

DENTRO E FORA DE CASA: OUTROS ESPAÇOS DA PEÇA *DANCING AT LUGHNASA*, DE BRIAN FRIEL¹

INSIDE AND OUTSIDE HOME: OTHER SPACES OF *DANCING AT LUGHNASA* BY BRIAN FRIEL

Maria Isabel Rios de Carvalho Viana²

RESUMO: Este artigo tem como objetivo analisar o espaço na peça *Dancing at Lughnasa*, do dramaturgo irlandês Brian Friel, de forma a mostrar como a peça dialoga com a tradição do Teatro Literário Irlandês e propõe, por meio do espaço da narração e das narrativas, novas possibilidades de comunidade. Tal análise far-se-á focando-se nos espaços representados na peça, bem como no espaço real do Teatro Abbey, onde foi apresentada pela primeira vez, em 1990, e terá como embasamento teórico os conceitos de espaço de McAuley, que problematiza e expande esse conceito no teatro, e de filósofos como Bachelard e Foucault, que abordam sua dimensão política e poética.

Palavras-chave: Espaço. *Dancing at Lughnasa*. Teatro irlandês.

ABSTRACT: This article aims to analyze the space in the play *Dancing at Lughnasa* by the Irish playwright Brian Friel in order to show how the play dialogues with the tradition of the Irish Literary Theater and proposes, through the space of narration and narratives, new possibilities of community. This analysis will be done focusing on the spaces represented in the play, as well as on the real space of the Abbey Theater, where it was first presented in 1990 and will be based on the theoretical concepts of space defined by McAuley, who questions and expands this concept in the theater, and by philosophers like Bachelard and Foucault, who approach its political and poetic dimension.

Keywords: Space. *Dancing at Lughnasa*. Irish theater.

¹ Artigo recebido em 16 de setembro de 2016 e aceito em 23 de novembro de 2016. Texto orientado pelo Prof. Dr. Roniere Silva Menezes (CEFET/MG).

² Doutoranda do Curso de Estudos de Linguagens do CEFET/MG.
E-mail: mariaisabel@div.cefetmg.br



INTRODUÇÃO

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, esta palavra passaria a representar a construção ou o prédio em que o palco em que a ação é apresentada e o lugar que o público ocupa estão situados 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. Sem a performance no espaço do teatro, o significado do texto não se completa.

Durante muito tempo, seguindo a tradição ocidental e dos 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 dessa perspectiva, a noção de espaço no teatro era uma visão incompleta, pois se preocupava apenas com o que Brandão, em seu livro *Teorias do espaço literário*, chama de "representação do espaço" (BRANDÃO, 2013, p. 58). Nesse 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" (p. 59, ênfase no original). A essa abordagem do espaço, o autor associa outros significados, como o "espaço social" (p. 59), ligado ao pano de fundo histórico, econômico e cultural em que se desenrola uma trama, e o "espaço psicológico" (p. 59) que tem a ver com a subjetividade dos personagens. Por se utilizar da palavra e estar ligado a uma tradição literária, o teatro se valeu dessas noções de espaço para fazer a análise de peças.

Na virada do século XIX, Brander Mathews, nos Estados Unidos, e Max Herrmann, na Alemanha, trouxeram uma nova forma de 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 dessa 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 e história do teatro em que a peça é apresentada.

Voltando mais uma vez à tradição do teatro, como prática artística, esse poderia ser resumido 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, pois não se tem um narrador. Essa seria a forma do drama burguês puro. Porém, sua prática e realização não cabem apenas dentro dessa definição. Outras possibilidades ganham forma pelo potencial criativo dos dramaturgos, possibilidades estas que levam o crítico de teatro a transitar por outros espaços do saber. É dessa forma que se pode dizer que a análise de uma produção dramatúrgica está totalmente ligada a decisões que se referem a espaços: espaços poéticos e/ou espaços políticos e/ou espaços disciplinares.

