



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 20 - julho de 2018

<http://dx.doi.org/10.23925/1983-4373.2018i20p135-151>

Fantasma no palco: *Dancing at Lughnasa* e o Teatro de Memória de Friel

Ghosts on stage: *Dancing at Lughnasa* and Friel's Memory Theater

Maria Isabel Rios de Carvalho Viana^{1*}

RESUMO

É característica marcante da obra do dramaturgo irlandês Brian Friel a representação da memória no palco. *Dancing at Lughnasa* é uma de suas peças classificada pelos críticos como uma “peça de memória”, por apresentar, assim como em *The Glass Menagerie*, de Tennessee Williams, um narrador-personagem que narra eventos de seu passado. Porém, a relação dessa peça de Friel com a memória vai muito além da mera temática e passa a ser o procedimento e a forma utilizada pelo dramaturgo para 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. Partindo da ideia do “fantasmático” no teatro, desenvolvida por Carlson, o objetivo deste artigo é detectar alguns dos “fantasmas” presentes no texto de Friel, mostrando o caráter metateatral da peça e de que forma Friel faz do seu teatro um Teatro de Memória.

PALAVRAS-CHAVE: Teatro; Memória; Fantasmático; *Dancing at Lughnasa*

ABSTRACT

The representation of memory on stage is one of the main characteristics of Brian Friel's work. *Dancing at Lughnasa* is one of his plays classified by critics as a “memory play” because, like *The Glass Menagerie* by Tennessee Williams, it presents a character-narrator who describes events from his past. However, the relationship between this play and memory goes beyond the theme and becomes Friel's way of making his theater in memory of the theater itself, by recovering its origins in rites and tragedy and by rereading important elements of the foundation of the Irish Literary Theater. Taking into account the idea of “phantasmatic” in the theater developed by Carlson this article aims at detecting some of the “phantasmas” present in Friel's text, demonstrating the metatheatrical vein of the play and how Friel makes his theater a Memory Theater.

KEYWORDS: Theater; Memory; Ghosting; *Dancing at Lughnasa*

¹ Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais – CEFET/MG – Estudos de Linguagem – Belo Horizonte – MG – Brasil – mariaisabel@div.cefetmg.br

Introdução

Christopher Murray, crítico de teatro e autor de vários livros sobre o drama irlandês, em sua introdução à coletânea de peças de Brian Friel, afirma que “*Dancing at Lughnasa* (1990) é, claramente, uma peça de memória” (FRIEL, 1999, p. xiv)². Murray a compara à peça *The Glass Menagerie* (1944), de Tennessee Williams, dramaturgo que primeiro utilizou o termo. Diferentemente do drama burguês puro, no qual o teatro, como 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 sua memória.

Ambas as peças possuem um narrador que situa suas memórias nos anos 1930, no contexto histórico da guerra civil espanhola, e utilizam-se dos recursos da música e da iluminação, conforme expressos nas direções de palco, para garantir a atmosfera de memória ao que será representado. As duas são sobre mulheres que vivem 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 nesse teatro 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 (2009), 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,

[...] 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.

² No original: “Dancing at Lughnasa is, plainly, a memory play.” (Todas as traduções retiradas dos textos em inglês foram feitas pelo autor desse artigo.)

³ Disponível em: <<https://www.abbeytheatre.ie/archives/search/year/1990/>>. Acesso em: 15 abr. 2018.

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”.

Além disso, tanto em *The Glass Menagerie* quanto em *Dancing at Lughnasa*, as famílias representadas apresentam 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, segundo conceito desenvolvido e rascunhado por Roland Barthes em *A câmara clara*, alguns “biografemas” (2011, p. 40) que Friel utilizou para construir seu enredo. Podem-se entender os “biografemas” como traços, 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. Assim como a fotografia é um recorte da história, o biografema seria um recorte da biografia. Não se trata de uma peça em que Friel se propõe a narrar sua história de vida ou acontecimentos vividos de uma forma mais ampla. Ele seleciona alguns biografemas e os abre para o processo criativo, possibilitando novos significados e uma nova vida, a vida de Michael, em uma relação em que a ficção e a biografia do dramaturgo se entrelaçam.

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 pela estética, de modo que a peça também se constitui como uma forma de memória do próprio teatro e do teatro irlandês. Discorrendo sobre a relação entre teatro e memória e partindo da ideia do “fantasmático”⁵ (2001, p. 8) no teatro, desenvolvida por Carlson para se referir à intertextualidade presente não apenas no texto dramático, mas também na *performance*, o objetivo deste artigo é detectar alguns dos “fantasmas” presentes no texto de Friel que ganham vida no palco, mostrando o caráter metateatral da peça e de que forma Friel faz do seu teatro um Teatro de Memória.

