

DO PALCO PARA A TELA: ASPECTOS INTERSEMIÓTICOS DA ADAPTAÇÃO DE *DANCING AT LUGHNASA* PARA O CINEMA¹

FROM STAGE TO SCREEN: INTERSEMIOTIC ASPECTS OF THE ADAPTATION OF *DANCING AT LUGHNASA* TO THE CINEMA²

Maria Isabel Rios de Carvalho Viana²

RESUMO: Depois de sua primeira apresentação no Abbey Theater, em 1990, em Dublin, a peça *Dancing at Lughnasa*, do dramaturgo irlandês Brian Friel, recebeu várias premiações, dentre elas o prêmio Tony de melhor peça. Reconhecida nacional e internacionalmente, em 1998 a obra foi adaptada para o cinema, com roteiro de Frank McGuinness, também dramaturgo, e direção de Pat O'Connor. À luz da semiótica de Peirce, este artigo se propõe a fazer uma análise da obra fílmica, levando em conta o conceito de tradução intersemiótica e a forma como este processo se dá, envolvendo transformações do âmbito da linguagem e da cultura.

Palavras-chave: Teatro. Cinema. *Dancing at Lughnasa*. Tradução intersemiótica.

ABSTRACT: After its first performance at the Abbey Theater in 1990 in Dublin, the play *Dancing at Lughnasa* by the Irish playwright Brian Friel received several awards, one of them was a Tony award for best play. Recognized nationally and internationally, in 1998, it was adapted to cinema with a screenplay by Frank McGuinness and directed by Pat O'Connor. In the light of Peirce's semiotics, this article aims to make an analysis of the film, taking into account the concept of intersemiotic translation and the way this process takes place, involving transformations in the scope of language and culture.

Keywords: Theater. Cinema. *Dancing at Lughnasa*. Intersemiotic translation.

¹ Artigo recebido em 13 de abril de 2017 e aceito em 19 de junho de 2017. Texto orientado pelo Prof. Dr. Roniere Silva Menezes (CEFET/MG).

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



INTRODUÇÃO

A peça *Dancing at Lughnasa*, do dramaturgo irlandês Brian Friel, foi apresentada pela primeira vez em 1990, no Teatro Abbey, conhecido como o Teatro Nacional da Irlanda, fundado em 1904, por William Butler Yeats e Lady Gregory, com o objetivo de apresentar peças sobre a Irlanda, escritas por dramaturgos irlandeses. Embora o Teatro Abbey tenha sido posteriormente palco para várias peças estrangeiras de dramaturgos estrangeiros, esta apresentação de *Dancing at Lughnasa* segue o propósito inicial do teatro.

Como uma peça memorialista, apresenta Michael como um narrador que conta a história de sua família composta majoritariamente por mulheres. Ao narrar suas memórias individuais, Michael aborda também fatores importantes para a memória coletiva irlandesa, dentre eles, o início do processo de modernização da Irlanda. Com um tom nostálgico, Michael apresenta uma Irlanda rural afetada pela industrialização e pela chegada da tecnologia e todos os sacrifícios familiares relacionados a estas mudanças, em uma Irlanda patriarcal.

Em 1998, a peça foi adaptada para o cinema, com roteiro de Frank McGuinness, também dramaturgo, e direção de Pat O'Connor. Baseando-se na semiótica de Peirce e nas discussões sobre o conceito de tradução, este artigo tem como objetivo analisar alguns aspectos intersemióticos da transposição de *Dancing at Lughnasa* para o cinema, aspectos esses que vão além da problemática das linguagens, adquirindo uma amplitude que envolve também fatores culturais e estéticos do contexto da produção e da expectativa de recepção da obra cinematográfica.