A peça *Dancing at Lughnasa*, do dramaturgo irlandês Brian Friel, é um bom exemplo da complexidade do teatro e da necessidade de se ampliar o conceito de espaço, valendo-se da literatura, da história do teatro e da filosofia para se fazer uma análise da peça em questão. Russel, em seu livro *Modernity, community and place in Brian Friel's drama*, afirma que "Dancing at Lughnasa is the most emplaced of all Friel's dramas. He gives us a series of widening circles of emplacement (...)"³ (RUSSEL, 2013, p. 197). Trata-se de uma peça de memória apresentada pela primeira vez em 1990, no Teatro Abbey, em Dublin. Diferentemente do drama burguês puro, a peça apresenta um narrador. O nome dele é Michael e ele se volta para o ano de 1936, para contar a história da desintegração de sua família, formada por quatro tias (Kate, Maggie, Agnes, Rose), a mãe (Chris) e um tio padre (Jack). O que é encenado também não é o presente, mas o passado de Michael presentificado pela forma dramática. A peça se apresenta em dois planos: o plano dos fatos selecionados pela memória de Michael e o plano da narração, que não coincidem.

Analisar a questão do espaço na peça justifica-se não apenas por esse ser um elemento essencial da arte dramatúrgica, mas também pela necessidade de se espacializar, ao narrar as memórias. Sobre a importância do espaço para as memórias, Bachelard afirma:

Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer "suspender" o vôo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço. (BACHELARD, 2008, p. 28, ênfase no original)

³ "Dançando em Lughnasa é o drama mais espacializado de Friel. Ele nos dá uma série crescente de círculos de espacialização (...)". (Essa e todas as traduções subsequentes foram feitas pela autora deste artigo.)



Recorrer à memória é desterritorializar-se e localizar-se em um espaço-outro em que os fatos aconteceram ou, mesmo que esse espaço seja o próprio do momento presente em que o corpo se encontra, já se torna outro pela percepção. Além disso, acredita-se que, para que as memórias se sustentem, esse espaço-outro precisa ser partilhado e os indivíduos para os quais essa memória é narrada precisam ter um campo de experiência comum com o narrador. Ao levar isso em consideração, pretende-se também pensar o espaço real do Teatro Abbey, em que a peça é apresentada pela primeira vez, sua história, sua tradição bem como seu público, buscando entender de que forma este é levado a formar uma comunidade com os atores no palco, por meio das histórias narradas.

A CASA E OUTROS ESPAÇOS

Gay McAuley, em seu livro *Space in performance*, 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 esse estudo estão a "realidade social" (MCAULEY, 1999, p. 25), que engloba o espaço real do teatro, do público e da performance; a "relação física/ficcional" (p. 25), 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" (p. 25) que se 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.

Pensando no lugar ficcional no palco que pode ser definido como o espaço percebido pelo público, ou ainda, como o lugar que se apresenta representado no palco, a ação de *Dancing at Lughnasa* está ambientada em uma tradicional casa irlandesa. Trata-se do lar da família Mundy. Bachelard, em seu livro *A poética do espaço*, dedica um capítulo a um estudo fenomenológico da casa como um elemento de espaço poético relacionado a valores de intimidade, de abrigo e de proteção. Trata-se ainda de um espaço de devaneio que se reconstitui em um novo devaneio quando recuperado pelas lembranças. A memória é também uma questão espacial. Segundo Bachelard:

(...) a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio de ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que não raro interferem, às vezes se opondo, às



vezes excitando-se mutuamente. Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e é alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “jogado no mundo”, como o professam as metafísicas apressadas, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, nos nossos devaneios ela é um grande berço. (BACHELARD, 2008, p. 36, ênfase no original)

O conceito de casa, no inglês *home*, é representado na fala dos personagens como o lugar onde se está seguro. Quando Rose sai para se encontrar com um homem casado e volta para casa deixando um ar de que um suposto estupro teria acontecido, deixando Kate transtornada, Maggie diz que pelo menos agora Rose está sã e salva em casa. Porém, esta mesma palavra é usada em outros contextos para se referir ao lugar de origem, ou ainda, não ao país natal, mas ao lugar que se adotou como *home*. Padre Jack, ao voltar da África, esquece-se da língua e também da casa. “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”⁴ (FRIEL, 1999, p. 30). Em outra passagem, em suas lembranças dos rituais africanos, Jack localiza a África como sua casa e como o lugar de que ele fala com carinho e nostalgia.

