre Jack da fotografia se contrasta com a aparência de debilidade e fragilidade do Padre Jack idoso que retorna da África. Peter Pál Pelbart (2003) em seu capítulo intitulado “O corpo do informe” descreve a imagem de alguns corpos frágeis, à beira da morte, presentes na literatura e de que forma tais corpos adquirem uma potência, encarnando o signo de uma resistência. O corpo frágil e debilitado é um corpo afetado pelas forças do mundo. É um corpo que não aguenta mais o adestramento e a disciplina. Essa decomposição e desfiguração do corpo adquire força na medida em que se trata de um corpo capaz de resistir face ao sofrimento.

O livro *The Body in Pain in Irish Literature and Culture* (2016), organizado por Emilie Pine, traz diversos artigos que fazem uma análise do corpo sofrido que há mais de 400 anos tem feito parte da Literatura e da Cultura Irlandesa. Esse sofrimento se revela de diversas formas: o sofrimento físico do corpo ferido, corpos prejudicados pela guerra, corpos vítimas de violência sexual e política, corpos devastados pela fome, pela doença, pelo luto e pela morte. Michael, através de sua narrativa, é o porta-voz de muitos desses corpos sofridos. É ele quem reporta o que aconteceu com o pai Gerry, ferido em Barcelona depois de uma queda da

¹⁰¹ No original: “That may have been because Uncle Jack hadn’t turned out at all like the resplendent figure in my head”

¹⁰² No original: “magnificent”

motocicleta e condenado a mancar para o resto da vida, pondo fim à sua carreira de dançarino e, posteriormente, sendo cuidado por sua mulher e seus três filhos até sua morte. É ele também que nos relata o triste fim de Agnes e Rose, com seus corpos sofridos de emigrantes condenadas a serviços pesados e a morrerem abandonadas em Londres. Nelas também a representação do corpo destinado a morrer de fome, descartado pela tecnologia, quando perdem seu emprego para a fábrica. Pelo discurso das irmãs, toma-se conhecimento das queimaduras do garoto Sweeney, condenado a carregar no corpo a marca de sua desobediência e de seus erros. Mas o corpo sofrido também faz parte da cena e é capaz de comunicar-se na figura das irmãs que se dedicam incessantemente ao trabalho, na figura de Kate que chora de tristeza pelo fim de sua família e na figura de Padre Jack, acometido pela malária e pela falta de memória. Não se sabe se por sua longa permanência na África, ou pela malária que contraiu lá, Padre Jack se mostra desorientado e assolado por uma amnésia que o faz esquecer sua própria língua.

Jack: (...) Voltando no barco houve dias em que eu não conseguia me lembrar nem das palavras mais simples. Não que alguém parecesse notar. E você sempre pode apontar, Margaret, não pode?

Maggie: Ou fazer sinais.

Jack: Ou fazer sinais.

Maggie: Ou dançar (FRIEL, 1999, p.63).¹⁰³

Nesse diálogo entre Maggie e Jack em que ele relata a dificuldade de se lembrar das palavras, ambos concordam que linguagem do corpo pode muito bem expressar o que se quer dizer.

As palavras, que também estão presentes em muitos rituais como no casamento, por exemplo, são dispensadas para deixar que o corpo comunique. É o que se pode perceber neste trecho em que Gerry pede Chris em casamento. Por ter sido abandonada por ele tantas vezes, ela parece não acreditar em suas palavras e prefere se render à sua dança e à emoção do momento antes que ele vá embora novamente. Os dois concretizam seu casamento pela dança, desta vez, uma dança sem música, sem palavras. Trata-se de um ritual de passagem realizado apenas pelo corpo.

Gerry: Você sabe as palavras?

¹⁰³ No original: "Jack: (...) Coming back in the boat there were days when I couldn't remember even the simplest words. Not that anybody seemed to notice. And you can always point, Margaret, can't you?"

Maggie: Or make signs.

Jack: Or make signs.

Maggie: Or dance."

Chris: Eu não sei palavra alguma.

Gerry: Nem eu. Não importa. Isso é mais importante. (...) Você vai se casar comigo quando eu voltar em duas semanas? (...)

Chris: Mas você me deixaria novamente. Você não teria a intenção, mas é o que aconteceria porque essa é a sua natureza e você não pode evitar.

Gerry: Não desta vez, Chrissie. Desta vez será

Chris: Não fale mais; sem mais palavras. Apenas dance comigo na pista e depois você vai embora (FRIEL, 1999, p.54).¹⁰⁴

Depois dessa forma de casamento não convencional, Gerry parte para lutar na Brigada Internacional, mas Chris desta vez não entra em depressão como das outras em que ele a havia abandonado, apesar de sofrer como qualquer esposa que tem seu marido lutando na guerra. Novamente, tem-se o corpo sofrido, pois conforme afirma Nancy, “O corpo, para nós, é sempre sacrificado: hóstia” (NANCY, 2000, p.7).

De acordo com Pelbart, “o corpo é sinônimo de uma certa impotência, e é dessa impotência que ele agora extrai uma potência superior, liberado da forma, do ato, do agente, até mesmo da ‘postura’”(PELBART, 2003, p. 46). O padre, motivo de orgulho no passado, retorna na peça como uma “forma-de-vida sem forma, sem sede de forma, sem sede de verdade, sem sede de julgar ou ser julgado” (PELBART, 2003, p.51); um homem desmemoriado, idoso, improdutivo para o trabalho, incapaz de celebrar suas missas e afetado pelas experiências que viveu na África. Esse corpo aparentemente passivo se torna intensivo e capaz de produzir realidades diferentes das que lhe deram, afetando também outros corpos e trazendo para a família Mundy novas formas de sentir a vida, de experimentar, de afetar e ser afetado, trazendo a energia e os impulsos naturais de volta à casa.

O mesmo uniforme que o deixava esplêndido, Jack veste ao final da peça. Porém, seu corpo já não é mais o mesmo da fotografia. Trata-se da descrição de um corpo que escapa, resiste e ironiza a disciplinarização:

Jack está usando um uniforme branco muito sujo e muito amassado - uma versão do uniforme em que o vimos no começo da peça. Uma das dragonas está pendurada por um fio e os botões dourados estão manchados. O uniforme é tão grande que parece que foi feito para um homem muito maior: suas mãos estão perdidas nas mangas e as calças se arrastam no chão. Na cabeça, ele usa um chapéu cerimonial tricórnio;

¹⁰⁴No original: “Gerry: Do you know the words?”

Chris: I never know any words.

Gerry: Neither do I. Doesn’t matter. This is more important. (...)Will you marry me when I come back in two weeks? (...)

Chris: But you’d walk out on me again. You wouldn’t intend to but that’s what would happen because that’s your nature and you can’t help yourself.

Gerry: Not this time, Chrissie. This time it will be-

Chris: Don’t talk anymore; no more words. Just dance me down the lane and then you’ll leave”.

uma vez branco como o uniforme, mas agora sujo, a plumagem quebrada e escangalhada. Ele se movimenta em estilo militar, com a bengala do exército debaixo do braço (FRIEL, 1999, p. 103).¹⁰⁵

A didascália acima descreve a forma como o corpo de Padre Jack se apresenta no momento que antecede o ritual da troca de chapéus entre ele e Gerry, que está se preparando para lutar na Guerra Civil Espanhola. O corpo de Gerry caminha no sentido oposto ao de Padre Jack. De dançarino, que leva a vida em liberdade, sem preocupações e não se fixa em lugar algum, Gerry busca se disciplinar pelo exército e encontrar para si uma utilidade e uma função, alistando-se na Brigada Internacional para lutar pela república na Espanha. Segundo suas palavras a Chris, “eu pensei que eu deveria me dedicar a algo digno para variar. Dê a Evans uma Grande Causa e ele não decepcionará você. É apenas em coisas do dia-a-dia que ele não é bem sucedido” (FRIEL, 1999, p.51).¹⁰⁶ No ritual de trocas, Gerry entrega seu chapéu de palha a Jack e recebe em troca seu chapéu cerimonial tricórnio. Porém, Gerry não assume uma postura de soldado, mas se põe a dançar pelo jardim também de maneira irônica. De acordo com a descrição de Friel, “Gerry faz um andar de Charlie Chaplin pelo jardim, com os pés abertos, a bengala girando. Enquanto faz isso, ele canta” (FRIEL, 1999, p.104).¹⁰⁷ Gerry canta dois versos da música “Anything Goes” que trata de reações ao aparecimento do corpo: “Nos tempos antigos, um vislumbre de meia /foi visto como algo chocante”. (FRIEL, 1999, p.104)¹⁰⁸ Os próximos versos que completariam a canção seriam “Mas agora, Deus sabe/ Vale tudo”¹⁰⁹. Esses versos que não são cantados por Gerry, mas ecoam pelo silêncio, fazem menção à liberalidade de um corpo que se revela e se entrega aos prazeres. Essa ideia vai de encontro a um “dispositivo” de regras e condutas difundidas pela igreja e pelo Estado para manter o controle na Irlanda e que Kate se esforça para manter em sua família. O termo “dispositivo” é definido por Giorgio Agamben (2009) em seu ensaio “O que é um dispositivo?” e, segundo o filósofo, trata-se de um conceito bastante usado por Foucault em suas teorias e não claramente definido por ele. Associado às positividades, Agamben recupera o significado geral de dispositivo “como uma série de práticas e de mecanismos (ao mesmo

¹⁰⁵ No original: “Jack is wearing a very soiled, very crumpled white uniform - a version of the uniform we saw him in at the very beginning of the play. One of the epaulettes is hanging by a thread and the gold buttons are tarnished. The uniform is so large that it looks as if it were made for a much larger man: his hands are lost in the sleeves and the trousers trail on the ground. On his head he wears a tricorn, ceremonial hat; once white like the uniform but now grubby, the plumage broken and tatty. He carries himself in military style, his army cane under his arm”.

¹⁰⁶ No original: “I thought I should try my hand at something worthy for a change. Give Evans a Big Cause and he won’t let you down. It’s only everyday stuff he’s not successful at”.

¹⁰⁷ No original: “Gerry does a Charlie Chaplin walk across the garden, his feet spread, his cane twirling. As he does he sings”

¹⁰⁸ No original: “In olden times a glimpse of stocking/ was looked on as something shocking”

¹⁰⁹ No original: “But now, God knows,/ Anything Goes”

tempo linguísticos e não-linguísticos, jurídicos, técnicos e militares) com o objetivo de fazer frente a uma urgência e de obter um efeito” (AGAMBEN, 2009, p.35) e acrescenta: “Chamarei literalmente de dispositivo qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2009, p.40).

No início da peça, é possível perceber que qualquer preocupação com o corpo ou qualquer manifestação de desejo deve ser reprimida na família Mundy. As atitudes e comportamentos do corpo das irmãs como cantar e dançar, usar batom, pintar o cabelo, são tidos como associados a práticas pagãs e são condenados pela igreja católica e, na família Mundy, controlados por Kate. O controle toma conta dos corpos não apenas no sentido ascético de se privar dos prazeres com vistas a uma perfeição espiritual ou ser capaz de manter o controle do próprio corpo, mas com o objetivo de disciplinar para o trabalho. Foucault, em seu livro *Vigiar e Punir* discorre sobre o corpo como objeto e alvo de poder das disciplinas que, apesar de já atuarem há muito tempo, a partir dos séculos XVII e XVIII se tornaram fórmulas gerais de dominação. Segundo o filósofo,

é o momento em que nasce uma arte do corpo humano, que visa não unicamente o aumento de suas habilidades, nem tampouco aprofundar sua sujeição, mas a formação de uma relação que no mesmo mecanismo o torna tanto mais obediente quanto é mais útil, e inversamente. Forma-se então uma política das coerções que são um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos (FOUCAULT, 1987, p.119).

O controle sobre os corpos é um mecanismo de poder e age fabricando “corpos dóceis”, corpos, antes de tudo voltados para o trabalho e para a utilidade. Em *Dancing at Lughnasa*, as irmãs Mundy estão o tempo todo se dedicando às tarefas e serviços de casa, pois a esfera pública não era considerada um bom lugar para as mulheres. A Igreja, o exército, a escola onde Kate trabalha e a fábrica onde Cristina vai passar o resto de sua vida são os dispositivos que atuam no controle para formar esses “corpos dóceis”. Kate sempre enfatiza as responsabilidades e deveres que devem assumir. Participar do Festival de Lugh, que envolvia dança e namoricos, seria se render aos prazeres do corpo, deixando de lado suas obrigações.

Kate: Vocês vão olhar para vocês mesmas, não vão? Apenas olhe para vocês! Dançando nessa idade? Isso é para os jovens sem deveres e sem responsabilidades e que nada têm em suas mentes a não ser prazer. [...] Vocês querem que todos riem de nós? - mulheres da nossa idade? - mulheres maduras, *dançando*? O que está

afetando vocês? E esta é a casa do padre Jack - nunca devemos esquecer isso - nunca. Não, não, não vamos dançar (FRIEL, 1999, p.24-25).¹¹⁰

Apesar de não se ter nenhuma referência explícita ao *Public Dance Hall Act*, é possível recuperar, através da ênfase dada à dança na peça e da época em que os fatos da memória de Michael se sucederam, esta lei que teve as bênçãos da Igreja Católica e o total apoio do Estado Livre da Irlanda em 1935. De acordo com Aoife McGrath em *Dance Theatre in Ireland, o Public Dance Hall act*

procurou regular a dança social limitando as reuniões de dança a locais licenciados e impondo uma taxa do governo sobre as entradas. Se uma dança pública fosse realizada, uma licença para local teria que ser obtida no tribunal distrital; somente a pessoas consideradas "respeitáveis" eram concedidas licenças e apenas sob condições controladas (MCGRATH, 2013, p.32).¹¹¹

Este ato foi o resultado de uma campanha nacionalista contra a influência do jazz na cultura irlandesa e proibia a dança, sem licença, em lugares públicos como casas de dança, teatros e até mesmo em casas em que mais pessoas poderiam ser chamadas a dançar. O discurso disseminado na época é que esse tipo de dança despertava a sexualidade, bem como significava o contato com o estrangeiro, despertando também desejos de mobilidade (a bicicleta que Michael tanto quer e a moto que Gerry é capaz de pilotar são símbolos dessa mobilidade). A dança e o acesso ao exterior seriam responsáveis respectivamente pelo aumento no país do nascimento de crianças filhas de mães solteiras (como é o caso de Michael) e de emigrações (como é o caso de Agnes e Rose). Dessa forma, o controle era exercido, englobando a vida dos sujeitos em todos os aspectos.

Através dessa lei, a questão da dança passou então a ser supervisionada e controlada pelo clero, pela polícia e pelo judiciário. McGrath (2013), que se dedica em seu livro ao estudo do teatro de dança, chama atenção para o fato de que a dança social era diferente da dança teatral, porém afirma que tais proibições e controles podem ter contribuído para o foco no literário e a marginalização do corpo dançante no teatro. No contexto do teatro irlandês,

¹¹⁰ No original: "Kate: Look at yourselves, will you? Just look at yourselves! Dancing at our time of day? That's for young people with no duties and no responsibilities and nothing in their heads but pleasure. [...] Do you want the whole countryside to be laughing at us? – women of our years? – mature women, *dancing*? What's come over you all? And this is Father Jack's home- we must never forget that – ever. No, no, we're going to no harvest dance".

¹¹¹ No original: "sought to regulate social dancing by confining dance meetings to licensed premises and imposing a government tax on admission tickets. If a public dance was to be held, a licence for the premises had to be obtained from the district court; only people considered to be 'reputable' were granted licences, and only under controlled conditions".

fica na peça de Friel a memória de um corpo expressivo reprimido e oculto pela ordem patriarcal do nacionalismo e pela palavra escrita.

Porém, ao mesmo tempo, surge a figura do corpo dançante que se apresenta como forma de transgressão do controle, como uma forma de fugir à disciplina e se dar às sensações. O escritor francês, Paul Valéry (2011), em 1936, participa de uma conferência na Université des Annales e publica o texto “A filosofia da dança” em que faz algumas considerações sobre a dança começando por reconhecê-la como uma arte fundamental, dada a sua antiguidade, seus usos, bem como as ideias e pensamentos que é capaz de gerar. Ele menciona o prazer, o delírio, o êxtase e a potência da dança, bem como a sensação de poder que ela proporciona e se propõe a tentar responder a questão “O que é a dança?”, partindo da memória de Santo Agostinho sobre seu famoso questionamento sobre o que é o tempo. O filósofo inicia sua argumentação partindo do pressuposto de que tudo o que fazemos no nosso dia-a-dia se presta a uma utilidade e a uma necessidade. As atividades e os movimentos do nosso corpo no cotidiano se dão com um objetivo prático. Estamos sempre buscando criar algo útil a partir do inútil, tendo sempre em vista a economia de tempo e recursos. A dança, por sua vez, se constitui como “uma ação que se *deriva* da ação ordinária e útil, depois dela *se libera* e finalmente, a ela se *opõe*.” (VALÉRY, 2011, p.12) Para o filósofo, a dança “é afinal uma forma de tempo, é a criação de um certo tipo de tempo, de um tipo completamente distinto e único”. (VALÉRY, 2011, p.8) Ao observar uma dançarina, Valéry chama atenção para o fato de que ela parece ignorar seu entorno, fixando apenas em si mesma e no solo, ponto do qual ela às vezes se desconecta e conecta novamente para se preparar para outro voo e conclui que “a dança é uma arte derivada da própria vida, uma vez que não é apenas ação do corpo humano enquanto um conjunto, mas ação transposta em um mundo, em uma espécie de *espaço-tempo*, que já não é bem o mesmo que o da vida prática”(VALÉRY, 2011, p.3).

A utilidade e a função nos tornam presos ao corpo, ao tempo e ao espaço. O corpo dançante, por sua vez, liberta-se. Na peça, a dança se apresenta como uma ruptura das situações corriqueiras que permite a reflexão sobre o cotidiano, suspendendo seu ritmo e inaugurando outra temporalidade e uma outra linguagem capaz de aguçar os sentidos e provocar efeitos no corpo e na memória do narrador e dos personagens. A dança se torna protagonista das memórias de Michael, a tal ponto de, ao final, constituir-se como a memória verdadeira, uma memória que não pode ser expressa por palavras, mas “não deve nada ao fato” (FRIEL, 1999, p.107).¹¹²

¹¹² No original: “owes nothing to the fact”.

A imagem das irmãs dançando ao som do rádio aparece em dois momentos na peça. Primeiramente, antecipada pela narrativa de Michael ao tentar entender o porquê de o rádio lhe ter trazido sentimentos que o fizeram recordar o verão de 1936: “... talvez porque eu tenha testemunhado o vodu do Marconi enlouquecendo aquelas mulheres sensatas e as transformando em estranhas berrando” (FRIEL, 1999, p.8).¹¹³ Na narrativa de Michael, a referência ao vodu e a perda de autocontrole com alterações na identidade e na maneira de se comportar das irmãs Mundy fazem lembrar quadros de histeria que, na idade média, levaram muitas mulheres a serem lançadas à fogueira por associação à bruxaria e à feitiçaria. A semelhança com a histeria vem posteriormente reforçada nas direções de palco em que Friel deixa uma longa descrição da cena que deve acontecer no palco: “Com essa música muito alta, essa batida forte, esse canto de gritaria, esse vai e vem paródico, há um sentido de uma ordem sendo conscientemente subvertida, das mulheres fazendo consciente e grosseiramente caricaturas de si mesmas, na verdade, de uma quase histeria sendo induzida” (FRIEL, 1999, p.37)¹¹⁴. Foucault (1988), em a *História da sexualidade*, trata da histerização do corpo da mulher como uma estratégia de poder para a regulação do corpo e da sexualidade feminina para produzir subjetividades adequadas ao capitalismo e à ordem burguesa. A palavra histeria vem do grego *hystera* que significa útero. Dessa forma, a doença foi preconceituosamente associada ao aparelho reprodutor feminino. Segundo Foucault, a histerização do corpo da mulher foi um

tríplice processo pelo qual o corpo da mulher foi analisado — qualificado e desqualificado — como corpo integralmente saturado de sexualidade; pelo qual, este corpo foi integrado, sob o efeito de uma patologia que lhe seria intrínseca, ao campo das práticas médicas; pelo qual, enfim, foi posto em comunicação orgânica com o corpo social (cuja fecundidade regulada deve assegurar), com o espaço familiar (do qual deve ser elemento substancial e funcional) e com a vida das crianças (que produz e deve garantir, através de uma responsabilidade biológico-moral que dura todo o período da educação): a Mãe, com sua imagem em negativo que é a "mulher nervosa", constitui a forma mais visível desta histerização (FOUCAULT, 1988, p.99).

Saturado de sexualidade, o corpo feminino deveria dedicar-se à procriação como forma de se evitar a doença. Esse discurso buscava justificar a inserção da mulher no universo familiar e privado, sendo a mulher responsável por gerar e gerir o corpo social, cuidar da família e da vida das crianças. A memória desse corpo feminino reprimido vem à tona na peça

¹¹³No original: “... maybe because I had witnessed Marconi’s voodoo derange those kind, sensible women and transform them into shrieking strangers”.

¹¹⁴No original: “With this too loud music, this pounding beat, this shouting – calling – singing, this parodic reel, there is a sense or order being consciously subverted, of the women consciously and crudely caricaturing themselves, indeed of near-hysteria being induced”.

através da indução dessa quase histeria desencadeada pela música folclórica irlandesa no rádio e que se apresenta como uma válvula de escape em meio a toda repressão e controle. A forma como Friel descreve a dança remete à dança folclórica céili difundida pela Liga Gaélica em seu discurso nacionalista de promover a independência cultural e a desanglicização da Irlanda:

Agnes e Rose, Chris e Maggie, agora estão todas fazendo uma dança que é quase reconhecível. Elas se encontram - elas se afastam. Elas formam um círculo e rodam e rodam. Mas os movimentos parecem caricaturados; e o som é muito alto e a batida é muito rápida; e a dança quase reconhecível se torna grotesca porque - por exemplo - em vez de se darem as mãos, elas têm os braços firmemente presos ao redor do pescoço uma da outra, na cintura uma da outra (FRIEL, 1999, p. 36).¹¹⁵

Tradicionalmente, a dança *céili* era dançada por casais. Na peça, as mulheres dançam sozinhas, exagerando os gestos e desenhando com os corpos uma espécie de caricatura da dança *céili*, em uma atitude de crítica ao nacionalismo irlandês que tentava disciplinar os corpos. No final da cena, a música do rádio para de repente, mas as irmãs fazem tanto barulho que nem sequer se dão conta e continuam dançando por alguns segundos. Ao notarem que a música havia terminado, uma a uma, elas param de dançar, entreolhando-se envergonhadas, como se uma ordem houvesse sido rompida e, realmente, foi. Apesar de estarem proibidas pelas regras da igreja, da sociedade e do Estado de participarem das festividades de *Lughnasa*, as irmãs Mundy as realizam na cozinha de sua própria casa e expressam no corpo, a alegria, o prazer e as memórias de um corpo dançante que, na juventude, participava dos tradicionais concursos de dança em honra ao deus Lugh.

Ao trazer o corpo dançante como aquele capaz de transgredir e de garantir a sobrevivência do que foi reprimido, Friel enfatiza a importância do repertório na manutenção e transmissão da memória cultural. Voltando novamente à distinção entre o arquivo e o repertório, é interessante ressaltar o caráter de resistência que o último apresenta. Derrida (2001), em *Mal de arquivo*, define o arquivo por sua exterioridade e se volta para a etimologia da palavra *arkhê* que designa começo e comando, para explicar sua associação à história e ao poder, desconstruindo a ideia de que o arquivo seria um lugar de verdade, inocente ou neutro. Enquanto o arquivar, desde o início, sustenta o poder, o repertório, ao contrário, pode ser tido como um lugar de resistência. Interno ao corpo e externalizado por ele através das práticas

¹¹⁵ Agnes and Rose, Chris and Maggie, are now all doing a dance that is almost recognizable. They meet – they retreat. They form a circle and wheel round and round. But the movements seem caricatured; and the sound is too loud and the beat is too fast; and the almost recognizable dance is made grotesque because _ for example _ instead of holding hands, they have their arms tightly around one another’s neck, one another’s waist.

incorporadas, o repertório é mutável e não apenas guarda, mas transforma, ressignifica e reconfigura formas culturais que por terem sido proibidas, são substituídas e alteradas em sua ordem simbólica, mas, de alguma forma, remetem à tradição.

É o que acontece na peça. A dança na cozinha, o almoço no jardim, o apanhar mirtilos, os rituais de Padre Jack, as faces primitivas que Michael pinta em suas pipas estão mais ligadas a um fazer do corpo que transmite a tradição de práticas pagãs em uma Irlanda Católica e Cristã. Na peça, as palavras finais de Michael valorizam este repertório como uma memória do corpo, uma memória em movimento que não deve nada ao fato e apresenta um grande potencial para ser transmitida ao outro. Segundo Michael,

... quando volto minha mente para o verão de 1936, diferentes tipos de memórias se oferecem a mim. Mas há uma memória daquele tempo de Lughnasa que mais me visita; e o que me fascina sobre essa memória é que ela não deve nada ao fato. Naquela memória, a atmosfera é mais real que o incidente e tudo é simultaneamente real e ilusório. Naquela memória, também, o ar é nostálgico com a música dos anos trinta. Ela vem de algum lugar distante - uma miragem de som - uma música de sonho que é ouvida e imaginada; que parece ser ela mesma e seu próprio eco; um som tão sedutor e tão hipnotizante que a tarde é enfeitada, talvez assombrada por ela. E o que é tão estranho nessa memória é que todos parecem estar flutuando nesses doces sons, movendo-se ritmicamente, languidamente, em completo isolamento; respondendo mais ao humor da música do que à sua batida. Quando me recordo, penso que é como dançar. Dançando com os olhos meio fechados, pois abri-los quebraria o feitiço. Dançando como se a linguagem tivesse se rendido ao movimento - como se esse ritual, essa cerimônia sem palavras, fosse agora a maneira de falar, sussurrar coisas privadas e sagradas, estar em contato com alguma outra alteridade. Dançando como se o próprio coração da vida e todas as suas esperanças pudessem ser encontradas naquelas notas sedutoras e naqueles ritmos silenciosos e naqueles movimentos sem ruídos e hipnóticos. Dançando como se a língua não mais existisse porque as palavras não seriam mais necessárias ... (FRIEL, 1999, p.107-108).¹¹⁶

Depois de terminar sua narrativa, Michael, no trecho final da peça, retoma a mesma frase do início de suas memórias: “quando eu dirijo minha mente para aquele verão de 1936,

¹¹⁶ No original: “... when I cast my mind back to that summer of 1936, different kinds of memories offer themselves to me. But there is one memory of that Lughnasa time that visits me most often; and what fascinates me about that memory is that it owes nothing to fact. In that memory atmosphere is more real than incident and everything is simultaneously actual and illusory. In that memory, too, the air is nostalgic with the music of the thirties. It drifts in from somewhere far away -- a mirage of sound – a dream music that is both heard and imagined; that seems to be both itself and its own echo; a sound so alluring and so mesmeric that the afternoon is bewitched, maybe haunted, by it. And what is so strange about that memory is that everybody seems to be floating on those sweet sounds, moving rhythmically, languorously, in complete isolation; responding more to the mood of the music than to its beat. When I remember it, I think of it as dancing. Dancing with eyes half closed because to open them would break the spell. Dancing as if language had surrendered to movement -- as if this ritual, this wordless ceremony, was now the way to speak, to whisper private and sacred things, to be in touch with some otherness. Dancing as if the very heart of life and all its hopes might be found in those assuaging notes and those hushed rhythms and in those silent and hypnotic movements. Dancing as if language no longer existed because words were no longer necessary ...”

diferentes tipos de memórias de oferecem a mim.” (FRIEL, 1999, p.7, 8, 107)¹¹⁷ Assim, o ritual da memória se reinicia, porém, sob uma nova configuração. Ao se referir às suas memórias, Michael se utiliza de um vocabulário que remete a um misticismo e um primitivismo. Palavras como “enfeitiçada”, “assombrada”, “feitiço” remetem a um imaginário permeado de crenças no sobrenatural e localizam sua memória em um espaço ilusório. Porém, desta vez, a recordação do Lughnasa vem carregada de registros sensoriais que se atualizam no corpo e permitem localizar a memória no campo do real: os sentimentos trazidos pela música, pelo ritmo, pelo movimento. A linguagem verbal dá então lugar a uma linguagem do corpo, que torna visível todo um espectro de atitudes, valores e crenças. Valorizando uma linguagem e um conhecimento incorporados, saindo do campo discursivo para o performático, a peça apresenta uma memória em movimento, veiculada por corpos que dançam, cantam, vocalizam e ritualizam. O texto de Friel resgata o corpo como meio de transmissão de saber, memória e afeto em detrimento da racionalidade da escrita, e traz uma concepção de memória diferente da que se desejava construir a partir do Renascimento Literário Irlandês. No corpo estaria a memória viva capaz de sobreviver às transformações da modernidade e às imposições do poder.