SOBRE A SEMIÓTICA DE PEIRCE

Enquanto a linguística é a ciência que se ocupa apenas da linguagem verbal, a semiótica, como ciência dos signos, amplia o conceito de linguagem, abarcando além do verbal, o não-verbal, que se manifesta através de imagens, de gestos, de movimentos, sons, formas, texturas etc. É nesse sentido que Santaella define a semiótica como a "ciência de toda e qualquer linguagem" (SANTAELLA, 1983, p. 7). Em sua obra intitulada *O que é semiótica*, Santaella chama a atenção para a diferença entre língua e linguagem que não é levada em conta e enfatiza o privilégio dado à língua que muitas vezes é considerada como única forma de linguagem, através da qual os saberes se disseminam, esquecendo-se de que o ser humano se utiliza de outros meios para se comunicar, produzir significado e transmitir conhecimento.



(...) em todos os tempos, grupos humanos constituídos sempre recorreram a modos de expressão, de manifestação de sentido e de comunicação sociais outros e diversos da linguagem verbal, desde os desenhos nas grutas de Lascaux, os rituais de tribos "primitivas", danças, músicas, cerimoniais e jogos, até as produções de arquitetura e de objetos, além das formas de criação de linguagem que viemos a chamar de arte: desenhos, pinturas, esculturas, poética, cenografia etc. (SANTAELLA, 2005, p. 11, ênfase no original)

Tendo sua raiz na palavra grega *semeion* que significa signo, a semiótica se ocupa dos signos de um modo geral. Nossa percepção e conhecimento das coisas são sempre mediados por eles. Para se conhecer qualquer coisa, é necessário que exista uma representação. Logo, se algo é e existe é porque tem a capacidade de representante. A teoria semiótica desenvolvida pelo matemático, cientista, lógico e filósofo norte-americano Charles Sanders Peirce define o signo, ou *representâmen*, como "aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. Dirige-se a alguém, isto é, cria, na mente dessa pessoa, um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido" (PEIRCE, 2000, p. 46). O signo representa seu objeto, "não em todos os seus aspectos" (p. 46) conforme afirma Peirce. Todo signo difere da coisa significada na medida em que apenas a representa. Um signo leva sempre a outro signo, seu "interpretante" (p. 46), e assim infinitamente, sendo a semiose um processo contínuo de produção de sentido e significação.

O interpretante é o responsável pela dinâmica da significação, na medida em que ele a empurra para a frente, *ad futurum*, já que o relato por ele representado pode também ser considerado seu correlato, fato que faz dele um signo que produz um interpretante, e assim por diante. (PINTO, 1995, p. 29)

Utilizando-se sempre de uma relação triádica, Peirce divide os signos em três, "os ícones", "os índices" e "os símbolos" (PEIRCE, 2000, p. 64) e relaciona-os a três categorias de experiência, a "Primeiridade", a "Secundidade" e a "Terceiridade", respectivamente. Um ícone, ou qualissigno, relaciona-se com seu objeto por apresentar com ele qualidades semelhantes, "ou seja, a qualidade que ele tem com a coisa o torna apto a ser um representâmen. Assim, qualquer coisa é capaz de ser um Substituto para qualquer coisa com a qual se assemelhe" (p. 64). A propriedade deste signo é a Primeiridade que lida com aspectos puramente



qualitativos, perceptíveis pelos órgãos dos sentidos e associados às sensações e sentimentos.

Já os índices, ou sinsignos, apontam para fora de si na direção do objeto, mantendo com ele uma relação existencial. "Um índice genuíno e seu Objeto devem ser individuais existentes (quer sejam coisas ou fatos), e seu interpretante imediato deve ter o mesmo caráter" (PEIRCE, 2000, p. 66-67). A Secundidade é a categoria da ocorrência, daquilo que se manifesta. A fumaça, por exemplo, é um índice de fogo.

Por último, os símbolos ou legissignos se definem por seu caráter abstrato, de lei, geral, simbólico e regulador. De acordo com Peirce, "um símbolo é um signo que se refere ao Objeto que denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais que opera no sentido de fazer com que o símbolo seja interpretado como se referindo àquele Objeto" (PEIRCE, 2000, p. 52). Logo, a Terceiridade tem a ver com a capacidade que algo tem de representar, ligando a qualidade ao fato. Assim, toda Secundidade pressupõe uma Primeiridade e toda Terceiridade pressupõe as duas categorias anteriores. Quanto mais tendemos a uma Primeiridade, maior o poder evocador e maior são as possibilidades interpretativas. Por outro lado, quanto mais nos aproximamos da Terceiridade, menores são as possibilidades de interpretação, pois se caminha para uma convencionalidade e um código que deve ser compreendido.

