UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
Programa de Pós Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Língua Inglesa

**Liminaridade, Reciprocidade e Sacrifício:
uma abordagem do ritual em três peças de Brian Friel**

Versão corrigida. O exemplar original se encontra disponível no CAPH da FFLCH (Centro de Apoio à Pesquisa Histórica)

ADRIANA CARVALHO CAPUCHINHO

**São Paulo
2012**

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS

**Liminaridade, Reciprocidade e Sacrifício:
uma abordagem do ritual em três peças de Brian Friel**

Versão corrigida. O exemplar original se encontra disponível no CAPH da FFLCH (Centro de Apoio à Pesquisa Histórica)

ADRIANA CARVALHO CAPUCHINHO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, com vistas à obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientador: Profª Drª Munira Hamud Mutran

**São Paulo
2012**

Nome: CAPUCHINHO, Adriana Carvalho

Título: Liminaridade, sacrifício e reciprocidade: uma abordagem do ritual em três peças de Brian Friel

Tese de doutorado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Doutor em Letras

Aprovada em: 25 de outubro de 2012

Banca Examinadora:

Prof. Dr Peter James Harris Instituição: UNESP

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Rosalie Rahal Haddad Instituição: externo

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Laura P. Z. de Izarra Instituição: FFLCH - USP

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Maria Silvia Betti Instituição: FFLCH - USP

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. Munira Hamud Mutran Instituição: FFLCH - USP

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Ao meu amado e saudoso pai, Generino Teixeira Capuchinho

A Samuel, meu amado filho

A Paulo André, meu sempre amado.

Agradecimentos

Agradeço acima de tudo a Deus que me concedeu oportunidades, poder de superação e colocou pessoas especiais em meu caminho durante o processo.

Agradeço a meu esposo e melhor amigo, Paulo André M. Kulsar, meu grande interlocutor, cujo apoio e dedicação foram o motor deste trabalho. A meu filho, Samuel, que nasceu e cresceu com esta tese e tão pequeno soube ser paciente. À minha mãe, Lourdes e ao meu irmão, Robson, que entenderam meu caminho. Às minhas sobrinhas Julia e Carolina que iniciam nos caminhos da pesquisa.

Em especial, agradeço a Munira Hamud Mutran por me acolher, apoiar e orientar com dedicação e paciência em infindáveis leituras e discussões dos caminhos a seguir. À ela meus eternos carinho e gratidão. Agradeço à diretoria da ABEI e a Laura Patrícia Z. Izarra, presidente da Cátedra W. B. Yeats de Estudos Irlandeses pela sempre alegre dedicação à divulgação e pesquisa dos estudos irlandeses. A Edite M. Pi e Valdemiro Lopes Junior da Pós-graduação do DLM pela imensa paciência e constante suporte.

Aos colegas do GEI, em especial a Adriana Torquete, Maria do Rosário C. Coelho, Maria Rita Koster, Maria Rita D. Viana, Alessandra Rigonatto e Mariese R. Stankiewics pela amizade, discussões e leituras cuidadosas ao longo do trabalho. Agradeço a Rosa Erlichman (*in memoriam*) por todo o carinho, companheirismo e generosidade intelectual que nos faz tanta falta.

A Maureen O'Rourke Murphy e Shaun Richards pela colaboração acadêmica e apoio. A Domingos Nunez por ceder antecipadamente as traduções

de *Faith Healer* e *Dancing at Lughnasa*.

Meus agradecimentos a Rosalie R. Haddad e John C. Dawsey por participarem da arguição de qualificação com suas ricas observações, que procurei seguir. Agradeço também a todos os amigos e familiares que participaram da elaboração desta tese e compreenderam minha ausência. Igualmente agradeço Maria Silvia Betti, Laura P. Z. de Izarra, Peter James Harris e novamente Rosalie R. Haddad por aceitarem participar da banca de defesa e agraciar-me com suas observações, às quais procurei contemplar nesta versão corrigi da sempre que pertinentes ao recorte proposto.

À Stella Mew, coordenadora da *Yeats Society Sligo*, que me concedeu por intermédio da Cátedra W. B. Yeats da Universidade de São Paulo - uma bolsa de estudos para o *51st Yeats International Summer School*, em agosto de 2010, em Sligo, Irlanda.

Agradecimento especial à CAPES pela concessão da bolsa e à Pró Reitoria de Pós Graduação pela concessão de dois auxílios para viagem a fim de apresentar trabalhos em congressos no exterior.

RESUMO

CAPUCHINHO, A. C. **Liminaridade, sacrifício e reciprocidade**: uma abordagem do ritual em três peças de Brian Friel. 214 p. Tese (Doutorado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

Este trabalho analisa três peças de Brian Friel - *The Enemy Within* (1962), *Faith Healer* (1979) e *Dancing at Lughnassa* (1990) – escritas em um intervalo de quase trinta anos. Nossa tese é de que Friel escreve as três peças como rituais, o que, por sua vez, retira da concepção elaborada pelos ritualistas de Cambridge, na década de 1920, de que a tragédia grega e o drama se desenvolveram a partir dos rituais de fertilidade. Notamos que a influência da tragédia e dos rituais em Friel está consideravelmente mais vinculada à forma e à abordagem das peças enquanto um ritual que à reescritura de tragédias gregas ou mitos, muito embora alusões sejam recorrentes. Friel retrabalha mitos e rituais a fim de refazer e atualizar o drama enquanto um ritual em si mesmo, cuja razão de ser é permitir a significação e reorganização da vida individual e social no mundo moderno industrial, no caso específico, a vida na Irlanda contemporânea. Ocupamo-nos dos dramas sociais e dos rituais de passagem, com atenção especial ao período liminar, caracterizado pela transição entre papéis sociais envolvendo um período de não-pertencimento.

Os três grupos envolvidos em cada uma das peças: os monges e noviços em *The Enemy Within*, a pequena trupe mambembe em *Faith Healer* e a família em *Dancing at Lughnassa*, vivem na periferia de suas sociedades sendo liderados por figuras vivendo uma situação liminar participando de dramas sociais que envolvem processos rituais tanto formais como não-institucionalizados.

Palavras-chave: drama irlandês – estudos rituais - liminaridade - sacrifício - reciprocidade

ABSTRACT

CAPUCHINHO, A. C. **Liminality, sacrifice and reciprocity**: an approach to ritual in three plays by Brian Friel. 214 p. Thesis (PhD) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

This work addresses three plays by Brian Friel - *The Enemy Within* (1962), *Faith Healer* (1979) and *Dancing at Lughnassa* (1990) - written within a period of almost thirty years. Our thesis is that Friel writes all three plays as rituals, a conception taken from the Cambridge Ritualists, who in the 1920s assume that Greek tragedy and drama grew out of the ancient fertility rituals. We notice that the influence of tragedy and rituals on Friel's work is more connected to the form and approach to the plays as rituals than to the rewriting of Greek tragedies or myths. Friel reworks myths and rituals in order to update and remake drama as a ritual in itself, whose *raison d'être* for him is to allow the meaning and reorganization of individual and social life in modern industrial world, mainly life in contemporary Ireland. We deal here with social dramas and rites of passage, with special regard to the liminal period, characterized by the transition between social roles and involving a period of not belonging. The three groups involved in each play: the monks and novices in *The Enemy Within*, the small troupe in *Faith Healer* and the family in *Dancing at Lughnassa*, live on the boundaries of their societies and are led by men who are in a liminal situation in social dramas which involve both institutionalized and informal ritual processes.