O corpo de Michael, enquanto recorda, sente como se estivesse dançando. Michael se utiliza da metáfora da dança para explicar esse tipo de memória que lhe vem à tona. De acordo com Helena Wulff (2007) em *Dancing at the crossroads*, a dança enquanto metáfora tornou-se recorrente na vida cultural e política irlandesa. A autora cita o discurso de Eamon De Valera no rádio no dia de São Patrício em 1943 para comemorar os 50 anos da Liga Gaélica em que ele definiu a Irlanda dos sonhos. De acordo com a autora, em seu discurso, De Valera associou a Irlanda ideal à visão de “donzelas atraentes dançando na encruzilhada”¹¹⁸. Essa imagem se tornou um ditado clássico com diferentes significados na Irlanda, muitas vezes lembrada com afeto, outras com pesar e também bastante citada com ironia e ridicularização. O áudio¹¹⁹ do discurso de De Valera disponível nos arquivos da RTÉ (*Raídió Teilifís Éireann*) nega que ele tenha feito tal associação. De acordo com o registro, De Valera faz referência ao “riso de donzelas felizes”. Porém, há indícios de que este não teria sido o discurso originalmente proferido. O fato é que esse famoso discurso que pode ter acontecido passou a ser repetidamente invocado pela memória coletiva irlandesa e a “dança na

¹¹⁷ No original: “when I cast my mind back to that Summer of 1936, different kinds of memories offer themselves to me”.

¹¹⁸ No original: “comely maidens dancing at the crossroads”

¹¹⁹ No original: “Disponível em: <https://www.rte.ie/archives/exhibitions/eamon-de-valera/719124-address-by-mr-de-valera>. Acesso em: 17/07/2018”

encruzilhada” transformou-se em uma metáfora para se referir à situação de mobilidade e liminaridade de uma Irlanda entre a tradição e a modernidade.

A Irlanda retratada por Friel em *Dancing at Lughnasa* situa-se entre o tradicional e o moderno, porém, está longe de ser a Irlanda ideal do discurso de De Valera. A repressão, a pobreza, o desemprego, a emigração são os problemas que assolam a Irlanda e trazem o sofrimento para o corpo. Mas a dança vem como uma forma de redenção, consolo e memória de tempos felizes. Conforme Russel (2013) afirma, sob o ponto de vista de Brian Friel, as normas rígidas da igreja e a industrialização rápida na Irlanda são responsáveis por separar a alma do corpo. A dança seria, na peça, a forma de novamente uni-los e trazer um resgate do paganismo necessário à vida.

É dessa forma que o narrador e sua memória narrativa cedem espaço para a dança e para uma memória que desta vez se escreve pelo corpo e relaciona-se à forma como o próprio teatro se encarrega de produzir e transmitir memórias. No teatro, a presença dos corpos é fator indispensável. Tem-se tanto a presença dos corpos dos atores, quanto dos espectadores. O teatro, por ser efêmero, garante sua eternidade na repetição. Cada encenação de uma peça pode ser vista como um ato de memória na medida em que atualiza e reconfigura as *performances* anteriores e o próprio texto dramático. A garantia de perpetuação do teatro está na memória de quem viu o espetáculo. O espectador tem sua memória ativada por aquilo que vê, ouve e sente e leva consigo as memórias de sua experiência no teatro, sendo capaz de reportá-la aos outros. A memória no teatro é uma memória em movimento que, assim como a dança, é capaz de suspender o tempo e levar o indivíduo a se deslocar no espaço, despertando sensações, emoções e afetos que escapam à linguagem verbal e as palavras são incapazes de traduzir. É através dessa memória que Michael dispensa a si mesmo enquanto narrador, para deixar que o movimento dos corpos dos atores e o som percebido pelos corpos dos espectadores se encarreguem de comunicar seu passado.

Na peça, a dança enquanto forma de evocação da memória se apresenta como uma fonte de expressão da corporeidade e uma forma de liberação do mundo interior das mulheres da família Mundy que se poem a dançar, ao mesmo tempo em que nos permite conhecer um pouco do passado do povo irlandês e compreender os processos sociais, estabelecendo um elo com memória coletiva. É possível observar na peça como a dança se adequa às mudanças sociais e, conforme o papel da mulher dentro da sociedade irlandesa, estabelece determinados padrões de comportamento, exercendo a função de comunicação tanto em nível individual como coletivo. Por exemplo, quando Gerry dança com Agnes, é ele quem a conduz, comportamento típico de uma sociedade patriarcal em que a mulher deve ser controlada pelo

homem. Por outro lado, a dança também se mostra com a função de ruptura com esse sistema social, quando as irmãs Mundy dançam sozinhas o seu *Lughnasa*, representando uma forma de renovação da cultura e a busca de novas expressões para seus desejos.

Em sua peça, além de se utilizar da dança como metáfora para uma memória individual e coletiva e uma forma de transmissão de conhecimento através do corpo que faz reportar à memória no teatro, Friel retoma a memória da própria dança enquanto forma artística que acompanha a evolução humana desde os primórdios e se manifesta em diferentes momentos, sempre com o objetivo de atender às necessidades mais primitivas do homem de abrigo, proteção, alimento, conquista, procriação e comunicação. A peça traz a dança em honra às divindades presentes nos rituais, a dança da colheita, a dança como competição e ainda, como forma de sedução, divertimento e prazer. Por fim, outra característica que se relaciona à memória da dança e às suas origens está ligada ao seu potencial de permitir a interação social e que o indivíduo se relacione, não apenas consigo mesmo, mas também com os outros e se sinta parte de um grupo, formando com ele uma comunidade.

CAPÍTULO 4.

A NECESSIDADE DE COMUNIDADE

Comunidad, entonces, como consciencia de fondo casi cósmico, originario, y la vez como consciencia política, contrapolítica, que roza la superficie de las cosas buscando em esa pátina el enigma de ella misma.

Nicolás Casullo

4.1 Comunidade e memória

Maurice Halbwachs, em seu livro *A memória coletiva*, explicita a importância do grupo para a constituição da memória, na medida em que estamos sempre apelando ao outro para reforçar ou refutar nossas lembranças. Seguindo o princípio durkheimiano da precedência da sociedade sobre o indivíduo, a memória individual seria apenas um ponto de vista da memória coletiva. Segundo Halbwachs,

nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. (...) Em todos os momentos, em todas essas circunstâncias, não posso dizer que estava só, que refletia sozinho, já que em pensamento eu me deslocava de um tal grupo para outro(...) (HALBWACHS, 1990, p.26).

Antes de ser um trabalho do sujeito, a memória é produzida a partir do coletivo que influencia na forma e no que será lembrado ou cairá no esquecimento. Dessa maneira, nossa memória depende inteiramente da nossa relação e interação com o outro e está sempre impregnada das memórias daqueles que nos rodeiam. Muitas das coisas que recordamos não dizem respeito a nossas próprias experiências, mas nos foram contadas pelos outros sendo, posteriormente, incorporadas por nós ao nosso cabedal de lembranças. Em *Dancing at Lughnasa*, a recordação que Michael tinha da figura de Padre Jack havia sido construída a partir do julgamento de valor que suas tias e a pequena Ballybeg haviam feito dele, pois o próprio Michael só viria a conhecê-lo mais tarde, depois do retorno do padre de sua missão na África.

Lembramo-nos de algo sempre tendo como base as experiências, os valores e os pensamentos dos grupos de referência aos quais pertencemos e com os quais nos identificamos. Em pensamento, estamos sempre nos deslocando de um grupo a outro para construirmos nossas memórias, não sendo necessário que estejamos fisicamente inseridos neles para que as lembranças venham à tona, contanto que sejamos capazes de retomar os

pensamentos e a experiência comum próprios do grupo a que um dia pertencemos. Segundo Halbwachs,

(...) se encontramos mais tarde membros de uma sociedade que se tornou para nós a tal ponto estranha, por mais que nos encontremos no meio deles, não conseguimos reconstruir com eles o grupo antigo. (...) Recolocamos os diversos detalhes dentro de um outro conjunto constituído por nossas representações do momento. (...) Tudo se passa aqui como no caso dessas amnésias patológicas que se referem a um conjunto bem definido e limitado de lembranças. (...) Mas poderemos dizer, assim, que o que está afetado é a faculdade em geral de entrar em relação com os grupos de que se compõe a sociedade. Então separam-nos de um ou de alguns dentre eles, e deles unicamente. Todo o conjunto das lembranças que temos em comum com eles bruscamente desaparecem. Esquecer um período de sua vida é perder contato com aqueles que então nos rodeavam (HALBWACHS, 1990, p.32).

A inserção de Padre Jack na sociedade africana e sua identificação com os leprosos da colônia o fazem “esquecer” os valores, as crenças e os rituais de seu grupo de origem. A causa de sua amnésia não é apenas a doença, mas a perda de contato e a incapacidade de se relacionar com esse grupo a que um dia pertenceu. Ao grupo com o qual recobramos uma relação de pertencimento e afeto, Halbwachs (1990) chama de “comunidade afetiva”. É o apego afetivo a uma comunidade que dá consistência às lembranças e que permite retomar os hábitos e a capacidade de lembrar como membro do grupo. A “comunidade afetiva” de Padre Jack no momento de sua chegada a Ballybeg é a comunidade de Ryanga, o que lhe permite atualizar suas lembranças sobre o tempo em que permaneceu lá e interpretar o presente tendo como referência os pensamentos dessa comunidade. As experiências culturais de Padre Jack na África trazem um novo ponto de vista sobre as normas estabelecidas pela Igreja católica na Irlanda como, por exemplo, o absurdo de se ter um filho sem ser casada, como é o caso de Chris, mãe de Michael. Na pequena comunidade católica de Ballybeg, ela havia se tornado um motivo de vergonha e também de exclusão da família do convívio com os outros. Segundo Padre Jack, em Ryanga, ter um filho fora do casamento é um motivo de alegria. Trata-se de “uma criança do amor”, desejo de todas as mulheres.

Jack (para Chris): Então Michael é uma criança do amor? (...) Ele é um bom garoto. (...) Você tem sorte de tê-lo. (...) Em Ryanga as mulheres ficam loucas para ter crianças do amor. Quanto mais crianças do amor se tem, mais de sorte a família é. Você tem outras crianças do amor?

Kate: Ela certamente não tem, Jack; e por mais estranho que pareça, nem a Agnes, nem Rose nem Maggie nem eu. Nenhum problema para Ryanga mas você está em

casa em Donegal agora e por mais que nós apreciemos as crianças do amor aqui, elas não são exatamente a norma (FRIEL, 1999, p.63-64).¹²⁰

Nessa passagem, Kate recorda Padre Jack sobre as normas da comunidade a que um dia ele pertenceu e em que agora se encontra de volta. Ela tenta a todo custo reinseri-lo nesse grupo, levando-o a realizar todas as atividades que ele costumava fazer antes. Kate acredita que reconstruindo seus hábitos antigos, como caminhar, tomar chá, ler o jornal e ir para a cama dia após dia e tomando seu medicamento, Jack voltará a ser o que ele era antes e será novamente capaz de celebrar missas. De acordo com a narrativa de Michael, a saúde de Padre Jack melhorou rapidamente e ele recuperou o seu vigor e a língua que ele havia perdido, mas nunca mais foi capaz de celebrar missas. Sua “comunidade afetiva” continuou a ser a colônia de leprosos que ele recordava com saudosismo. Segundo Michael,

os vizinhos pararam de perguntar sobre ele. E seu nome nunca mais apareceu no *Donegal Enquirer*. E é claro que nunca houve uma recepção cívica com bandas, bandeiras e discursos. Mas ele nunca perdeu a determinação de voltar para Uganda e ainda falava apaixonadamente sobre sua vida com os leprosos de lá. E cada nova história continha mais revelações. E cada nova revelação assustava - chocava - surpreendia a pobre tia Kate (FRIEL, 1999, p. 92)¹²¹.

Em sua obra, Halbwachs (1990) discorre sobre a memória coletiva e a formação de comunidades sob um ponto de vista positivo, na medida em que destaca o fato de as mesmas reforçarem os laços de pertencimento e garantirem a coesão social por uma adesão afetiva. Porém, o autor desconsidera o ritual de sacrifício e as formas de dominação e violência que estão envolvidos na formação de uma comunidade. René Girard (2008), em seu livro *A violência e o sagrado*, destaca o papel da violência fundadora da cultura. Como garantia de sua estabilidade e segurança, a comunidade ritualiza o sacrifício e o faz de forma preventiva para impedir que ocorra a violência desenfreada entre os seus membros. Dessa maneira, a violência é transferida para uma única vítima que é o bode expiatório, alguém semelhante aos membros do grupo, mas que, de alguma forma, põe em risco sua sobrevivência, estando ao

¹²⁰ No original: Jack (to Chris): So, Michael is a love-child? (...) He's a fine boy. (...) You're lucky to have him. (...) In Ryanga women are eager to have love-children. The more love-children you have, the more fortunate your household is thought to be. Have you other love-children?

Kate: She certainly has not, Jack; and strange as it may seem to you, neither has Agnes nor Rose nor Maggie nor myself. No harm to Ryanga but you're home in Donegal now and much as we cherish love-children here they are not exactly the norm”.

¹²¹ No original: “the neighbors stopped enquiring about him. And his name never again appeared in the *Donegal Enquirer*. And of course there was never a civic reception with bands and flags and speeches. But he never lost his determination to return to Uganda and he still talked passionately about his life with the lepers there. And each new anecdote contained more revelations. And each new revelation startled – shocked – stunned poor Aunt Kate.”

mesmo tempo à margem e impedido de reagir. A semelhança e a diferença do bode expiatório são importantes para que se possa traçar a fronteira entre o dentro e o fora da comunidade e seu sacrifício é responsável por trazer novamente a paz ao grupo. Assim, na comunidade, a violência interna, os dissensos, as rivalidades são suprimidos pelo sacrifício do bode expiatório. Essa mesma estrutura pode ser encontrada em todos os mitos fundadores e o ritual de sacrifício sobrevive na memória coletiva não pela violência realizada, mas pela paz que é restabelecida.

Dancing at Lughnasa encena esse ritual de sacrifício presente na origem da comunidade. Todos os membros da família Mundy estão à margem da pequena e provinciana comunidade católica de Ballybeg, a começar pela própria estrutura familiar em que se inserem. Estas mulheres não são casadas e não cumprem o papel de esposa e mãe a que a mulher da sociedade da época estava designada. Apenas Chris tem um filho, mas fora do casamento. Maggie fuma e tem atitudes que Kate considera pagãs ou inadequadas. Rose relaciona-se com um homem divorciado, em uma época em que o divórcio era proibido. Agnes aparenta deixar-se seduzir por Gerry, traindo a própria irmã. E Padre Jack não apresenta os comportamentos esperados de um padre. Embora não ocorram atos explícitos de violência contra esses personagens, como assassinatos, por exemplo, a violência é figurativa e pode ser expressa pela exclusão. Padre Jack é excluído pelos vizinhos e pela comunidade de Ballybeg, que o esquece completamente. Kate é demitida pelo padre por sua família não agir de acordo com as normas. Rose e Agnes também perdem seu emprego por não serem mais úteis em sua comunidade. E Chris e Maggie sofrem a exclusão em silêncio, atoladas no trabalho. Vitimada pela pobreza, Kate também se vê obrigada a trabalhar como tutora da família de Austin Morgan, sua antiga paixão. No *Lughnasa* de 1936, o galo de Rose morre, não se sabe ao certo de que forma, talvez pelo ataque de uma raposa ou pelas mãos de Padre Jack. Mas é ele que é oferecido em sacrifício na cerimônia de almoço realizada no jardim. No próximo ano, Padre Jack é quem morre de um ataque no coração na noite de *Lá Lughnasa*. Ele representa simbolicamente a figura do bode expiatório que perturba a identidade do grupo e que deve ser sacrificado para o reestabelecimento da segurança e paz.

Dentro dessa concepção de comunidade defensiva pautada na coesão, na igualdade e na segurança do grupo, expulsando o diferente, rejeitando os estrangeiros e imigrantes, a violência é justificada. Essa forma de pensar relacionada à definição e ao reforço dos sentimentos de pertencimento e das fronteiras está ligada ao nacionalismo e ao início da formação dos Estados-Nação. Várias peças de cunho nacionalista produzidas pelo Teatro Literário Irlandês conclamavam os irlandeses a morrerem e matarem para defender sua nação.

Em *Playboy of the Western World*, Synge (1968) apresenta uma crítica ao irlandês lutador exaltado pelas baladas. Ele traz o herói Christy Mahon, o Playboy, que chega ao bar assustado, temendo a polícia, já que acreditava ter matado o próprio pai. Christy recebe o apoio de todos, pois deveria ter tido um bom motivo para realizar um ato tão ousado. Posteriormente, na peça, fica-se sabendo da opressão que o pai lhe impunha. Por seu ato de violência, Christy é abrigado, protegido e aclamado como herói, sendo admirado e disputado pelas garotas. Porém, o pai não morre e reaparece no bar. Christy tenta agredi-lo e, dessa vez, todos se voltam contra ele. Com essa peça, Synge faz sua crítica à atitude ambígua dos irlandeses com relação à violência. Quando a violência ocorre distante deles, aclamam e louvam, porém, quando está perto, acovardam-se e não reagem.

Em seu livro intitulado *Nação e Nacionalismo desde 1780*, Eric Hobsbawm (1990) reúne uma série de textos apresentados em várias conferências em Belfast, capital da Irlanda do Norte, cidade que sempre foi palco de violência e de problemas envolvendo questões de nacionalidade. No primeiro capítulo “A nação como novidade: da revolução ao liberalismo”, o historiador faz um panorama histórico e político do conceito de nação, um conceito que pode parecer antigo por estar associado a uma tradição, mas que, usado no sentido moderno, é bastante recente. Mostrando como, em diferentes épocas, tal conceito associava-se a um critério diferenciado para sua definição, Hobsbawm chama atenção para o primeiro sentido de nação que estava ligado à ideia de origem e descendência, formando uma unidade homogênea baseada em termos étnicos, religiosos e principalmente linguísticos. Por haver constituído um critério para as primeiras definições de nação, a língua serviu de base para muitos movimentos nacionalistas, como, no caso da Irlanda, a Liga Gaélica e a Sociedade Literária Nacional com o intuito de resgatar a língua gaélica. Porém, essas associações falharam em seu projeto, uma vez que não era possível simplesmente voltar a falar o idioma irlandês após 800 anos de colonização. Dessa forma, a língua inglesa tomou conta da maior parte da Irlanda, restando apenas uma pequena parte do oeste falante do gaélico. Como o caso da Irlanda, há outros países que se tornaram bilíngues, demonstrando o critério da língua ser insuficiente para definir uma relação de pertencimento nacional.

Segundo Hobsbawm (1990), é a partir da Era das Revoluções, mais especificamente, a partir de 1830, que o conceito moderno de nação começaria a ser empregado, com o nome de “princípio da nacionalidade”, baseado principalmente no aspecto político, tendo como modelo as revoluções francesas e americanas, consideradas os primeiros movimentos “nacionais”. Sob esse conceito, uma nação deveria possuir um governo próprio, ser una e indivisa e seu povo ter em comum não necessariamente a etnicidade, a língua, a religião ou a história, mas

sim interesses coletivos comuns. De acordo com Hobsbawm, “assim considerada, a ‘nação’ era o corpo de cidadãos cuja soberania coletiva os constituía como um Estado concebido como sua expressão política” (HOBSBAWM, 1990, p.31). Portanto, do ponto de vista revolucionário, nação = Estado = povo, especialmente, povo soberano.

Benedict Anderson, na introdução de sua obra *Nação e Consciência Nacional* (1989), propõe a seguinte definição de nação: “a nação é uma comunidade política imaginada - e imaginada como implicitamente limitada e soberana.” (ANDERSON, 1989, p.14) A nação é imaginada na medida em que, mesmo seus membros não conhecendo todos os seus compatriotas, há um sentimento de fraternidade que os une. Além disso, ela é imaginada como soberana - reiterando a ideia de Hobsbawm, uma vez que esse conceito apareceu na época do Iluminismo e das Revoluções que marcaram o início da destruição da legitimidade divina do reino dinástico. Dessa forma, toda nação sonha em ser livre. Finalmente, conforme Anderson,

a nação é imaginada como comunidade, porque, sem considerar a desigualdade e a exploração que atualmente prevalecem em todas elas, a nação sempre é concebida como um companheirismo profundo e horizontal. É essa fraternidade que faz com que milhões de pessoas não só matem, mas morram voluntariamente por imaginações tão limitadas (ANDERSON, 1989, p.16).

O Século das Luzes trouxe consigo a decadência da ideia de continuidade das comunidades antes imaginadas religiosamente mediante uma linguagem sagrada e um texto escrito. De acordo com Anderson, “por trás da decadência das comunidades, línguas e linhagens sagradas, tinha lugar uma mudança fundamental nos modos de aprender o mundo, que, mais do que qualquer outra coisa, tornou possível ‘pensar’ a nação” (ANDERSON, 1989, p. 31). O fim das certezas religiosas que transformavam a fatalidade em continuidade tornou necessário o surgimento de uma nova ideia que cumprisse o mesmo papel e, para isso, nada melhor do que a ideia de nação. Stuart Hall, em seu livro *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*, explica que a concepção de nação “dá significado e importância à nossa monótona existência, conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós e continua existindo após nossa morte” (HALL, 2001, p. 52).

Nesse sentido, convém retomar aqui a questão do corpo e da individualidade deixados de lado em detrimento da defesa da coletividade e dos interesses gerais. Como o corpo é efêmero e mortal, a “comunidade imaginada” vem como algo mais duradouro e confiável. O comunitarismo é tido como um porto seguro. É esse sentimento de continuidade e proteção associado ao de fraternidade que fez com que milhares de pessoas matassem e morressem

pela legitimidade e soberania de uma nação. De acordo com Ernest Renan, a nação é um “princípio espiritual” constituído pela “posse comum de um rico legado de memórias..., o desejo de viver em conjunto e a vontade de perpetuar, de uma forma indivisa, a herança que se recebeu” (apud HALL, 2001, p. 58).

Outro ponto de vista sobre a nação que Hobsbawm (1990) afirma ter sido veiculado no século XIX estava apoiado no liberalismo econômico e no conceito de renda nacional no qual para se constituir nação, um Estado deveria ser economicamente rentável e ter condições de sobreviver sozinho. Para isso, eram levados em consideração critérios como o tamanho, já que território extenso estava ligado à grande população e grandes riquezas. Assim, seria vantagem para uma nação menor ser “acolhida” por outra maior. Tal princípio era bastante útil para as nações maiores e sob esse ponto de vista, as nações menores estariam fadadas a desaparecer. Nesse momento Hobsbawm (1990) cita o exemplo da Irlanda, um país de território não muito extenso, mas que lutou pelo seu direito de se tornar uma nação viável.

Por fim, Hobsbawm (1990) diferencia o “princípio da nacionalidade” que transformou o mapa da Europa entre 1830 e 1878 e o fenômeno do nacionalismo, que estava mais ligado à alimentação de um sentimento e uma atitude de pertencimento e nacionalidade no povo, partindo, conseqüentemente, para o apelo ao nacionalismo político e, por fim, à libertação e constituição dos Estados-nação. No último capítulo de seu livro, Hobsbawm (1990) conclui suas reflexões acerca do nacional dando ênfase aos movimentos nacionalistas do final do século XX, movimentos que, segundo ele, são diferentes dos empreendidos durante o século XIX e início do XX, emancipando politicamente a maior parte do planeta. Enquanto estes estavam ligados ao desenvolvimento do Estado-nação e da economia nacional, aqueles constituíram apenas reações defensivas de grupos minoritários contra as diferenças étnicas e linguísticas, muitas vezes conjugadas com o fator religião. Ao nacionalismo do final do século XX, Hobsbawm (1990) atribui um caráter negativo e separatista, pois, a partir do momento que uniam sob a mesma bandeira um grupo de pessoas, desconsideravam e procuravam afastar as diferenças internas da nação. Sobre esses movimentos nacionalistas, Hobsbawm afirma que,

Em um sentido, (...) podem ser encarados como os sucessores, e às vezes herdeiros dos pequenos movimentos nacionalistas dirigidos contra os impérios otomano, Czarista e dos Habsburgo, ou seja, contra o que era considerado, historicamente, como modos obsoletos de organização política, em nome de um modelo de modernidade política (talvez erroneamente concebido), constituído pelo Estado-nação. Em outro sentido, a maioria dos movimentos é exatamente o oposto, encenando um conjunto de rejeições aos modos modernos de organização política,

tanto nacionais como supranacionais. Frequentemente, esses movimentos nacionalistas parecem construir reações de fraqueza e medo, tentativas de erguer barricadas para manter distantes as forças do mundo moderno... (HOBSBAWM, 1990, p.196-197).