Santaella, estudiosa da semiótica de Peirce, em seu livro *Matrizes da linguagem e pensamento* define três matrizes (a sonora, a visual e a verbal), que se referem a modalidades de linguagem e de pensamento e as associa aos três tipos de signos categorizados na semiótica peirceana. A autora ressalta a predominância da Primeiridade na matriz sonora, da Secundidade na visual e da Terceiridade na verbal. Porém, chama atenção para o fato de que as matrizes, apesar de possuírem aspectos dominantes em uma categoria, não são puras ou excludentes, mas "comportam-se como vasos intercomunicantes, num intercâmbio permanente de recursos e em transmutações incessantes" (SANTAELLA, 2001, p. 373).

A observação das mídias, como meios através dos quais as linguagens transitam, permite identificar o hibridismo e a mistura dessas matrizes. No caso do cinema, por exemplo, em que a imagem em movimento visualizada (matriz visual) apresenta certo ritmo (característico da sonoridade) e compõe uma estrutura narrativa (associada ao verbal), as três matrizes estão presentes e se comunicam e interconectam, contribuindo para a geração de significado da obra fílmica.

O teatro, por sua vez, é outro que se apropria das linguagens verbo-visuais e sonoras e por esse motivo e por outras semelhanças como o uso de atores, figurino, maquiagem e cenário, serviu de inspiração para o início do cinema. Os primeiros filmes eram como se fossem peças filmadas. Uma câmera era



colocada em frente ao cenário e fazia-se um filme com toda a sequência. 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. Tudo isso contribui para a produção de sentido de uma obra e é objeto de estudo da semiótica que serve como instrumento para se analisar os signos e as especificidades de cada mídia e de cada tipo de linguagem.

DO PALCO PARA A TELA

O filme *Dancing at Lughnasa* (1998) já se relaciona com a peça de Brian Friel pelo título. Obras homônimas, tanto a apresentação da peça no Teatro Abbey, em 1990, quanto o filme foram produzidos por Noel Pearson, produtor irlandês de teatro e cinema. Financiado pela Capitol Films, Sony Pictures Classics and Channel Four Films, em associação com a Bord Scannán Heireann - 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 pública da Irlanda, o filme traz em seus créditos iniciais uma nota afirmando de que se trata de um filme baseado na peça original de Brian Friel, dirigido por Pat O'Connor, tendo como roteirista Frank McGuinness.

Embora conserve unidades culturais, pois tanto a peça quanto o filme foram produzidos e dirigidos por irlandeses, a tradução de *Dancing at Lughnasa* para o cinema se fez não apenas no nível das linguagens, mas também em aspectos culturais que estão envolvidos no conceito de tradução intersemiótica. Antes de se entrar nos conceitos de tradução cultural e intersemiótica, convém primeiro pensar sobre o que é traduzir e quais são as implicações que este ato produz no contexto atual.

De acordo com Campos, "o verbo 'traduzir' vem do verbo latino *traducere*, que significa 'conduzir ou fazer passar de um lado para outro', algo como 'atravessar'" (CAMPOS, 1986, p. 7, ênfase no original). Assim sendo, grosso modo, traduzir seria passar de uma língua para outra. Porém, o conceito de tradução vai se mostrar bastante complexo, vindo a sofrer alterações com o passar do tempo e com as novas formas de se conceber o mundo.

Diniz (2003), em 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 **mimese**, 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).