Key words: Irish drama – ritual studies - liminality - sacrifice - reciprocity

SUMÁRIO

Introdução.....	11
Columba e a liminaridade em <i>The Enemy Within</i>	43
As várias camadas rituais em <i>Faith Healer</i>	83
<i>Dancing at Lughnasa</i> : transformação ritual da sociedade	124
Considerações finais:	167
Bibliografia	185

Dancing with Brian Friel!
Who lives in that part of the South of Ireland
Which is more northerly than the North;
Who lives far away up in the South -
In the South that's far north of the North;
In County Donegal;
On the Inishowen Peninsula;
Who knows every millimetre of the road between
Muff and Aught:
'The North Road to the deep South'

Paul Durcan

INTRODUÇÃO

*O teatro é um dos muitos herdeiros do sistema multifacetado dos rituais pré-industriais que abordam ideias e imagens de cosmos e de caos.*¹

Victor Turner

Brian Friel é considerado um dos mais representativos dramaturgos irlandeses vivos, tendo peças de sua autoria encenadas em palcos ao redor do mundo. Em sua dramaturgia, Friel recupera a importância da tradição oral oriunda do hábito irlandês de contar histórias, por sua vez personalizado na figura do *shanachie* e primeiramente dos bardos celtas. Em *Twentieth-century Irish drama* (1997), Christopher Murray defende que, devido à enraizada tradição oral irlandesa, o teatro tem cumprido o papel de construção da consciência nacional que, em outros países, é normalmente legado à ficção. O papel do drama como formador da consciência nacional na Irlanda pode ser percebido particularmente desde a restauração do teatro irlandês proposta pelo Irish National Theatre Society, anteriormente Irish Literary Theatre, liderado por W. B. Yeats, Lady Gregory e J. M. Synge no começo do século XX. Buscar uma forma literária que permitisse transpor as lacunas da representação da realidade percebida como confiável - pois baseada na memória e na experiência individual ou social - foi importante motivação para que Brian Friel se voltasse para a oralidade do teatro, ao mesmo

¹ Theatre is one of the many inheritors of that great multifaceted system of preindustrial ritual which embraces ideas and images of cosmos and caos. (TURNER, 1990) (Tradução nossa, a menos quando indicado)

tempo em que procurava aperfeiçoar a técnica da escrita dramática a fim de proporcionar motivação e abertura ao público (MURRAY, 1999).

Por um lado, Friel pode ser considerado pertencente à linhagem de W. B. Yeats, entre outros motivos por sua constante referência às mitologias celta e grega, como também às tradições irlandesas pré-cristãs como meio de se pensar a Irlanda contemporânea. No ensaio *The tragic theatre* (2007 [1910], p. 245) W. B. Yeats entende que o teatro tem de induzir a plateia a uma vivência semelhante a um transe coletivo.

A arte trágica, a arte apaixonada, inundadora de diques, perturbadora de entendimento, movimenta-se colocando-nos em devaneio, seduzindo-nos quase tão intensamente como o transe. As pessoas no palco, digamos, agigantam-se até se tornarem a própria humanidade. Aquilo que está diante dos nossos olhos desaparece e retorna novamente infinitas vezes, em meio ao entusiasmo que cria, e quanto mais nos encanta, mais nos esquecemos do que vimos².

De modo semelhante, Friel percebe o teatro como um ritual (que é também uma performance), que se refaz a cada apresentação como se fosse a primordial, permitindo pensar e reorganizar um sistema, contudo permitindo também levar à transformação de todos ou de um indivíduo. Entretanto, o tratamento que Friel dá às tradições, mitos e símbolos difere do proposto pela Irish National Theatre Society, alinhada a um nacionalismo que se voltava para a revitalização da cultura ancestral como busca identitária. Christopher Murray (1997) identifica na obra de Friel a necessidade de se prosseguir nos caminhos históricos – ainda que para um

² Tragic art, passionate art, the drowner of the dykes, the confounder of understanding, moves by setting us to reverie, by alluring us almost to the intensity of trance. The persons upon the stage, let us say, greaten till they are humanity itself. That which is before our eyes perpetually vanishes and returns again in the midst of the excitement it creates, and the more enthralling it is the more we forget it.

desfecho aparentemente trágico – através da reflexão sobre o passado; sem descartá-lo, porém repensando-o e reagindo às transformações da contemporaneidade ao desconstruir idealizações e estereótipos sobre a Irlanda. Ao retomar constantemente os mitos, as figuras heróicas e o passado rural de isolamento, Brian Friel constrói uma ponte entre a Irlanda do passado e a do presente em que alguns temas são recorrentes, posto que não foram efetivamente repensados e superados. Assim, a dramaturgia de Friel pretende colocar a sociedade em movimento diante de nossos olhos como em um processo ritual. Além da indiscutível qualidade artística, a proximidade da obra do dramaturgo com a tradição oral, a multiplicidade dos pontos de vista na constituição da história e da identidade e sua abordagem de aspectos mítico-rituais nos conduziram na escolha de Brian Friel para o desenvolvimento da pesquisa de doutoramento, dada a relação intrínseca desses elementos com o método antropológico, proporcionando desse modo a interdisciplinaridade entre nossas duas áreas de formação³.

Tal objetivo de se voltar para o futuro tendo em vista a vivência passada se mostrou ainda mais evidente quando em 1980, ano seguinte à produção de *Faith Healer* na Broadway, Brian Friel e o ator Stephen Rea iniciaram a Field Day Theatre Company, uma companhia teatral com base em Derry, a fim de ter na Irlanda do Norte algo como o incentivo à reflexão e à ação política que tivera o *Abbey Theatre* no início do século XX (RICHTARICK, 2004). No prefácio à primeira coleção de panfletos da Field Day, os diretores afirmam que “O Field Day poderia e deveria contribuir para a solução da presente crise produzindo análises das opiniões estabelecidas, dos mitos e dos estereótipos que se tornaram tanto

³ A autora tem bacharelado em Ciências Sociais e em Letras e mestrado em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo.

sintoma como causa da situação atual.”.⁴ (FIELD DAY THEATRE COMPANY, 1986, p. vii). O projeto reuniu também em sua diretoria os escritores Seamus Deane, Seamus Heaney, Tom Paulin e Thomas Kilroy, além do cineasta David Hammond. Em dez anos, Friel escreveu três peças para a Field Day: *Translations* (1980), *Communication Cord* (1984) e *Making History* (1988), além de sua tradução de *Three Sisters* (1981) de Anton Tchecov.

A despeito do importante envolvimento de Brian Friel com essa companhia, o presente trabalho privilegia a carreira individual do autor tendo em vista que a Field Day era uma instituição com um objetivo conjunto. A pesquisa que direcionou este trabalho aborda os aspectos rituais na dramaturgia do autor irlandês em três momentos de sua produção desvinculados da Field Day Theatre Company e representados aqui pelas peças: *The Enemy Within* (1975), *Faith Healer* (1979) e *Dancing at Lughnasa* (1990). As três peças foram escolhidas por se remeterem, mesmo que indiretamente, às festas e rituais de colheita e conterem claros rituais de passagem como demonstraremos nos capítulos.

O presente trabalho sugere que Friel escreve as três peças de acordo com o processo ritual que, por sua vez, retira da concepção elaborada pelos ritualistas de Cambridge de que a tragédia grega e o drama se desenvolveram a partir dos rituais de fertilidade. Notamos que a influência da tragédia e dos rituais em Friel está consideravelmente mais vinculada à forma e à abordagem das peças enquanto um ritual que à reescritura de tragédias gregas ou de mitos, muito embora alusões sejam recorrentes. Friel retrabalha mitos e rituais a fim de refazer e atualizar o drama enquanto um ritual em si mesmo, cuja razão de ser é permitir a

⁴ Field Day could and should contribute to the solution of the present crisis by producing analyses of the established opinions, myths and stereotypes which had become both a symptom and a cause of the current situation.

significação e reorganização da vida individual e social no mundo moderno industrial, no caso específico, a vida na Irlanda contemporânea. Ocupamo-nos dos dramas sociais e dos rituais, com atenção especial ao período liminar, caracterizado pela transição entre papéis sociais envolvendo um momento de não-pertencimento (TURNER, 1974)⁵. Os três grupos envolvidos em cada uma das peças: os monges e noviços em *The Enemy Within*, a pequena trupe mambembe em *Faith Healer* e a família em *Dancing at Lughnasa*, vivem na periferia de suas sociedades sendo liderados por figuras vivendo uma situação liminar participando de dramas sociais que envolvem processos rituais tanto formais como cotidianos ou não-institucionalizados.

As concepções do autor no que se refere à história, à linguagem e ao drama como ritual, assim como também seu uso peculiar de questões autobiográficas são próximas da perspectiva simbólico-interpretativa de Victor W. Turner, quanto à relação entre ritual, drama e sociedade e de Clifford Geertz, no que se refere à visão da cultura como texto a ser lido, interpretado e traduzido para outras culturas, como também sua percepção da subjetividade da história.