Muitas dessas diferenças por que lutam os nacionalismos, Hobsbaum atribui à descolonização e separação dos Estados sem se levar em consideração a autodeterminação ou seus habitantes. Trata-se de nacionalismos em que os membros do grupo se unem pelo que possuem de comum, em uma tentativa de suprimir as diferenças. Conforme Hobsbaum (1990) afirma, essas agitações nacionalistas são apenas uma reação a esses princípios não nacionais que ocasionaram a formação de fronteiras internas nos Estados no início do século XX. A partir das reflexões finais do historiador, fica claro que, com a nova economia mundial, o nacionalismo parece ter perdido historicamente sua importância. Todavia, isso não significa que ele deixou de existir, ainda que Hobsbaum (1990) afirme a inadequação das palavras “nação” e “nacionalismo” para tratar desses movimentos, uma vez que eles não estão mais engajados em lutar por identidades essencialmente nacionais, mas sim por outras identidades que, segundo o historiador, as pessoas “usam para tal objetivo, como demandas ocasionais”. (HOBSBAWM, 1990, p.215) Dentre esses “nacionalismos”, o autor cita como exemplo os grupos internos que se desenvolvem após a independência de um país, que acaba se tornando palco de conflitos. Aqui convém chamar atenção novamente para a libertação política da Irlanda e os “Problemas” da Irlanda do Norte pós-independência, que tiveram início a partir de protestos contra a discriminação que sofriam os católicos por parte do governo protestante. Caracterizando-se como conflitos de caráter político e religioso, envolviam a luta entre unionistas/protestantes que se constituíam a maioria e desejavam permanecer sob o governo do Reino Unido e nacionalistas/católicos, formados pela minoria e que almejavam a separação da Irlanda do Norte do Reino Unido para se unirem à República da Irlanda. Dentre esses conflitos, destacou-se o Domingo Sangrento, em 30 de janeiro de 1972, que resultou na morte por tropas do exército britânico de 13 civis católicos que protestavam contra as desigualdades religiosas presentes na Irlanda do Norte. De um lado, tem-se as tropas britânicas contra os católicos, do outro os ataques terroristas do IRA contra os protestantes. Esses dois grupos divergentes se organizavam em torno de um elemento identitário religioso e se utilizavam da violência para eliminar as diferenças e as contradições com um discurso de igualdade e de luta de interesses gerais, mas que, no fundo, resumir-se-iam a práticas autoritárias e de exclusão das manifestações do coletivo.

Jean-Luc Nancy, no que ele chama de “Conloquium”, algo como uma conversa, um diálogo com livro de Roberto Esposito, chama atenção para as mortes e massacres ocorridos, principalmente na Europa com regimes totalitários e governos tirânicos, em nome de uma ideia essencialista de comunidade, tida como posse e propriedade dos sujeitos. Nancy (2016), nos anos 1980, na França, já havia iniciado a discussão e crítica de concepções políticas e filosóficas de comunidade, propondo formas diferentes de se pensar o ser-em-comum em seu livro *A comunidade inoperada*. A comunidade, para ele, é inoperante e fracassada, não podendo mais se apoiar em uma identidade fixa na sua constituição. Nancy cita o exemplo irlandês como uma falha e uma distorção do que o termo comunidade significa, sendo, portanto, necessária a atitude de repensá-lo. Segundo Nancy, o caso da Irlanda

revela que fomos incapazes de dismantelar ou desencorajar recursos para as essências comunitárias e que as exacerbamos ainda mais: as intensidades comunitárias que tinham seus regimes e suas distinções foram conduzidas por nós à incandescência pelo efeito da indistinção em um processo mundial onde a homogeneização infinita parece levar consigo toda a convivência definitiva. Isso significa que ainda não conseguimos entender ou inventar uma constituição e uma articulação do ser-em-comum, decididamente distintas (NANCY apud ESPOSITO, 2012, p.12).¹²²

Retomando o livro *A comunidade inoperada*, de Nancy, e as discussões empreendidas por ele sobre esse assunto, Maurice Blanchot (2013), em seu livro *A comunidade inconfessável*, discute a falha de linguagem existente em palavras como comunismo e comunidade, que se comportam como algo distinto da ideia do ser-em-comum e propõem o fim da diversidade e da singularidade do indivíduo em troca de um coletivo homogêneo. É importante salientar aqui que Blanchot não estava fazendo uma crítica ao comunismo enquanto uma ideologia política, mas pensava nesse conceito de uma maneira mais ampla enquanto uma proposta de vida em comum, vista como uma comunidade de iguais. Vistos dessa forma, segundo o escritor, o comunismo e a comunidade se apresentam como possibilidades impossíveis de serem realizadas, estando apenas no nível da linguagem e da necessidade:

¹²² No tradução em espanhol: “...revela que hemos sido incapaces de dismantelar o de desalentar los recursos a las esencias comunitárias, y que más bien los hemos exacerbad: las intensidades comunitarias que tenían sus regímenes y sus distinciones, han sido llevadas por nosotros a la incandescencia por el efecto de indistincción en un proceso mundial donde la homogeneización infinita parece arrastrar consigo toda coexistencia definida. Esto significa que aún no hemos podido comprender o inventar una constitución y una articulación del ser-em-común, decididamente distintas.

Comunismo, comunidade: tais termos são justamente termos, na medida em que a história, as grandiosas esperanças frustradas da história nos fazem conhecê-los sob o fundo de desastre que vai bem além da ruína. Conceitos desonrados ou traídos, isso não existe. Mas conceitos que não são convenientes sem seu próprio-impróprio abandono (que não é uma simples negação), eis o que não nos permite recusá-los ou rejeitá-los tranquilamente. O que quer que queiramos, estamos ligados a eles precisamente por sua defecção (BLANCHOT, 2013, p.12).

Nesse excerto, Blanchot, ao invés de negar a comunidade com os problemas que o termo apresenta, reforça o apelo a ela, justamente por sua falta. Embora irrealizável, a comunidade é necessária pelo princípio de insuficiência e incompletude do ser humano. Se a comunidade se apoiar apenas no comum, passa a ser o próprio indivíduo. “Sozinho, o ser se fecha, adormece e se tranquiliza.” (BLANCHOT, 2013, p.17) Para que cumpra sua função de trazer transformações no indivíduo, a ideia de comunidade deve ser pautada na relação de diferença. O contato com o outro, com territórios estranhos ao lugar habitual é que gera pensamento e reflexão. É impossível pensar e ser fora da comunidade. Estamos sempre em busca do outro para nos contestar e assim, sermos capazes de afirmar nossa singularidade. Conforme Blanchot, “a existência de cada ser chama o outro, ou uma pluralidade de outros” (BLANCHOT, 2013, p.17). Esse é o motivo do apelo a uma comunidade que serve “para nada, senão para tornar presente o serviço a outrem até a morte, para que outrem não se perca solitariamente, mas nela se encontre suplenciado, ao mesmo tempo em que traga a um outro a suplência que lhe é fornecida”. (BLANCHOT, 2013, p.23) Assim sendo, a necessidade de comunidade tem a ver com a necessidade do homem de se vincular ao outro, sendo esta sua condição de ser e existir no mundo.

Continuando a discussão de Nancy e Blanchot, o filósofo Roberto Esposito, em seu livro *Communitas*, retoma a crítica ao modelo de comunidade defendida pelo discurso filosófico-político moderno que pressupõe “uma ‘propriedade’ dos sujeitos que une: um atributo, uma determinação, um predicado que os qualifica como pertencendo ao mesmo conjunto” (ESPOSITO, 2012, p.22)¹²³, o que baseia a comunidade no que é comum, entendido como o próprio a cada indivíduo e a considera como uma forma de plenitude e totalidade, como um sujeito coletivo com identidade plena e total. Pensada dessa forma, a comunidade exclui o que é diferente e se pauta em uma homogeneização identitária.

Seguindo os filósofos que se propõem a redefinir a comunidade, Esposito vai buscar na origem da própria palavra, ou seja, na etimologia do termo latino *communitas*, o ponto de partida para uma noção distinta das esboçadas até então. Segundo Esposito (2012), o sentido

¹²³ Na tradução em espanhol: “una ‘propriedad’ de los sujetos que une: un atributo, una determinación, un predicado que los califica como pertenecientes al mismo conjunto”.

de “*comunis*” está relacionado à oposição ao que é próprio e diz respeito ao público e ao coletivo em oposição ao privado e particular. Espósito assinala também uma acepção primitiva desse termo que significava não apenas “vulgar” e “popular”, mas também “impuro”. Logo, a comunidade não se propõe homogênea. A esse significado se agrega o do termo *munus* cujo significado tem a ver com “dom”, “dever”, “obrigação”. O comum que antes era apresentado como uma substância tal como a língua, o território, a cultura, para Espósito é um laço, uma dívida e uma obrigação para com o outro. De acordo com o filósofo, “O *munus* é a obrigação que se contraiu com o outro, e requer uma desobrigação adequada. A gratidão que requer uma nova doação” (ESPOSITO, 2012, p.28)¹²⁴. A partir desses termos, o que caracteriza a comunidade,

Não é uma propriedade ou pertencimento. Não é uma posse, mas, pelo contrário, uma dívida, um presente, um dom a dar. E é, portanto, o que determinará, o que está prestes a se tornar, o que praticamente já é uma falta. Um "dever" une os sujeitos da comunidade (...) não é o próprio, mas o impróprio - ou mais drasticamente, o outro - que caracteriza o comum. Um esvaziamento parcial ou integral da propriedade em seu contrário. Uma desapropriação que investe e descentraliza o sujeito proprietário e o obriga a sair de si mesmo. A alterar-se (ESPOSITO, 2012, p.30-31)¹²⁵.

Em uma de suas falas em *Dancing at Lughnasa*, Padre Jack deixa explícita a atitude de doação que deve existir na comunidade, afirmando concordar com o funcionamento do sistema familiar na Uganda. Sua forma de pensar a comunidade está de acordo com a tradição africana do Ubuntu, uma maneira de viver que tem como princípios o respeito, a ajuda mútua, o compartilhar, o cuidado com o outro, a confiança, enfim, a comunidade. Tudo o que se faz pelo espírito do Ubuntu tem como objetivo o bem comum.

Jack: Este é o nosso sistema e funciona muito bem. Um de vocês seria sua esposa principal e moraria com ele em sua cabana - (...) E as outras três, ele manteria em um anexo. Seria como viver na mesma fazendinha. (...) E o que é tão eficiente sobre esse sistema é que o marido e suas esposas e seus filhos constituem uma pequena comunidade onde todos se ajudam e uns se preocupam com os outros. Eu sou completamente a favor disso (FRIEL, 1999, p.96).

¹²⁴ Na tradução em espanhol: “El munus es la obligación que se ha contraído con el outro y requiere una adecuada desobligación. La gratitud que exige nueva donación.”

¹²⁵ Na tradução em espanhol: “no es una propiedad o pertenencia. No es una posesión, sino, por el contrario, una deuda, una prenda, un-don-a-dar. Y es por onde lo que vas a determinar, lo que está por convertirse, lo que virtualmente ya es, una falta. Um deber une a los sujetos de la comunidade (...) No es lo próprio, sino lo improprio – o más drasticamente el outro – lo que caracteriza a lo comun. Um vaciamento, parcial o integral, de la propiedad en su contrario. Una desapropiación que inviste y descentra al sujeto propietario, y lo fuerza a salir de sí mismo. A alterarse.

Dessa forma, a comunidade se define pelo nada em comum, pela falta e não pela adição e pela transformação do sujeito a partir do ser-com. O sacrifício que deve existir na comunidade é o sacrifício de si mesmo, o que pressupõe obrigações mútuas. Seria um constante doar-se e um sair de si mesmo para ir ao encontro do outro. Em *Comunidad, Inmunidad y biopolítica*, Esposito (2009) assinala a necessidade de comunidade, embora seja irrealizável. Segundo o autor, “A comunidade é necessária porque é o próprio lugar - ou melhor, o pressuposto transcendental - da nossa existência, dado que sempre existimos em comum” (ESPOSITO, 2009, p.26)¹²⁶. A comunidade é necessária, pois o ser humano é um ser que se relaciona. Nunca é completo ou autosuficiente, pois sempre lhe falta algo. Essa falta está na origem e lá se encontra a comunidade que não se realiza, pois “a única maneira de realizar a comunidade seria superar os interesses, as diferenças particulares, mas os interesses e as diferenças são de fato insuperáveis porque constituem a nossa natureza” (ESPOSITO, 2009, p.34)¹²⁷. Assim sendo, a comunidade não pode se fechar em um conceito, deve ser um propósito, uma meta, um constante devir.

Na Irlanda do Norte, mesmo após a assinatura do acordo de paz em 1998, ainda há uma clara separação e oposição entre católicos e protestantes e, em Belfast, as chamadas “Linhas de Paz”, muros construídos com a justificativa de manter uma maior segurança para ambas as partes, continuam separando os dois grupos e comunicando os anos de violência que fazem parte da memória coletiva irlandesa. Impedidos de dividir muitos espaços em comum, os dois grupos estão separados por barreiras físicas e imaginárias que corroboram para a falência da concepção de comunidade. O caso irlandês associa-se melhor ao conceito de “Inmunitas” a que se refere Esposito (2012), uma forma de se proteger e evitar o contato com o outro que ameaça sua identidade. Essa é a atitude de uma Irlanda diante das diferenças internas que encontrou após a independência política do país.

Irrealizável, mas necessária, a busca pelo sentido de comunidade é recorrente nas peças de Friel. Tratando especificamente da crise na Irlanda do Norte, Friel escreveu *The Freedom of the City*, apresentada pela primeira vez no teatro Abbey em 1973. A peça trata de três civis desarmados mortos por quarenta soldados britânicos depois de um protesto pelos direitos civis em Derry em 1970. Apesar de lembrar o Domingo Sangrento, Friel afirmou em entrevista que já havia começado a escrever *The Freedom of the City* bem antes desse

¹²⁶ Na tradução em espanhol: “La comunidad es necesaria porque es el lugar mismo -o, mejor dicho, el presupuesto trascendental- de nuestra existencia, dado que desde siempre existimos en común”.

¹²⁷ Na tradução em espanhol: “El único modo de realtar la comunidad seúa el de superar los intereses, las diferencias particulares, pero intereses y diferencias son de hecho insuperables, porque son constitutivos de nuestra naturaleza”

acontecimento histórico, que apenas garantiu o foco da peça, mas a necessidade e a busca por uma vida em comunidade são recorrentes na obra e vida do dramaturgo. Na verdade, Brian Friel experimentou e viveu em uma situação de conflito ao longo de boa parte de sua vida. Nascido na Irlanda do Norte, tendo vivido sua infância em Derry, Friel fazia parte da minoria católica excluída na Irlanda do Norte. Em entrevista a Fintan O'Toole, em 1982, o dramaturgo explica a situação de exílio em que vivia na própria casa, o que poderia explicar também a busca constante de seus personagens por um sentido de comunidade e do próprio Friel, ao criar a Companhia Field Day. Segundo Friel,

Há certamente uma sensação de desenraizamento e impermanência. Isso pode ser a herança de ser um membro da minoria do Norte. Esta poderia ser uma das razões, em que você está certamente em casa, mas de alguma forma o exílio é imposto a você. (...) De alguma forma eu acho que o Field Day surgiu desse sentido de impermanência, de pessoas que se sentem nativas de uma província ou certamente de uma ilha, mas de alguma forma sentem que uma deserção é oferecida a elas (apud DELANEY, 2000, p.69).¹²⁸

Ao criar a Companhia Field Day, o católico, Brian Friel e o protestante, Stephen Rea, pretendiam unir, através do teatro, uma comunidade dividida. Enquanto o Teatro Abbey, que se dizia nacional, era, na verdade, nacionalista e apenas local, por sua atuação limitar-se a Dublin e à República da Irlanda, a Companhia Field Day não tinha a intenção de se prender a um lugar, daí o caráter de impermanência de que fala Friel. A Companhia viajou por toda a Irlanda, especialmente pelo Norte, onde estaria um público marginalizado e sem acesso ao teatro. Segundo Delaney,

Friel e Rea formaram o Field Day (escolhendo um nome que ecoasse seus sobrenomes) para estabelecer uma voz teatral livre da influência constrangedora de Londres ou Dublin e oferecer essa voz ao povo irlandês, principalmente no Norte, que não tinha acesso a um teatro profissional (DELANEY, 2000, p. 127).¹²⁹

Por sua abrangência, a Companhia Field Day realmente garantiu à Irlanda um teatro nacional e trouxe consigo uma possibilidade de unidade e formação de uma comunidade através da arte. A Companhia Field Day, tanto pela sua formação quanto pelas suas ideias, questionava a concepção de uma comunidade homogênea e propunha a vida em comum sem qualquer tipo de barreira. Friel defendia uma noção de comunidade heterogênea e dinâmica, capaz de

¹²⁸No original: "There is certainly a sense of rootlessness and impermanence. It may well be the inheritance of being a member of the Northern minority. That could be one of the reasons, where you are certainly at home but in some sense exile is imposed on you. [...] In some kind of way I think Field Day has grown out of that sense of impermanence, of people who feel themselves native to a province or certainly to an island but in some way feel that disinheritance is offered to them".

¹²⁹No original: "Friel and Rea formed Field Day (choosing a name that echoed their surnames) to establish a theatrical voice free of the constraining influence of either London or Dublin and to offer that voice to Irish people, primarily in the North, who had lacked access to professional theater".

transcender e ultrapassar qualquer tipo de fronteira. Com a Companhia, Friel preconizava a “comunidade que vem”, definida por Agamben. Para Agamben, as comunidades são totalidades ilegítimas e nunca se realizam por inteiro. Estão sempre por vir e situam-se entre o coletivo e o individual. Segundo o filósofo, “o ser que vem é o ser qualquer”(AGAMBEN, 2013, p.9). “Qualquer” para ele não é “o ser, não importa qual”, mas “o ser tal que, de todo modo, importa” (AGAMBEN, 2013, p.10). Agamben explica ainda:

Qualquer é a figura da singularidade pura. A singularidade qualquer não tem identidade, não é determinada relativamente a um conceito, mas também não é simplesmente indeterminada; ela é, antes, determinada somente através de sua relação com uma ideia, isto é, com a totalidade das suas possibilidades (AGAMBEN, 2013, p.63).

A comunidade que vem seria formada pelo qualquer. É uma comunidade sem nada em comum, a não ser a própria singularidade de seus membros. São comunidades mediadas por nenhuma condição de pertencimento e que não reivindicam nenhum grupo, nenhuma classe, estando sempre abertas para a presença do outro e da diferença. Esse era o tipo de comunidade defendida pela Companhia Field Day e apresentada como uma possível solução para a crise irlandesa. Depois de 10 anos viajando com a Field Day, dar *Dancing at Lughnasa* ao teatro Abbey não significou o abandono das ideias e propósitos que o levaram a criá-la, mas uma atitude que, ao contrário, reforçou a ideia de impermanência que pretendia com a Companhia e a ausência de qualquer relação de pertencimento em sua atuação como dramaturgo.

4.2 Comunidade e teatro

Durante o movimento do Teatro Literário Irlandês, a referência ao passado serviu para imaginar uma comunidade homogênea e manter a coesão da nação que se desejava implantar, definindo e reforçando os sentimentos de pertencimento. Dentro do projeto de se tornar uma nação livre do domínio colonial Britânico, a Irlanda foi imaginada pelo Renascimento Literário Irlandês do século XIX como uma comunidade homogênea na qual seus membros teriam em comum a língua, a religião, o território e uma *irlandesidade* da qual deveriam se orgulhar. Essa ideia de comunidade e de nação foi em diversas peças representada no palco do teatro irlandês como a casa com todos os sentimentos que esse

espaço desperta. A palavra sugere sempre algo bom. A comunidade, assim como o lar, é um lugar cálido, confortável e acolhedor. É onde nos sentimos protegidos e amparados. Essa seria a comunidade dos sonhos, que é geralmente imaginada pelo discurso de uma cultura nacional.

A casa da família Mundy em *Dancing at Lughnasa* faz memória ao retomar esse espaço de representação da comunidade imaginada pelo Teatro literário irlandês. A casa é o lugar seguro e acolhedor para onde Rose deve se dirigir quando afirma que não está se sentindo bem. É também o lugar de onde Rose e Agnes nunca deveriam ter saído mediante o destino trágico que tiveram. Na obra de Friel, a comunidade é onde nos sentimos protegidos e em casa, sentimento que faz Padre Jack escolher a comunidade de Ryanga para pertencer. O tom nostálgico que permeia o discurso de Michael gira em torno da perda de um sentimento de comunidade ocasionada por diversos fatores: o seu próprio individualismo e atitude de escapar, deixando as tias e a mãe; as guerras, que acabam separando as pessoas, como aconteceu com Gerry e Chris; a pobreza, a fome e o desemprego, que levaram Agnes e Rose a emigrarem em busca de melhores condições; a industrialização e a chegada da tecnologia, que acabam isolando os sujeitos.

A comunidade familiar a que Michael pertencia é atingida e desmantelada, o que o faz recordá-la e narrá-la de maneira idealizada e nostálgica, porém, o passado apresentado pelos corpos traz uma leitura mais crítica sobre a sua forma de atuação. A comunidade que se quer homogênea, oculta o processo de violência necessário para sua concretização. A suposta segurança que essa comunidade poderia garantir vem à custa da perda da liberdade pelo indivíduo. Por outro lado, é interessante ressaltar também o fato de que conseguir a liberdade implica sentir-se desprotegido e desamparado. Em *Dancing at Lughnasa*, Friel aborda a dicotomia entre permanecer “seguro” na comunidade, desejo de Kate ao tentar manter todos de sua família sob seu controle e proteção, e ser livre fora dela, o que almejam as irmãs e o próprio Michael ao tentarem escapar dos laços de dependência, vigilância e imposição dessa comunidade familiar que limita e oprime. Dessa forma, a comunidade realmente existente nunca será a comunidade com os prazeres que imaginamos. A comunidade real é formada pelo dissenso, o que não nos faz, contudo, desistir dela. É no sentido de recuperá-la que Michael narra suas memórias. É com a necessidade de encontrá-la e defini-la que Friel escreve suas peças.

Em uma entrevista concedida ao New York Times antes de *Dancing at Lughnasa* estreiar na Broadway, Brian Friel disse que sua peça era sobre a “necessidade de paganismo”.

Na peça, é interessante notar que o paganismo está sempre relacionado a uma experiência comunitária em que os corpos interagem. Os grandes festivais sempre comprometem todos os membros da comunidade. As danças e os rituais pagãos descritos por Padre Jack se transformam em cerimônias seculares nas quais a diversidade se reúne para celebrar. Essas celebrações caracterizam-se pela harmonia, comunhão e alegria. São momentos em que a segurança de se estar em comunidade, parece conseguir caminhar com a liberdade.

Jack: Bem, eles começam muito formalmente, muito solenemente com o ritual de sacrifício de uma galinha, uma cabra ou um bezerro na margem do rio. E depois, quando a ação de graças acaba, a dança continua. E o interessante da coisa é que ela cresce naturalmente em uma celebração secular; de modo que quase imperceptivelmente a cerimônia religiosa acaba e a celebração da comunidade se inicia. E essa parte da cerimônia é um verdadeiro espetáculo. Nós acendemos fogos na periferia do círculo; e pintamos nossos rostos com pós coloridos; e cantamos canções locais; e tomamos vinho. E então nós dançamos - e dançamos - e dançamos - crianças, homens, mulheres, a maioria deles leprosos, muitos deles com membros deformados, faltando membros - dançando, acredite ou não, durante dias! É a visão mais maravilhosa que você já viu! (FRIEL, 1999, p.74).¹³⁰

Nesse excerto, Padre Jack descreve com entusiasmo a celebração religiosa do Festival em honra à deusa Obi que acaba culminando em uma celebração de todos. Nesta celebração, pessoas diferentes, homens, mulheres, crianças, até mesmo os leprosos se reúnem para dançar. Na peça, Friel retoma a figura dos leprosos bastante citada na Bíblia. Para o judaísmo, a lepra era uma doença terrível e sem cura, associada ao pecado e à impureza e todo aquele que tocasse um leproso estaria também impuro. Por essa razão, o leproso era excluído socialmente e impedido de conviver com outras pessoas. Esse corpo leproso que antigamente foi um fator de exclusão, na peça é retratado com toda sua fragilidade, deformado, mas, por outro lado, trata-se de um corpo extraído do controle e que alcança a sua potência na dança e na sua inserção na comunidade. Apesar da perda e da falta, pois muitos não possuem seus membros, o coletivo é vivido e celebrado com alegria. Em contrapartida a uma religião que exclui, o “paganismo” ao qual Padre Jack se torna um adepto, é tido como o lugar da inclusão e do respeito às diferenças que são capazes de se unir em torno do que possuem de comum. Essa maneira de viver a coletividade no “paganismo”, na qual as diferenças podem se expressar livremente, assemelha-se ao conceito de “multidão” criado por Michael Hardt e Antonio

¹³⁰No original: “Jack: Well, they Begin very formally, very solemnly with the ritual sacrifice of a fowl or a goat or a calf down at the bank of the river. (...) And then, when the thanksgiving is over, the dance continues. And the interesting thing is that it grows naturally into a secular celebration; so that almost imperceptively the religious ceremony ends and the community celebration takes over. And that part of the ceremony is a real spectacle. We light fires down the periphery of the circle; and we paint our faces with coloured powders; and we sing local songs; and we drink palm wine. And then we dance _and dance_ and dance_ children, men, women, most of them lepers, many of them with misshapen limbs, with missing limbs_ dancing, believe it or not, for days on end! It’s the most wonderful sight you have ever seen!”

Negri. Diferenciando o conceito de “povo” e “multidão”, Hardt e Negri afirmam que “O povo é uno. A população, naturalmente, é composta de numerosos indivíduos e classes diferentes, mas o povo sintetiza ou reduz essas diferenças a uma identidade. A multidão, em contraste, não é unificada, mantendo-se plural e múltipla” (HARDT&NEGRI, 2005, p.139). Ao traçar o conceito de “multidão”, Negri retoma Spinoza com a temática do corpo. Em um artigo intitulado “Para uma definição ontológica da multidão”, o filósofo declara ser o corpo a primeira matéria para o processo de constituição da multidão. Toda multidão é uma multidão de corpos que trabalham contra sua exploração e para a cooperação.

A questão do corpo sempre esteve ligada ao debate sobre a comunidade. Em uma época em que o corpo era considerado efêmero, foi comum se apoiar no conceito de comunidade como algo mais duradouro. As comunidades teriam vida mais longa que o indivíduo, portanto, buscava-se apoio e proteção na comunidade e no conceito de Estado-Nação, capaz de prover segurança, certeza e garantia. Com o aumento da mobilidade, a fluidez das relações, a incapacidade de se fixar em grupos de referência confiáveis, ou seja, o fim das certezas e garantias duradouras que a comunidade poderia proporcionar, a brevidade do corpo e de suas sensações é uma eternidade se comparada à efemeridade trazida pelas mudanças da modernidade.