O espaço da casa apresentado no palco se resume à cozinha e ao jardim, espaços de devaneio e de fantasia do Michael criança. É a esse espaço que o Michael adulto volta, buscando encontrar-se. Esse espaço é visto sob o ponto de vista de Michael, pois é nele que está a focalização. O espaço como focalização é bastante comum nas narrativas literárias e, na peça, se realiza pela utilização de alguns recursos técnicos, como o jogo de luzes, por exemplo. Conforme as descrições nas direções de palco, no início da peça, Michael está sob o foco de luz, enquanto o restante do palco está na escuridão. À medida que ele inicia sua narrativa, a luz ilumina vagarosamente o restante do palco. Posteriormente, as rubricas também assinalam que uma convenção deve ser estabelecida. O Michael criança está ausente no palco. Para marcar a presença de sua ausência nesse espaço, estão no chão os materiais que o menino supostamente estaria utilizando para fazer uma pipa no primeiro ato. No segundo ato, com a pipa já pronta, o que marca sua suposta presença são materiais com as quais o menino estaria escrevendo uma carta. Ali estaria o Michael criança, a divagar e sonhar. É nesta

⁴ “Eu não me lembro a – a arquitetura? – O planejamento? Qual é a palavra? – o layout! Eu não lembro o lay-out da casa ... Isso é estranho, não é? Eu pensei que a porta da frente estivesse lá.”



direção que os personagens devem se dirigir ao falar com o menino. Porém, quem responde é o narrador, o Michael adulto. Por meio desses recursos é possível observar que o que será apresentado não é o passado tal como ele foi, mas o passado sob a perspectiva do Michael adulto.

Além do espaço da casa, pela fala dos personagens, tem-se acesso a um espaço concebido fora do palco. Por meio delas, é possível localizar a casa na cidade fictícia de Ballybeg, do irlandês *Baile Beag*, que significa **uma pequena cidade**. Trata-se de uma pequena vila, católica e bastante provinciana. Essa 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 dessa nação e retratam, por meio do microcosmo da família Mundy, as transformações por que passava esse país pós-colonial, a caminho da modernidade e da globalização.

A Irlanda representada na peça é um país que, de alguma forma, relaciona-se com outros. Padre Jack, por exemplo, havia sido missionário em uma colônia de leprosos em Ryanga, na África. Enviado de volta para casa, o padre retorna influenciado pelos costumes e pelos rituais pagãos africanos, deixando de ser o orgulho para as irmãs e constituindo-se uma vergonha para a família. Esses rituais da África lembrados por Padre Jack fazem lembrar também as celebrações pagãs irlandesas e os rituais de dança do Festival de Lughnasa, época em que se passa a ação da peça. 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.

Sobre esses outros espaços na peça, há ainda referências à Inglaterra e à Austrália. Esses lugares estão sempre relacionados a um lugar de desejo. O exterior é o lugar desejado por estas mulheres que pretendem escapar da mesmice do condado católico de Donegal. Histórias de mulheres bem sucedidas no amor que 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. Conforme ele afirma: "(...) when my time came to go away, in the selfish way of young men I was happy to escape"⁵(FRIEL, 1999, p. 107).

Porém, ao mesmo tempo em que se deseja ir para terras estrangeiras, tem-se certa aversão ao estrangeiro. Quando Gerry, o pai de Michael

⁵“Quando chegou minha hora de ir embora, da maneira egoísta dos jovens homens, eu fiquei feliz de escapar.”



chega a casa para visitá-lo e visitar sua mãe, essas mulheres ficam desconcertadas e Kate sugere que Chris não o deixe entrar e o receba lá fora, mandando-o logo embora. Porém, mais tarde, ele acaba entrando na casa. Gerry é natural do País de Gales, apresenta um sotaque inglês e afirma ser a Irlanda agora o seu lar. Porém, diz que está de partida para a Espanha para lutar na Guerra Civil Espanhola. 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 irmãs, ao que Kate comenta: "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!"⁶ (FRIEL, 1999, p. 55).

Nicholas Grene, em seu texto *The Spaces of Irish Drama* faz referência a um capítulo de seu livro em que ele descreve um padrão comum das primeiras peças apresentadas no Teatro Abbey. De acordo com ele, as peças têm como temática "the outsider who enters into the stage interior, cottage or pub, and changes or disrupts the life inside it"⁷ (GRENE, 2003, p. 53). Essa tradição de estranhos na casa apresentada nos palcos fazia referência à invasão da Irlanda pelo colonizador. Em *Dancing at Lughnasa*, pode-se dizer que a casa também representa a nação, mas não se trata mais da invasão do colonizador, pois parte da Irlanda já se tornou independente. Agora, são outros elementos, alguns deles internos e relativos à própria casa, que trazem a mudança dessa vida doméstica. Além de Padre Jack, que não se apresentou como aquela figura resplandecente que Michael tinha em mente, a atmosfera da casa é invadida pela tecnologia do rádio. São vários os espaços evocados nas músicas trazidas por ele: a Abissínia, a Ilha Italiana de Capri, a Índia de Gandhi e a própria Irlanda.