Em Friel, não se trata de uma metáfora ou paralelo entre ritual e drama, pois, segundo ele, o drama é um ritual na sociedade pós-revolução industrial. Assim, remetendo-se a tempo e espaço distantes do presente moderno, cosmopolita e urbano, tais obras permitem que, como todo ritual, o drama no palco alcance seu propósito de fazer pensar sobre a sociedade e possibilitar a abertura para sua transformação. As três peças configuram dramas-rituais que contêm ritos de

⁵ O conceito de liminaridade é utilizado aqui conforme tratado por Victor Turner, embora reconheçamos a pertinência do conceito segundo Homi Bhabha (1994) enquanto espaço de negociação das identidades culturais conformando um hibridismo de base não-hierárquica. Entretanto o objetivo é observar o potencial de análise das peças enquanto processo ritual como propostas de reintegração ou cisão com os modelos anteriores da sociedade. Enquanto nacionalista, Friel considera negativamente a progressiva fluidez da identidade irlandesa. Entendemos que na análise do drama a liminaridade de acordo com Turner pode propiciar discussões mais próximas à perspectiva de Friel de drama enquanto uma forma ritual.

passagem, de cura e de troca, o que permite entendê-las como metarrituais deixando caminho para a transformação com seus desfechos abertos ao público. Friel pretende, com o desfecho dos rituais nas três peças, indicar a necessidade de alteração de foco do passado da Irlanda, para o seu futuro, contudo sem que isso implique otimismo tampouco a eliminação da memória coletiva de um povo, mas para interromper um processo circular de paralisia.

A obra dramática de Brian Friel constantemente promove crítica social através de algum tipo de ação ritualizada (institucionalizada ou parte da vida cotidiana) enquanto questionadora da ordem que pode transformar ou reintegrar um indivíduo, um grupo ou toda uma sociedade. No caso das peças escolhidas, a construção da história subjetiva remete à ação reparadora em um drama social, na medida em que é o meio através do qual se tenta retomar e fazer as pazes com o passado a fim de se seguir adiante sem amarras. Friel trabalha sua concepção de história e memória como subjetivas, não confiáveis ou mesmo ficcionais, assim pertencentes ao mundo da experiência como ele explica:

Um fato é algo que aconteceu comigo ou que eu experimentei. Pode também ser algo que eu penso que me aconteceu, algo que eu penso ter experimentado. Ou ainda um fato autobiográfico pode ser pura ficção e não menos verdadeiro por isso.⁶ (FRIEL, 1999: p.39)

Assim, segundo ele, o indivíduo pode criar sua história, sem que esta seja inverídica, posto que cada pessoa assimila os acontecimentos e os refaz de modo particular. Friel exploraria essa concepção em *The Enemy Within*, depois desenvolvida ao longo de sua carreira em peças como *The Loves of Cass McGuire*

⁶ A fact is something that happened to me or something I experienced. It can also be something I thought happened to me, something I thought I experienced. Or indeed an autobiographical fact can be pure fiction and no less true or reliable for that.

(1966), *The Freedom of the City* (1973) e *Aristocrats* (1979), e abordada amplamente em *Faith Healer*, *Dancing at Lughnasa* e *Molly Sweeney* (1995).

O drama-social e os processos rituais que envolvem os protagonistas Columba, Francis Hardy e Jack Mundy em *The Enemy Within*, *Faith Healer* e *Dancing at Lughnasa* respectivamente expressam um momento de transformação pessoal e social, não apenas no tempo abordado, mas enquanto representação do momento da escritura das mesmas. Em consequência, os processos rituais vividos pelas personagens conduzem a uma mudança de paradigma, expressando-se na transformação social e individual. Essa transformação é permitida também ao público, posto que os desfechos das peças são deixados em aberto e várias lacunas ficam ao longo do trajeto possibilitando diversas interpretações.

A perspectiva de criação frequentemente envolve, na obra de Friel, elementos de sua biografia rica em ambiguidades, que transparecem em sua abordagem particular de temas como o exílio social ou interno, os laços de família, a relação entre público e privado e a reflexão sobre o papel do artista. O autor parece encerrar em si mesmo um arquétipo da liminaridade quanto às identidades nacional e individual, sendo que em entrevista resumiu a problemática: “Talvez eu seja gêmeos”⁷ (in PINE, 1999). Nosso autor nasceu em Omagh, na Irlanda do Norte e convive com a duplicidade de ser britânico e irlandês⁸. Ele também tem dois nomes e duas datas de nascimento: embora batizado com o nome irlandês Brian Patrick O’Friel, nascido em 9 de janeiro de 1929, a família católica vivendo em um país majoritariamente protestante, registrou-o em cartório como Bernard

⁷ Perhaps I’m twins

⁸ Friel nasceu após a divisão da Irlanda em 1922 em Estado Livre Irlandês e Irlanda do Norte, que continuou parte do Reino Unido.

Patrick Friel, nascido em 10 de janeiro. Assim como outros aspectos essenciais em sua vida, ele terminou por adotar algo intermediário: Brian (do nome irlandês) e Friel (do nome anglicizado). Se de um lado, aproxima-se da antiga tradição oral irlandesa, uma vez que seus avós maternos tenham sido analfabetos falantes de irlandês, de outro é vinculado ao mundo contemporâneo através de seu pai de formação universitária e falante de inglês. Friel é liminar também na nacionalidade, pois embora tenha nascido em um pequeno distrito de Omagh, no condado de Tyrone, na Irlanda do Norte, sua mãe era do vilarejo de Glenties⁹, no condado de Donegal no então Estado Livre Irlandês. Ele sempre passava as férias em Glenties, em casa das tias maternas, as quais foram lembradas em alguns de seus contos e receberam homenagem especial em *Dancing at Lughnasa*. Aos 10 anos de idade mudou-se de Omagh para a cidade de seu pai e antiga capital da Irlanda do Norte, que também tem dois nomes: Derry para os irlandeses e Londonderry para os britânicos. Por fim, deixou Derry em 1968, pouco antes do início dos *troubles* na Irlanda do Norte, mudando-se com sua esposa e filhos para o Condado de Donegal na já República da Irlanda, região que por sua vez é liminar, uma vez que se liga ao restante do país apenas por uma faixa de poucos quilômetros, embora mantenha ampla fronteira com o Norte.

Friel reconhece a força desse “estar entre categorias” já na personagem de São Columba, que segundo ele, teria deixado a Irlanda para escapar dos fortes laços de obrigação que o prendiam a uma família irlandesa controladora (MURRAY, 1999), mais que por um exílio devoto. Alguma forma de exílio e de estar entre mundos encontra-se presente na maior parte das peças de Friel. Refletindo

⁹ Glenties tornou-se cidade apenas em 1930, ano seguinte ao nascimento de Friel. Até o presente é tida como uma das cidades pequenas mais aprazíveis da Irlanda nos concursos anuais. (<http://www.glenties.ie>. Acesso em 20/12/2012)

quanto ao fato de Seamus Deane referir-se a ele ocasionalmente como “um tipo de exilado”¹⁰, Friel retruca: “Se há paralelos com minha própria vida, eu não sei. Certamente há uma sensação de falta de raízes e impermanência [...] que poderia ser uma das razões [para isso], onde você está certamente em casa, mas em certa medida o exílio lhe é imposto”¹¹ (O'TOOLE, 2000, p. 161). Também Christopher Murray assinala que em Friel o “exílio é sintoma de um deslocamento insuportável; é em si mesmo um estado de espírito”¹² (1999 p. xiii).

Tomando suas peças como etnografias sob a perspectiva da antropologia imbólico-interpretativa, partimos dos textos dramáticos de Friel como o registro de textos culturais ou dramas-sociais que se realizam no palco. Resumidamente, segundo Clifford Geertz (1989 [1973]) a etnografia é uma pesquisa qualitativa que tem como objetivo explorar os fenômenos culturais que refletem o conhecimento e o sistema de significados que guiam a vida de um determinado grupo cultural. Observamos que o texto etnográfico pretende a imersão do leitor na narrativa, frequentemente usando detalhes sensoriais e técnicas de contar histórias aliadas à descrição objetiva e a entrevistas tradicionais. Frequentemente os etnógrafos escolhem usar a perspectiva em primeira pessoa em seus textos a fim de evidenciar sua presença como observadores e também como participantes ativos na cultura que estão estudando. O enfoque antropológico com base no texto de Friel como literário-etnográfico permite partir da observação e interpretação daquilo que é local irlandês e encontrar algo da essência humana que admite a apreciação dessas obras por públicos tão diversos.

¹⁰ some sort of displaced person

¹¹ If there are parallels in my own life I don't know. There is certainly a sense of rootlessness and impermanence. [...] that could be one of the reasons, where you are certainly at home but in some sense exile is imposed on you.

¹² exile is symptomatic of unbearable dislocation; it is in itself a spiritual state.