Em *Dancing at Lughnasa*, Friel traz um tipo de comunidade que se forma não imaginariamente, como a que tinham em mente os membros do Teatro Literário Irlandês, mas fisicamente, envolvendo a presença e interação entre os corpos. Trata-se de uma comunidade como acontecimento, mais momentânea e sensorial, na qual seus membros compartilham a diferença e o mesmo som, a mesma música, o mesmo sabor, a mesma alegria. A comunidade como acontecimento é uma experiência que esvazia o indivíduo e o liga incondicionalmente ao outro, levando-o à sua condição ontológica de ser-com.

Na peça, a comunidade imaginária de Ballybeg fracassa ao excluir as irmãs Mundy e levá-las à separação e, em alguns momentos, a brigas. Kate é porta-voz dessa “comunidade” repressora que as impede de participar da verdadeira comunidade nas festividades de Lughnasa. Os momentos em que a comunidade se realiza e se apresenta como potência acontecem no silêncio, escapando à linguagem verbal, e estão associados às experiências que fazem lembrar o paganismo, como o almoço no jardim, em que todos compartilham a comida e de certa forma fazem seu *Lughnasa*, e a dança na cozinha, acontecimento que também pode ser entendido como uma metáfora da experiência de comunidade e da beleza de se estar junto. O rádio, tecnologia que normalmente é responsável por destruir a comunidade, deixando as pessoas isoladas em sua atividade de escutar, impedindo as conversas e a troca de

experiências, nessa cena é o que possibilita a união das irmãs. A alegria da dança e a reação em cadeia que provoca, na qual, pouco a pouco, todas se reúnem para dançar, evoca uma comunidade capaz de manter a esperança mesmo com as rápidas mudanças e transformações da modernidade. É nesse momento que as irmãs se esvaziam de si, suas diferenças se resolvem e elas vão uma ao encontro das outras, vinculando-se num momento de êxtase. É nesse tempo e espaço do aqui e agora que as irmãs formam uma pequena comunidade que se faz necessária, uma pequena comunidade que resiste aos problemas, uma “comunidade do desejo, uma comunidade de lampejos emitidos, de danças apesar de tudo, de pensamentos a transmitir” (DIDI-HUBERMAN, 2011, p.154-155).

Em uma Irlanda dividida, em que a questão religiosa sempre foi a causa de vários conflitos, *Dancing at Lughnasa* apresenta “sintomas” de um paganismo sobrevivente capaz de unir os personagens em torno de uma experiência de comunidade que sabe acolher a diferença e lidar com ela. A “necessidade de paganismo” de que a peça se ocupa, lança luz sobre um passado obscuro, em que o catolicismo assumia uma posição especial no Estado e ditava as regras da sociedade Irlandesa, moldando e desejando formar uma comunidade homogênea, e deixa expressa uma necessidade de comunidade mais aberta às singularidades múltiplas que se oferece como uma alternativa pela espiritualidade pagã.

Além de se referir à própria experiência e vivência da noção de comunidade na Irlanda, *Dancing at Lughnasa* é também metateatral, na medida em que essa maneira de se viver e experimentar a comunidade que dura o tempo de uma dança ou de uma celebração e está calcada na presença física e na comunhão não apenas visual e auditiva, mas sinestésica e sensorial, tem a ver também com o tipo de comunidade formada pelo teatro. Brian Friel, em uma entrevista a Morrison, quando este o pergunta como ele quer que sejam as reações a suas peças, deixa transparecer a forma como as mesmas unem as pessoas diferentes do público, transformando-as em uma comunidade.

Você tem um grupo de pessoas sentadas em um público e elas não são mais pessoas pensando individualmente, uma vez que elas fazem parte de um público. Elas são um grupo de pessoas que age da mesma forma como uma multidão reage - reage emocionalmente e espontaneamente. Agora você pode mexer com estas pessoas, deixando-as com raiva. Você pode torná-las empáticas. Você pode fazê-las sorrir, você pode fazê-las chorar. Você pode fazer todas essas coisas e essa reação emocional não dura muito tempo. Quero dizer que elas não vão sair correndo do teatro e derrubar um governo. Ou elas não vão sair correndo do teatro e construir casa para as pessoas que não têm. Mas há sempre a chance de que algumas pessoas irão reter uma determinada quantidade da reação espontânea que elas experimentaram no teatro e que elas vão pensar sobre isso quando elas estiverem lá fora. E talvez elas possam fazer alguma coisa. Mas este não é o objetivo final. O

principal objetivo é mexer com elas, e você vai mexer com elas no teatro não através da mente, mas através do coração (apud DELANEY, 2000, p.26-27).¹³¹

A forma como Friel descreve a função do teatro e seu objetivo diz respeito à maneira como a arte dramática, através da presença dos corpos de atores e público possibilita a criação de uma ideia de comunidade no espaço físico do teatro. Primeiramente, o teatro possibilita o encontro entre as pessoas. Por mais diferentes que sejam, as pessoas no teatro compartilham a mesma peça e também a atenção e os sentimentos despertados pelo que está sendo apresentado no palco. Elas riem juntas, choram juntas, aplaudem, reagem aos estímulos de maneira conjunta e sincronizada. O teatro se transforma em um ritual, uma cerimônia, a maneira de se estar em contato com o outro.

Dancing at Lughnasa, além de criar momentos de comunidade no palco, cria também uma comunidade entre os personagens e o público. Na peça, Friel mexe com o público e com seu coração através das danças apresentadas no palco, das músicas, dos rituais reconfigurados e da história narrada por Michael. O narrador, ao narrar suas memórias, pressupõe alguém para escutá-lo. No caso de *Dancing at Lughnasa*, o público ocupa este lugar de escuta. É a ele que Michael se dirige para compartilhar suas memórias. Esse público é convidado a formar com ele e os outros personagens, uma comunidade finita, provisória e transitória, que pretende durar apenas o tempo da peça, o que não a torna menos intensa.

Ao apresentar no palco as memórias individuais de Michael, as memórias de outros personagens também são evocadas. Estas várias vozes ativam no público também suas próprias memórias. São as memórias da própria casa, das músicas, da chegada da tecnologia, dos tempos de infância, da Irlanda, da África, das guerras, do mundo, de uma comunidade fluida que ora se afasta, ora se aproxima do que é apresentado no palco.

Apesar de as comunidades tenderem ao fracasso, pela sua própria natureza de ser formada por indivíduos e também por todos os obstáculos que lhe são impostos pela modernidade, Friel ressalta em suas peças a importância de se estar sempre em busca do comum, mesmo que isso só seja possível momentaneamente. Trazendo à tona o local com o

¹³¹ No original: “You get a group of people sitting in an audience, and they aren’t individual thinking people any longer once they’re in an audience. They are a corporate group who act in the same way as a mob reacts – react emotionally and spontaneously. Now you can move this people by making them angry. You can make them sympathetic. You can make them laugh, you can make them cry. You can do all of this things and this emotional reaction doesn’t live very long, doesn’t last very long. I mean they will not storm out of a theatre and pull down a Government. Or they will not storm out of a theatre and build home for people that haven’t got houses. But there’s always the chance that a few people will retain a certain amount of the spontaneous reaction that they experienced with the theatre building and that they will think about this when they come outside. And perhaps they may do something. But this is not the end purpose. The main purpose is to move them, and you will move them, in a theatre anyhow not through their head but through their heart”.

rural, a cultura, as tradições e costumes irlandeses e tratando de temáticas universais como a busca por proteção e liberdade e as emoções e sentimentos expressos pelo corpo, *Dancing at Lughnasa* deixa em aberto a possibilidade de formação de uma comunidade global que poderia ser alcançada através da arte, de maneira geral. Em 1970, em uma discussão em um colóquio com outros autores irlandeses sobre o futuro do drama Irlandês, Friel descreveu o caminho que ele pretendia trilhar em sua dramaturgia:

Eu gostaria de escrever uma peça que captasse o fluxo espiritual peculiar e, de fato, material, em que este país se encontra no momento. Isso tem que ser feito... em um nível local e paroquial, e espero que isso tenha significado para outras pessoas em outros países (apud RUSSELL, 2013, p.1).¹³²

Com *Dancing at Lughnasa*, Friel parece ter alcançado seu objetivo. Uma peça de memória em que, nas encenações, o tempo sempre se atualiza, novas possibilidades de comunidade surgem. As comunidades locais estão ameaçadas, mas o global desponta como a nova comunidade que vem.

¹³²No original: “I would like to write a play that would capture the peculiar spiritual, and indeed material, flux that this country is in at the moment. This has got to be done... at a local, parochial level, and hopefully this will have meaning for other people in other countries”.

CAPÍTULO 5. A MEMÓRIA ENQUADRADA

Digamos que a tradução é a experiência, o que se traduz ou se experimenta, também:
a experiência é tradução.

Jacques Derrida

5.1 Sobre as técnicas de narrar

Lady Gregory, no livro em que traduziu do gaélico as histórias da mitologia irlandesa para o inglês, deixa registrada através da escrita a narrativa que conta a chegada de Lugh a Teamhair, um lugar de onde se poderia ter uma vasta vista da Irlanda. Desse lugar, os reis poderiam governar toda a terra. Conta a história que ali havia dois porteiros e Lugh se aproximou de um deles, pedindo que o levasse até Nuada, rei dos Tuatha de Danamn. O porteiro pediu então a Lugh que se identificasse e dissesse qual era sua habilidade, pois, segundo ele, “ninguém que não tenha uma arte entra em Teamhair”¹³³(GREGORY, 2000,p. 26). Nesse contexto, a palavra arte se refere a alguma habilidade para fazer algo. Relaciona-se à *techné* como a arte do saber fazer, o que revela o domínio de um tipo de conhecimento e também uma potência para criar e produzir algo.

Lugh afirma ser dotado de muitos talentos e conhecedor de vários ofícios. Porém, para cada ofício que Lugh afirmava dominar, o porteiro retrucava dizendo que já havia pessoas no reino capazes de fazer o mesmo. Por fim, Lugh o desafia a perguntar ao rei se em seu reino haveria uma pessoa apenas com tantas habilidades como ele. Caso houvesse, desistiria de entrar naquela comunidade. Para provar que estava dizendo a verdade, Lugh, o Mestre de todas as Artes, foi desafiado a apresentar seus talentos. Vendo tudo o que Lugh era capaz de fazer, o rei permitiu que ele entrasse e se sentasse no banco do conhecimento. O rei viu em Lugh uma possibilidade de ajuda para libertar seu povo da tirania de Fomor. Na mitologia irlandesa, os fomorianos representavam o caos. Ao contrário, os Tuatha De Danamn representavam a civilização. Lugh possuía as duas linhagens. Era filho de Cian de Tuatha De Danamn e Ethlinn, filha de Balor, rei dos Fomorianos. Ao provar suas habilidades, o rei colocou Lugh em seu lugar e instruiu a todos para ouvirem seus conselhos. Esse homem,

¹³³ No original: “no one without an art comes into Teamhair”

dotado de grande conhecimento e sabedoria, poderia transmitir sua experiência e ajudar o povo de Nuada.

Dentre as artes que o talentoso Lugh afirma dominar estaria a de contar histórias, arte que sempre se apresenta com seu caráter utilitário. A narrativa está presente nos mitos e nas lendas como forma de explicar fatos da realidade e fenômenos da natureza. Está presente nas fábulas com seu caráter educativo, tendo em vista transmitir uma moral e ensinar algo sobre a vida. Está presente nos contos de fadas que, segundo Benjamim, “revela-nos as primeiras medidas tomadas pela humanidade para libertar-se do pesadelo que o mito havia infundido em nossos corações” (BENJAMIM, 2012, p.232). Está presente no próprio teatro de Friel que, ao trazer em *Dancing at Lughnasa* a figura do narrador de maneira explícita, apresenta a arte teatral com seu potencial narrativo, muitas vezes esquecido pelas características que usualmente se impõem ao drama. Detentor da técnica do bem narrar, o papel que Lugh irá desempenhar na comunidade se assemelha ao do narrador definido por Benjamin (2012), figurando entre os sábios e mestres e, como tal, sendo capaz de aconselhar. Conforme afirma Benjamim, “o narrador é um homem que sabe dar conselhos ao ouvinte. Mas se ‘dar conselhos’ soa hoje como algo antiquado, isto se deve ao fato de as experiências estarem perdendo a sua comunicabilidade” (BENJAMIM, 2012, p.216).

Benjamim (2012), em ambos os textos “Experiência e Pobreza” e “O Narrador”, afirma que a arte de narrar está em baixa e lamenta pelo declínio da memória oral e da troca de experiências. Para o autor, é na reminiscência que a experiência é transmitida de geração em geração. A narrativa de memória é a que concentra todas as variedades do épico, de forma que, para os gregos, Mnemosyne, deusa da reminiscência, é também a musa da poesia épica. A memória na mente do indivíduo assume sua forma narrativa de maneira a possibilitar a transmissão de saber e conhecimento, impedindo que algo caia no esquecimento. Essa narrativa oral e memorialística normalmente é construída por várias vozes que a vão repetindo, contestando, confirmando ou complementando. Articulando-se a outras narrativas, tem garantida a sua sobrevivência.

Benjamin (2012) localiza a Primeira Grande Guerra como um evento que marca o início do fim dessa narrativa tradicional, associada, pelo filósofo, ao modo de produção artesanal. Não apenas a voz e a palavra, mas a mão e o gesto exercem sua função na arte de narrar como uma forma artesanal de comunicação, na qual o narrador trabalha a matéria-prima de suas experiências e também a dos outros, transformando-a em um produto sólido, útil e único, além de imprimir sua marca, “como a mão do oleiro na argila do vaso”. (BENJAMIN, 2012, p.221) Vinculada ao trabalho manual e à atividade de tecer com o sentido

de entrelaçar histórias de vida, a narrativa perde seu espaço propício quando o sistema de produção se torna industrializado. O desenvolvimento da técnica que se sobrepõe ao homem e o leva a estabelecer uma relação diferente com seu tempo e espaço durante a Guerra, bem como a perda de um campo de experiência comum no qual os soldados combatentes pudessem voltar e partilhar o que viveram, ocasionam a dissolução dos valores de comunidade e dos vínculos familiares. O individualismo e o sistema de produção capitalista transformam as relações interpessoais em relações comerciais e, dessa forma, as pessoas vão se tornando mais pobres em experiências comunicáveis. Segundo Benjamin, “contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história”. (BENJAMIN, 2012, p. 221)

Lugh também domina a técnica do trabalho manual. Além de contador de histórias e poeta, é ferreiro, carpinteiro e trabalhador em latão. O menino Michael é um herdeiro de Lugh, dotado de habilidade para desenhar e fazer pipas. Talvez seja essa também a sua herança como narrador. O texto “O Narrador” de Benjamin é de 1936, quando a tecnologia chega no campo e o artesão perde o hábito de contar, de narrar. É também o ano que o narrador Michael recorda. Ele vivencia as experiências relatadas por Benjamin de perder seus vínculos familiares pela guerra, pela emigração e também a substituição do artesanato pela indústria e a dissolução dos ideais de coletividade em detrimento de um individualismo que o leva a escapar e deixar sua família. Como um narrador solitário, que talvez não encontre mais alguém para compartilhar suas experiências, Michael narra no tempo presente. Ele enfrenta as dificuldades de narrar, enfrenta o que Benjamin chamou de “barbárie”, mas parte dela como forma positiva. Reconstrói suas memórias a partir do pouco que restou e busca soluções no anacronismo da memória. Recuperando um passado anterior ao tempo que viveu, impossibilitado de narrar, Michael se desvencilha das palavras que muitas vezes não são capazes de traduzir os sentimentos e apela para a linguagem do corpo que se transmite no silêncio. Desde o tempo das sociedades primitivas anteriores à escrita até hoje, o corpo vem cumprindo uma função de suporte da memória, transmitindo-a por meio dos gestos, das danças, das canções e dos rituais que performatizam narrativas e perpetuam tradições.

Para que possa ser transmitida de geração em geração, a memória narrativa precisa ser externalizada, o que implica a necessidade de passar por um processo de tradução para algum tipo de linguagem, seja verbal, ou não, e exige o domínio de algumas técnicas que permitem armazenar essa memória. A análise de *Dancing at Lughnasa* traz à tona essas diferentes linguagens e possibilidades de externalização da memória, dentre elas a dança, a música e a

própria oralidade, que se relacionam ao mito de Lugh e permitem associar a memória à arte enquanto técnica que se desenvolve a partir da necessidade do ser humano de transformar seu ambiente e sobreviver a ele, preservando sua cultura e suas histórias e impedindo que desapareçam. Conhecedor de várias artes e técnicas, Lugh se torna a esperança de sobrevivência da comunidade dos Tuatha De Danamn que corre o risco de ser aniquilada pelos fomorianos.

Embora em seu texto “O Narrador” Benjamin aponte para o passado e para a tradição e valorize as narrativas da memória oral como a verdadeira arte do narrar com a função utilitária de transmitir experiências, no mesmo ano Benjamin escreve a primeira versão de “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, um texto que aponta para o futuro, escrito em um contexto no qual os veículos de comunicação de massa invadem vários meios sociais e o desenvolvimento da técnica torna as manifestações artísticas mais disponíveis para exposição. Em *Dancing at Lughnasa*, Friel faz várias referências sobre esse momento. Além do rádio que chega à casa da família Mundy, há também referências ao gramofone que Gerry vendia e que permitia reproduzir uma mesma música várias vezes e ao próprio cinema que Benjamin (2012) usa como exemplo principal de arte reprodutível possibilitada pelo desenvolvimento da técnica.

Em seu texto, Benjamin (2012) trata das tendências evolutivas da arte e de sua reprodução nas condições do atual sistema capitalista. Ele inicia sua argumentação partindo do princípio de que a obra de arte, em sua essência, sempre foi reprodutível, mas seu valor, seja econômico ou artístico, por um tempo, esteve ligado à noção de “aura”. O filósofo chama de “aura” a uma “aparição única de uma coisa distante por mais perto que ela esteja”(BENJAMIN, 2012, p.184). A singularidade da obra de arte aurática compõe-se de elementos temporais e espaciais. O modo de ser aurático está sempre atrelado a um “valor de culto”, quase religioso e mágico. O valor de culto é envolvido por uma espécie de ritual em torno da apreciação da obra de arte que quase a obriga a manter-se secreta. Sua função ritual e aurática se realiza no aqui e agora e no testemunho de quem esteve presente e pôde presenciá-la. Por exemplo, o quadro *Os girassóis* de Van Gogh tem seu valor por ser único e estar localizado na Galeria Nacional em Londres. Quem quiser vê-lo deverá deslocar-se até lá, nos horários em que a galeria se encontra aberta. Da mesma forma, uma peça, produzida em um determinado teatro, exige que o espectador que queira vê-la se desloque em um tempo específico sob o risco de perdê-la e não poder vê-la novamente. Devido a essa característica ritualística do teatro, Benjamin anuncia uma crise na arte dramática em uma época em que a arte passa por um processo de refuncionalização. Segundo Benjamin,

A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto mais se orientar em função da reprodutibilidade e, portanto, quanto menos colocar em seu centro a obra original. É óbvio, à luz dessas reflexões, por que a arte dramática é de todas a que enfrenta a crise mais manifesta. Pois nada contrasta mais radicalmente com a obra de arte sujeita ao processo de reprodução técnica, e por ele engendrada, a exemplo do cinema, que a obra teatral, caracterizada pela atuação sempre nova e originária do ator. (BENJAMIN, 2012, p.195-196)

Benjamin (2012) ressalta que, a partir do século XX, o “valor de culto” da obra de arte é substituído por um “valor de exposição” para o qual o objeto artístico tem mais é que ser visto e cita o cinema como exemplo maior dessa reprodutibilidade. Ao contrário do teatro que se baseia na repetição que, por sua vez, sempre pressupõe a diferença de tal forma que cada encenação é única, o cinema seria a arte da reprodução, perene em sua natureza por se apresentar sempre da mesma forma e de longo alcance, podendo ser vista em qualquer tempo e lugar. Nesse contexto, o cinema desponta como uma nova forma de narrar, armazenar e transmitir memórias.

5.2 Entre o arquivo e a memória: *Dancing at Lughnasa* no cinema

Desde o nascimento do cinema e seu desenvolvimento enquanto técnica, quando os irmãos Lumière fizeram os primeiros filmes, a função da imagem cinematográfica estava relacionada à recuperação da memória e a uma tentativa de escapar à transitoriedade do tempo. Assim como a escrita, o cinema surge através de um anseio do homem de escapar da efemeridade da vida e impedir o esquecimento. Dessa forma, o cinema nasce predestinado a registrar e o filme se apresenta como um arquivo de imagens que resiste à passagem do tempo e possibilita revisitar o passado, em qualquer época e lugar, desde que haja um dispositivo para que suas imagens sejam projetadas.

Aliás, esse é o segundo ponto em que o cinema se relaciona com a memória: seu caráter imagético e imaginário. Falar de cinema é falar de imagens e, desde a antiguidade, as mesmas foram utilizadas como uma eficaz ferramenta para a memorização de discursos. As imagens do cinema apelam sempre para a memorização. É necessário que o espectador se lembre das ações, uma vez que, a cada momento somos chamados a recuperar o que acontece nas cenas anteriores para construir o significado do todo cinematográfico. Além disso, ao final do filme, guardamos sua lembrança e a emoção que nos despertou.

Por fim, outro ponto em que o cinema se relaciona à memória diz respeito à construção de uma memória da ficção, com a releitura de obras e adaptações produzidas. Nesse sentido, assim como o teatro, o cinema é também fantasmático, na medida em que está sempre retomando obras anteriores e as relendo, levando em consideração seu contexto de produção e recepção. De acordo com André Bazin, crítico e teórico de cinema, “estamos nos movendo em direção a um reinado da adaptação” (BAZIN, 2000, p.26)¹³⁴, tamanha a quantidade de adaptações sendo produzidas, principalmente para o cinema, que se apresenta como um produto da globalização da memória cultural e ficcional. Grande parte dos trabalhos de adaptação para o cinema inicia-se na literatura e, normalmente, os romances são os preferidos para serem adaptados por conterem semelhanças narrativas estruturais com a narrativa apresentada no telão.

Linda Hutcheon, em seu prefácio à primeira edição do livro *A Theory of Adaption*, ressalta que a adaptação não é um fenômeno novo. Ela sempre ocorreu. Porém, com o cinema, a adaptação alcançou maior popularidade devido à sua longa abrangência. A autora ainda chama a atenção para uma visão negativa e preconceituosa que normalmente se tem da adaptação que, muitas vezes comparada com o original, não é considerada tão boa, e desafia tal visão pautada em uma ideia de autoridade, ao afirmar que “versões múltiplas existem lateralmente, não verticalmente”¹³⁵ (HUTCHEON, 2013, p.XV) e ao ressaltar o fato de que, com o largo campo de alcance do cinema, muitas vezes se tem acesso apenas à adaptação. A autora reforça que, para que o espectador possa experimentar a adaptação enquanto tal e uma relação dialógica entre os textos possa ser estabelecida, é necessário que ele tenha a memória do texto original que foi traduzido para outro contexto.

A peça *Dancing at Lughnasa* de Brian Friel foi adaptada para o cinema 8 anos após sua primeira apresentação no Abbey, dando origem ao filme *Dancing at Lughnasa* (1998). Inicialmente, o filme já se relaciona com a peça de Friel pelo título. Trata-se de obras homônimas e tanto a primeira apresentação da peça quanto o filme foram produzidos por Noel Pearson, produtor irlandês de teatro e cinema.

Apesar das características semelhantes entre o teatro e o cinema, como por exemplo, a apropriação das linguagens verbo-visuais e sonoras, uso de atores, figurino, maquiagem e cenário para produzir o significado almejado, dando a sugestão de que é a vida que o espectador está presenciando, a tradução de peças em filmes não é simples. Mesmo assim, Bazin afirma que “três quartos dos filmes existentes são ramificações do teatro” (BAZIN,

¹³⁴ No original: “we are moving toward a reign of adaptation”

¹³⁵ No original: “Multiple versions exist laterally, not vertically”

2018, p.174). Bazin dedica um capítulo de seu livro intitulado *O que é o cinema?* à relação entre o teatro e o cinema que, segundo o autor, vai muito além do “teatro filmado”. No início do cinema, os primeiros filmes eram peças filmadas. Uma câmera era colocada em frente ao cenário e fazia-se um filme com toda a sequência. Nesse tipo de filme, prevalecia a fidelidade ao texto. Foi dessa forma que o teatro fez parte da memória do cinema.

Posteriormente, o desenvolvimento da tecnologia possibilitou ao cinema usar recursos como o movimento de câmera, a montagem e a edição, particularizando sua linguagem e permitindo ao cineasta expandir o espaço limitado do drama, chamar a atenção do espectador para detalhes importantes ou dinamizar o tempo da narrativa com cortes e sequências de ações simultâneas em outro plano. De qualquer forma, mesmo em roteiros feitos especificamente para o cinema, é possível perceber a influência da tradição dramaturgica pelas semelhanças já explicitadas.

Embora afirme ser grande a quantidade de adaptações do teatro para o cinema, Bazin (2018) não deixa de reforçar os problemas e as dificuldades envolvidas em tais traduções. De acordo com o autor, é muito mais fácil adaptar um romance para o cinema do que uma peça. Para justificar essa afirmação, Bazin (2018) começa fazendo uma distinção entre a realidade teatral e a realidade dramática. O drama está no teatro e também em um romance, em uma fábula, em um soneto, em um filme. Porém, no teatro, o drama está entrelaçado de tal forma ao elemento teatral que muitas vezes isso dificulta sua tradução para a linguagem utilizada pelo cinema. Aí se situa o “incomparável” que Evando Nascimento (2013) trabalha em seu texto “A tradução incomparável” na releitura que faz de Derrida e Benjamin. O “incomparável” é o intraduzível, aquilo que não tem equivalente e que, portanto, não se consegue traduzir.

O romance traz consigo apenas o elemento dramático a ser transposto para o filme, enquanto a peça traz o elemento teatral do qual o roteirista tem que se desvencilhar. De acordo com Bazin,

Quanto melhor for a qualidade de uma obra dramática, mais difícil será a dissociação do dramático e do teatral, cuja síntese o texto realiza. É significativo que assistamos à (sic) tentativas de adaptação de romances para o palco, mas praticamente nunca à operação inversa. Como se o teatro se situasse ao fim de um processo irreversível de purificação estética. (BAZIN, 2018, p.176)

Pode-se dizer que, de alguma forma, a peça é protegida pelo seu texto. Não há como adaptar sem se dispor de algo, ou fazer substituições. Dessa forma, segundo Bazin, ou a adaptação do teatro para o cinema resulta em uma “peça filmada”, tipo de filme que é visto

com certo preconceito pela crítica cinematográfica como uma adaptação mal feita ou, ao ser adaptada segundo as exigências do cinema, transforma-se em uma obra completamente nova. Em sua obra, Bazin (2018) refuta o preconceito existente a respeito da “peça filmada”, apontando o fato de que não existe uma arte pura. As artes se influenciam e há sempre uma contribuição mútua entre as obras no que se refere à produção de significado e uso das linguagens.