A chegada do rádio, juntamente com a abertura para outros mundos, trazida por ele, representara um perigo para a autoridade da igreja na Irlanda, autoridade essa que havia sido intensificada por Eamon De Valera, ao decidir que as normas católicas seriam as adotadas pelo Estado. O rádio é o responsável por levar as irmãs ao êxtase, permitindo-lhes experimentar a sensação de liberdade da dança dos Festivais de Lughnasa que acontecem nas montanhas, lugar a que Kate proíbe as irmãs de ir, devido aos excessos cometidos lá. Na cena mais importante da peça, as irmãs, uma a uma, livram-se de toda a repressão católica vigente na época e, rendendo-se ao encantamento da música Irlandesa tocada no rádio, dão um grito e começam a dançar. A música do rádio para de repente, mas as irmãs fazem tanto barulho que nem sequer se dão conta e

⁶ "Veja só, é isto que uma criatura como o Sr. Evans faz: aparece do nada e de repente envenena a atmosfera em toda a casa – Deus perdoe este bastardo! Vá! O que eu quero dizer! Deus me perdoe!"

⁷ "(...) o estranho que entra no interior do palco, casa ou bar, e traz transformações e rupturas em suas vidas."



continuam dançando por alguns segundos. Posteriormente, uma a uma, param de dançar e entreolham-se como se alguma ordem houvesse sido subvertida e realmente foi.

Apesar de não se ter nenhuma referência explícita ao *Public Dance Hall Act*, é possível recuperar, em vários elementos da peça, essa lei que teve as bênçãos da Igreja Católica e o total apoio do Estado Livre da Irlanda em 1935. Esse ato foi o resultado de uma campanha racista 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 é um símbolo 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, a influência do jazz acabaria por desnacionalizar e desmoralizar o país. A questão da dança passou então a ser supervisionada e controlada pelo clero, pela polícia e pelo judiciário. O lema da campanha era *Down with jazz and out with paganism*.⁸ Como o rádio significava uma abertura para este tipo de influência externa, fica fácil compreender a associação desse objeto ao paganismo na peça, quando Maggie quer dar ao rádio o nome do deus Lugh.

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 Mundy, fazendo-as dançar e sonhar com um palco onde poderiam ser estrelas e fugir daquela vidinha dedicada somente aos afazeres domésticos. Esse comportamento das irmãs é, para Kate, um comportamento pagão. Em *Dancing at Lughnasa* pode-se observar que o paganismo está associado não só à prática de rituais pagãos, mas a todo tipo de prazer e vício que ia contra as normas da igreja católica. Quando Maggie canta e dança, quando Chris quer usar batom e pintar o cabelo, o fato de Maggie fumar e manifestar seus desejos, tudo isso é considerado paganismo, que é condenado pela igreja católica e, na família Mundy, controlado por Kate. O poder toma conta dos corpos. Essa forma de controle dos corpos age fabricando corpos disciplinados. Na peça, há o corpo disciplinado na antiga fotografia de Padre Jack, o corpo disciplinado de Kate e os corpos das irmãs, que Kate tenta a todo custo disciplinar:

Kate: Look at yourselves, will you? Just look at yourselves!
Dancing at our time of day? That's for young people with no

⁸ “Abaixo o jazz e fora o paganismo”.



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.⁹ (FRIEL, 1999, p. 24-25)

Há ainda espaços de disciplina, como a escola em que Kate trabalha e a fábrica que chega a Donegal. Esses espaços são citados por Foucault (2004), em *Vigiar e punir*, por se constituírem como espaços disciplinares, que 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. Na peça, embora externos à casa, esses espaços exercem seu controle também no interior doméstico. Para manter seu emprego, Kate precisa fazer com que as 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.