1 À memória dos mortos

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

⁵ “Ghosting”.

que lhe foi sugerido, em 1989 Friel 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” (1999, p. 1)⁶, dedicatória que faz referência à sua mãe e às tias que serviram de inspiração para a escrita do drama. As cinco irmãs McLoone de Glenties, na casa de quem o dramaturgo costumava passar férias quando criança, foram imortalizadas na peça como as irmãs Mundy na pequena cidade fictícia de Ballybeg.

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 e Rose e sua mãe Chris. No início da peça, por meio da técnica de iluminação sugerida na direção de palco, já fica 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 evidencia a partir de qual perspectiva a história será narrada. São as suas memórias que dão vida aos personagens e ao cenário.

Michael inicia sua narrativa apontando para o gesto dual e contraditório dos atos de memória: a *mnemé* (lembança) e a *anamnésis* (rememoração): “Quando eu dirijo minha mente para aquele verão de 1936, diferentes tipos de memórias se dirigem a mim.” (FRIEL, 1999, p. 7)⁸. 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 Lúcia 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’.” (1994, p. 24). “A linguagem

⁶ No original: “In memory of those five brave Glenties women”.

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.”

⁸ No original: “When I cast my mind back to that summer of 1936 different kinds of memories offer themselves to me.”

constrói-se sempre a partir de uma ausência, de um passado, do que já não é.” (CASTELLO BRANCO, 1994, p. 31). O caráter representativo e “irreal” da linguagem que se manifesta por meio das palavras é o tempo todo abordado na peça. As palavras e o discurso mentem e nada é da forma como se disse que é.

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 da composição da obra. *Dancing at Lughnasa* é uma peça composta por citações e mantém uma relação de intertextualidade com diversas outras obras importantes não apenas para o teatro irlandês, mas também mundial. Além da influência de Tennessee Williams, falecido em 1983, pode-se também notar grande semelhança de *Dancing at Lughnasa* com a obra *As três irmãs* (1901), do dramaturgo russo Anton Chekov, que morreu em 1904. Essa obra foi traduzida para o inglês por Brian Friel e apresenta um enredo bastante parecido com o de *Dancing at Lughnasa*, ao trazer irmãos que vivem uma vida provinciana da qual desejam escapar. Esses são apenas alguns dos fantasmas que assombram o texto dramático de Friel.

2 Teatro e memória: o fantasmático no teatro de Friel

O teatro, como espaço físico, já fez parte de uma arte da memória. Frances A. Yates (2007), no sexto capítulo do livro *A arte da memória*, discorre sobre o teatro de memória de Giulio Camillo, um edifício de madeira financiado pelo rei da França no século XVI e que, depois de terminado, daria acesso ao conhecimento de todo o universo por meio de imagens e espaços com lugares ou gavetas para guardar papéis que se relacionavam com as imagens. Conforme a descrição de Yates do teatro de Camillo, “O teatro é um sistema de lugares de memória, ainda que seja uma disposição ‘elevada e incomparável’. Ele preenche a função de um sistema clássico de memória para os oradores, ao ‘conservar as coisas, as palavras e as artes que lhe confiamos’.”

(YATES, 2007, p. 187-188). Ao contrário de um teatro normal que prevê a existência de um público que assiste a uma peça no palco, no Teatro de Camillo, “[...] o espectador solitário do Teatro fica no lugar onde deveria estar o palco e olha em direção ao *auditorium*, contemplando as imagens nos portões – sete multiplicados por sete – dispostas nos sete graus ascendentes.” (p. 179). O teatro de memória de Giulio Camillo estava mais relacionado a uma mnemotécnica que não deixa, de certa forma, de se relacionar com o papel da memória no teatro.

Porém, pensar na relação teatro e memória vai muito além do fato de este se constituir como uma arte essencialmente mnemônica, em que os atores devem memorizar suas falas. Passa também pelo teatro de Stanislavski, 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. Além disso, 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.

Por fim, tanto a memória quanto o teatro são lugares de imaginação e constituem-se como uma forma de interpretação da realidade. É possível dizer que a memória é uma forma de encenação e reapresentação de um passado vivido. Assim também, 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. Segundo o diretor americano e teórico da *performance* Herbert Blau, “Onde a memória está, o teatro está.” (1990, p. 382)⁹. Em seu trabalho, Blau teorizou sobre a importância do teatro como lugar de circulação de uma memória cultural, na medida em que reconta histórias de uma cultura, mas também é assombrado por textos e encenações anteriores.