Admitindo a possibilidade etnográfica das peças de Friel, assumimos, então, a liminaridade ritual nas três peças escolhidas como o ponto de partida da investigação que resultou no presente trabalho. Pensar o ritual na sociedade irlandesa do século XX nos permite refletir a respeito das transformações socioeconômicas e culturais na República da Irlanda e também no Norte, parte do Reino Unido, bem como as ambiguidades do homem contemporâneo. Cabe então aprofundarmos a metodologia escolhida, porém reconhecendo ser ela apenas uma apresentação dos conceitos e de seu contexto de desenvolvimento. Contudo, a amplitude do termo ritual enquanto categoria de análise nas ciências sociais e a diversidade do discurso teórico envolvido nos leva a descrever, ainda que sem maior aprofundamento, as principais teorias dos estudos rituais com o propósito de esclarecer nossa abordagem específica do ritual na obra de Brian Friel.

Nas últimas décadas, uma variedade de áreas como história, psicologia social, comunicação, literatura e performance teatral têm visto na antropologia e em especial nos estudos rituais uma profícua metodologia de análise. Tal ampliação do escopo analítico se deve ao reconhecimento do ritual, que além de objeto, passou a configurar uma ferramenta de análise que permite observar a dinâmica com que as pessoas fazem e refazem seus mundos. Em *Ritual Theory, Ritual Practice* (1992) Catherine Bell discute que as teorias do ritual, em geral consideram-no como uma ação e em contrapartida o distinguem de aspectos religiosos conceituais, tais como crenças, símbolos e mitos. Assim, há uma tendência de pesquisa que entende o ritual enquanto expressão ou performance dos conceitos mentais. Uma segunda tendência entende o ritual como um mecanismo cuja função é reintegrar ação e pensamento, a qual está vinculada ao efeito das peças abordadas nesta tese. Entretanto, ambas as tendências podem

ser encontradas nas abordagens mais representativas do ritual até o momento.

Ainda segundo Bell, durante o século XIX a noção de ritual tomou corpo como um termo passível de análise formal devido ao reconhecimento da universalidade da existência de práticas rituais nas organizações sociais humanas. Primeiramente, os teóricos do ritual como Edward Tylor, Sir James George Frazer e Herbert Spencer, entre outros, acreditavam que os rituais formam uma expressão secundária, ainda que necessária, dos procedimentos religiosos. Por sua vez, *O Ramo de ouro* de James Frazer é uma extensa obra de doze volumes publicada entre 1890 e 1925 que reúne estudos de rituais e mitos de sociedades dos cinco continentes tendo como fonte registros históricos ou relatos de viajantes. A obra inspirou os Ritualistas de Cambridge (ou Escola Mítico-ritualista) a teorizar sobre as origens do drama nos rituais gregos, concepção essa que influencia amplamente, não apenas Brian Friel, mas grande medida da dramaturgia irlandesa até o presente.

Durkheim, no entanto, acreditava que o ritual tinha um papel dinâmico na consolidação social, embora ele priorizasse a análise em lugar das crenças. Sua discussão do culto ao final de *As formas elementares da vida religiosa* (1989 [1912]) introduz o ritual como meio através do qual a percepção e comportamento individuais são socialmente apropriados ou condicionados. No modelo de Durkheim, a atividade ritual constitui a interação necessária entre as representações coletivas da vida social e a experiência individual.

Marcel Mauss, discípulo de Durkheim, demonstrou que os rituais sacralizam pessoas, coisas ou eventos e inverteu a perspectiva até então corrente ao delinear como os fenômenos religiosos não são isolados ou independentes, mas derivam das ações sociais. Mauss propôs particularmente em *Ensaio sobre a dádiva*

(1974[1924]) que os sistemas sociais configuram uma totalidade em que todos os fatores constituintes estão interligados pelas obrigatoriedades da reciprocidade que auxiliavam a coesão e a comunicação social.

A perspectiva de Mauss tem lugar no momento de emergência do conceito de cultura como categoria de análise. A análise da cultura, em oposição à análise da sociedade e da religião, deu um papel crítico às práticas rituais, para além do reforço da ordem vigente. A relevância do ritual no trabalho de antropólogos como Victor Turner,¹³ Clifford Geertz e Marshal Sahlins tem relação com o modo com que se constitui o ritual enquanto objeto aliada à mudança de paradigma metodológico no modo de interpretar os dados etnográficos. Os três antropólogos, entre outros a partir da década de 1960, desvincularam-se da busca por regras científicas universais e dedicaram-se à experiência individual e à mudança social em contraposição à perspectiva sincrônica que buscava regras universais.

A partir de meados da década de 1960, a antropologia simbólico-interpretativa tomou corpo nos Estados Unidos, enfatizando a observação da simbologia e da performance culturais realizada em longos períodos de pesquisa de campo, incentivando a maior inserção e participação possível do pesquisador no seio do grupo pesquisado. Um dos mais destacados antropólogos dessa corrente, Clifford Geertz, propôs um método de escrita antropológica que denominou como descrição densa, a qual objetiva explicar, com o maior número de detalhes disponível, a motivação por trás das ações humanas e não apenas descrever tais ações. Explica ele que “[h]á três características da descrição etnográfica: ela é interpretativa; o que ela interpreta é o fluxo do discurso social e a

¹³ Turner inicialmente formou-se na escola britânica estrutural-funcionalista, mas passou a procurar incorporar a mudança social depois de sua pesquisa de campo com os Ndembu, o que o método não permitia. Especialmente depois de mudar-se para os EUA voltou-se progressivamente para o simbolismo e o interpretativismo.

interpretação envolvida consiste em tentar salvar o dito num tal discurso da sua possibilidade de extinguir-se e fixá-lo em formas pesquisáveis” (GEERTZ, 1989, p. 15). Segundo o clássico exemplo de Geertz, pode-se dizer que um homem piscou, isto é, contraiu a pálpebra do olho direito, contudo isto não explicaria sua motivação. Estaria ele flertando ou teria algo em seu olho? Ele estaria tentando mostrar a ironia do que havia acabado de dizer, teria um tique nervoso ou estaria imitando o tique de alguém? Ou ainda outras intenções? São perguntas desse tipo que o antropólogo deve responder inserindo-se ao máximo numa cultura, sem, contudo tornar-se um nativo. Ele considera as culturas como textos a serem lidos em que as experiências e interpretações individuais configuram sentidos socialmente compartilhados a serem traduzidos para outras culturas de modo semelhante à tradução de textos escritos. Geertz referiu-se especialmente às dificuldades que a pesquisa etnográfica encontra para chegar a uma descrição objetiva da realidade e atribuiu isso a uma série de fatores como o fato de as pessoas dizerem aos etnógrafos aquilo que elas acreditam serem suas próprias motivações, quando suas ações frequentemente contradizem suas declarações. Geertz acreditava que este efeito se deve, em parte, aos problemas que as pessoas têm em verbalizar aspectos de sua vida sobre os quais não costumam elaborar; em parte devido à forma como os etnógrafos estruturam suas abordagens de pesquisa, muitas vezes apoiando-se em suas próprias interpretações enquanto testemunhas e em parte devido à complexidade inerente à ordem social.

A antropologia simbólico-interpretativa é uma abordagem que dá atenção singular ao papel dos símbolos na construção de sentido. Geertz definiu cultura como “[u]m padrão de significados transmitido historicamente, incorporado em

símbolos, um sistema de concepções herdadas, expressas em formas simbólicas, por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atitudes em relação à vida" (GEERTZ, 1989 [1973], p. 66). Desse modo, Geertz acreditava que o papel do antropólogo é procurar interpretar os símbolos que orientam cada cultura e percebeu que os *insights* fornecidos pela linguagem cotidiana e pela literatura poderiam ser de grande valor explicativo para as ciências sociais.