Na adaptação de *Dancing at Lughnasa* para o cinema, o roteirista e dramaturgo Frank McGuinness e o diretor Pat O’Connor mantiveram a centralidade dada à língua na obra de Friel e sua característica de se valer das palavras. Isso acabou rendendo algumas críticas ao filme por uma incapacidade de equilibrar o uso da linguagem verbal com a visual, já que normalmente esta é a mais explorada no cinema. A obra foi considerada pelos críticos como uma mera “peça filmada”, sem a ação e o ritmo necessários no cinema. Porém, segundo Mariagrazia De Meo, em seu artigo intitulado “Performing Dancing at Lughnasa on screen”, “é a língua, não as ações que movem a narração e materializam o conflito dramático entre emoções e realidade. (...) Além disso, o foco na língua serve ao propósito de dismantlar sua confiabilidade e performatizar seu fracasso, celebrando o poder libertador da música e da dança” (MEO, 2013, p.188).¹³⁶ A falta de ação na linguagem cinematográfica reflete ainda a falta de movimento, a mesmice e a paralisia que tomam conta da vida dos personagens.

Apesar dessa semelhança com a peça no que se refere ao uso da linguagem verbal, as transformações são tantas que se trata de uma obra completamente nova. *Dancing at Lughnasa*, peça e filme, são duas obras diferentes, mas que mantêm uma relação entre si e, utilizando a metáfora do deus Lugh, iluminam o significado uma da outra tanto por suas diferenças quanto por seus pontos de contato. Conforme afirma Nascimento sobre a tarefa do tradutor: “A tarefa e o desafio é elaborar um texto realmente *incomparável*, que ilumine o dito original, mas também o traia profundamente, dando vez a um novo texto, como se escrito na língua de chegada.” (NASCIMENTO, 2013, p.87)

O filme *Dancing at Lughnasa* foi financiado pela Capitol Films, Sony Pictures Classics and Channel Four Films em associação com a Bord Scannán Heireann, uma agência criada para ajudar na produção e divulgação de filmes irlandeses dentro e fora da Irlanda como uma maneira de despertar um interesse pelo país, pela sua cultura e seus filmes – e a Radio Teilifís Éireann, a emissora de rádio e televisão públicas da Irlanda. Traz em seus

¹³⁶No original: “...it is language, rather than actions that moves the narration forward and embodies the dramatic conflict between inner emotions and reality. (...) Furthermore, the focus on language serves the purpose of dismantling its reliability and performing its failure, celebrating the liberating power of music and dancing...”

créditos iniciais uma nota de que se trata de um filme baseado na peça original de Brian Friel, dirigido por Pat O'Connor, tendo como roteirista Frank McGuinness, também dramaturgo. Em uma entrevista concedida à IndieWire¹³⁷, o diretor comenta a importância da Bord Scannán Heireann e da televisão irlandesa para os primeiros estágios de desenvolvimento de seu filme e explica que o restante do dinheiro, como acontece geralmente com os filmes irlandeses, vem de fora. A história do cinema irlandês não é de muitos sucessos comerciais, o que dificulta o recebimento de investimentos. Apesar disso, Pat O'Connor afirma que o desenvolvimento da indústria cinematográfica irlandesa é lento, mas constante.

Pat O'Connor tem em seu histórico, antes de *Dancing at Lughnasa*, o trabalho de direção de vários filmes que foram adaptados de romances ou contos para o cinema. Dentre as suas adaptações estão três contos de William Trevor (*The Ballroom of Romance* (1982), *One of Ourselves* (1983) e *Fools of fortune* (1990)); o filme *Cal* (1984), baseado no romance homônimo de Bernard MacLaverty; *A month in the country* (1987) no romance de J.C Carr, *Stars and Bars* (1988) no romance de William Boyd, e *Circle of friends* (1994) no romance de Maeve Binchy. Este último foi o filme produzido pela Bord Scannán Heireann que foi mais bem sucedido comercialmente. Até então, os filmes criativos sobre a Irlanda não conseguiam competir com o cinema Americano. Então, *Circle of Friends* (1994) fez parte de uma onda de filmes que adotaram a temática da cultura irlandesa apresentada sob a fórmula Hollywoodiana em uma tentativa de manter uma identidade cultural e ao mesmo tempo alcançar um público maior.

Dancing at Lughnasa (1998) também se situa nesse contexto de tentativa de ampliação do cinema irlandês através de uma aceitação internacional. Conforme Frank McGuinness afirma sobre a busca por um sucesso comercial no cinema, “No mundo do filme, o dinheiro governa. A paixão é o lucro, a palavra do produtor é lei. O custo mais ínfimo do filme mais simples é astronômico em comparação com a produção da maior peça teatral”¹³⁸. Portanto, ao se escolher o que adaptar, uma obra de renome traria certa garantia de sucesso comercial. A peça que deu origem ao filme foi apresentada na Broadway em 1991 e ganhou três prêmios Tony, incluindo o de melhor peça, dentre outros. Enquanto, por um lado, o sucesso da peça

¹³⁷ BRYANT, Gesha-Marie. *An Irish Renaissance with Pat O'Connor's "Dancing at Lughnasa"*. Disponível em <http://www.indiewire.com/1998/11/an-irish-renaissance-with-pat-oconnors-dancing-at-lughnasa-82495/>. Acesso em: 04/01/2017.

¹³⁸No original: “in the world of film, money rules the roost. The passion is profit, the producer’s word is law. The sheer cost of even the most simple movie is astronomical compared to all but the most lavish theatrical production.” Disponível em: http://www.ucd.ie/scholarcast/transcripts/Filming_Friel.pdf Acesso em: 05/01/2017.

poderia ajudar na boa recepção do filme, a adaptação de *Dancing at Lughnasa* para o cinema poderia contribuir também para a difusão da peça, aumentando o seu nível de alcance.

Obviamente, ver o filme não substitui a experiência do teatro, mas amplia o acesso à obra, o que pode aumentar a vontade de buscar pelo teatro. Trata-se de uma relação mútua que acaba contribuindo para aumentar a bilheteria de ambos. Além disso, através do cinema, a memória, antes local, é levada a um nível global. Ao ser transposta para o cinema, uma peça teatral é destacada de seu valor ritualístico e ganha o “valor de exposição” de que trata Benjamim (2012). Ela tem mais é que ser vista e pelo maior número possível de pessoas. Ao contrário do teatro, que se realiza em um espaço e tempo determinados e para o qual é possível se prever um público presente fisicamente e diante do qual a história se desenvolve, o cinema é de uma abrangência mais ampla e imprevisível. Conforme Thaís Diniz afirma sobre o trabalho do cineasta:

(...) [este] se diz um cidadão global, trabalhando num meio realmente internacional, que é o cinema, com toda a riqueza de seus recursos. Não hesita em usar formas artísticas de outras culturas como base para sua própria criação. Concomitantemente, não perde de vista os aspectos culturais da relação entre as duas realizações de um mesmo texto (DINIZ, 1999, p. 53).

Para se fazer uma análise do filme, é importante recuperar a ideia da adaptação para o cinema como uma “tradução” do texto de Friel, o que torna necessário fazer algumas considerações sobre o termo, chegando ao significado que este adquire na situação atual e aproximando-o da ideia de criação de uma memória da ficção.

A palavra traduzir vem do latim *traducere* que significa atravessar. Assim sendo, grosso modo, traduzir seria passar de uma língua para outra. Porém, o conceito de tradução vai se mostrar bem mais complexo que a mera transposição de sentido de uma linguagem para a outra, vindo a sofrer alterações com o passar do tempo e com as novas formas de se conceber o mundo.

Diniz (2003), na introdução ao seu livro *Literatura e Cinema: da semiótica à tradução cultural*, chama a atenção para as transformações importantes sofridas no campo da tradução. Sob um ponto de vista mais tradicional, a noção de tradução estava ligada ao conceito de *mímeses* que concebia a língua como uma imitação da realidade. Dessa forma, os nomes estariam agregados às ideias, podendo se falar em uma tradução integral e fiel de uma língua para outra. Antes, para que as traduções da Bíblia e de outros textos clássicos da cultura dominante pudessem ser considerados confiáveis, traduzir consistia em reproduzir o significado inerente aos textos originais, transportando-o para outra língua. Baseada em um

critério de fidelidade, as traduções eram julgadas como boas ou ruins, fiéis ou não. Para que fossem consideradas bem sucedidas, deveriam conter todos os aspectos e características do original. Conforme afirma Diniz, “a tradução, assim conceituada, implica um fluxo unidirecional, da cultura originária para a cultura tradutora” (DINIZ, 2003, p.27-28).

Benjamin, em 1923, em seu prefácio de tradução dos poemas de Baudelaire intitulado e traduzido como “A tarefa do tradutor”, tendo passado pela experiência de traduzir, questiona a ideia de fidelidade ao texto original e aponta para o fato de que a tradução se dá de uma maneira diferente da mera reprodução de sentido. Segundo o filósofo,

...da mesma forma como a tangente toca a circunferência de maneira fugidia e em um ponto apenas, sendo esse contato, e não o ponto, que determina a lei segundo a qual ela continua em linha reta para o infinito, a tradução toca fugazmente, e apenas no ponto infinitamente pequeno do sentido do original, para perseguir, segundo a lei da fidelidade, sua própria via no interior da liberdade do movimento da língua (BENJAMIN, 2011, p.117).

Essa força performativa da tradução de que trata Benjamin e o papel ativo do tradutor na criação de uma nova obra problematizam a noção de originalidade. O tradutor é também autor da obra traduzida e participa de seu processo de criação em uma determinada língua e cultura. Conforme afirma Nascimento em uma tradução ou releitura da obra de Derrida: “...para Derrida... o original já se dá como tradução de um texto que o precede: de modo que escrever é sempre de algum modo traduzir, reinscrevendo marcas e traços. (NASCIMENTO, 2013, p.92) Assim também, traduzir é escrever, é criar um novo texto a partir de outras leituras e, de alguma forma, revisitar um texto fonte, reconfigurando-o e atualizando-o.

Com o pós-estruturalismo, a discussão sobre a tradução iniciada por Benjamin é retomada por Jacques Derrida. Em seu livro *Torres de Babel*, o filósofo cria uma espécie de tradução da tradução do texto de Benjamin “Die Aufgabe des Übersetzers” (“A tarefa do tradutor”) feita por Maurice Gandilac e do texto bíblico sobre a Torre de Babel que explica a confusão linguística e a diferenciação das línguas. De acordo com Gn 11, 1-9, os homens inicialmente falavam um mesmo idioma e decidiram construir uma torre que chegaria até o céu e os uniria para sempre. Deus havia interpretado tal atitude como um desejo de poder dos homens e resolve descer para confundir sua linguagem e dispersá-los por toda a terra. Em seu livro, Derrida coloca cada língua como um fragmento dessa língua maior e, portanto, incapaz de carregar consigo todos os sentidos. A partir daí, o filósofo constrói sua argumentação sobre a necessidade e impossibilidade de tradução. Sempre há um sentido novo a ser dito que a língua de origem pode não expressar, daí a necessidade da tradução. Da mesma forma, é

impossível restituir por completo o sentido do original, daí sua impossibilidade. Segundo Derrida, “a tradução não é nem uma imagem nem uma cópia” (DERRIDA, 2006, p.35) e, “se o tradutor não restitui nem copia um original, é que este sobrevive e se transforma. A tradução será na verdade um momento de seu próprio crescimento, ele aí completar-se-á engrandecendo-se”(DERRIDA, 2006, p.46). Derrida desconstrói por completo a ideia de fidelidade na tradução e chama a atenção para seu caráter de suplemento, acrescentando sempre algo novo ao original que ele denomina “sobrevivente”: “O original se dá modificando-se, esse dom não é o de um objeto dado, ele vive e sobrevive em mutação” (DERRIDA, 2006, p.38).

São as traduções que permitem que uma obra literária permaneça e sobreviva ao longo do tempo. São verdadeiras homenagens em memória das obras traduzidas, fazendo-as sempre retornarem em um outro contexto temporal e espacial para torná-las eternas, elevando-as ao *status* de cânone. Dessa forma, pode-se conceber a tradução como um ato de memória da ficção na medida em que retoma um texto do passado e o relê com os olhos do presente e da cultura alvo, sempre trazendo algo de novo.

É importante salientar também a importância do fator cultural de toda e qualquer tradução. Toda tradução se dá dentro de um contexto, segundo uma ideologia, com determinado propósito e é tarefa do tradutor fazer a mediação entre as culturas e tradições, tornando o “original” mais acessível aos receptores do texto traduzido. Júlio Plaza, em seu livro *Tradução intersemiótica*, recupera a definição de Jakobson desenvolvendo a ideia da tradução de cunho intersemiótico como uma tradução interlinguagens e aprofunda ao ressaltar que, além das diferenças semióticas, é importante considerar também, na tradução, os fatores históricos e culturais envolvidos, os aspectos estilísticos do diretor e de sua equipe, bem como sua expectativa de recepção. Dessa forma, o processo de tradução intersemiótica existe dentro de um contexto, envolvendo também uma tradução cultural, e todo evento tradutório de um texto enquanto adaptação pressupõe mudanças. É assim que o texto original permanece ao mesmo tempo em que se transforma. Por ser uma forma de repetição na diferença, em que a mudança é inevitável, toda adaptação é uma memória do texto ficcional que lhe serviu de base.

Assim como o passado, ao ser recuperado pela memória, já não é mais o mesmo, a peça *Dancing at Lughnasa*, ao passar para um outro espaço, no caso o cinema, constitui-se como uma outra obra criada em um outro contexto e para um outro público, mas que não deixa de conter traços e vestígios do texto criado inicialmente e de manter relações e diálogos com o mesmo, atualizando-o e reconfigurando-o. Pela relação de similaridade que há entre a

peça e o filme é que se pode dizer que ambos são signos icônicos um do outro. Além disso, na adaptação, o sentido atribuído à peça é o resultado de uma interpretação, o que dá origem a outro signo que se configura como seu interpretante. O interpretante é outra representação e, como representação, também possui um interpretante e assim, infinitamente. Conforme afirma Diniz sobre a tradução de peças para o cinema,

...dois textos, considerados como tradução um do outro, um filme e uma peça de teatro, são obras inteiramente independentes, *sui generis*, mas, ao mesmo tempo, intimamente relacionadas. Como resultado do processo transformacional, surge uma estrutura totalmente nova. E o texto tem de ser visto como uma obra autônoma que não pode ser adequadamente compreendida e julgada, se tomada apenas como uma transformação uma da outra. Não se pode, entretanto, negar que esteja intimamente ligada ao outro, pois funciona como seu “interpretante” (DINIZ, 2003, p.32).

Ao se tratar da questão da tradução de uma peça em filme, é necessário voltar ao texto escrito, muitas vezes base para que tanto o teatro quanto o cinema se realizem. O texto escrito é que vai compor o arquivo a ser consultado e relido pela memória. Esta consiste em apropriar-se do passado com o olhar do presente, tendo em vista atingir seus objetivos. Do texto teatral, que só se realiza por completo na encenação, é que parte o roteiro para o cinema que terá como produto final depois da filmagem, montagem e edição, o filme que se situa dentro de um contexto de produção e recepção. Um texto dramaturgicamente bem sucedido no teatro como foi *Dancing at Lughnasa*, ao ganhar as telas do cinema carrega consigo um público com a expectativa de encontrar na base da obra cinematográfica o texto de Friel. De acordo com Bazin,

a razão mais comum de levar para a tela uma obra dramática contemporânea é o sucesso que ela obteve nos palcos. O sucesso a cristaliza no essencial de um texto submetido ao espectador e que, aliás, o público do filme quer reencontrar; e aí estamos nós, portanto, reduzidos, por um desvio mais ou menos difino, ao respeito ao texto escrito (BAZIN, 2018, p.174-175)

A pipa sem vento, imagem utilizada por Friel em uma de suas entrevistas como metáfora para se referir ao texto dramaturgicamente sem a *performance*, e que está presente em seu texto teatral, é apresentada no cinema de maneira ao mesmo tempo distinta e semelhante. Na pipa está impresso um rosto que, por conter traços que se assemelham a desenhos primitivos, funciona como um ícone, remetendo à ambientação de paganismo presente na narrativa. Essa

imagem é seguida por uma “imagem-ação”¹³⁹ que se repete também no final do filme, na qual o menino Michael tenta controlar essa pipa em movimento, mas ela escapa e vai embora. Situando o espectador no tempo e no espaço, a narrativa do Michael adulto se inicia com a câmera focalizando o menino Michael que parece reclamar sobre a pipa que se foi e uma legenda sobreposta à sua imagem que indica tratar-se do ano 1936 no condado de Donegal na Irlanda. A câmera então se abre para uma “imagem-percepção”¹⁴⁰ em plano geral que mostra a casa da família Mundy em uma área rural, onde se desenrola a narrativa. No filme, a pipa é acometida por tanto vento e movimento que foge ao controle do menino Michael. Ele acaba tropeçando e a pipa voa para outras direções. Pode-se dizer que a pipa simboliza o texto escrito por Friel, que servirá como base para o filme.

Para a adaptação de *Dancing at Lughnasa* para o cinema, foi cogitada por Noel Pearson a possibilidade de Friel escrever o roteiro. Friel respondeu ao produtor que não se importava com quem fosse escrevê-lo. Embora se preocupasse em participar do processo de produção da peça nos palcos, o dramaturgo parece não ter a mesma preocupação com sua peça no cinema. Ele reconhece que se trata de um outro tipo de mídia e que, nesse contexto, o escritor perde o controle do resultado final, da mesma forma como Michael não consegue mais ter o domínio sobre a direção que sua pipa irá tomar. De acordo com Nascimento, “por meio da tradução, o original resurge de forma diferencial” (NASCIMENTO, 2013, p.240).

O filme *Dancing at Lughnasa* basicamente mantém os aspectos indiciais que apontam para o enredo da peça e retoma a história da desintegração da família Mundy, formada pelos seguintes personagens: o menino Michael, suas quatro tias Kate, Rose, Agnes e Maggie e sua mãe Chris. As transformações na família são desencadeadas pela chegada de seu tio padre, Jack, que aparenta sofrer de uma doença mental quando retorna de sua missão na África, e também pela visita de Gerry Evans, pai de Michael, um galanteador que apenas de vez em quando aparece para ver Chris. Estes acontecimentos, juntamente com a chegada do rádio à casa da família, correspondem também à época do Festival de *Lughnasa* que, segundo a explicação do narrador em *voice-over*, é uma época de dança e música que recebe esse nome a partir do deus da colheita *Lugh*.

¹³⁹ A “imagem-ação” é definida por Deleuze (2018) em seu livro *Imagem-movimento* e está para a secundidade que diz respeito aos fatos e envolve ação e reação. Esse é o campo das oposições e a figura humana é enquadrada por inteiro no plano médio.

¹⁴⁰ A “imagem-percepção” a que Deleuze se refere pode ser associada ao plano geral em que a câmera revela todo o cenário e a paisagem.

Embora o conteúdo do roteiro seja basicamente o mesmo da peça, a forma como ele é apresentado no filme se difere bastante da sugerida pelo texto teatral, o que contribuiu para que se tenha efeitos de significado distintos a respeito da memória, tema central da peça de Friel, e da sua constituição no teatro e no cinema.

No início do filme *Dancing at Lughnasa*, enquanto são apresentados os créditos, já é possível inferir o conteúdo do filme: um registro do passado. As experiências do Padre Jack reportadas pelo discurso oral na peça são registradas no filme pelas fotografias, cumprindo estas um papel de *flashback* que retrata a existência de rituais africanos dos quais Padre Jack fez parte em sua permanência na África. Essas fotografias funcionam também como índices que explicam a manifestação do comportamento pagão de Padre Jack no decorrer da história. Na última fotografia, que mostra o ritual de troca de chapéus posteriormente reapresentado no filme na situação em que Jack e Gerry se despendem, simbolizando a troca de experiências desse encontro, um movimento é dado à imagem imprimindo a sensação de que o filme se inicia com a “imagem-movimento”. Esse conceito foi desenvolvido por Deleuze (2018) em seu livro *Imagem-movimento*, obra em que o filósofo se utiliza de conceitos do cinema para pensar a filosofia. As imagens no cinema não são imagens do movimento como se tem no teatro ou na dança, por exemplo, em que é necessário haver corpos moventes para que a imagem se movimente. No cinema, o movimento é um dado imediato da imagem. O cinema nos possibilita a visão de um tempo que passa e se constitui como um sistema capaz de captar uma duração e reproduzir o movimento. Porém, o que é o movimento? Para explicar esse conceito, Deleuze (2018) retoma a primeira tese de Bergson. Este afirma que movimento não é espaço percorrido. O espaço percorrido é passado. Bergson localiza o movimento no presente. Assim, o movimento é o ato de percorrer, sendo ao mesmo tempo indivisível e heterogêneo. Não se pode reconstituir o movimento através de posições no espaço e instantes no tempo. A reconstituição só é possível se pensada em uma sucessão. É por isso que, a cada vez que nos colocamos frente a um filme, temos a ilusória sensação de atualidade. É como se o passado transcorresse diante de nossos olhos enquanto presente.

Ainda com relação ao movimento, Deleuze ressalta que este “remete sempre a uma mudança, a migração, para uma variação sazonal” (DELEUZE, 2018, p.22). Todo movimento supõe uma diferença de potencial e só é possível se o todo não é dado e nem pode vir a sê-lo. Embora nosso cérebro perceba o resultado da mudança, o movimento só se dá indiretamente. Enquanto Deleuze (2018) define o instante como um corte imóvel do movimento, atividade a que se propõe a fotografia, por exemplo, o movimento possibilitado pelo cinema caracterizar-se-ia como um corte móvel da duração e pressupõe mudança. Conforme Deleuze explica,

Do começo ao fim de um filme, algo muda, algo mudou. Mas, esse todo que muda, este tempo ou esta duração, parece poder ser apreendido apenas indiretamente, no que diz respeito às imagens-movimento que o exprimem. A montagem é essa operação que recai sobre as imagens-movimento para extrair delas o todo, a ideia, isto é, a imagem *do* tempo (DELEUZE, 2018, p.55).

Deleuze (2018) atribui a existência das imagens-movimento a dois fatores: a mobilidade da câmera e o processo de montagem. No cinema, é a própria imagem que se move e a montagem opera selecionando e reunindo essas imagens-movimento que, juntas, darão a ideia e visão do tempo e a ilusão do todo almejado. Em *A Evolução criadora*, Bergson (2005) trata das ilusões do pensamento, dentre elas essa ilusão do todo que temos, e faz uma comparação entre o mecanismo de nosso conhecimento e a forma como opera o cinema. Bergson (2005) afirma que é como se tivéssemos um cinematógrafo interior. Nossa percepção natural reconstitui o movimento por meio de cortes imóveis e nosso pensamento se ocupa de organizá-los de forma que temos visões quase instantâneas de uma realidade que passa. O cinema imita essa percepção natural operando por meio de fotogramas e a montagem se encarrega de garantir a ilusão de movimento e continuidade. A montagem nos filmes clássicos é feita de forma a se tornar imperceptível pelo espectador. Efetuada a partir da ação e reação, a montagem gera uma expectativa sobre o que acontecerá. Através dos *raccords*, que são técnicas que permitem a ligação entre os planos, seja através de efeitos visuais, sonoros ou de linguagem e que dão continuidade à narrativa cinematográfica, a passagem de um plano a outro é garantida com coerência. No cinema clássico hollywoodiano, por exemplo, o modo como os planos são sequenciados têm o objetivo de criar uma sensação natural de movimento, de forma que percebamos apenas o todo e não a montagem. Trata-se de uma “imagem indireta do tempo” (DELEUZE, 2018, p.55) em que a narração transcorre de maneira linear e vai se apresentando de forma que cada imagem se relacione com a anterior, constituindo uma única narrativa.

O princípio de causa e efeito da “imagem-movimento” predomina na montagem dos planos do filme *Dancing at Lughnasa*, de forma que cada plano é o resultado lógico de seu antecessor e os personagens e seu comportamento acabam reiterando os dados fundamentais da história. Considerando que o cinema irlandês se encontrava em busca de reconhecimento internacional e asserção de sua identidade, o enredo da peça é adaptado seguindo a estrutura da narrativa clássica hollywoodiana definida por David Bordwell em seu texto “O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos”. Segundo Bordwell,

O filme hollywoodiano clássico apresenta indivíduos definidos, empenhados em resolver um problema evidente ou atingir objetivos específicos. Nessa sua busca, os personagens entram em conflito com outros personagens ou com circunstâncias externas. A história finaliza com uma vitória ou derrota decisivas, a resolução do problema e a clara consecução ou não-consecução dos objetivos. O principal agente causal é, portanto, o personagem, um indivíduo distinto dotado de um conjunto evidente e consistente de traços, qualidades e comportamentos. Embora o cinema tenha herdado muitas das convenções de caracterização do teatro e da literatura, os tipos de personagens do melodrama e da ficção popular são compostos por motivos, traços e maneirismos únicos. Paralelamente, o star system tem como uma de suas funções a criação de um protótipo de personagem básico que é então ajustado às necessidades particulares de cada papel. O personagem mais “especificado” é, em geral, o do protagonista, que se torna o principal agente causal, alvo de qualquer restrição narrativa e principal objeto de identificação do público. Esses aspectos do *syuzhet* [da trama] não surpreendem, embora já exibam importantes diferenças com relação a outros modos narrativos (por exemplo, a relativa ausência de personagens consistentes e orientados para um objetivo preciso na narrativa do cinema de arte) (BORDWELL, 2005, p.278-279).

Na peça, o processo de construção da narrativa de Michael é desvelado pela diferença entre o que é narrado e representado no palco, pelo caráter fragmentário de suas memórias e por sua tentativa de construir uma causalidade entre fatos diferentes. Na peça, há cortes móveis e fragmentados que vão se entremeando ao discurso de Michael. Porém, no filme, esses cortes são ordenados e essa narrativa já se apresenta de maneira linear. Ela está pronta para o espectador e a ele se apresenta através de uma câmera que ocupa o lugar de um “observador invisível ideal” (BORDWELL, 2005, p. 288) que tem acesso a tudo o que ocorre.