Com o pós-estruturalismo e o pós-modernismo, que questionaram a originalidade e passaram a conceber o leitor como um construtor do texto, a tradução passou a ser compreendida como uma leitura realizada pelo tradutor, deixando a condição de reprodução mimética e assumindo um caráter de transformação ou transcrição. De acordo com Plaza:

Fazer tradução toca no que há de mais profundo na criação. Traduzir é por a nu o traduzido, tornar visível o concreto do original, virá-lo pelo avesso. A partir disso, pode-se afirmar que, à maneira de vasos comunicantes, tradução e invenção se retroalimentam. (PLAZA, 2003, p. 39)

Dessa forma, traduzir é criar um novo texto a partir de outras leituras e, de alguma forma, revisitar um texto fonte, reconfigurando-o e atualizando-o. Pela relação de similaridade que há entre tradução e texto fonte é que se pode dizer que ambos são signos icônicos um do outro. Além disso, em uma tradução, o sentido atribuído ao texto fonte é o resultado de uma interpretação, o que dá origem a outro signo que se configura como seu interpretante. 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, ênfase no original)

O interpretante é outra representação e, como representação, também possui um interpretante e assim, infinitamente. Ao desenvolver a ideia da tradução como interpretante, Diniz enfatiza o fator cultural de toda e qualquer tradução. Segundo a autora, a cultura pode ser definida como “um processo cumulativo, resultante de toda a experiência histórica de gerações anteriores, que limita ou estimula a ação criativa do indivíduo” (DINIZ, 2003, p. 35). 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. Clüver, em seu texto *Da transposição intersemiótica*, afirma que:

Qualquer tradução oferecerá inevitavelmente, mais do que o texto original oferece, e também menos. O sucesso de um tradutor não dependerá somente de sua habilidade e criatividade, mas também das decisões sobre o que será eliminado e sobre o equivalente que precisa ser encontrado. Essas decisões serão determinadas pela função a qual a tradução se presta e pelo contexto no qual ela aparece – considerações igualmente envolvidas na transposição intersemiótica. (CLÜVER, 2006, p. 117)

O conceito de **tradução intersemiótica** ou **transmutação** foi primeiramente explicitado por Roman Jakobson. Estudioso da linguagem, o autor distinguiu três tipos de tradução: 1. a “intra-lingual” (JAKOBSON, 1971, p. 261), que consiste na paráfrase de um texto dentro da mesma língua; 2. a “inter-lingual” (p. 261), que envolve a tradução de um texto verbal para uma língua diferente; 3. a “tradução intersemiótica ou transmutação” (p. 261), que consiste na interpretação de signos verbais por meio de signos não-verbais ou na tradução de um sistema de signos para outro.

Apesar das características semelhantes entre o teatro e o cinema que já foram explicitadas, a tradução de peças em filmes apresenta dificuldade no que se refere à transposição do espaço cênico para o fílmico e do verbal para o visual. A tradução para o cinema implica na transformação da oralidade, que em Friel é bastante acentuada, em imagem em movimento. O filme *Dancing at Lughnasa* basicamente mantém os aspectos indiciais que apontam para o enredo da peça e conta a história da desintegração da família Mundy, formada



pelo menino Michael, suas quatro tias Kate, Rose, Agnes e Maggie e sua mãe Chris. Os fatos ocorrem quando recebem seu tio padre, Jack, de volta de uma missão na África completamente influenciado pelas crenças pagãs, e também a visita de Gerry Evans, pai de Michael, que apenas de vez em quando aparece para ver Chris. Estes acontecimentos, juntamente com a chegada do rádio na casa da família, correspondem à época do Festival de Lughnasa na comunidade rural. Este festival era celebrado com fogueiras e danças em honra ao deus pagão celta Lugh, considerado deus da luz e da música.

No início do filme *Dancing at Lughnasa*, enquanto são apresentados os créditos, as experiências do Padre Jack, reportadas pelo discurso oral na peça, são representadas por 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 Father 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. Logo após essa imagem, aparece uma cena que se repete também no final do filme: o menino Michael tenta controlar uma pipa em movimento, mas ela escapa e vai embora. Nela 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. A repetição dessa cena ao final transforma a pipa em um símbolo que representa a mobilidade e as transformações que fogem ao controle dos personagens.

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.

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.

Além disso, acontecimentos e espaços citados e descritos na peça são representados visualmente. O espaço cênico da cozinha é expandido para o cinema. Outros espaços são introduzidos no filme. A casa e seu entorno, o armazém onde Kate faz suas compras, o lago Lough Ana aonde Rose vai com Danny Bradley, atrás das montanhas onde ocorrem as festividades de Lughnasa.