Os rituais constituem material privilegiado de análise para a antropologia interpretativista devido à sua grande carga simbólica. Em princípio, os rituais foram abordados na antropologia, em primeiro lugar, como ritos de passagem de uma pessoa de um status social para outro. Duas interpretações fundamentais salientaram a dimensão performativa e teatral dos rituais (incluindo as suas características de festividade e brincadeira), bem como o elemento político do poder que muitos rituais incorporam. No primeiro caso, a obra de destaque é *The rites of passage* (1960 [1909]), do etnógrafo e linguista francês Arnold Van Gennep. Esta obra exerceu influência preponderante, principalmente pelo seu modelo tripartido do processo, pelo qual a maior parte dos rituais cíclicos e familiares é efetivada: uma fase preliminar de separação, uma fase intermediária de transição ou de margem e uma fase final de incorporação ou agregação. O livro enfoca os processos rituais que envolvem a gravidez e o parto, o nascimento e a infância, os ritos de iniciação, o noivado e o casamento, e finaliza com os funerais. Posteriormente Victor W. Turner aperfeiçoou o modelo de Van Gennep em seu livro *The ritual process: structure and anti-structure* (1969) e verificou que a fase intermediária, no interior dos rituais, era de uma profunda ambiguidade e confusão que necessitava de procedimentos reorganizadores. Turner designou esta fase – e

o estado simbólico e mental dos indivíduos que passavam pela dura experiência desta etapa dos ritos – como “liminar” (derivada do latim *limen*), colocando assim a ênfase na natureza muitas vezes caótica, desordenada e paradoxal deste momento dos rituais; surgem nele toda uma série de inversões e contradições da vida normal cotidiana, envolvidas em uma estrutura altamente teatral. Turner analisou detalhadamente os rituais dos Ndembu da então Rodésia do Norte (atual Zâmbia), mas também alargou suas referências a peregrinações como a do Dia de Finados e de Todos os Santos no sul dos EUA, aos movimentos milenaristas na Melanésia e aos *hippies* dos EUA. Desenvolveu para tais casos o conceito de *communitas* como um estado de espírito extraordinário ou transcendental, compartilhado transitoriamente pelos participantes de rituais, e que lhes fornece uma sensação especial de pertencimento.

Turner contribuiu significativamente para o campo da antropologia simbólico-interpretativa, todavia sua maior contribuição reside na elevação da análise dos rituais a um *processo social* complexo que tende a incorporar ações, inversões e contestações à ordem estabelecida que, por vezes, demonstra ser irreparável na conclusão dos dramas sociais. Sua abordagem se tornou referência na área dos estudos rituais e influencia outras áreas do conhecimento como teatro, sociologia, história, psicanálise e psicologia.

A segunda grande linha de estudo sobre os rituais aprofunda a dimensão da performance, da atuação ou da teatralidade. Aqui, também, o antropólogo Turner contribuiu com pistas novas, particularmente em *Dramas, fields and metaphors* (1974) na sua teoria que entende os rituais enquanto uma forma de *drama social*. Em seus últimos anos desenvolveu a antropologia da performance a partir do contato com o diretor teatral Richard Schechner ampliando sua abordagem das

sociedades tradicionais para as ações cotidianas ritualizadas nas sociedades complexas em uma série de artigos que foram reunidos nos livros *From ritual to theatre* (1982) e *The anthropology of performance* (1987).

A abordagem performativa emerge dentro da mudança de paradigma que se delineou a partir dos anos 1960 (e se intensificou nos anos 1980) e promoveu a reavaliação do conceito de verdade objetiva a partir de fundamentação científica e factual, como também das formas de representar e explicar a realidade em todas as áreas das artes, das ciências sociais e das humanidades. Os acadêmicos conhecidos como pós-modernos defendem que a própria sociedade define tanto quanto constrói a realidade através da experiência, da representação e da performance. Tal mudança conceitual difundiu uma metodologia orientada para a cultura como um fenômeno dinâmico, assim como focou temas previamente negligenciados, como a vida cotidiana. Para os estudiosos da área, o conceito de performance é um meio para se chegar à atividade humana e para compreender melhor o modo como a vida social é construída.

Dentro da perspectiva performativa o modelo dramático ampliou-se do clássico conceito de “sociedade como o teatro” para uma categoria bem mais ampla que considera toda ação dentro da cultura como performance. Uma vez que performance é um conceito vago, para fins de análise faz-se necessário distinguir entre dois sentidos do termo. Em princípio, performance é uma prática corporal que produz sentido por meio da apresentação ou reatualização de sistemas simbólicos a partir de pessoas e também de objetos mediadores. Em um sentido mais formal, a performance se remete a um evento único e pré-determinado e, nesse sentido, sua realização é dada pela convenção (como no teatro) ou pela tradição (como nos rituais socialmente estabelecidos). Richard Schechner chama essa categoria de

“ser-performance”. Em um sentido mais amplo, ele entende que a performance se refere aos cenários informais da vida cotidiana, sugerindo assim que as práticas cotidianas são performativas, chamando-as de “como-performance”. Em geral, a abordagem performativa ocupa-se da segunda categoria, embora os dois sentidos de performance possam ser vistos como dois lados de uma mesma moeda. Desse modo, em oposição ao domínio das artes performativas, o conceito de performance é usado no campo das humanidades para destacar interações dinâmicas entre os atores sociais ou entre um ator social e seu meio. Mais recentemente, diversos estudos ampliaram o leque de situações e atuações sociais nas quais o ritual se destaca como expressão linguística e literária.

Mantemos aqui o foco nos dramas sociais e nos processos rituais envolvidos na dramaturgia de Friel que se configura essencialmente literária, preocupado que é o autor com a palavra como sua matéria prima. Desse modo, o estudo da performance teatral conforme trabalhado por Schechner não se aplica, embora seja uma abordagem que valeria a pena trabalhar em uma futura pesquisa. Entendemos aqui o texto dramático enquanto a representação de um evento social. Trata-se, pois, da performance social que emerge do texto teatral e não da performance que os atores realizam da performance social no palco. Trata-se do não-eu em detrimento do não-não-eu.

Para o desenvolvimento de nosso trabalho efetuamos pesquisa nos manuscritos de Brian Friel na *National Library* em Dublin, República da Irlanda. O conjunto de manuscritos contém todos os originais de contos e peças escritas por Brian Friel, como também os estudos desenvolvidos pelo autor no processo de composição das mesmas, além de cartas, entrevistas, diários de trabalho, contratos, entre outros materiais. A consulta foi crucial a fim de elucidar dúvidas

quanto à construção de personagens e da periodização dos eventos em *Faith Healer* e em *Dancing at Lughnasa*. Houve também a oportunidade de assistir à montagem de *Faith Healer* no Brasil (*O Fantástico Reparador de Feridas*) pela Cia. Ludens em 2010 com tradução e direção de Domingos Nunez.

O levantamento bibliográfico propriamente dito dividiu-se em quatro temas majoritários. Em primeiro lugar, foram lidas todas as peças originais escritas por Brian Friel até o momento. Foi, em seguida, realizado levantamento de sua fortuna crítica. A partir desse levantamento pudemos escolher as publicações com as quais poderíamos dialogar dentro do recorte metodológico estabelecido. Em terceiro lugar, a fim de compreender as peças em seus próprios termos, necessitamos adentrar o universo irlandês pesquisando a história da Irlanda com destaque para os períodos relacionados às peças, que são a chamada era de ouro dos mosteiros até a invasão normanda e as primeiras décadas após a instituição do Estado-Livre como República da Irlanda, mas também os registros do cotidiano da população e de sua tradição oral, canções, sagas, mitos e rituais relacionados às peças. Uma vez que trabalhamos com o drama, também recorreremos a estudos de teoria do drama e realizamos levantamento da história do drama irlandês. Por fim, as leituras foram dedicadas à teoria antropológica quanto ao mito e ao ritual e à análise antropológica de textos literários. Apresentamos os mais relevantes títulos para a análise realizada neste trabalho, enfatizando a fortuna crítica de Friel e a teoria antropológica.

Na teoria antropológica não se pode deixar de citar *Antropologia estrutural* (1975) e *Estruturas elementares do parentesco* (1976) de Lévi-Strauss, no que tange aos princípios de reciprocidade, além de sua *Introdução à obra de Marcel Mauss* (1974) com a fundamental discussão da reciprocidade como fundadora da

sociedade. Enfim, e especialmente relevante, examinamos detalhadamente o *Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas* (1974 [1924]), de Marcel Mauss, obra tida como fundadora e primordial da questão da troca e da reciprocidade nas ciências humanas. Prosseguindo com a questão da reciprocidade e da troca de dons, Annette Weiner discute as teorias existentes introduzindo relevantes *insights* em *Inalienable possessions: the paradox of keeping while giving* (1992). A autora entende que mais que fundador da sociedade, o paradoxo de se manter ao mesmo tempo em que se doa é o que define nossa vida social e econômica, nossas histórias e nossa ancestralidade. De Marshal Sahlins consultamos *Stone age economics* (1972) para uma concepção mais contemporânea e ampla dos fatores sócio-econômicos na troca e na reciprocidade. Do mesmo autor, o conceito de mito-práxis desenvolvido em *Ilhas de história* (1990) nos auxilia a observar como rituais e mitos podem se conformar a novas realidades reestruturando-se e carregando consigo os significados fundamentais que os norteiam.