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 à ideia do teatro. 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.”

⁹ No original: “Where memory is theater is”.

(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 para os deuses. 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, e se baseia na repetição desde a sua criação até as suas possíveis representações.

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 a sua associação a uma falta de racionalidade e 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 sua criatividade e a sua originalidade, 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 (2003) 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. O drama é um rito, e sempre religioso no mais puro sentido.” (apud DANTANUS, 1988, p. 87)¹⁰.

O diretor de teatro inglês Tyrone Guthrie, 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”¹¹. (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 *Dacing 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, se debruçou 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 século 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.

Em 1904, o Teatro Abbey, conhecido como o Teatro Nacional Irlandês, 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. Em 1925, o teatro passou a receber subsídio do Estado Livre e, posteriormente, da República da Irlanda. O objetivo do Teatro era trazer ao palco as emoções da Irlanda e seu público era formado, na maioria, por nacionalistas. As peças produzidas encenavam mitos, lendas e histórias

¹⁰ 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.”

¹¹ 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.”

populares irlandesas e retratavam a vida simples do campo, onde foram mantidas as tradições e os costumes do irlandês precedentes à colonização.

Nicholas Grene (2003), em seu texto *The Spaces of Irish Drama*, descreve o 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)¹². Essa tradição de estranhos na casa apresentada nos palcos fazia referência à invasão da Irlanda pelo colonizador. Em *Dancing at Lughnasa*, Friel retoma o espaço da casa e a temática da invasão. Porém, não se trata mais da invasão do colonizador, pois a Irlanda já havia conseguido sua independência política. Trata-se de sua invasão por outras culturas por meio dos fluxos e do avanço tecnológico de um país rumo à modernização. Essa modernidade na peça é representada pela chegada do rádio, que provoca mudanças no comportamento das irmãs Mundy.

The Countess Cathleen (1899), 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* (1902). 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 dessas 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

¹² No original: “the outsider who enters into the stage interior, cottage or pub, and changes or disrupts the life inside it.”

Irlanda como mulher estava ligada a 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 nesse 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 desse deus não apresentar nenhuma relação com a colheita, o festival recebeu esse nome, pois fora instituído por ele em honra a 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, danças, música e bebedeira, lembrando os cultos a Dionísio celebrados no campo, nos quais as pessoas, depois de beberem o vinho dionisíaco e embriagarem-se, dançavam e cantavam, rendendo-se à euforia proporcionada pela música. Assim Rose, tia de Michael, 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 [...] Primeiro, 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)¹³.

¹³ 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

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 as cinco mulheres que o criaram. Kate, a irmã mais velha, tem 40 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. Com isso, 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, sendo, ao mesmo tempo, a provedora da família, apesar de Agnes e Rose também trabalharem tricotando luvas em casa. Kate 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 se comportem segundo as regras da sociedade. 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, por meio 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)¹⁴. Kate se opõe à ideia

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.” (FRIEL, 1990, p. 16).

¹⁴ No original: “How many years has it been since we were at the harvest dance? – at any dance? And I

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 carnavais. 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)¹⁵.

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. Enquanto a figura de 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 descrever os rituais do Festival, Rose cita o garoto Sweeney, que acabou tendo o corpo queimado na fogueira por ter se embebedado nas festividades de *Lughnasa*. O garoto 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 25 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 condenadas a 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

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.

¹⁵ No original: AGNES: We're going.

KATE: Are we?

ROSE: We're off! We're away!

KATE: Maybe we're mad – are we mad??"

finalmente chegado a Ballybeg” (FRIEL, 1999, p. 91)¹⁶. 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, 25 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, na Barragem do Tâmisa. Agnes morreu de exposição. Dois dias depois encontrei Rose naquele abrigo sombrio – ela não me reconheceu, claro – ela morreu dormindo. (FRIEL, 1999, p. 91)¹⁷.

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 por outra mulher com quem se casou e teve outros três filhos. No tempo da narrativa de Michael, todos os personagens já haviam 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 (2001), 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 *Fantasmas*, então, com a mesma justificativa, pode-se argumentar que toda peça é uma peça de memória. (CARLSON, 2001, p. 2)¹⁸.

¹⁶ No original: “The Industrial Revolution had finally caught up with Ballybeg.”

¹⁷ 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.”

¹⁸ “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

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 e, embora reconheça que em todo texto literário há a presença de elementos preexistentes em outros textos, no texto dramático esse processo é ainda mais evidente e ocorre conscientemente.