Formado principalmente por “imagens-movimento”, o filme se constrói a partir de um desejo de verdade para realizar uma unidade através da montagem. A figura do narrador, presente na peça, é substituída pelo recurso cinematográfico do *voice over* no qual uma gravação com a fala do narrador é acrescentada à imagem quando este não está presente na cena. A voz é do adulto Michael que narra suas memórias e apresenta os personagens, atribuindo-lhes características que vão se comprovando por suas ações, em uma construção que se dá pelo verbal e pelo visual. Apesar de o recurso de *voice over* indicar que se trata das memórias de Michael, no início do filme seu papel é reduzido à explicação do contexto da história e à caracterização dos personagens de forma que a narração coaduna com imagens-clichê que têm mais a função de instaurar uma zona de conforto que de perturbá-la. Posteriormente, uma “onisciência” (BORDWELL, 2005, p.287), outra característica da narrativa clássica hollywoodiana segundo Bordwell, é assumida e os personagens detêm o controle da transmissão das informações. Essa onisciência é ressaltada por uma onipresença

espacial em que o recurso de corte e montagem paralela de vários locais traz a sensação de se estar em todos os lugares ao mesmo tempo.

Personagens secundários representados apenas verbalmente na peça, no filme ganham corpo e ação: o Padre, dono da escola onde Kate trabalha; Austin Morgan, por quem Kate se sentia atraída; Vera McLaughlin para quem Agnes e Rose trabalhavam tricotando luvas; sua filha Miss Sophia e Danny Bradley por quem Rose era apaixonada.

Enquanto no teatro, o corpo do ator é o maior responsável por apresentar o drama, no cinema, o drama pode acontecer sem os corpos e ser transmitido pelo espaço, através da decoração e do entorno que pode ser focalizado e ganhar destaque pelos recursos de câmera. Enquanto no teatro a ilusão vem da convenção, pois o espaço do palco é limitado, no cinema, a ilusão vem do realismo do que é mostrado. No filme *Dancing at Lughnasa*, o espaço cênico da cozinha representado na peça se expande. Outros espaços são introduzidos, dentre eles, a casa e seu entorno, o armazém onde Kate faz suas compras, o lago Lough Ana aonde Rose vai com Danny Bradley, as colinas detrás onde ocorrem as festividades de *Lughnasa*. Pessoas trabalhando no campo e na colheita com o uso de máquinas indicam as transformações por que passa o meio rural.

As “imagens-percepção”(DELEUZE, 2018, p.119) enquadradas em planos gerais dão ênfase aos vastos campos da Irlanda e apresentam uma imagem turística das belezas naturais do país. As cenas em que esse espaço externo é explorado são cenas com mais movimento, transmitindo uma sensação de liberdade, diferente da ideia de clausura do espaço doméstico que, enquadrado com um fechamento maior da câmera, traz as irmãs Mundy todo o tempo a trabalhar e a servir Kate.

Juntamente com o espaço, os objetos e os animais também são enquadrados de forma a contribuir para o significado e ambientação do drama. De acordo com Bazin, no cinema, “o homem não goza de nenhum privilégio sobre o animal ou sobre a floresta” (BAZIN, 2018, p.201). Todos são igualmente importantes e significativos. O rádio, que se personifica na história, é enquadrado como um rosto, em primeiro plano, enquanto o narrador contextualiza sua chegada. Crucifixos e imagens da virgem Maria presentes no cenário aparecem em segundo plano quando os personagens são apresentados em *close up* para ressaltar a presença dos preceitos cristãos e católicos que reinam na casa e na escola onde Kate trabalha. No quarto de Padre Jack, a imagem da virgem Maria é focalizada lado a lado com o galo, animal que, segundo Padre Jack, era oferecido como sacrifício na África. Todos estes são símbolos, além de outros como a máscara e o chapéu que Padre Jack trouxe da África, que são usados

para representar o choque entre o catolicismo e o paganismo presentes na caracterização dessa personagem.

Na peça, fica a ambiguidade se o galo havia sido morto pelas mãos de Padre Jack para ser apresentado como sacrifício ou por uma raposa que rondava a casa. O filme, por sua vez, sugere a segunda opção ao enquadrar em primeiro plano, uma raposa no galinheiro. As práticas pagãs que ganham ênfase no texto de Friel e revelam a necessidade de paganismo, no filme, são apresentadas como um desvio de conduta. Uma cena em que Padre Jack se lembra do Festival de Lugh, reconhecendo sua semelhança com os Festivais da África, e decide participar do evento local é introduzida no filme. Ele vai até as montanhas, onde normalmente acontecia esse festival e lá se encontra com Rose, que havia saído escondida com Danny Bradley. Na peça, quando Rose retorna de sua experiência nas colinas de trás, ela afirma ser lá “um lugar muito pacífico”¹⁴¹ (FRIEL, 1999, p.90). No entanto, no filme, esse espaço é representado como um lugar aterrorizante, que desperta medo em Rose, e as pessoas que o frequentam são caracterizadas como selvagens e descontroladas. Rose se mostra assustada com aquelas pessoas bêbadas, pulando a fogueira e correndo o risco de se queimarem. As imagens da celebração pagã no filme confirmam o discurso de Kate que, na peça, apresenta o lugar como impróprio para as irmãs frequentarem.

Kate (muito brava, quase gritando) E eles são selvagens! Eu conheço aquelas pessoas das colinas detrás. Eu dei aula para eles! Selvagens – Isso é o que eles são! E qualquer que seja as práticas pagãs que eles fazem, não nos importa! É uma tristeza ouvir conversas como estas em uma casa Cristã, em uma casa Católica¹⁴² (FRIEL, 1999, p.29).

Na peça, quando Rose retorna e dá a sua descrição do lugar calmo que encontrou, fala também que o garoto Sweeney, que Kate disse estar próximo da morte por ter tido o corpo todo queimado, está se recuperando e ficará bem. Os discursos estão sempre em choque e não se pode ter certeza de nada. No filme, porém, a caracterização e o enquadramento dados pela imagem confirmam o que é apresentado pela linguagem. Ao encontrar padre Jack no Festival de Lugh, Rose afirma: “eles são selvagens! Pagãos! Eles não têm nenhuma relação conosco!”¹⁴³ (DANCING ..., 1998, cap.10). A ambiguidade da linguagem na peça é resolvida no filme pela imagem. O Danny Bradley do filme é caracterizado exatamente como as irmãs diziam

¹⁴¹ No original: “It’s a very peaceful place”

¹⁴² No original: “Kate (very angry, almost shouting) And they’re savages! I know those people from the back hills! I’ve thought them! Savages – that’s what they are! And what pagan practices they have are no concern of ours – none whatever! It’s a sorry day to hear talk like that in a Christian home, a Catholic home!”

¹⁴³ No original: “they’re savages! Pagans! They’ve no connection to us!”

que ele era: um homem louco e perigoso capaz de fazer mal a Rose. Sendo divorciado, situação proibida na Irlanda da época, seria alguém com o qual Rose não deveria se envolver.

Uma análise comparativa entre a peça e o filme traz à tona formas distintas de lembrar o passado. Emilie Pine (2011), em seu livro *The Politics of Irish Memory*, traz duas formas possíveis de representação do passado pela memória: de uma maneira nostálgica, que segundo ela, designa o passado com uma era perdida em tom de sépia, com pouca conexão com o presente, e de uma maneira anti-nostálgica que vê o passado como doloroso e o presente, ou ainda o futuro, como uma antítese dessa dor. De acordo com Emilie Pine (2011), o texto de Friel traz uma tensão entre uma visão nostálgica por uma vida simples, centrada na família, e uma visão anti-nostálgica do passado, apresentando a crítica ao governo católico e opressor de De Valera. O paganismo, por sua vez, é exaltado, ou ainda, revivido, sob diferentes configurações, mas em situações que fazem lembrar os antigos rituais.

Porém, o filme traz uma espécie de negação desse passado pagão na figura de Padre Jack como o responsável pela exclusão da família Mundy da sociedade de Ballybeg e a triste demissão de Kate da escola católica. A crítica ao catolicismo presente no texto de Friel se faz presente, mas de uma maneira mais velada que na peça. Em uma breve cena acrescentada no filme, Gerry e Padre Jack caminham pelos campos irlandeses. Gerry afirma que Padre Jack não aprovaria o que ele iria fazer na Espanha: lutar contra o ditador Franco e a igreja católica. Padre Jack pergunta se a igreja está com Franco e Gerry afirma que sim. Padre Jack diz que a igreja certamente estaria com ele ao que Gerry afirma: “Você é mais esperto do que aparenta”¹⁴⁴(DANCING..., 1998, cap.8).

Apesar dessa crítica a uma igreja opressora, predomina, no filme, uma visão mais idealizada e nostálgica de uma Irlanda rural e católica que se apresenta como o melhor lugar para se viver. Sobressaem o saudosismo e atitudes que demonstram o apego ao passado. Essas mulheres, apesar de fortes e independentes financeiramente, apresentam certa dependência emocional dos homens, dependência essa que se revela na cena nostálgica em que vasculham álbuns de fotografia, lembrando-se de seus amantes e do tempo de juventude em que participavam das competições de dança. Nessa cena, Maggie pede a Rose para cantar a canção *Down by the Salley gardens*, poema de William Butler Yeats, musicado por Herbert Hughes, que traz em sua letra a melancolia e a tristeza de um tempo que se foi e não volta mais. Pouco a pouco, as irmãs vão se juntando a Rose e um movimento rotativo de câmera

¹⁴⁴No original: “You're sharper than you seem”.

enquadra essas mulheres em “imagens-afecção” (DELEUZE, 2018, p.141)¹⁴⁵ que expressam os sentimentos de saudade, nostalgia e lamento pela perda de um passado.

Próximo aos jardins de Salley
 Meu amor e eu nos conhecemos
 Ela passou pelos jardins de Salley
 Com pequenos pés brancos como neve
 Ela me aconselhou a aceitar o amor como se apresenta
 Como as folhas crescem em uma árvore
 Mas eu sendo jovem e tolo
 Com ela não pude concordar.

Em um campo próximo ao rio
 Meu amor e eu passeamos
 E no meu ombro inclinado
 Ela colocou a mão branca como a neve
 Ela me aconselhou a aceitar a vida como ela é
 Como a grama que cresce no açude
 Mas eu era jovem e tolo
 E agora estou cheio de lágrimas¹⁴⁶ (DANCING ..., 1998, cap. 8)

Outra canção acrescentada no filme é a balada *The homes of Donegal*, que é sintonizada no rádio por Maggie. O passado retratado no filme é o ano de 1936. A letra da canção foi escrita por Seán McBride em 1955, mas a melodia já era antiga na Irlanda. Sua letra parece ecoar do futuro para lembrar o doce lar de Donegal que seria desfeito ao final do filme: “Pois não há lugares na Terra assim como as casas de Donegal”¹⁴⁷ (DANCING..., 1998, cap. 2). A canção é ouvida novamente no rádio após Agnes e Rose receberem a notícia

¹⁴⁵ A “imagem-afecção” definida por Deleuze em *Imagem-Movimento* está para a primeiridade e se compõe de pura intensidade e qualidades. Nesse tipo de imagem, nada se pode afirmar ou negar, pois o que vemos são expressões ou vultos, imagens que apenas sugerem ou que se pode captar pelas sensações. Associam-se ao primeiro plano ou close, mostrando um único personagem ou objeto em um enquadramento mais fechado.

¹⁴⁶ No original:

“Down by the Salley Gardens
 My love and I did meet
 She passed the Salley Gardens
 With little snow-white feet
 She bid me take love easy
 As the leaves grow on a tree
 But I being young and foolish
 With her could not agree

In a field down by the river
 My love and I did stand
 And on my leaning shoulder
 She laid her snow-white hand
 She bid me take life easy
 As the grass grows on the weir
 But I was young and foolish
 And now I'm full of tear”

¹⁴⁷ For there's no places on Earth just like the homes of Donegal

de Vera McLaughlin de que perderam seu emprego para uma fábrica de luvas que chegara a Donegal. Nesse momento, Agnes o desliga e diz: “Eu não tolero essa canção.”¹⁴⁸. (DANCING ..., 1998, cap.11) Sua rejeição antecede o que Agnes e Rose planejavam fazer: abandonar a casa e emigrar para Londres. A construção da linearidade da narrativa cinematográfica mostra, ao final, os efeitos inevitáveis e trágicos da desmantelamento da família. Gerry vai para a Espanha para lutar e se fere. Agnes e Rose viram mendigas em Londres e morrem solitárias. As irmãs que ficam sofrem com a separação da família: Chris tendo que trabalhar em uma fábrica e odiando cada dia, Kate chorando inconsolável e Maggie tentando assumir o controle da casa como se nada estivesse acontecendo. O fim de todos os personagens é triste. A tendência ao final feliz, muito presente nos filmes hollywoodianos, só é possibilitada pela memória, na cena final em que as irmãs dançam juntas no jardim.

Essa cena, apresentada na peça no primeiro ato, é transposta para os momentos finais do filme, ocupando o lugar em que, em um filme clássico, o clímax se insere na narrativa. A memória dessa cena é retomada ao final do filme, como uma espécie de retorno a uma zona de conforto. Essa característica revela muito a respeito do que ficou conhecido como o Cinema da herança Irlandesa. Lance Pettitt (2000), em seu livro *Screening Ireland*, assim descreve esses filmes que surgiram no final dos anos 1980 e início dos anos 1990:

O filme da herança irlandesa é nostálgico e acrítico sobre o passado; mostra um anseio por uma inocência pastoral (muitas vezes com narrativas centradas na infância), tende a ter uma ambientação rural ou a evitar a modernidade; oferece retratos conservadores de gênero e sexualidade; endossa o valor da família e da pequena comunidade e evita a violência política contemporânea¹⁴⁹ (PETTITT, 2000, p.115).

Trata-se de filmes que não levantam muitas críticas e quando o fazem, fazem de maneira indireta, de forma que, no final, acabam trazendo um restabelecimento da ordem e da harmonia e contribuindo para a manutenção de um *status quo*. Essas produções fílmicas estão muito ligadas ao turismo e à representação da Irlanda como um lugar edênico. No filme *Dancing at Lughnasa*, embora os personagens tentem escapar, a Irlanda, ao final, configura-se ainda como o melhor lugar. A Irlanda é apresentada com suas lindas paisagens, sua cultura e, principalmente, com a música e dança irlandesas, que em 1998, quando o filme foi lançado, já haviam se internacionalizado com o sucesso do grupo de dança *Riverdance*, cujo espetáculo

¹⁴⁸ I can't stand that song

¹⁴⁹ The Irish heritage film is nostalgically uncritical about the past; it displays a longing for a pastoral innocence (often featuring narratives focused on childhood), it tends to have rural settings or eschew modernity; it offers conservative portrayals of gender and sexuality; it endorses the value of family and small community, and it avoids contemporary political violence.

de sapateado com movimentos rápidos dos pés dos dançarinos é lembrado na cena principal de dança trazida pelo filme.

Iniciando a análise dessa cena por seus aspectos indiciais, tem-se o que se manifesta no espaço e no tempo. As irmãs Mundy estão no interior da casa, realizando suas atividades domésticas. Elas mal conversam entre si. Gerry está do lado de fora da casa, consertando a antena do rádio e, de repente, começa a tocar a tradicional música irlandesa. As irmãs, uma a uma, começam a dançar. Da cozinha, de mãos dadas, elas vão para a área externa da casa. Elas dançam por algum tempo e, quando a música para, elas também interrompem sua dança. O filme *Dancing at Lughnasa*, ao reduzir o verbal, diminuindo o papel do narrador, e ao apresentar a dança como clímax e desfecho do filme, traduz a temática da cultura irlandesa para ser apresentada em nível global. Apesar das semelhanças entre cinema e teatro, no que se refere a cenário, figurino, atores e ao uso de uma linguagem do corpo para transmitir as informações, os signos enfatizados, bem como a forma como se apresentam, são diferentes em ambas as produções. Na adaptação, coube ao ato criativo da equipe cinematográfica o papel de acomodar e/ou incomodar esses signos conforme seus objetivos. No filme, o sentimento de monotonia e desacordo entre as irmãs é quebrado pela música alegre que as contagia e as leva a dançar. O ritmo, a execução dos movimentos expansivos, rápidos e cheios de energia bem como os gritos enquanto dançam despertam sensações de felicidade.

Em uma análise dessa cena em seu nível simbólico, há duas abordagens possíveis, tanto no que se refere ao que essa dança representa quanto à questão da montagem, por se tratar de um código do cinema. A dança corresponde a um momento de libertação emocional dessas mulheres. Na cozinha, as personagens são enquadradas em primeiro plano, com cortes secos que focalizam a expressão facial de tédio de cada uma. Quando a música se inicia, os planos-detalle evidenciam os pés e as mãos que começam a se movimentar de forma contida, porém ritmada, até que, uma a uma, as irmãs se levantam e dançam, primeiro de maneira isolada e depois juntas. Enquadradas em primeiríssimo plano enquanto dançam, tem-se uma sensação de confinamento e falta de espaço para o extravasamento de tanta alegria. Quando se dirigem ao jardim, o plano se abre, focalizando o conjunto. As irmãs dançam, ora se juntando, ora se afastando, ora em círculo e os planos se alternam, ora mais abertos ora mais fechados, sob diferentes ângulos, dando movimento à cena e focalizando as expressões faciais de energia e alegria das irmãs e de surpresa dos homens que apenas observam de longe, em segundo plano, isolados desse momento. As mãos dadas apontam para a união, os braços dados para o afeto e fraternidade, de forma que uma harmonia se restabelece. De acordo com Emilie Pine, “as faces sorridentes das mulheres geram uma imagem de um acordo e uma

felicidade doméstica, e trazem o final emocionalmente restaurador tão necessário ao Cinema da Herança Irlandesa” (PINE, 2011, p.12).¹⁵⁰

A tradução de *Dancing at Lughnasa* em filme implicou várias modificações para que o resultado atendesse não só à linguagem do meio, mas também a seu contexto de produção e recepção. Apesar de conservar unidades culturais, pois tanto a peça quanto o filme foram produzidos e dirigidos por irlandeses, o processo de adaptação se faz não apenas no nível das linguagens, mas também em aspectos culturais e ideológicos. Frank McGuinness, ao abordar sua experiência de tradução¹⁵¹, recupera algumas obras de Friel em que normalmente se enfatiza a questão da língua e chama atenção para a riqueza de temáticas e as diversas outras discussões que suas peças podem suscitar. Para fazer o filme McGuinness focou na primeira impressão que a peça lhe causou ao ser dedicada “À memória das cinco mulheres valentes de Glenties” (FRIEL, 1999, p.1), referência às tias de Brian Friel. Segundo McGuinness, embora haja esta dedicatória, a peça é masculina, pois o narrador é um homem, o deus Lugh é masculino e são os homens “Jack e Gerry” os responsáveis por trazerem as mudanças em suas vidas. Sua tentativa ao fazer a tradução foi transformar uma peça de homem em um filme de mulher.

O próprio McGuinness já havia se utilizado da temática do trabalho das mulheres em sua peça *Factory Girls* (1982). Soma-se a isso o fato de que a Irlanda tinha uma tradição de ser representada como feminina nas artes e de que, na época em que o filme foi lançado, duas mulheres, Mary Robinson e Mary McLeese, foram eleitas presidentes sucessivamente. Foi um período de 21 anos, de 1990 a 2011, em que a Irlanda foi governada apenas por mulheres.

Em 1998, ano de lançamento do filme *Dancing at Lughnasa*, Mary McLeese era a presidente da República da Irlanda. Ela foi a primeira presidente mulher vinda da Irlanda do Norte e seu governo tinha como lema “Construir pontes”¹⁵², visando alcançar a comunidade unionista. Apresentava-se a favor da igualdade social, da inclusão social, da reconciliação e contra o sectarismo. Apesar de ser católica, tinha uma visão mais liberal e fazia algumas críticas à hierarquia da Igreja. Um filme com esse enfoque na mulher e retomando o espaço doméstico que ocupavam, nesse contexto, torna-se bastante significativo. *Dancing at Lughnasa* se apresenta como um registro da longa jornada das mulheres na conquista de seu espaço e de sua participação sempre efetiva na construção da nação irlandesa. O filme retrata

¹⁵⁰No original: “the women’s smiling faces generate an image of domestic bliss and accord, and deliver the emotionally restorative ending so necessary to Irish heritage cinema.

¹⁵¹MCGUINNESS, Frank. *Filming Friel*. Disponível em: www.ucd.ie/scholarcast/transcripts/Filming_Friel.pdf. Acesso em: 25/04/2019.

¹⁵²No original: Building bridges

mulheres fortes, sempre trabalhando e lutando por seu sustento, em oposição aos homens que estão sempre em busca de alguma dignidade: Padre Jack, decadente e desmemoriado, é representado de maneira caricaturada à procura de sua espiritualidade; Gerry Evans, um homem charmoso e conquistador de mulheres, mas que não se fixa em lugar algum e busca na guerra um objetivo para sua vida; Danny Bradley, representado com um louco e selvagem, é casado e tenta um relacionamento com Rose.

Enquanto na peça não há um personagem que se destaca, no filme, Kate é a personagem principal, interpretada pela consagrada atriz hollywoodiana Meryl Streep. A estrela de cinema é enquadrada várias vezes em close, em “imagens-afecção” (DELEUZE, 2018, p.141) que enfatizam a expressão, dando ideia de intimidade, e a elevam ao estado de entidade. Dessa forma, o cinema promove uma espécie de culto ao estrelato. Enquanto no teatro há uma relação de oposição entre o ator e espectador, relação esta que se justifica pela presença de ambos no mesmo espaço, no cinema essa relação é de identificação. O espectador se identifica com a personagem principal e com suas experiências emocionais. Segundo Bazin, “o espectador de cinema tende a se identificar com o herói por um processo psicológico, que tem como consequência a conversão da sala em “multidão” e a uniformização das emoções” (BAZIN, 2018, p.193)

Kate é a única mulher da casa que trabalha fora e é a principal agente causal da trama. Seu objetivo é manter a casa em ordem segundo as normas de uma sociedade irlandesa patriarcal e católica. A chegada de Padre Jack e de Gerry trazem transformações no comportamento das irmãs que entram em conflito com seus objetivos. Elas passam a ter comportamentos “pagãos”, que além de estarem ligados à prática de rituais como a vontade de participar das danças do Festival de Lugh, estão relacionados aos desejos e prazeres do corpo. Temendo que sua família não seja bem vista pela sociedade, Kate tenta a qualquer custo manter as irmãs sob controle, mas não consegue. As mudanças externas acabam atingindo sua casa e elas têm um destino triste. Assim, a estrutura da narrativa clássica se completa com um personagem principal, um objetivo coerente à personalidade desse personagem, obstáculos e conflitos e a solução ou desfecho.

No regime da imagem-movimento da narrativa clássica, Deleuze (2018) evidencia o fato de que prevalece a preocupação de se obter um efeito de verdade, fato que aproxima ainda mais a narrativa cinematográfica clássica da narrativa histórica, construída com o objetivo de excluir dissensos, preencher lacunas e encontrar causalidades.

Podemos tratar do cinema como um “lugar de memória”, conforme a definição de Pierre Nora (1993), em seu texto *Entre Memória e História*. De acordo com o historiador

francês, esses lugares são artificiais, criados porque já não se vive mais a memória. É a vontade de memória que faz com que o homem construa e crie esses lugares cuja principal função, segundo Nora, “é parar o tempo, é bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial (...) para prender o máximo de sentido num mínimo de sinais” (NORA, 1993, p.23). Contrastando com uma memória verdadeira, vivida, apoiada no aqui e agora do corpo com sua transmissão de saberes como nos rituais, por exemplo, os “lugares de memória” estariam mais ligados à história e veiculariam uma memória mais arquivística, ou uma “memória arquivada”, termo usado por Ricoeur (2007, p. 155) para se referir ao caráter documental e de prova que envolve esse tipo de memória. Nora a denomina “memória-prótese” uma vez que se “apoiar inteiramente sobre o que há de mais preciso no traço, mais material no vestígio, mais concreto no registro, mais visível na imagem.” (NORA, 1993, p.14) Daí o poder do cinema enquanto “lugar de memória” na cultura contemporânea. Segundo Nora, “o movimento que começou com a escrita termina na alta fidelidade e na fita magnética” (p.14).¹⁵³

Assim sendo, por se tratar de uma forma de registro mais estável em um material supostamente duradouro, o filme traz a possibilidade de uma cristalização da lembrança, o que propicia a ilusão de eternidade e de preservação integral do passado. Através do filme, temos a sensação de acessar um passado fixo e de se poder ver “hoje” o que aconteceu “ontem”, como se fosse exatamente igual. Ao contrário da memória no teatro que se baseia na repetição e envolve sempre a diferença, a memória no cinema estaria mais baseada na reprodução.

É por sua estabilidade e durabilidade e ainda por se configurar como um produto de uma realidade história e cultural que o filme também adquire o *status* de documento e de uma memória arquivada para a História. Porém, ao se pensar no caráter documental do filme, faz-se necessário recuperar a crítica à noção de documento iniciada pela Escola dos *Annales*¹⁵⁴, a partir dos anos 1960. Jacques LeGoff (2013), em um capítulo intitulado

¹⁵³ Nora estava certo quanto à alta fidelidade. Hoje temos a fotografia digital, as fotos e filmes feitos pelo celular que registram com qualidade de imagem os eventos e as experiências. Porém, mal poderia imaginar que após a fita magnética viriam outras formas de registro da memória ainda mais eficientes. Os HDs com seus discos magnéticos, os cartões de memória que gravam a partir de uma camada de óxido de silício, ou ainda o armazenamento em nuvem, que impede que os dados se percam caso haja alguma falha mecânica.

¹⁵⁴ A Escola dos *Annales* foi um movimento de historiadores franceses que surgiu nos anos 1930 e que se desenvolveu, dando início à chamada Nova História nos anos 1970. Tinha como principal objetivo fazer uma crítica à historiografia do século XIX, pautada em ideias positivistas, e buscar uma renovação no método de investigação histórica. Para tanto, iniciaram um questionamento acerca da verdade e da objetividade dos documentos e do conhecimento histórico. Propunham um novo método historiográfico interdisciplinar e se opunham à história tradicional dos grandes homens, trazendo à tona e valorizando também outras fontes históricas além dos documentos escritos e pensando na relação existente entre memória e história.

“Documento/Monumento”, trata do que ele chama de uma “revolução documental” e demonstra de que forma documento e monumento se relacionam. O historiador inicia sua argumentação fazendo um panorama histórico do significado dos dois termos na historiografia. De acordo com a etimologia das palavras, o monumento está relacionado à evocação do passado, a uma forma de perpetuar a recordação. Por sua vez, o documento teve o seu significado associado ao de uma prova histórica. Enquanto o monumento seria algo construído intencionalmente para recordar o passado, o documento seria algo objetivo e passível de verificação. Na escola positivista, o documento triunfa, principalmente o escrito.