Como citado acima, o fio condutor de nossa análise está nas teorias desenvolvidas por Victor Turner a partir de sua reformulação dos ritos de passagem tal como propostos na obra fundadora de Arnold Van Gennep, *The rites of passage* (1960 [1909]). Nessa obra, Van Gennep identificou que o nascimento, a puberdade, o casamento e a morte são marcados por cerimônias, ainda que bastante diversas, que têm uma função universal em todas as culturas: que é promover a transição de um estado social a outro. Foi o primeiro autor a perceber a regularidade e significado desses rituais na vida humana, estabelecendo a sequência constante de separação, liminaridade e reintegração. Depois de sua pesquisa de campo com os Ndembu, Victor Turner partiu de uma perspectiva

estrutural-funcionalista que buscava padrões universais para uma abordagem diacrônica que focava os conflitos sociais. Assim, desenvolveu sua teoria dos dramas sociais ampliando o processo ritual pensado por Van Gennep a fim de incluir a ruptura no seu modelo. Partindo do modelo de ritos de passagem de Arnold Van Gennep pressupondo três momentos, Turner desenvolve sua teoria de drama-social com quatro fases: 1. *ruptura*, 2. *crise* e intensificação da crise com uma fase liminar de não pertencimento a qualquer um dos lados, 3. *ação reparadora* e 4. *desfecho* reincorporando os indivíduos contestadores ou admitindo a cisão definitiva. Desse modo, Turner entende que os momentos do ritual seguem o modelo do drama ocidental, noção que desenvolve ao longo de sua vida influenciado por seu contato com o teatro desde a infância. Sua mãe, Violet Witter, foi fundadora e atriz da *Scottish National Theatre* que pretendia revigorar o teatro com base nas tradições escocesas.

Durante a pesquisa e redação, dos vários livros e ensaios em revistas escritos por Victor Turner usamos especialmente, *The forest of symbols* (1967), *The ritual process* (1969), *Dramas fields and metaphors: symbolic action in human society* (1974) e *From ritual to theatre* (1982), lembrando que antropólogo desenvolve novos conceitos, como também aprimora modelo e método ao longo da carreira. Em todas essas obras encontramos os conceitos a serem trabalhados na análise das três peças de Friel, tais como drama-social, processo ritual, liminaridade, *communitas* e ritual-drama.

O contato de Turner com o diretor teatral Richard Schechner foi fundamental e complementar para o trabalho tanto do antropólogo quanto do teatrólogo que enveredou definitivamente pela antropologia e iniciou os chamados “estudos da *performance*”. O volume *The anthropology of experience* (1987) organizado por

ambos foi publicado após a morte de Turner com edição de E. Burke. Em *Between theater and anthropology* (1989) e *By means of performance* (1990) Schechner, organizador do volume que traz também Turner e outros pesquisadores, pensa o modelo do drama estético desenvolvendo-se a partir do modelo de drama social. Na linha de Turner e Schechner, *Turner, Benjamin e antropologia da performance: o lugar olhado (e ouvido) das coisas* (2007) de John Dawsey traça panorama do desenvolvimento das teorias de Turner do estrutural-funcionalismo até a antropologia da experiência.

A interpretação das culturas (1973), de Clifford Geertz é fundamental para a antropologia cultural, da qual o interpretativismo é parte, na consideração das culturas como texto a ser lido e traduzido, o que nos permite estender ao estudo do drama como um evento em uma cultura conforme o próprio autor faz em Bali com a dança e a briga de galos, assim como também *Negara: the theatre state in nineteenth-century Bali* (1980) e *Local knowledge: further essays in interpretive anthropology* (1983).

Aproximamos a dramaturgia de Friel à teoria interpretativa de Clifford Geertz, posto que ambos consideram história e memória como registros não confiáveis, uma vez que a experiência pessoal e o tempo decorrido – entre outros fatores – interferem na interpretação dos eventos. Ainda assim, ambos procuram atingir traduções culturais, mesmo reconhecendo a impossibilidade de sua perfeição, como também efetuam escolhas dentre aquilo que vivenciam ou presenciam e o que lhes é contado, a fim de elaborar sua representação de uma sociedade. Desse modo, as subjetividades do dramaturgo e do antropólogo estão sempre presentes na escrita, pois, ainda que um e outro tentem estabelecer distância de seus objetos, seus textos envolverão no mínimo duas subjetividades

em interpretações de segunda ou terceira mãos. Geertz propõe que as culturas são textos a serem lidos, interpretados e traduzidos para outras culturas em forma de texto escrito. O drama não é tão somente um texto, mas inclui cenário, figurinos, iluminação, direção e performance que partem de um texto escrito que retorna ao público. Friel escreve uma interpretação da sociedade que será desenvolvida no palco como uma performance ritual que coloca a sociedade diante de si mesma em busca da autocompreensão.

Mais uma questão de destaque para nossa análise na obra de Geertz remete a seus conceitos de essencialismo e epocalismo. Segundo ele há uma tensão entre dois impulsos nas nações que se tornaram independentes no século XX. Um deles se volta a procurar as particularidades que as fazem reconhecerem-se como “nós”, ou seja, quais são as “formas culturais [...] a empregar para dar valor e significado às atividades do Estado e, por conseguinte, à vida civil de seus cidadãos”¹⁴ (1973, p. 238). Assim, as jovens nações podem dar valor e significação às tradições locais segundo a visão que Geertz nomeou como “essencialista”. Um outro impulso, que Geertz chamou de epocalismo, caracteriza-se em descobrir e envolver-se com “os contornos da história de nosso tempo e particularmente o que se considera ser a direção e o significado dessa história”¹⁵ (p. 240), ou mais claramente, envolver-se com a tendência econômica global.

Aproveitando os conceitos desenvolvidos por Geertz, Terence Brown em *Ireland: a social and cultural history* percebe que nas duas primeiras décadas do Estado-Livre Irlandês a nação se voltou para o essencialismo. Entretanto, como

¹⁴ [...] what cultural forms [...] to employ to give value and significance to the activities of the state, and by extension to the civil life of its citizens.

¹⁵ [...] general outlines of the history of our time, and in particular to what one takes to be the overall direction and significance of that history.

Geertz sugere, essencialismo e epocalismo não configuram uma dialética, mas um processo sem pretensões evolucionistas onde ambas as tendências convivem. Podemos verificar como em *Faith Healer* e *Dancing at Lughnasa* encontra-se o processo de transição entre uma visão essencialista, calcada na recuperação dos elementos culturais anteriores ao processo colonizador, para uma moderna, voltada para a industrialização comercial e cultural. Ambas, porém são escolhas que levam a perdas econômicas ou culturais.

A antropologia e os estudos rituais vêm fundamentando a interdisciplinaridade com os estudos literários há ao menos quatro décadas. No Brasil, o antropólogo Roberto DaMatta frequentemente utiliza textos literários enquanto narrativas míticas, nas quais a sociedade fala sobre si mesma. Por exemplo, em “Poe e Lévi-Strauss no campanário ou a obra literária como etnografia” publicado em *Ensaio de antropologia estrutural* (1975 [1973]), DaMatta elabora análise da anomia social¹⁶ no conto *O diabo no campanário* e em “Edgar Allan Poe, o ‘bricoleur’: um exercício em análise simbólica”, ele analisa *O gato preto* enquanto registro etnográfico. Na coletânea de seus ensaios *A casa e a rua* (1995), dedicada à memória de Victor Turner, realiza estudo do papel da mulher na sociedade brasileira a partir do romance de Jorge Amado, *Dona Flor e seus dois maridos*. Em “A obra literária como etnografia: notas sobre as relações entre literatura e antropologia” em *Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira* (1994) ele teoriza a relação entre o fazer do drama e da antropologia comparando-os ao ritual e à peregrinação como na bela passagem:

Mas vejam o que ocorre no movimento ritual, no drama e

¹⁶ Terminologia desenvolvida por Émile Durkheim em *O Suicídio* (2008[1897]) para demonstrar que algo não funciona harmonicamente na sociedade provocando um estado de falta de objetivos e causando perda de identidade por parte dos indivíduos..

consequentemente na arte e na literatura: aqui, o que conta é o processo, o caminhar (ou processionar) junto. É só o gênio do artista que percebe como o mundo diário se faz com tragédias e momentos plenos de emoções. Com isso desloca-se a relação meio=fim e o 'andar junto' passa a ser mais importante do que a chegada, como acontece nas procissões e romarias (DaMATTA, 1994 p.39).