Os planos gerais dão ênfase aos vastos campos da Irlanda, enfatizando as 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 e controle do espaço doméstico, onde as irmãs Mundy estão todo o tempo a trabalhar e a servir Kate. Pessoas trabalhando no campo e na colheita indicam o tempo em que se passa a ação do filme: agosto, época em que se celebra Lughnasa.

Uma cena em que Padre Jack se lembra do Festival de Lughnasa e reconhece sua semelhança com os Festivais da África também é introduzida no filme. Ele vai até as montanhas, onde normalmente ocorria esse festival, e lá se encontra com Rose, que havia saído escondido com Danny Bradley. A representação desse espaço desperta medo, como um lugar proibido, não adequado para mulheres. Esse espaço e as pessoas que dele participam são representados no filme conforme o ponto de vista de Kate na peça.

Kate (muito brava, quase gritando) Eles são selvagens! Eu conheço aquelas pessoas das montanhas! Eu dei aula para eles! Selvagens é o que eles são! E as práticas pagãs que eles realizam não nos interessam, nenhuma delas. É triste ouvir isso em uma casa Cristã, uma casa Católica! (FRIEL, 1999, p. 29)³

O Cristianismo e o catolicismo da casa são representados no filme pelos símbolos cristãos: crucifixos e imagens da virgem Maria estão presentes no cenário e aparecem em segundo plano quando os personagens são apresentados em *close up*. No quarto de Padre Jack, a imagem da virgem Maria é focalizada lado a lado com o galo, antecipando o fato de que este, posteriormente, seria oferecido em sacrifício ao deus Lugh. Todos esses são símbolos, além de outros, como a máscara e o chapéu que Padre Jack trouxe da África, usados para representar o catolicismo e o paganismo coexistentes na cultura irlandesa.

Esses são exemplos da transposição do teatro para o cinema que se configuram no nível da linguagem. Porém, Júlio Plaza amplia esse conceito e, em seu livro *Tradução intersemiótica*, recupera a definição de Jakobson, desenvolvendo a ideia da tradução de cunho intersemiótico como uma tradução interlinguagens, que “sofre a influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois que neles estão

³ “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 in a Christian home, a Catholic home!” (Todos os textos originais em inglês apresentados em nota foram traduzidos, no corpo do texto, pela autora deste artigo).



embutidos tanto a história quanto seus procedimentos” (PLAZA, 2003, p. 10). Nesse sentido, além das diferenças semióticas entre o teatro e o cinema, é importante considerar também, na tradução intersemiótica, os fatores históricos e culturais envolvidos, os aspectos estilísticos do diretor e de sua equipe, bem como sua expectativa de recepção.

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 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)

Pat O’Connor tem em seu histórico, antes de *Dancing at Lughnasa*, o trabalho de direção de vários filmes que foram traduzidos de romances ou contos para o cinema. Dentre as suas traduções 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, por meio 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”⁴

⁴ “(...) 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.”



(MCGUINNESS, 2017). A peça que deu origem ao filme foi apresentada na Broadway, em 1991, e ganhou vários prêmios Tony, incluindo o de melhor peça. Além disso, Meryl Streep, consagrada atriz hollywoodiana, interpreta o papel de Kate, a personagem principal, o que gera uma expectativa com relação ao filme.

Outra característica condizente com o objetivo da indústria cinematográfica irlandesa foi a adaptação do enredo da peça para a forma da narrativa clássica hollywoodiana. Bordwell, em seu texto *O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos*, faz um estudo das características da narrativa desenvolvidas pelo cinema de Hollywood. Para 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, ênfase no original)

Enquanto na peça não há um personagem que se destaca, no filme, Kate é o principal agente causal. 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 Lughnasa, 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 sobre controle, mas não consegue. As mudanças externas acabam atingindo sua casa e, por não conseguirem se adaptar, 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. O princípio de causa e efeito predomina na montagem dos planos de forma que cada plano seja o resultado lógico de seu antecessor e os personagens e seu comportamento acabam reiterando os dados fundamentais da história.