A revolução documental empreendida pela Escola dos *Annales* inicia ampliando a noção de documento a partir do seu suporte material. Além do texto escrito, o som e a imagem passaram a ser aceitos como prova. A fita magnética passou a fazer parte dos arquivos. Porém, a crítica do documento ainda continuava pautada na procura da autenticidade. Tornou-se então necessária a submissão do documento a uma crítica mais radical, que passou a considerar também o contexto e as relações de poder envolvidas na produção desse documento. Segundo LeGoff:

O documento não é inócuo. É, antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziram (...) O documento é monumento. Resulta do esforço das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias.(...) É preciso começar por desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção dos documentos-monumentos (LEGOFF, 2013, p. 497).

Todo documento é, na verdade, um monumento. Como tal, é construído, fabricado intencionalmente através de escolhas que se relacionam à imagem que se deseja que permaneça e que seja transmitida ao longo das gerações. Conforme afirma LeGoff (2013), através do documento/monumento, “o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada”(LEGOFF, 2013, p.485).

Enquanto um documento/ monumento, um filme não é, de forma alguma, uma atividade artística neutra e inofensiva, mas sim um instrumento fortemente vinculado às ideologias e ao poder. Sob esse ponto de vista, o cinema estaria mais ligado à História e ao arquivo. Derrida (2001) em seu texto *Mal de arquivo* define o conceito a partir de sua exterioridade e, voltando-se para a etimologia da palavra para explicar sua associação à história e ao poder, desconstrói a ideia de que o arquivo seria um lugar de verdade, inocente ou neutro.

Arkhe, lembremos, designa ao mesmo tempo o começo e o comando. Este nome coordena aparentemente dois princípios em um: o princípio da natureza ou da história, ali onde as coisas começam – princípio físico, histórico ou ontológico –, mas também o princípio da lei ali onde os homens e os deuses comandam, ali onde se exerce a autoridade, a ordem social, nesse lugar a partir do qual a ordem é dada – princípio nomológico (DERRIDA, 2001, p.11).

Dessa forma, pode-se considerar o cinema como um imenso arquivo imagético, onde fica registrada uma versão de narrativa que é eternizada em imagens e sons, permanecendo e sendo transmitida ao longo das gerações. Em uma época em que a memória passa por transformações e se vê uma desarticulação da memória tradicional que perdeu seus vínculos e suas bases de transmissão e reprodução, o cinema surge como uma possibilidade de arquivamento e registro de narrativas que poderão resistir à passagem do tempo, podendo ser revistas a qualquer momento e em qualquer lugar. O cinema registra um tempo que passou, pois o que vemos na tela já não existe mais. É possível dizer que a memória veiculada pelo cinema revela-se como uma memória enquadrada. Enquadrar é limitar, é decidir, selecionar a forma como o público perceberá a realidade criada pelo filme. Uma obra cinematográfica diz muito a respeito de seu contexto sociocultural e histórico de produção e muitas vezes apresenta uma versão da narrativa histórica pretendida por determinados grupos. Por veicular uma memória social que será enormemente difundida, normalmente seleções e escolhas são feitas. Dessa forma, o filme pode trazer uma imagem de um país, por exemplo, intimamente atrelada às ânsias de um público, de um diretor, de um governo, bem como de seus meios de financiamento e reprodução e outras instâncias de poder.

Por fim, voltando à relação do cinema com a memória, tem-se a questão da abordagem do tempo. Em seu segundo livro sobre o cinema, intitulado *Imagem-tempo*, Deleuze (2005) se dedica à análise de filmes que foram produzidos a partir da Segunda Guerra Mundial quando, para ele, o plano deixa de ser uma categoria de ordem espacial, como se apresentava no cinema clássico, e se torna uma categoria temporal. Enquanto na imagem-movimento o tempo se apresenta como uma linha, a imagem-tempo apresenta uma nova perspectiva temporal que possibilita uma percepção indicial da relação entre passado, presente e futuro e o tempo passa a ser concebido, então, como um emaranhado. Mais que o movimento, o cinema traz o tempo e o que se tem é um tipo de cinema mais intimista, em que não existe uma verdade a ser narrada pelo filme. A montagem se torna mais uma “mostragem”, uma vez que passa a ser feita de cortes irracionais, com o objetivo de serem notados pelo espectador, e que trazem rupturas na continuidade da narrativa. Os planos são colocados sempre em relação de devir,

de forma que o que se tem é muito mais uma descrição de um tempo que propriamente a narração de uma história. A imagem-tempo rompe com a linearidade temporal e deixa à mostra que o tempo passou. Ao contrário da imagem-movimento, a imagem-tempo põe em xeque a verdade e é dotada de intensa subjetividade. Deleuze afirma haver a necessidade de um movimento aberrante para que a imagem-tempo surja.

Esse movimento aberrante seria formado pelas imagens mentais que o cinema possibilita apresentar. Essas imagens são fissuras na narrativa para que se tenha uma imagem do tempo que se manifesta e se atualiza. Do conceito de “imagem-tempo” de Deleuze derivam o de “imagem cristal”, “imagem-lembrança” e “imagem-sonho”. A imagem-cristal é ao mesmo tempo atual e virtual, misturando o real e o imaginário. Ela engloba a imagem-lembrança e a imagem-sonho. Deleuze cita o *flashback* como exemplo da imagem-lembrança que introduz uma quebra na narrativa de uma forma justificada para explicar a relação entre a imagem atual e a imagem-lembrança. Já a imagem-sonho nos traz a impressão de que sonhamos acordados com efeitos que produzem um visual onírico, trazendo sensações difusas que muitas vezes se atualizam e se prolongam em outra imagem. Conforme Deleuze afirma sobre a imagem-sonho, “da mesma-forma que a imagem-lembrança ela também não assegura, portanto, a indiscernibilidade do real e do imaginário” (DELEUZE, 2005, p.75) Deleuze chama a atenção para algumas técnicas cinematográficas utilizadas nas imagens-sonho: “fusões, superimpressões, desenquadramentos, movimentos complexos de câmera, efeitos especiais, manipulações de laboratório, chegando ao abstrato, tendendo à abstração” (DELEUZE, 2005, p.75). Através de seus recursos, o cinema é capaz de dar corpo à memória e à imaginação. O cinema possibilita uma materialização da memória e dos sonhos de forma que podemos ver projetados, na tela, o imaginário, a subjetividade e as imagens mentais dos personagens. Tomando como exemplo a peça *Dancing at Lughnasa*, é interessante notar como o cinema de certa forma exerce uma influência na maneira escolhida por Friel para trazer a memória aos palcos. No teatro, a memória dos personagens normalmente é apresentada por meio de suas falas, constituindo-se como um ato mental do espectador que deve imaginar o que ocorreu no passado. No cinema, por sua vez, a memória pode ser projetada nos quadros através de “imagens-tempo” que interrompem a linearidade da narrativa para que o espectador visualize o passado que passa na mente do personagem. No teatro, os acontecimentos reais geralmente são mostrados em sua sequência normal. Já o cinema pode agir de maneira análoga à imaginação, permitindo o ir e vir no tempo. Friel traz para a sua peça de memória uma maneira de projetar as imagens mentais de Michael no palco que de certa forma é cinematográfica. Parte da ideia de plano em que duas cenas - a da

narração que nos remete diretamente ao presente, e a dos acontecimentos, que nos leva ao passado – são colocadas juntas. Porém, ao mesmo tempo em que se vale de uma forma de representar do cinema, Friel a desconstrói pelo teatro ao denunciar a montagem, apresentando-a mais como “mostragem”, ao deixar o espectador perceber os cortes e as lacunas que a narração de Michael tenta preencher. Assim como o filme *Dancing at Lughnasa* foi caracterizado pelos críticos como teatral, é possível dizer que a peça *Dancing at Lughnasa* também é bastante cinematográfica.

Voltando ao filme, a memória do momento feliz em que as tias dançam juntas é retomada pelo narrador ao seu final. Uma “imagem-afecção” em zoom aproxima-se do menino Michael que dorme e parece sonhar com esse momento. Simultaneamente, o narrador em *voice-over* descreve suas memórias e surge uma “imagem-tempo” (DELEUZE, 2005, p.119) que interrompe a linearidade da narrativa indicando tratar-se de um outro tempo e espaço. Essa imagem em câmera lenta, focalizada de cima, mostra a dança circular das irmãs Mundy. Dessa vez, a música não faz parte da cena. Trata-se de uma trilha sonora que, em ritmo lento, sugere o sentimento de nostalgia com que termina o filme. Essa imagem da memória é sobreposta pela imagem da pipa em movimento, agora sem o controle de Michael, e que se torna símbolo para representar a mobilidade e as transformações que fogem ao controle dos personagens na narrativa. Ao seu final, a câmera se recolhe novamente para o plano geral do início do filme em uma “imagem-percepção” (DELEUZE, 2018, p. 119) que dá a ideia de que agora sabemos de tudo.

As últimas palavras de Michael em *voice over* são:

Mas a memória daquele verão é como um sonho pra mim. Um sonho de música que é tanto ouvida quanto imaginada e parece ser ela mesma e seu próprio eco. Quando eu me lembro disso, eu penso nisso como uma dança. Dançando como se a língua tivesse se rendido ao movimento. Dançando como se a língua não mais existisse porque as palavras não eram mais necessárias (DANCING..., 1998, cap.11).¹⁵⁵

Diferentemente da memória no teatro que se constitui no texto de Friel como uma memória-dança, em que o passado é encenado pelos corpos dos atores que interagem com os corpos do público presente, a memória no cinema, no filme dirigido por Pat O’Connor, apresenta-se como uma memória-sonho, na medida em que as imagens do passado de Michael

¹⁵⁵ No original: “But the memory of that summer is like a dream to me. A dream of music that is both heard and imagined that seems to be both itself and its own echo. When I remember it, I think of it as dancing. Dancing as if language had surrendered to movement. Dancing as if language no longer existed because words were no longer necessary.”

são reconstruídas no filme e podem ser percebidas pelo espectador como quando este se encontra em uma atividade onírica. Assim como Friel, Pat O'Connor traduz para seu filme, além do conteúdo, a forma. A peça de Friel é uma peça de memória que acaba permitindo a discussão sobre a memória no teatro. Da mesma forma, o filme de O'Connor permite a reflexão acerca da memória no cinema. Por meio da ilusão da “imagem-movimento”, o espectador do cinema tem a impressão do passado enquanto realidade, como quando se está sonhando. Logo, no filme *Dancing at Lughnasa*, é possível pensar no sonho como uma metáfora para a memória no cinema. O sonho de Padre Jack é enfatizado em vários momentos no filme. Ele parece sonhar com a África e as experiências que viveu lá. O sonho parece ser tão real quanto seu cotidiano. Em uma das cenas, Padre Jack, de certa forma reage com seu corpo ao sonho que tem. Trata-se de uma reação manifesta, porém controlada, uma vez que ele é incapaz de interferir naquilo que sonha. Assim também é o espectador do cinema que observa a projeção das imagens na tela de seu assento e não é capaz de modificar diretamente aquilo que vê. Pensar na memória veiculada pelo cinema enquanto uma memória-sonho relaciona-se à forma de percepção que o espectador tem da obra cinematográfica, mas é importante frisar que, de maneira alguma, essa percepção se dá de maneira passiva.

Bergson (1999), contemporâneo ao advento do cinema, traz, em *Matéria e Memória*, livro publicado pela primeira vez em 1896, um ano após a primeira projeção pública dos irmãos Lumière, conceitos que de certa forma dialogam com o momento de invenção da sétima arte. Em seu primeiro capítulo intitulado “Da Seleção das imagens para a representação”, o filósofo trata do caráter seletivo da memória. Primeiramente, tem-se o reconhecimento, ou o que Bergson chama de percepção. Embora se localize no presente, em toda percepção uma avaliação é feita em função de percepções passadas. Logo, toda percepção já é memória e se encarrega de enquadrar a imagem que teremos da matéria. O objeto existe independentemente de quem o percebe, porém ele é bem diferente daquilo que se percebe.

No cinema, a câmera, principalmente depois que adquiriu uma mobilidade, já se encarrega previamente de fazer um enquadramento e de determinar a imagem que teremos de um determinado objeto ou de uma situação. Deleuze, em *A Imagem-movimento*, traz à tona essa problemática da percepção.

A coisa é a imagem tal como ela é em si, tal como ela se reporta a todas as outras imagens, das quais sofre integralmente a ação e sobre as quais reage imediatamente. Mas a percepção da coisa é a mesma imagem reportada a uma outra imagem especial que a enquadra, e que dela só retém uma ação parcial e a ela só reage imediatamente (DELEUZE, 2018, p.106).

Podemos dizer que toda percepção é em si uma imagem da matéria e assim como estamos diante de imagens perante o mundo, estamos diante de imagens perante a tela que o próprio cinema já se ocupou de enquadrar. Porém, após o enquadramento do cinema, há também a percepção e a recepção por parte do espectador, processos nos quais a memória desempenha um papel ativo.

Jacques Rancière (2012), em seu livro *O Espectador Emancipado*, discute o papel do espectador no teatro e cita exemplos de dramaturgos como Brecht e Artaud que, em seus dramas, tentaram retirar o espectador de sua posição de mero observador, levando-o a participar do drama. Friel também se utiliza desse artifício ao dar ao espectador o papel de escuta. Ele é o ouvinte. É a ele que o narrador Michael se dirige. Segundo Rancière, estas foram formas que os dramaturgos encontraram de emancipar o espectador, dando a ele uma função mais ativa no espetáculo. Porém, essa preocupação em se dar uma função ao espectador acaba corroborando para a ideia de que o simples olhar e observar são atitudes passivas, ideia essa que Rancière (2012) desconstrói em seu texto ao mesmo tempo em que amplia o sentido da palavra espectador, abarcando também o espectador diante do cinema, da TV ou ainda, da vida. Para o filósofo, somos todos espectadores diante do mundo e estamos sempre agindo sobre ele. Mesmo quando apenas observamos, há sempre um movimento. Bergson também já havia chamado atenção para essa questão das imagens que nos transmitem movimentos e do nosso corpo que devolve movimento:

Eis as imagens exteriores, meu corpo, e finalmente as modificações causadas por meu corpo às imagens que o cercam. Percebo bem de que maneira as imagens exteriores influem sobre a imagem que chamo meu corpo: elas lhe transmitem movimento. E vejo também de que maneira este corpo influi sobre as imagens exteriores: ele lhes restitui movimento. Meu corpo é portanto, no conjunto do mundo material, uma imagem que atua como as outras imagens, recebendo e devolvendo movimento, com a única diferença, talvez, de que meu corpo parece escolher, em uma certa medida, a maneira de devolver o que recebe (BERGSON, 1999, p.14).

Todo movimento é ação, é *performance*. Assim, a recepção no cinema também não se dá de maneira passiva. Nossa memória está o tempo todo agindo sobre os estímulos que recebemos das imagens que se projetam. Dissolvendo a fronteira entre o agir e o olhar, pode-se dizer que

o espectador também age, tal como o aluno ou o intelectual. Ele observa, seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, à energia vital que esta supostamente deve transmitir para

transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu ou inventou. Assim, são ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto. (RANCIÈRE, 2012, p.17)

Dessa forma, os fenômenos que condicionam a relação entre qualquer produção cinematográfica e a recepção do público estão diretamente ligados à memória. O cinema produz uma memória que será compartilhada por vários sujeitos que, por sua vez, possuem diferentes tipos de memórias. Essas memórias e lembranças deflagradas são capazes de alterar a maneira como o espectador percebe o filme. Não são apenas as imagens que estão em movimento no cinema. Elas também colocam algo em movimento no próprio espectador que coloca sempre algo de sua experiência prévia naquilo que vê. Um filme não existe isolado de sua recepção e cada um reage de acordo com sua situação histórico-cultural e as reações são diferentes em tempos e espaços distintos.

Pelo fato de o cinema lidar com um tipo de memória ao mesmo tempo fixa e arquivística no que diz respeito ao registro, e móvel, no que diz respeito à forma como é recebido pelo público em diferentes tempos e espaços, é possível dizer que o cinema está situado entre o documental e o memorialístico. O cinema é atemporal e, por isso, acaba produzindo uma memória que se relaciona a todos e a ninguém e que é compartilhada coletivamente por um grande número de indivíduos com diferentes experiências sensoriais e que reagem de formas diversas de acordo com a percepção de seu corpo e sua localização no espaço-tempo, produzindo significados variados. É dessa forma que o espectador emancipado no cinema possui um papel ativo no processo de interpretação e tradução da imagem cinematográfica que, ao ser revisitada em outro tempo e lugar enquanto “arquivo”, transforma-se sempre em memória, releitura e tradução. Conforme afirma Roniere Menezes, “o arquivo só se dará a conhecer, após sua elaboração, a leitores de um outro tempo. Os enunciados, guardados e relidos, serão continuamente ressignificados”(MENEZES, 2014, p.235). Nisso se resume a contradição do cinema enquanto um “lugar de memória”. Segundo Nora, “o lugar de memória é um lugar duplo; um lugar de excesso, fechado sobre si mesmo, fechado sobre sua identidade, e recolhido sobre seu nome, mas constantemente aberto sobre a extensão de suas significações” (NORA, 1993, p.27). Nesse sentido, a memória do cinema é também movimento e suscita outras narrativas de forma que, além de um “lugar de memória”, o cinema também se transforma em um espaço de circulação das memórias vividas onde se reúne uma comunidade emancipada formada por diversos narradores e tradutores.

CONCLUSÃO

A memória em movimento

Normalmente, quando se pensa em memória, tem-se logo em mente o tempo passado e uma necessidade do ser humano de, de certa forma, fixá-lo para impedir que se perca. Essa necessidade de memória normalmente está ligada não apenas ao desejo do ser humano de permanecer e ser eterno, mas também à preocupação do homem de sobrevivência e aprendizado a partir de suas próprias experiências e das experiências alheias. Essa tentativa de querer fixar o passado levou o homem, desde as sociedades primitivas, a desenvolver técnicas de armazenamento da memória para resistir à passagem do tempo e garantir sua transmissão no futuro. Muitas dessas técnicas que surgem a partir da necessidade de memória acabam se transformando em arte. Com o tempo, as artes vão se libertando do utilitarismo da memória, mas não deixam de ser detentoras e transmissoras de uma memória cultural.

Bazin (2018), em seu texto “Ontologia da imagem fotográfica” chama a atenção para a gênese da pintura e da escultura que consistiu na prática do embalsamento e na tentativa de fixar artificialmente a aparência de alguém. Nesse texto, Bazin imagina uma psicanálise das artes plásticas que descobriria um “complexo da múmia” (2018, p.27), uma vez que a função primordial da estátua era salvar o ser pela aparência. Pensando no surgimento de outras artes também encontramos uma necessidade de memória. A escrita, por exemplo, em momentos de crise, cumpriu a função de registrar as histórias e as tradições que corriam o risco de se perder. Posteriormente vem a fotografia, capaz de fixar um instante do tempo e o cinema, que paradoxalmente, possibilita fixar o movimento e a duração.

Assim, com o passar do tempo, o homem foi desenvolvendo técnicas e descobrindo artes que trazem na sua origem uma necessidade de memória e uma busca constante do indivíduo de eternizar-se e sobreviver à passagem do tempo. A limitação da memória humana e sua expansão por meio das técnicas permitem falar de um tipo de memória mais arquivística, caracterizada por uma ilusão de fixação e reprodução do passado. Essa tentativa de impedir a ação do tempo e fixar a memória pelo uso de técnicas só contribui para um postulado que se confirma pela oposição. Se se tenta fixar a memória é porque ela, em si, é movimento. E se algo se encontra em movimento é porque sofre transformações, modifica-se. Há sempre algo que se acrescenta ou algo que se perde cada vez que a memória vem à tona.

Esse trabalho ocupou-se especificamente do teatro e do cinema e da forma como estas duas formas de arte permitem que se pense em um conceito de memória em movimento. Para tal, utilizou-se como corpus o texto da peça *Dancing at Lughnasa* de Brian Friel, dramaturgo irlandês que, com a característica de sempre relacionar a forma e o conteúdo em suas obras, escreve, por meio de sua peça de memória *Dancing at Lughnasa* um texto que pode ser considerado metateatral e que permite fazer reflexões acerca de um conceito de memória em movimento no teatro. Além disso, sua tradução para o cinema possibilita também que se considere o movimento da memória entre as artes e leva a uma ideia de memória da ficção, que é construída a partir das releituras e adaptações produzidas e que fazem com que os “originais” sobrevivam. As obras artísticas e suas adaptações para outras mídias, de uma maneira geral, carregam consigo o apelo de sobrevivência de uma memória cultural. Pode-se dizer que a arte em si, constitui-se como um imenso arquivo para a preservação da cultura, impedindo que esta desapareça e permitindo o acesso tanto ao contexto da produção de determinada obra, quanto ao tempo de sua retomada pelas traduções e releituras que surgem. Logo, falar de uma memória em movimento no teatro e no cinema vai muito além do fato de que ambas as artes necessitam do movimento para se realizarem: no caso do teatro, o movimento dos corpos e do cinema, o movimento da própria imagem.

O movimento da memória já se inicia no processo de tradução da experiência vivida para experiência a ser compartilhada. Toda memória pressupõe interlocução. Enquanto está apenas na mente, a memória é inacessível. Para se tornar visível e ser transmitida, a memória necessita ser socializada, o que a leva passar primeiramente por algum tipo de linguagem e de representação. Em *Dancing at Lughnasa*, Friel questiona a veracidade da memória transmitida pela linguagem verbal apresentando, lado a lado, a memória narrativa de Michael e um passado que se presentifica diante do espectador. A fragmentação da memória e a narração juntamente com os fatos fazem o espectador perceber o caráter criativo e inventivo da memória. A figura do narrador deixa explícito o trabalho de ordenar, organizar, montar e rearranjar os fatos para que se chegue a uma forma boa. A narrativa de Michael concomitantemente a seu passado que se encena desvela de que forma a memória narrativa se constrói enquanto ficção, negando o mimetismo entre o passado e o que é narrado.

Em contrapartida, a peça *Dancing at Lughnasa* supervaloriza a linguagem do corpo e uma memória que se transmite por meio de práticas incorporadas, como os rituais, as danças e o próprio teatro, para as quais a presença do corpo se torna indispensável. Enquanto celebra, o corpo recorda. Essa memória performatizada pelo corpo no teatro e que se configura enquanto repertório está baseada na repetição sempre com diferença, uma vez que transformações no

tempo, no espaço, nos corpos e na comunidade envolvida trazem mudanças também no significado dessa memória aberta a uma potencialidade criadora. A memória-dança de que trata o texto de Friel é a memória do teatro, o movimento, a *performance*. Não é o antigo que reaparece, mas sim um passado que se atualiza.

Dessa forma, Friel retoma o caráter memorialístico do teatro, recuperando sua origem, associada aos rituais e à necessidade de recordar e transmitir as narrativas ou mitos sobre os feitos dos deuses. As lembranças de Michael das danças realizadas pelas tias priorizam a memória armazenada e transmitida pelo corpo, memória esta que também está no teatro. A partir de seu próprio texto, Friel questiona também a tradição de um teatro irlandês que em seu início preocupava-se apenas com a literariedade do texto dramaturgico e com o trabalho com as palavras, deixando de lado a significabilidade da *performance* e o papel do corpo como suporte para a memória.

Embora geralmente dependa do texto escrito, o teatro, para realizar-se completamente, necessita passar pela encenação, o que envolve a presença dos corpos dos atores e espectadores em um espaço e tempo determinados. A encenação dá movimento ao texto teatral. Constitui-se, em si, como uma espécie de tradução. Pode-se dizer também que cada encenação revela-se ato de memória do texto dramaturgico que passa por transformações de significado e atualizações. Isso torna noções como tempo, espaço, corpo e comunidade para a qual uma obra é apresentada, imprescindíveis para se falar de teatro e de uma memória em movimento.

Paula McFettridge, em uma mesa redonda promovida por Charlotte McIvor and Emilie Pine sobre o conceito de memória em movimento, ressalta de que maneira o teatro e a ideia de *performance* contribuem para a percepção da mobilidade da memória. Segundo a diretora irlandesa,

a memória é fluida e muda continuamente, é específica ao contexto; determinada pelo lugar, pela distância do evento original, pela distância do protagonista central, do que desencadeia a recordação, de quem está com você quando você se lembra. O trabalho do teatro e da *performance* me parecem ser particularmente adequados para discussões sobre a memória em movimento, dada a provocação emocional possível em uma comemoração artística que se dá através da 'presença'. Além disso, o caráter de engajamento e animação dessa discussão varia de lugar para lugar de *performance*, de público para público, e essa flexibilidade significa que as memórias dentro do teatro (no palco e no público) estão constantemente se 'movendo'¹⁵⁶. (apud PINE, 2017, p.186)

¹⁵⁶No original: "Memory is fluid and changes continually, it is context specific: informed by location, distance from the original event, distance from the central protagonist, what sparks the remembering, who is with you when you remember. Theatre and performance work seems to me to be particularly suitable for discussions of moving memory, given the emotional provocation possible in an artistic commemoration through its 'live-ness'. Also the calibre of engagement and animation of informed discussion varies performance-location to

Na descrição da cena final de *Dancing at Lughnasa*, Friel deixa marcado nas direções de palco o caráter ilusório da memória e a ideia de movimento envolvida no ato de recordar, que ele metaforiza no movimento dos corpos dos atores.

Agora a canção ‘É hora de dizer boa noite’ aparece muito suavemente, apenas de maneira audível. E enquanto Michael continua, todos se movem muito levemente de um lado para o outro – até mesmo as pipas sorridentes. O movimento é tão mínimo que não podemos ter certeza se está acontecendo ou se nós o imaginamos.¹⁵⁷ (FRIEL, 1990, p.107).

Terminado o texto dramático, a obra de Friel está pronta para ganhar movimento no teatro. É pela *performance* que um texto teatral se atualiza. Ela o faz passar da virtualidade à atualidade. Ao serem traduzidas para o palco, as memórias do texto de *Dancing at Lughnasa* adquirem outras conotações. No teatro, por uma memória que se caracteriza pela repetição assim como o ritual, o passado não se fixa, mas ao contrário, movimenta-se, transforma-se e se atualiza. A maneira como Friel trabalha em seu texto com tempos distintos que interagem no palco durante a encenação, por si só já permite que sua peça se atualize. Michael narrará sempre no presente e é esse presente que, de certa forma, irá influenciar no significado que o público dará à peça. Ao omitir a presença do Michael menino e trazer o Michael adulto do presente para interagir com os personagens do passado, Friel encena o tempo da memória. Esse tempo se apresenta como um tempo anacrônico que reúne elementos de diferentes épocas, muitos deles até mesmo anteriores ao tempo de experiência vivido por Michael e pelas irmãs Mundy. Tudo no texto de Friel possui um significado que é determinado pela memória, desde os objetos como os brinquedos, por exemplo, que carregam consigo a memória do seu surgimento e sua função, ao próprio espaço da cozinha representativo da nação irlandesa durante o início do Teatro irlandês.