Anthropological perspectives (1998), volume 25 de *Contemporary drama in English* reúne palestras concedidas durante o sexto congresso anual da Sociedade Alemã para Teatro e Drama Contemporâneos em Inglês e teve como tema a relevância da interdisciplinaridade entre literatura e antropologia demonstrando que “[S]e o século vinte [foi] de mudanças de paradigma, então a ‘abordagem antropológica’ nos estudos literários deve ser considerada entre eles.”¹⁷ (HUBER; MIDDEKE, p. 13) Os ensaios partem essencialmente da experiência de Victor Turner com a teoria do drama-ritual aplicada à análise literária, da experiência de *communitas* e do conceito de liminaridade como uma fase de reorientação e reorganização demonstrando como no coração do processo ritual estão tentativas sucessivas de reconhecimento do “outro”. Neste volume encontramos o artigo “Hovering between the post-colonial and the pastoral: Brian Friel’s *Dancing at Lughnasa*” de Stuart Marlow enfatizando as danças ritualizadas na peça como expressão da tradição oral reprimida pelos poderes colonizadores da Igreja Católica, da escrita e do Império Britânico.

Ainda que a crítica teatral esteja observando o uso de conceitos correntes na antropologia, é ainda consideravelmente maior o número de ensaios publicados por antropólogos, mais acostumados a ver a ficção e o drama como objeto passível de análise sócio-cultural. Destacamos três volumes que nos orientaram quanto à

¹⁷ If the twentieth century is [was] one of paradigm shifts, then the ‘anthropological turn’ in literary studies should by all means be counted among them.

leitura etnográfica do texto literário. A leitura de *Between anthropology and literature: interdisciplinary discourse* (2002) editado por Rose De Angelis, leva a pensar a partir dos ensaios que a literatura se torna tanto criação como criadora da cultura tendo a antropologia como uma observadora e intérprete permitindo uma multiplicidade de leituras, e interpretação de povos e lugares reais ou imaginários. Os ensaios abordam drama, romance, conto e poesia vinculados a tópicos antropológicos como as discussões da liminaridade ritual. A perspectiva é demonstrar como os textos literários podem ser vistos como parte de uma abordagem cultural ampla.

Em *Culture/contexture: explorations in anthropology and literary studies* (1996) os editores Valentine Daniel e Jeffrey M. Peck, respectivamente antropóloga e crítico literário, selecionaram alguns dos trabalhos mais relevantes na constituição dessa interdisciplinaridade no século XX, além de dois capítulos em que cada um dos editores discute a visão e uso que fazem das áreas um do outro. Sobretudo *Victor Turner and the construction of cultural criticism: between literature and anthropology* (ASHLEY, [ed.] 1990) traz uma coleção de ensaios utilizando os conceitos chave de Turner em uma gama de textos literários que vão do Novo Testamento, ao romance e ao drama medievais, como também à ficção britânica e norte-americana modernas.

Dentre a extensa fortuna crítica de Brian Friel, destacam-se algumas obras que foram nossas interlocutoras. *Brian Friel in conversation*, volume organizado por Paul Delaney (2000) para a coleção *Theater: Theory/text/performance* assim como *Brian Friel: essays, diaries, interviews (1964-1999)* organizado por Christopher Murray (1999), contêm várias de suas entrevistas e ensaios, bem como trechos de seu diário de trabalho e resenhas de suas peças. As duas compilações revelam

pontos essenciais na dramaturgia de Friel, como também o ponto de vista do autor e sua visão do drama-ritual que foi a inspiração da pesquisa: “O drama é um RITO e sempre religioso no sentido mais estrito”¹⁸ (apud DANTANUS, 1988, p.87, grifo do autor). Em *The diviner: the art of Brian Friel* (1999), Richard Pine aborda as teorias do ritual-drama e do processo ritual de Victor Turner em um extenso estudo de todas as peças escritas até 1999 organizando-as em categorias observando em grande medida a funcionalidade dos rituais e pares de oposição de relações e mudanças paradigmáticas. A obra auxiliou-nos a pensar como Turner e Friel se aproximam e se distanciam em suas concepções de ritual e de drama, porém nos ocupamos de cada peça individualmente em detalhe e não abordamos oposições ou quadros temáticos. Nossa abordagem tomou as peças como rituais em si mesmas e também os processos rituais de diversas categorias ocorrendo nelas. Procuramos lidar com elementos envolvidos como símbolos, aspectos da oralidade, da multiplicidade das subjetividades e da memória.

Alguns dos volumes consultados são dedicados exclusivamente à obra de Friel, entre eles *Brian Friel's (post)colonial drama: language, illusion, and politics* (1999), de F. C. McGrath que apropriadamente procura ver toda a obra de Friel “pela perspectiva de sua orientação voltada para a linguagem e sua relação com as ilusões, os mitos e as narrativas que construímos para negociar as experiências psicológicas e sociais”¹⁹. Assim, podemos pensar os mitos como narrativas socialmente compartilhadas, mas que se reconstroem a cada novo contar em uma contínua revisão das experiências individuais do social e também da sociedade. Em *Brian Friel's dramatic artistry* (2005), organizado por Donald Morse, Csilla

¹⁸ Ritual is part of all drama. Drama is a RITE and always religious in the purest sense.

¹⁹ from the perspective of his orientation toward language and its relation to the illusions, myths, and narratives we construct to negotiate psychological and social experiences.

Bertha e Maria Kurdi, encontramos ensaios de pesquisadores húngaros e uma entrevista com Richard Pine, indicado por Friel para falar de sua obra aos editores, uma vez que ele não concede mais entrevistas. Por fim, as obras mais recentes: *Friel, Ireland and the North* de Scott Boltwood (2007), que traz estudo sobre todas as peças de Friel incluindo interessante ensaio sobre *The Enemy Within*, comentando a habilidade do então jovem autor em relacionar fatos históricos e personagens remodelando-os de acordo com sua necessidade dramática; Em *Brian Friel: Decoding the Language of the Tribe* (2008), Tony Corbett avalia a capacidade de Friel de expressar um possível ethos irlandês e o comprometimento que isso implica.

The Cambridge companion to Brian Friel (2006), editada por Anthony Roche, da qual destacamos o artigo “Five ways of looking at *Faith Healer*”, em que Nicholas Grene levanta as possibilidades de abordagem dos aspectos rituais e dos relativos à tragédia, os quais se procurou unir aqui. Do mesmo volume “*Dancing at Lughnasa and the unfinished revolution*” de Helen Lojek levanta questões quanto à influência dos homens que se impõem às mulheres na peça. A obra mais recente é *Brian Friel: theatre and politics* (2011) de Anthony Roche, que foi o primeiro trabalho a ser publicado analisando os manuscritos do autor doados à *National Library Ireland*; foi relevante consultá-lo como apoio de nossas próprias observações dos manuscritos. Uma série de artigos relacionados a várias peças de Friel, em especial às três a serem analisadas foram publicados em revistas e jornais literários e considerados na presente análise. Destacando ainda especialmente a questão religiosa no que tange mito e ritual, o artigo “Brian Friel’s Rituals of Memory”, de Robert Tracy, foi fundamental para estabelecermos a relação da obra do dramaturgo com a tragédia grega a partir dos mitos e rituais.

Seguindo na análise de aspectos religiosos rituais o artigo de Giovanna Tallone, “Darkness visible: insight and visual impairment in Brian Friel’s *The Enemy Within*” (2005), um dos poucos artigos a analisar a peça, foi de valiosa ajuda sobre os aspectos da cegueira e para as observações aqui elaboradas quanto a surdez. Acrescentamos sobre os aspectos do sagrado em *Faith Healer* de Margaret Strain, *Renouncing change: salvation and the sacred in Brian Friel’s Faith Healer* (2004) e *Ghosts and ritual in Brian Friel’s Faith Healer* de George Hughes (1994), entre outros que serão citados oportunamente.

Algumas obras nos auxiliaram a analisar o trabalho de Friel dentro do contexto do drama irlandês contemporâneo com destaque para *Twentieth-century Irish drama: mirror up to nation* (1997), de Christopher Murray, que vai além de tratar os autores cronologicamente, mas destaca o papel das obras enquanto crítica da Irlanda; *The politics of Irish drama: plays in context from Boucicault to Friel* (1999), de Nicholas Grene; *Inventing Ireland* (1996), de Declan Kiberd relaciona eventos da história e sua contrapartida na construção de uma imagem na literatura e *The Cambridge companion to Twentieth-century Irish drama* (2004), organizado por Shaun Richards, que tem por objetivo um panorama do drama do século destacando os autores e momentos mais representativos.