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. Porém, no filme, esta 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), tendo acesso a tudo o que ocorre. Apesar de o recurso de *voice over* indicar que se trata das memórias de Michael, no filme seu papel é reduzido à explicação do contexto da história e à caracterização dos personagens. Posteriormente, uma "onisciência" (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 dão a sensação de se estar em todos os lugares ao mesmo tempo. Ao final da narrativa, a câmera se recolhe para um plano geral dando a ideia de que agora sabemos de tudo.

Apesar de o fim das irmãs ter sido trágico, com Agnes e Rose indo morar em Londres e morrendo à míngua, 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 acontecido, a tendência ao final feliz, muito presente nos filmes hollywoodianos, é permitida pela memória da cena 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 análise dessa cena revela não apenas a escolha por uma narrativa clássica hollywoodiana, mas também muito a respeito do que o roteirista Frank McGuinness optou por traduzir. Ao falar sobre sua experiência de tradução, ele 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. No caso de *Dancing at Lughnasa*, McGuinness focou na primeira impressão que a peça lhe causou ao ser dedicada "à



memória das cinco mulheres valentes de Glenties”⁵ (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 trazer 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).

Dancing at Lughnasa retrata as mulheres sempre trabalhando e lutando por seu sustento, em oposição aos homens que estão em busca de alguma dignidade: Padre Jack, que, 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 como um louco e selvagem, é casado e tenta um relacionamento com Rose. Essas mulheres, apesar de fortes e independentes financeiramente, ainda demonstram 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 da qual se libertam na cena da dança. 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.

Santaella, ao tratar da dança, em seu livro sobre as matrizes da linguagem e do pensamento, argumenta que o corpo em movimento, além de não ser privilégio da dança, não se constitui em si mesmo em uma linguagem. Não é somente o visual que está em jogo na dança, mas também o sonoro, em que predomina a Primeiridade. Segundo a autora,

(...) a dança não poderia ser outra coisa senão a matriz da sonoridade corporificada na plasticidade do corpo. O corpo, dando forma plástica à temporalidade evanescente do som. É nessa forma temporalizada que o movimento do corpo se constitui em linguagem, e não sem ela. Por isso mesmo, a dança é visual e sonora. Não se deve entender com isso que a dança é sonora porque vem, via de regra, acompanhada de música. O que se quer dizer aqui é que a dança é visualmente

⁵ “(...) in memory of those five brave Glenties women”.



sonora porque, em si mesma, ela dá corpo à lógica da sonoridade, mesmo se não vier acompanhada de música. (SANTAELLA, 2001, p. 384)

Nesta cena, predominam os qualissignos responsáveis por despertar sensações e sentimentos no espectador. O sentimento de monotonia é quebrado pela música alegre que contagia as irmãs 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 liberdade e felicidade.

Em uma análise dessa cena, em seu nível simbólico, têm-se duas abordagens possíveis, tanto no que se refere ao que essa dança representa quanto à questão da montagem, que, por se tratar de um código do cinema, corresponde à categoria da Terceiridade. A dança corresponde a um momento de libertação emocional dessas mulheres, uma epifania para as personagens. Sempre em segundo plano, pode-se enxergar uma luz, signo que faz alusão tanto ao deus Lugh quanto ao processo de iluminação e autodescoberta dessas personagens. Na cozinha, têm-se as personagens enquadradas em primeiro plano, com cortes secos que focalizam a expressão facial de tédio de cada uma. Quando a música se inicia, os planos-detalhe evidenciam os pés e as mãos que começam a se movimentar de forma contida, até que, uma a uma, as irmãs se levantam e dançam, primeiro de maneira isolada e depois juntas, culminando em uma união na diferença. 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 e a dança circular faz referência às danças antigas celtas em festivais e comemorações religiosas e às realizadas durante Lughnasa. As irmãs são proibidas por Kate de participarem da dança da colheita, mas a realizam em sua própria casa, tendo a lareira como substituição da fogueira presente nesses eventos. Por fim, a cena termina com a câmera em movimento circular mostrando a reação facial de cada uma das irmãs no instante em que a música para, deixando transparecer o caráter altamente reflexivo proporcionado pela dança.