Kate: You work hard at your job. You try to keep the home together. You perform your duties as best you can- because you believe in responsibilities and obligations and good order. And then, 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.¹⁰ (FRIEL, 1999, p. 56)

Kate não consegue manter a casa em ordem e acaba perdendo seu emprego na escola católica. As irmãs Agnes e Rose também perdem seu emprego com a chegada da primeira fábrica de luvas em Donegal. Artesãs, elas não aceitam trabalhar na fábrica em Donegal e acabam deixando a casa e a Irlanda. Elas também têm um final trágico: trabalham como faxineiras, em outras

⁹ “Kate: Olhem para si mesmas? Basta olhar para si mesmas! Dançar na nossa idade? Isso é para jovens que não têm o que fazer e sem responsabilidades. Jovens que não têm nada na cabeça, só prazer. (...). Você quer que todos riam de nós? Mulheres da nossa idade? Mulheres maduras, dançando? E esta é a casa do Padre Jack – nunca devemos nos esquecer disso – nunca. Não, não, nós não vamos a nenhuma dança da colheita.”

¹⁰ “Kate: Você trabalha duro. Você tenta manter a casa unida. Você desempenha suas funções da melhor maneira possível porque você acredita em responsabilidades, obrigações e boa ordem. E então, de repente você percebe que rachaduras estão aparecendo em todos os lugares; que você está perdendo o controle; que tudo é tão frágil que não pode ser mais mantido junto por muito tempo. Está tudo prestes a ruir, Maggie.”



fábricas, no metrô, entregam-se à bebida, dormem nas ruas, até que Agnes morre por vulnerabilidade e Rose morre em um hospício. Chris arruma emprego na fábrica em Donegal, mas segundo Michael, “hated every day of it”¹¹ (FRIEL, 1999, p. 107).

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. Pensando-se no caráter real e ficcional do espaço do palco no teatro, a dança pode ser considerada ainda um fator subversivo na peça, contrário à tentativa do Estado e da Igreja de domesticar os corpos. O espaço privado da casa em que essas mulheres 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 essas personagens aos palcos do Teatro Abbey, em 1990.

O ESPAÇO DO TEATRO ABBEY

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 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.

Em 1899, W. B. Yeats, Lady Gregory e Edward Martyn criaram o Teatro Literário Irlandês, um movimento teatral cujas peças produzidas voltavam-se 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

¹¹ “(...) odiou cada dia.”



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. O dramaturgo Jonh Millington Synge, por exemplo, dirige-se para as Ilhas Aran, buscando encontrar o material necessário para escrever seus dramas. As histórias que ouve dos camponeses dessa região formam a base para suas principais peças.

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 essa 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, ênfase no original)

Essa 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 independência parcial da Irlanda acabaram resultando em conflitos civis, que se estenderam até os anos 1990, trazendo sempre à tona a questão da **irlandesidade** para os palcos, mas o discurso nacionalista se tornou problemático, na medida em que se associava à violência.

Apresentada pela primeira vez no Abbey, *Dancing at Lughnasa* recupera vários elementos da tradição das peças apresentadas nesse teatro. Os espaços ficcionais da casa e da cozinha, assim como a temática da invasão e a atmosfera de nostalgia de um espaço seguramente circunscrito, são retomados por Brian Friel em *Dancing at Lughnasa*. Mas o que o dramaturgo traz de novo é o



questionamento desse espaço que, na realidade, não existe, nem nunca existiu. Ele é fruto do imaginário de Michael e também do de Kate, com quem o menino apresenta bastante semelhança.

Conforme afirma Foucault, não vivemos em um espaço homogêneo e vazio, e, sim, cheio de qualidades, de fantasmas. Esse é o espaço de dentro, ou o espaço das memórias de Michael. Foucault escreve ainda, em *Outros espaços*, sobre os espaços de fora, formados por um conjunto de relações que define posicionamentos ou contradiz outros. O filósofo os classifica em dois tipos: as "utopias" e as "heterotopias" (FOUCAULT, 2003, p. 414-415). Pode-se dizer que a forma como os Estados-Nação eram imaginados constituíam uma forma de utopia. Eram espaços irrealis, tidos como lugares perfeitos, de grande beleza natural, em que os desvios e as diferenças não existiam.

Apesar da atmosfera de nostalgia, essa se dá diferentemente do lamento das primeiras peças do Abbey. Ela se apresenta pela memória, mais como um deslocamento no tempo para se refletir sobre o que aconteceu. A ênfase das memórias de Michael é dada a momentos alegres, em que os membros dessa família se organizavam em torno da ideia de comunidade. Esses momentos de reunião configuravam novas formas de paganismo e permitiam referências a rituais de troca, a danças e sacrifícios que, por estarem deslocados espacialmente, transformavam o espaço do jardim. Com suas diferenças, é nesse espaço que as irmãs dançam juntas, ao som da música irlandesa e, ainda, juntam-se com Gerry para um banquete, em que o galo de Rose é oferecido em sacrifício. Ao contrário da casa que se mostrou uma utopia, o jardim pode ser visto como uma "heterotopia". Segundo Foucault, as heterotopias "têm 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, 2003, p. 420). O jardim é ao mesmo tempo o dentro e o fora da casa; é "a menor parcela do mundo e é também a totalidade do mundo" (p. 418).