Ao contrário da Irlanda imaginada pelos membros do Teatro Literário Irlandês, a Irlanda de Friel se abre para o contato com o mundo e o diferente. As diferenças internas também se fazem presentes e o contato e a identificação com o outro se dão apenas no momento, em comunidades físicas que se formam enquanto acontecimento, quando as

performance-location, audience to audience, and this flexibility means the memories within theatre (both onstage and in the audience) are constantly ‘moving’”.

¹⁵⁷No original: “Now fade in very softly, just audible, the music – ‘It is Time to Say Goodnight’ (not from the radio speaker). And as Michael continues, everybody sways very slightly from side to side – even the grinning kites. The movement is so minimal that we cannot be quite certain if it is happening or if we imagine it”.

pessoas se reúnem para uma celebração de um ritual ou uma dança, ou mesmo no próprio teatro. Dessa forma, Friel cria um conceito de comunidade mais momentâneo pela arte, apresentando através desta uma possível solução para os problemas da Irlanda do Norte.

Além do movimento presente no próprio conceito de memória, torna-se importante salientar também o fato de que a memória também se encontra em movimento, passando por alterações constantes nas formas de ser armazenada e transmitida. Anteriormente à escrita, o corpo cumpria o papel de armazenar e transmitir a memória através da voz nas narrativas orais, dos rituais e das danças folclóricas e populares. Em sua peça, Friel também aborda a transformação da memória a partir dos anos 1930 e os obstáculos que acabam se formando à retomada das lembranças, dentre eles a chegada da tecnologia, a mudança do sistema de produção artesanal para o industrial, a dispersão das comunidades pelas guerras e pela emigração

As memórias da Irlanda dos anos 1930 trazida pela peça *Dancing at Lughnasa* chegam ao cinema no filme dirigido por Pat O'Connor. Conforme afirma Bazin sobre o cinema, este “impõe-se, com efeito, como a única arte popular numa época em que o próprio teatro, arte social por excelência, só chega a uma minoria privilegiada da cultura ou do dinheiro.” (BAZIN, 2018, p.125) O cinema surge como uma arte mais reprodutiva e possibilita então a expansão de uma memória da ficção, ao recorrer a um patrimônio literário e teatral, permitindo que essa memória passe a alcançar uma comunidade global. O mundo todo vai assistir ao mesmo filme. Dessa forma, o cinema contribui para a globalização da memória, divulgando hábitos e comportamentos em uma escala mundial.

Nesse sentido, a memória apresenta-se como movimento quando se refere à possibilidade de transitar por entre as mídias. Assim, traduções e adaptações de uma obra de arte são espécies de releituras feitas pelos olhos da memória como forma de atualizá-la e torná-la adequada a um determinado contexto de produção e recepção. Na transposição de *Dancing at Lughnasa* para o cinema, o papel do narrador Michael diminui e a câmera toma seu lugar de narrar. O diretor ocupa-se mais em traduzir o enredo e a história da família Mundy em si, em uma atitude mais celebrativa. Enquanto o texto de Friel cumpre muito mais a função de questionar e interrogar o passado, recuperando-o pela memória, o filme tem mais a intenção de celebrá-lo. Adaptando o enredo da peça à narrativa clássica hollywoodiana, que traz em seu cerne a solução dos conflitos, roteirista e diretor eliminam muito da crítica presente no texto de Friel. Assim, o filme se constitui mais como um documento de afirmação da cultura nacional ao retratar a Irlanda como um lugar edênico e enfatizar sua beleza a partir das paisagens naturais, da música e da dança.

O tratamento dado à memória no filme se apresenta de maneira distinta ao dado na peça. A forma como a narrativa de memória é construída pelo cinema elimina o questionamento do caráter ficcional da memória. Uma linearidade é conferida à narrativa e predomina a idealização e uma visão mais nostálgica de uma Irlanda que buscava atrair e expandir suas relações por suas características turísticas. Além disso, no filme, predominam relações de causa e efeito que dão uma impressão de verdade, coesão e coerência à narrativa. Essa forma de conceber a memória também está bastante relacionada a um conceito de narrativa cinematográfica clássica que, através da edição, tenta esconder a montagem e garantir a sensação de continuidade.

O teatro está na memória do próprio cinema e influenciou em muito a arte cinematográfica. Porém, devemos salientar que, em relação à presença do conceito de memória no cinema, esta se apresenta de maneira um pouco distinta da do teatro no que se refere à forma de transmissão. No cinema, a memória figura de maneira mais “arquivada”. Isso pode ser observado não apenas pelo seu caráter de registro – que a torna acessível a qualquer tempo e lugar –; mas também por seu caráter de sonho – quando não cabe, ao espectador, interferir no seu desenrolar, mas apenas observar. Por sua vez, a memória no teatro, embora se valha do texto dramático como arquivo, concretiza-se mais como repertório, já que está relacionada a uma memória incorporada que se transmite na presença dos corpos de atores e público e na repetição dos movimentos a cada encenação. Paul Zumthor, em seu livro *Performance, recepção e leitura* permite refletir sobre a memória do e no teatro que se revela como ato de leitura e interpretação de um texto dramático enquanto arquivo. Para o autor:

Há séculos, com efeito (a partir, sem dúvida, da Antiguidade helênica), o texto teatral procede de uma escritura, enquanto sua transmissão requer a voz, o gesto e o cenário; e sua percepção, escuta, visão e identificação das circunstâncias. Escrito, o texto é fixado, mas a interpretação permanece entregue à iniciativa do diretor e, mais ainda, à liberdade controlada dos atores, de sorte que sua variação se manifesta, em última análise, pela maneira como é levado em conta por um corpo individual. Assistir a uma representação teatral emblematiza, assim, aquilo ao que tende o que é potencialmente – todo ato de leitura. É no ruído da arquipalavra teatral que se desenrola esse ato, quaisquer que sejam os condicionamentos culturais (ZUMTHOR, 2007, p.62).

Todo ato de leitura e interpretação assume-se também como ato de memória individual e coletiva. No teatro, a coletividade representada pelo público reage, ri e chora junto. No cinema, por outro lado, a reação se dá de maneira mais isolada e solitária, no assento de uma sala escura. A ideia de comunidade no espaço do cinema se dá de maneira distinta daquela que se dá no teatro.

Apresentemente, o espectador cinematográfico apresentaria uma atitude mais passiva que o espectador teatral. Porém, essa passividade é ilusória. Assim como na última cena da peça de *Dancing at Lughnasa* já descrita anteriormente, o movimento dos atores apresenta-se de modo quase imperceptível, o movimento que ocorre no processo de recepção do espectador de cinema também se exprime dessa forma, mas ele ocorre. O movimento no cinema opera não apenas na imagem que se move, mas no espectador que observa. Não se pode deixar de considerar o movimento de suas memórias que agem na interpretação que fará do filme. No caso do cinema, os comentários inevitáveis feitos ao se sair de uma sala de cinema são indícios de que o filme não se encerrou ali, mas vai passar por um novo processo de ressignificação. Nesse momento, o filme, enquanto arquivo, será relido e se juntará à memória de cada um dos espectadores, gerando novas narrativas e permitindo que a memória continue seu movimento.

O suporte do cinema é durável, o que permite enquadrá-lo mais como arquivo e “lugar de memória”. Mas quando se leva em conta sua recepção, processo em que a memória do corpo também atua, é possível recuperar a ideia de *performance*. Zumthor (2007) desconstrói a ideia de que a *performance* seja apenas imediata e envolva a presença concreta dos participantes no momento de duração da comunicação. De acordo com o autor, há diferentes níveis de *performance*, dependendo da presença física dos interlocutores. Ele admite que a tecnologia trouxe muitas transformações na forma de recepção, mas duvida que tenha trazido alguma alteração na sua natureza performática. Pode-se dizer que a *performance* enquanto ação está presente em qualquer ato de recepção, uma vez que dele fazem parte a percepção e o engajamento da memória do corpo do leitor.

No caso do teatro, a *performance* é completa, pois a presença dos corpos dos atores é sentida pelo público. A transmissão e a recepção fazem parte de um mesmo ato de participação. No cinema, por sua vez, há a presença virtual, a presença da não presença. Mas mesmo assim o espectador é sujeito ativo por intermédio de sua memória. Distingue-se a memória no teatro e no cinema considerando o suporte, mas esquece-se do papel do corpo do espectador e de sua memória que também interagem no processo de significação. A memória, em si, desvela-se performática e sempre envolve a presença do corpo. São as vivências pessoais que nos fazem experimentar de forma diferente uma mesma história e encontrar, a cada retomada da memória, um significado diferente para um mesmo fato.

No cinema, a memória é primeiramente trabalhada, escrita, filmada, montada e, posteriormante, ressignificada. Os filmes podem funcionar como documentos históricos, mas também como gatilhos para a memória dos espectadores. A adaptação de *Dancing at*

Lughnasa para o cinema traz uma maneira de narrar as memórias e de se relacionar com o passado já pronta, enquadrada pela câmera e pelos recursos que ela possibilita. Nesse caso, temos a memória-sonho enfatizada pelo diretor Pat O'Connor durante todo o filme. Porém, ao seu término, a memória-sonho se transforma em dança. A memória adquire movimento quando se junta às memórias e narrativas do espectador que vão interferir no significado daquilo que ele vê. Uma história levará a outra que desencadeará em uma outra. Assim, um texto vai suscitando outros textos e essas narrativas se entrecruzam como em um rizoma¹⁵⁸, que se prolonga infinitamente.

A transposição da peça para o cinema faz perceber também o potencial narrativo da arte cinematográfica e de seus recursos na transmissão da memória e permite falar na construção de uma memória da ficção, tendo em vista as releituras que são feitas. Por meio dessa memória as obras se tornam cânone e sobrevivem, porém não da mesma forma, uma vez que cada elemento acrescentado ou modificado produz também a mudança no todo. Textos ficcionais e artísticos estão sendo retomados e trazendo mudança em seus significados. O papel das traduções e adaptações não é reconstituir o sentido do “texto original”, mas propiciar-lhe uma sobrevida¹⁵⁹, transportando-o para um outro contexto e permitindo que se atualize.

Encenações, traduções, adaptações, críticas, todas essas noções podem ser vistas como atos de memória do texto de Friel que, por sua vez, também se constitui como ato de memória de tantos outros. Da vida para a escrita, da escrita para o palco, do palco para o cinema, a memória se movimenta e a cada ato de passagem, incorpora mudanças. Dessa forma, a memória não é o que permanece, mas ao contrário, o que se transforma e, por essa razão, sobrevive. O que não é retomado pelo olhar da memória tende a desaparecer. O que permanece, na verdade, não é o que fica, mas o que constantemente não pára de mudar. Na memória, o novo nunca cessa de se fazer. Assim, a memória firma-se como processo, trânsito e tradução constantes.

Assim sendo, tratar de memória significa mais que abordar um mecanismo ou técnica de armazenamento. Existe uma tendência à redução da memória ao registro a partir das metáforas usualmente utilizadas para se referir à mesma como a tabuinha de cera, por

¹⁵⁸ O conceito de rizoma foi definido por Deleuze e Guattari (1995) em *Mil Platôs I*. Retirado da botânica e aplicado à filosofia, o conceito se refere a um sistema aberto e polimorfo que cresce horizontalmente de forma que não se pode determinar onde começa nem onde termina. Trata-se de uma forma de pensamento que compreende a multiplicidade e a complexidade, indo além das estruturas binárias e demonstrando as múltiplas conexões e o fluxo constante. Nesse caso, a palavra rizoma foi usada para se referir ao movimento da memória e à sua ramificação em múltiplas narrativas que são constantemente criadas e reinventadas.

¹⁵⁹ O conceito de sobrevida é discutido por Walter Benjamin (2011) em seu texto “A tarefa do tradutor”. Segundo o filósofo, a tradução garante ao mesmo tempo a permanência e atualização do texto traduzido.

exemplo. A memória não deve ser vista como um depósito passivo onde algo é mantido e guardado para que permaneça. Pensar a memória a partir dessas metáforas é resumi-la a seu suporte de representação em uma tentativa fixar o passado. A memória muitas vezes se confunde com seu suporte porque só a este é possível resgatar, pois a memória é fluida, escapa-nos e adquire novos formatos. Aliás, o arquivo só faz sentido e tem justificativa de existir se é retomado e relido pela memória. De nada valeriam os “lugares de memória” se não fosse a memória para ressignificá-los.

Desde os primórdios, o homem desenvolve formas de narrar e transmitir sua memória que, com o passar do tempo, vão sendo ressignificadas, mas essa ressignificação perpassa sempre pelo corpo. As memórias estão no corpo daquele que dança e encena os rituais, no corpo que narra, mas também no corpo do ouvinte, do leitor e do espectador que escuta, lê e reage àquilo que vê. A metáfora da dança utilizada por Friel permite que se pense a memória enquanto ação e *performance* do corpo, de forma que ela nunca permanece fixa e estática, mas constantemente se movimenta.

Na coreografia da memória, os passos nunca param de se criar e os dançarinos são vários, cada um contribuindo à sua maneira, seja no silêncio de um olhar ou na ação de um movimento. Na dança da memória, a narrativa vai além do que as palavras podem expressar, cabendo ao corpo sentir. As próprias memórias, mas também as alheias se entrelaçam ao corpo do sujeito que lembra e daquele que escuta e passam a fazer parte dele, de forma que o próprio corpo é memória e atua moldando novas percepções e possibilitando novos sentidos. Dessa forma, a memória é sempre dança e movimento. Nesse momento, as palavras não são mais necessárias.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *A comunidade que vem*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ANDERSON, Benedict. *Nação e consciência nacional*. Trad. L. Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

ASHCROFT, Bill; GRIFFITHS, Gareth; TIFFIN, Helen. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-colonial literatures*. 2 ed. London and New York: Routledge, 2004.

ASSMANN, Aleida. *Espaços da Recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe. Campinas: Unicamp, 2011.

BAL, Mieke; CREWE, Jonathan; and SPITZER, Leo. *Acts of Memory*. Hanover and London: Dartmouth College, 1999.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Julio Castanon Guimaraes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAZIN, André. Adaptation or the cinema as digest. Trad. Alain Piette e Bert Cardullo. In: NAREMORE, James. *Film Adaptation*. New Jersey: Rutgers University Press, 2000. p.19-27.

BAZIN, André. *O que é o cinema?* Trad. Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. Trad. Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Duas cidades, Ed.34, 2011.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 8ed. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Trad. Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Trad. Paulo Neves. 2ed. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. Trad. Maria Paula Zurawski et. all. 3ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BHABHA, Homi. *O local da Cultura*. Trad. Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

BLANCHOT, Maurice. *A comunidade inconfessável*. Trad. Eclair Antônio Almeida Filho. Brasília: Universidade de Brasília, 2013.

BLAU, Herbert. *The audience*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1990.

BORDWELL, David. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, Fernão Pessoa. (Org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*: documentário e narrativa ficcional. vol. 2. São Paulo: SENAC: São Paulo, 2005. p. 277-301.

BOSI, Ecléa. *Memória e Sociedade: Lembrança de velhos*. São Paulo: TA Queiroz, Editor, USP, 1987.

BOSI, Ecléa. *O Tempo Vivo da Memória: Ensaios de Psicologia Social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRANDÃO, Luis Alberto. A. Conceitos de espaço literário. In: *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 47-72.

BRYANT, Gesha-Marie. *An Irish Renaissance with Pat O'Connor's "Dancing at Lughnasa"*. Disponível em <http://www.indiewire.com/1998/11/an-irish-renaissance-with-pat-oconnors-dancing-at-lughnasa-82495/>. Acesso em: 04/01/2017.

BURKE, Patrick. As if language no longer existed: Non-Verbal theatricality in the plays of Friel. In: KERVIN, William (ed.). *Brian Friel: a Casebook*. New York and London: Garland Publishing, 1997. p.13-22.

CARLSON, Marvin. *The haunted stage: the theater as memory machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume Editora, 1994.

CONNERTON, Paul. *How societies remember*. Great Britain: Cambridge University Press, 1989.

DANCING at Lughnasa. Direção de Pat O'Connor. Irlanda: Noel Pearson; Capitol Films; Sony Picture Classics; Channel Four Films, 1998. 1DVD (93 min.)

DANTANUS, Ulf. *Brian Friel: a study*. London: Faber & Faber, 1988.

DEANE, Seamus. Introduction. In: DEANE, Seamus et alli. *Nationalism, Colonialism and Literature*. London: A Field Day Company Book, 1990.

DELANEY, Paul (ed.). *Brian Friel in Conversation*. Michigan: University of Michigan Press, 2000.

DELEUZE, G.; PARNET, C. *Diálogos*. Trad. E. A. Ribeiro. São Paulo: Editora Escuta, 1998, p. 49.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Trad. Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2005.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Trad. Luiz Orlandi e Roberto Machado. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs I - capitalismo e esquizofrenia*. Trad. Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Trad. Rogério Costa. 3 ed. São Paulo: Editora Iluminuras, 2005.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Trad. Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. Junia Barreto. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *A sobrevivência dos vagalumes*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Remontar, remontagem do tempo. Trad. Milene Migliano. *Cadernos de Leituras*, n. 47. Belo Horizonte: Chão de feira, julho de 2016. p.1-7.

DINIZ, Thais Flores Nogueira. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Ouro Preto: UFOP, 2003.

ESPOSITO, Roberto. *Communitas: origen y destino de la comunidad*. Trad. Carlo Rodolfo Molinari Marotto. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 2012.

ESPOSITO, Roberto. La lei de la comunidad. In: *Comunidad, inmunidad y biopolítica*. Traducción de Alicia García Ruiz. Ed. Herder, 2009.

FANON, Franz. National Culture. In: ASHCROFT, Bill, GRIFFITHS, Gareth, TIFFIN, Helen (ed.). *The Post-colonial Studies Reader*. London and New York: Routledge, 2001, p.153-157.

FOUCAULT, Michel. História da sexualidade I: a vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FOUCAULT, Michel. Os corpos dóceis. In: *Vigiar e punir*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987. p. 117-142.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: MOTTA, M. B. (Org.) *Michel Foucault*. Estética: literatura e pintura, música e cinema. Tradução de Inês A. D. Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001, p. 411-422. (Coleção Ditos & escritos III).

FRANKLIN, Anna.; MASON, Paul. *Lughnasa: History, Lore & Celebration*. United Kingdom: Lear books, 2010.

FRIEL, Brian. Dancing at Lughnasa. In: *Brian Friel: Plays 2*. London: Faber and Faber, 1999, p.2-108.

FRIEL, Brian. *Performances*. Old Castle: Gallery Press, 2003.

FRIEL, Brian. Philadelphia Here I Come. In: *Brian Friel: Plays 1*. London: Faber and Faber, 1996. p.23-99.

FRIEL, Brian. The Freedom of the City. In: *Brian Friel: Plays 1*. London: Faber and Faber, 1996. p.101-169.

FRIEL, Brian. Translations. In: *Brian Friel: Plays 1*. London: Faber and Faber, 1996, p.377-447.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Limiar, aura e rememoração: ensaios sobre Walter Benjamin*. São Paulo: Ed.34, 2014, p.197-267.

GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Trad. Martha Conceição Gambini. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

GREGORY, Augusta. *Lady Gregory's Complete Irish Mythology*. London: Bounty books, 2000.

GRENE, Nicholas. The spaces of Irish drama. In: MUTRAN, M. H.; IZARRA, L. P. Z.(Org.). *Kaleidoscopic views of Ireland*. São Paulo: Humanitas, 2003, p. 53-73.

GUTHRIE, Tyrone. Theater as Ritual. In: *Various Directions: A view of the theater*. New York: Macmillan, 1965.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomás Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 6ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rudiger e Sayonara Amaral. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão: guerra e democracia na era do império*. Trad. Clóvis Marques. Rio de Janeiro; São Paulo: Editora Record, 2005.

HOBBSBAWM, Eric. *Nações e Nacionalismo desde 1780*. Trad. Maria Célia Paoli e Anna Maria Quirino. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. London: Routledge, 2013.

HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória: arquitetura, monumentos, mídia*. Trad. Sérgio Alcides. 2ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

KIBERD, Declan. *Inventing Ireland*. Massachusetts: Harvard University Press, 1995.

LEFEBVRE, Henri. *A produção do espaço*. Trad. Grupo "As (im) possibilidades do urbano na metrópole contemporânea, do Núcleo de Geografia Urbana da UFMG (do original: La production de l'espace. 4ª ed. Paris: Editions Anthropos, 2000). Primeira versão: início - fev. 2006.

LEFEBVRE, Henri. *Espaço e Política: O direito à cidade II*. Trad. Margarida Maria de Andrade et al. Belo Horizonte: UFMG, 2016.

LEGOFF, Jacques. *História e Memória*. 7ed. Trad. Bernardo Leitão, Irene Ferreira e Suzana Ferreira Borges. Campinas: Unicamp, 2013.

LEVY, Tatiana Salem. *A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

LONERGAN, Patrick. Dancing on a One-Way Street: Irish Reactions to Dancing at Lughnasa in New York. In: HARRINGTON, John P. (Ed.). *Irish theater in America: essays on Irish theatrical diaspora*. New York: Syracuse University Press, 2009. p.1-17.

MAHONY, Christina Hunt. Memory and Belonging: Irish Writers, Radio, and the Nation. In: *New Hibernia Review*, Volume 5, Number 1, Earrach/Spring 2001, pp. 10-24.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço: uma nova política de espacialidade*. Trad. Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MCAULEY, Gay. *Space in performance: making meaning in the theater*. Ann Arbor: University of Michigan, 1999.

MCGRATH, Aoife. *Dance Theatre in Ireland: Revolutionary moves*. New York: Palmgrave Mcmillan, 2013.

MCGUINNESS, Frank. *Filming Friel*. Disponível em: http://www.ucd.ie/scholarcast/transcripts/Filming_Friel.pdf. Acesso em: 05/01/2017.

MCMULLAN, Anna. "In touch with some otherness": Gender, authority and the body in Dancing at Lughnasa. In: ROCHE, Anthony (org). *Irish University Review*. vol.29, n.1, Spring/Summer, 1999, p.90-100.

MENEZES, Roniere. Mário de Andrade: Arquivo, tradução e traição da memória. SAID, Roberto & SÁ, Luiz Fernando Ferreira (orgs). *Jacques Derrida: Entreatos de Leitura e Literatura*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014.

MEO, Mariagrazia De. Performing Dancing at Lughnasa on screen. In: *Testi e Linguaggi*, n.7, 2013, p.179-190.

MERLAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. São Paulo: Edusp, Belo Horizonte: UFMG, 1992.

MORASH, Chris; RICHARDS, Shaun. *Mapping Irish Theatre: theories of Space and Place*. United Kingdom: Cambridge University Press, 2016.

NANCY, Jean-Luc. *A comunidade inoperada*. Trad. Soraya Guimarães Hoepfner. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

NANCY, Jean-Luc. *Corpus*. Trad. Tomás Maia. Lisboa: Vega, 2000.

NASCIMENTO, Evando. A tradução incomparável. In: WEINHARDT, Marilene (org)...[et all]. *Ética e estética nos Estudos Literários*. Curitiba: Editora UFPR, 2013.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: *Projeto História*. Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP, n. 10. São Paulo, dez.1993.

O'TOOLE, Fintan. Irish Culture in a Globalised World. In: MUTRAN, M. H.; IZARRA, L. P. Z.(Org.). *Kaleidoscopic views of Ireland*. São Paulo: Humanitas, 2003, p.75-91.
O'FAOLAIN, Sean. *The Irish*. West Drayton Middlesex: Penguin Books, 1947.

PEIRANO, Mariza. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge. Zahar Ed., 2003.

PELBART, Peter Pál. *Vida capital: ensaios de biopolítica*. SP: Iluminuras, 2003.

PETTITT, Lance. *Screening Ireland: film and television representation*. Manchester e New York: Manchester University Press, 2000.

PINE, Emilie. *The Politics of Irish Memory: Performing Remembrance in Contemporary Irish Culture*. London: Palgrave Macmillan, 2011.

PINE, Emilie; MCAREAVEY, Naomi ; DILLANE, Fionnuala (org). *The Body in Pain in Irish Literature and Culture*. Switzerland: Palgrave Mcmillan, 2016.

PINE, Emilie; MCIVOR, Charlotte. Round Table: Moving memory. In: *Irish University Review*. V. 47, n. 1, Mai. 2017. p.165-196.

PINE, Richard. *Brian Friel and Ireland's drama*. London: Routledge, 1990.

PLATÃO. *Fedro*. Trad. José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1997.

PLAZA, Julio. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: Estética e política*. Trad. Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO experimental org; 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Trad. Alain François et al. Campinas: Unicamp, 2007.

ROACH, Joseph. *Cities of the dead*. New York: Columbia University Press, 1996.

RUSSEL, Richard Rankin. *Modernity, community and place in Brian Friel's drama*. New York: Syracuse University, 2013.

SOUZA, Eneida Maria. Autoficção e Sobrevivência. In: *La palabra*. n.30, enero-junio, 2017, p. 107-114.

SWEENEY, Bernadette. *Performing the body in Irish theatre*. New York: Palgrave Macmillan, 2008.

SYNGE, John Millington. The Playboy of the Western World. In: *John Millington Synge's Plays, Poems and Prose*. London and New York: Dent, 1968, p.107-167.

TAYLOR, Diana. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Trad. Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

TOLENTINO, Magda Velloso Fernandes. James Joyce e a formação da nação Irlandesa: História, Música e Literatura no nascimento de uma Nação. (Tese). Belo Horizonte: UFMG, 1999.

TRACY, Robert. Brian Friel's Rituals of Memory. In: FOGARTY, Anne (org.) *Irish University Review*. v.37, n.2, Autumn/Winter, 2007, p.395-412.

TRACY, Robert. The Russian Connection: Friel and Chekhov. In: ROCHE, Antony (org.). *Irish University Review*. v.29, n.1, Spring/Summer, 1999, p.64-77.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. Trad. Livia de Oliveira. São Paulo: DIFEL, 1983.

TYMOCZKO, Maria. Cultural Translation in Twentieth-Century Irish Literature. In: MUTRAN, Munira H. e IZARRA, Laura P.Z. (org.) *Kaleidoscopic views of Ireland*. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2003.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões (coord.). São Paulo: Perspectiva, 2013.

VALÉRY, Paul. Filosofia da dança. Trad. Charles Feitosa. *O Percevejo on line*. Vol. 3, n.2, agosto-dezembro de 2011, p.1-16.

WALSH, Ian R. *Experimental Irish Theatre: After W.B. Yeats*. UK: Palgrave Macmillan, 2012.

WULLF, Helena. *Dancing at the crossroads: memory and mobility in Ireland*. New York and Oxford: Berghahn books, 2007.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. 2ed. São Paulo: Casac Naify, 2007.