A memória desse momento feliz é retomada pelo narrador no final do filme. Na última cena as mulheres realizam uma dança circular em câmera lenta, seguida da imagem em que o menino Michael dorme, sugerindo que se trata de um sonho. 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. As últimas palavras do narrador 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)⁶

Apesar de ter focado na questão da mulher, nessa última cena, McGuinness usa algumas frases da peça que retomam a questão da língua, tão questionada por Friel quanto ao seu caráter representativo, tanto em *Dancing at Lughnasa* como em outras de suas peças. A língua, relacionada à Terceiridade, a leis e normas, rende-se a uma linguagem do corpo que, associada à Primeiridade, diz respeito às emoções. Tanto no teatro como no cinema, os gestos e o corpo são capazes de expressar mais do que a linguagem verbal. Aí se situa o principal ponto de confluência entre a peça e o filme.

CONCLUSÃO

Conhecer o tipo de signo usado e como esses signos se organizam é importante quando se vai tratar da transposição de um sistema semiótico para outro. Segundo Diniz, "diante de dois textos, um teatral e outro fílmico, que se apresentam como signos icônicos um do outro, signos numa mesma cadeia semiótica, cada um pode ser considerado uma transformação, ou tradução, do outro" (DINIZ, 2003, p. 30). *Dancing at Lughnasa* peça e filme são dois textos diferentes, mas que mantêm uma relação entre si e, utilizando a metáfora do deus Lugh, iluminam o significado um do outro tanto por suas diferenças quanto por seus pontos de contato.

Apesar das semelhanças entre cinema e teatro, no que se refere a cenário, figurino, atores e ao uso de uma linguagem do corpo para

⁶ "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."



transmitir as informações, os signos enfatizados, bem como a forma como se apresentam, são diferentes. 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. Coube ao ato criativo da equipe cinematográfica o papel de acomodar e/ou incomodar esses signos conforme seus objetivos, considerando que o cinema irlandês se encontrava em busca de reconhecimento internacional e asserção de sua identidade.

Ao reduzir o verbal, diminuindo o papel do narrador, e ao apresentar a dança como clímax e desfecho do filme, diretor e roteirista, além da temática da cultura irlandesa, traduzem a primazia dada à Primeiridade na peça, com as sensações e sentimentos universais que os qualissignos poderiam vir a despertar no espectador de cinema.

REFERÊNCIAS

BORDWELL, D. O cinema clássico hollywoodiano: normas e princípios narrativos. In: RAMOS, F. P. (Org.). *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*. v. 2. São Paulo: SENAC São Paulo, 2005, p. 277-301.

CAMPOS, G. *O que é tradução*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

CLÜVER, C. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, M. (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p. 107-166.

DANCING at Lughnasa. Direção de Pat O'Connor. Irlanda: Noel Pearson; Capitol Films; Sony Picture Classics; Channel Four Films, 1998. 1 DVD (93 min.).

DINIZ, T. F. N. *Literatura e cinema: da semiótica à tradução cultural*. Belo Horizonte: O Lutador, 2003.

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

JAKOBSON, R. On linguistic aspects of translation. In: _____. *Selected writings II: word and language*. The Hague: Mouton, 1971, p. 260-266.

MCGUINNESS, F. *Filming Friel: Lughnasa on screen*. Disponível em: <http://www.ucd.ie/scholarcast/transcripts/Filming_Friel.pdf>. Acesso em: 5 jan. 2017.

PEIRCE, C. S. *Semiótica*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.

PINTO, J. *1, 2, 3 da semiótica*. Belo Horizonte: UFMG, 1995.

PLAZA, J. *Tradução intersemiótica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.



SANTAELLA, L. *Matrizes da linguagem e do pensamento: sonora visual verbal*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

_____. *Semiótica aplicada*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2005.

_____. *O que é semiótica*. São Paulo. Brasiliense, 1983. (Coleção Primeiros Passos).