O espaço real do teatro também pode ser entendido como uma forma de "heterotopia", na medida em que "tem o poder de justapor em um só lugar real vários espaços, vários posicionamentos que são por si próprios incompatíveis" (FOUCAULT, 2003, p. 418), ou seja, trata-se de um outro espaço da sociedade em que a realidade física e a ficção coexistem e onde as diferenças são negociadas.

Um narrador, ao contar suas memórias, pressupõe alguém para escutá-lo. No caso de *Dancing at Lughnasa*, o público ocupa esse lugar de escuta e é convidado a formar, com Michael e os outros personagens da peça, uma comunidade diferente da imaginada no teatro do século XIX. Finita e provisória, uma vez que pretende durar apenas o tempo da peça, é também pautada na diferença e na insuficiência, segundo o conceito de Blanchot. De acordo com o filósofo, a busca por uma comunidade tem a ver com a incompletude do indivíduo.



Se a comunidade se apoiar apenas no comum, passa a ser um 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 o que gera pensamento e reflexão.

Brian Friel, em uma entrevista a Morrison, quando este pergunta como ele quer que o povo reaja a suas peças, deixa transparecer a forma como elas unem as pessoas diferentes do público, transformando-as em uma comunidade.

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.¹² (DELANEY, 2000, p. 27)

Friel mexe com o público e com seu coração, por meio das danças apresentadas no palco, das músicas, dos rituais reconfigurados. Ao

¹² “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 este povo, deixando-os com raiva. Você pode torná-los simpáticos. Você pode fazê-los rir, você pode fazê-los 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 eles 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.”



apresentar no palco as memórias individuais de Michael, as memórias de outros personagens também são evocadas. Essas várias vozes ativam no público também suas próprias memórias, possibilitando uma infinidade de narrativas dissonantes ou concordantes sobre o que é visto. São as memórias da própria casa, das músicas, da chegada da tecnologia, dos tempos de criança, 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.

CONCLUSÃO

A questão do espaço é bastante marcante nas peças de Friel, especialmente em *Dancing at Lughnasa*. A peça é toda ela espacializada e esses espaços, sejam eles reais ou ficcionais, espaços de dentro ou de fora, ou, ainda, textuais, relacionam-se, para questionar qualquer utopia de um espaço seguramente circunscrito e delimitado, bem como a ideia de uma comunidade baseada apenas na partilha do que é comum.

Dialogando com uma tradição da forma de construção do espaço do Teatro Abbey, a peça traz o espaço cênico da casa, da Irlanda rural e de toda a nação. Porém, esta nação está localizada no mundo e as categorias de privado, público ou de um espaço delimitado e imaginado com 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 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 desse 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, também possibilitou a abertura do Teatro Irlandês para os palcos do mundo. Essa peça marca o início das apresentações internacionais do Teatro Irlandês. Dentro e fora de casa, *Dancing at Lughnasa* vem conquistando espaços e formando comunidades na diferença.



REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. *A poética do espaço*. 2. ed. Tradução de Antonio de Pádua Danessi. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BLANCHOT, M. *A comunidade inconfessável*. Tradução de Eclair Antonio Almeida Filho. Brasília, DF; Bauru, SP: UnB e Lume, 2013.

BRANDÃO, L. A. Conceitos de espaço literário. In: _____. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 47-72.

DELANEY, P. (Org.) *Brian Friel in conversation*. Ann Arbor: University of Michigan, 2000.

FOUCAULT, M. 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).

_____. Os corpos dóceis. In: _____. *Vigiar e punir*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 2004, p. 115-142.

FRIEL, B. Dancing at Lughnasa. In: _____. *Brian Friel: Plays 2*. London: Faber and Faber, 1999, p.1-108.

GAY, M. *Space in performance: making meaning in the theater*. Ann Arbor: University of Michigan, 1999.

GRENE, N. 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.

MASSEY, D. *Pelo espaço: uma nova política de espacialidade*. Tradução de Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbaert. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

RUSSEL, R. R. *Modernity, community and place in Brian Friel's drama*. New York: Syracuse University, 2013