O drama, mais do que qualquer outra forma literária, parece estar associado em todas as culturas com o recontar de novo e mais uma vez de estórias que carregam um significado religioso, social ou político para o seu público. Há claramente algo na natureza da apresentação dramática que a torna um repositório particularmente atrativo para a armazenagem e um mecanismo para uma recirculação contínua de uma memória cultural. (CARLSON, 2001, p. 8)¹⁹.

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.” (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.”²⁰ (1996, p. 29).

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

equal justification, one might argue that every play is a memory play.”

¹⁹ No original: “Drama, more than any other literary form, seems to be associated in all cultures with the retelling again and again of stories that bear a particular religious, social or political significance for their public. There clearly seems to be something in the nature of dramatic presentation that makes it a particularly attractive repository for the storage and mechanism for the continued recirculation of cultural memory.”

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”.

repete, o teatro como repetição originária da diferença no conflito das forças.” (1995, p. 776). Essa experiência da repetição na diferença proporcionada pelo teatro constitui-se como uma forma de memória de um passado que ressurgiu, mas nunca por inteiro ou da mesma forma.

O final de *Dancing at Lughnasa* é marcado por um almoço no jardim que mais se assemelha a um retorno 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 para participar das celebrações em honra à deusa Obi, a família Mundy se reúne em um almoço para celebrar a colheita. Essa forma de celebrar não é uma reprodução das celebrações pagãs da antiguidade. É uma repetição diferente, assombrada por elementos pagãos que sobrevivem na sociedade católica irlandesa. Assim também é o teatro: um ritual que se repete de forma diferente a cada encenação, assombrado por textos e encenações anteriores. Conforme afirma Carlson, “tudo no teatro, os corpos, os materiais utilizados, a linguagem, o espaço em si, é e sempre foi assombrado, e essa assombração tem sido uma parte essencial do significado e da recepção pelo público de todos os tempos e lugares.” (2001, p. 15)²¹.

Considerações finais

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. No texto de Friel, é possível perceber a 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 das figuras míticas, da ambientação e da temática do Teatro Literário Irlandês fundado por Yeats e Lady Gregory. Esses fantasmas sobrevivem no texto de Friel deixando rastros de uma memória cultural que ganha vida no palco por meio da encenação da memória individual do narrador Michael.

²¹ No original: “Everything in the theater, the bodies, the materials utilized, the language, the space itself, is now and has always been haunted and that haunting has been an essential part of the theater’s meaning to and reception by its audiences in all times and all places.”

Dancing at Lughnasa não é apenas um texto de memória. Friel tem uma forma de fazer teatro que também é memória, a tal ponto que seu texto dramático pode ser considerado metateatral, na medida em que possibilita falar de teatro, de suas técnicas e de seu funcionamento.

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

BERTHOLD, M. *História Mundial do Teatro*. Trad. Maria Paula Zurawski et al. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BLAU, E. *The audience*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1990.

CARLSON, M. *The haunted stage: the theater as memory machine*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2001.

CASTELLO BRANCO, L. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.

CONNERTON, P. *How societies remember*. Great Britain: Cambridge University Press, 1989.

DANTANUS, U. *Brian Friel: a study*. London: Faber & Faber, 1988.

DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 1995.

FRANKLIN, A.; MASON, P. *Lughnasa: History, Lore & Celebration*. Lear books, 2010.

FRIEL, B. *Dancing at Lughnasa*. In: _____. *Brian Friel: Plays 2*. London: Faber and Faber, 1999.

GRENE, N. *The spaces of Irish Drama*. In: MUTRAN, M. H.; IZARRA, L. P. Z. *Kaleidoscopic views of Ireland*. São Paulo: Humanitas, 2003.

GUTHRIE, T. *Theater as Ritual*. In: _____. *Various Directions: A view of the theater*. New York: Macmillan, 1965.

LONERGAN, P. *Dancing on a One-Way Street: Irish Reactions to Dancing at Lughnasa in New York*. In: HARRINGTON, J. P. (Ed.). *Irish theater in America: essays on Irish theatrical diaspora*. New York: Syracuse University Press, 2009. p. 1-17.

PEIRANO, M. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

ROACH, J. *Cities of the dead*. New York: Columbia University Press, 1996.

TRACY, R. Brian Friel's Rituals of Memory. *Irish University Review*, v. 37, n. 2, Autumn/winter 2007.

YATES, F. A. *A arte da memória*. Trad. Flávia Banchet. Campinas, SP: UNICAMP, 2007.

Data de submissão: 19/02/2018

Data de aprovação: 28/03/2018