Embora a fortuna crítica de Brian Friel seja numerosa, é autor ainda pouco conhecido e estudado no Brasil. Thomas Joseph M. van Dijck em sua tese de doutoramento, *Permanência e variedade em Brian Friel: uma travessia técnica*. (1990), observou a relação inversamente proporcional entre a inventividade formal das peças de Friel e seu engajamento político no texto, analisando todas as peças escritas até *Translations* (1981). Alexandre Sampaio defendeu a dissertação *O olhar pós-colonial na construção de uma identidade irlandesa: um estudo da peça*

Translations, de *Brian Friel* (2008) analisando a peça com enfoque pós-colonial, partindo da análise de todo o contexto envolvido. Alguns artigos de acadêmicos brasileiros precisam ser considerados como *The distorting mirror and the concealing mirror in Brian Friel's plays* (1994), de Munira Mutran, em que a autora levanta a possibilidade de uma abordagem antropológica para *Dancing at Lughnasa*.

Com respeito aos mitos e rituais na Irlanda, destacamos, entre os volumes consultados, o estudo do festival da colheita dedicado ao deus Lugh na Irlanda: *The festival of Lughnasa: a study of the survival of the Celtic festival of the beginning of harvest* (2008 [1962]) da folclorista Máire MacNeill. A extensa pesquisa e sua análise levaram-nos a perceber a importância do período da colheita entre verão e outono nas três peças aqui consideradas e não apenas em *Dancing at Lughnasa*, como é mais evidente. Além disso, a extensa pesquisa de MacNeill auxiliou na observação da existência de algum tipo de sacrifício nas três peças de Friel aqui estudadas. MacNeill pesquisou em toda a Irlanda os locais de sobrevivência e as formas de manifestação das festividades de Lughnasa, como também relata versões do mito do deus celta Lugh e o que se conhece sobre suas festividades na antiguidade.

Friel frequentemente lança mão de alternativas formais para a relação com o público. Por exemplo, em *Philadelphia, Here I Come!* (1964) há uma personagem pública e outra privada para uma mesma *persona*, a fim de expressar o que esta diz e também o que realmente pensa, ou seja, o mais específico sentido do conflito entre o “eu” público e o “eu” privado. *Lovers* (1967) é dividida em duas peças de um ato (*Winners* e *Losers*), que formam um conjunto. Em *Winners*, dois narradores (chamados de “comentadores” nas rubricas) relatam, em tom de boletim policial, os

elementos de conhecimento público que cercam os eventos que antecederam e sucederam a morte do jovem casal Joe e Mag, cujas últimas horas observamos no palco. Entretanto nem os narradores tampouco a ação dramática revelam as condições da morte dos jovens enamorados. Em *Losers*, o protagonista Andy conta diretamente ao público sua história de amor frustrada, cujo desenrolar vemos à medida que ele relembra o passado, em um recurso aprimorado em *Dancing at Lughnasa*. Outro expediente mais usual na dramaturgia moderna é utilizar a figura do estranho, que tenta compreender o grupo que observa, como as várias vozes (sociólogo, juiz, padre) que tentam compreender a execução de três manifestantes de ocasião em *The Freedom Of The City* (1973), o diretor Sir que controla a reencenação de um evento em *Living Quarters* (1977), ou mesmo Owen, o filho mais velho que retorna anglicizado em *Translations* (1980). Em *Making History* (1988) presenciamos um bispo-historiador escrevendo a biografia, desse modo construindo a história, de Hugh O'Neill e refletindo sobre o ato de “fazer história”. Em *Molly Sweeney* há três monólogos de personagens que, embora permaneçam o tempo todo sentadas no palco, não reconhecem a presença das demais. Nesta peça, como em *Faith Healer* e em *Living Quarters*, há um Frank que está morto, cuja condição de cadáver é percebida quase ao final. Finalmente em *Performances* (2003) vemos um protagonista que já está morto há muito tempo, porém já apresentado como tal desde o início e que se relaciona naturalmente e sem qualquer diferença com os vivos.

Do mesmo modo, em *Faith Healer* (1979) e *Dancing at Lughnasa* (1990), há estratégias a fim de se reportar ao público. Na primeira, temos o monólogo de três personagens alternadamente de modo que nunca se vejam no palco, a respeito de um mesmo evento, porém com perspectivas e interpretações diversas. Uma das

personagens já está morta desde o início, como também ocorre em *Winners*, *Living Quarters*, *Molly Sweeney* e *Performances*. Na segunda, há um narrador que relembra eventos em sua infância: uma vez que vemos as cenas através da memória infantil do narrador, ele não é representado fisicamente enquanto criança. Ambas as peças abordam o papel da memória, questionando as experiências e a credibilidade dos acontecimentos expostos em que as personagens narradoras procuram construir seu mundo e suas identidades. Embora a primeira peça a ser estudada, *The Enemy Within*, tenha forma mais convencional, apresentando-se como acontecimento real no palco, a questão da memória afetiva é essencial para seu desenvolvimento, que gira também em torno da construção da identidade.

Por outro lado, nas peças de Friel escolhidas, o ritual funciona como elemento transformador, o qual leva a um sacrifício que termina por produzir mudança individual e social enquanto um “fato social total”. Portanto, a escolha das peças se deu pelo caráter mítico e ritual que permeia as três, como também por contarem com um protagonista que vivencia um estado liminar caracterizado pelo exílio espacial e também interno. Columba, Frank Hardy e Padre Jack possuem dons místicos que os tornam admirados e reconhecidos em maior ou menor grau por diferentes grupos; em contrapartida são cobrados quanto à eficácia de suas realizações e por suas atitudes. Os três encontram admiração inicial ao voltarem a seus locais de origem, para em seguida verem seus dons lhes serem negados levando à quebra da reciprocidade e finalmente a um sacrifício de ruptura.

Em cada uma das três peças, um elemento constitutivo do drama-social e/ou do ritual é mais visível que outros, mantendo assim íntima ligação com as mudanças sócio-culturais. Assim sendo, no presente trabalho o capítulo 1, “Columba e a liminaridade em *The Enemy Within*”, enfoca a liminaridade da figura

de Columba, que se estende a todo seu grupo social conformando um retrato do momento também liminar da Irlanda no século VI. No capítulo 2, “Os Vários Níveis Rituais em *Faith Healer*”, foram trabalhadas as diferentes camadas rituais presentes na peça, como também a forma da peça em quatro monólogos dirigidos ao público enquanto performance ritual no palco.

No capítulo 3, “Transformação ritual e social em *Dancing at Lughnasa*”, assume-se a reciprocidade como a principal característica do processo ritual na peça e a figura do narrador como questionamento da confiabilidade do depoimento de um narrador-testemunha (ou observador-participante em termos antropológicos), que em princípio teria mais autoridade por haver “estado lá”. Em nossa análise focada nos processos rituais, tomaremos especialmente a personagem de Padre Jack, cuja condição liminar vai se acentuando ao longo da vida até tornar-se uma pessoa sem lugar no mundo e morrer.

Em nossas considerações finais, confirmamos que as peças em questão configuram metarrituais que se remetem a tempo e espaço distantes, mas pensam e colocam em movimento o momento presente. Friel usa o ritual como artifício para demonstrar a possibilidade e necessidade, ainda que dolorosa, de revisão e rompimento com o passado a fim de se poder viver um futuro, seja individual ou social.

CAPÍTULO 1

Columba e a Liminaridade em *The Enemy Within*

Apenas o vidente, fortalecido pelo ritual e protegido por espíritos ferozes que o tormentam ao mesmo tempo em que lhe concedem visão, pode expor publicamente os ódios que fervem lentamente sob a aparente paz social.¹

Victor Turner

Friel certa vez afirmou que um escritor canta sempre a mesma canção (MAXWELL, 1978). No caso de suas primeiras peças, já se destaca o embate entre o amor e a lealdade à família e os anseios individuais das personagens, revelando a lacuna existente entre o discurso privado e o público. *The Enemy Within* (FRIEL, [1975] 1992) é a primeira de suas peças a dar sua própria musicalidade a esses temas. Em seu prefácio à peça, Friel afirma que não se trata de um registro histórico, mas de uma incursão ficcional na vida privada de Columba. Mas, o que de fato ele pretende com essa visão do privado, na vida de uma personagem histórica, envolta em tantas versões divulgadas pela tradição oral? Por que não criar um abade fictício? Seu tratamento de Columba procura identificar o processo de um ritual de crise de vida (ou rito de passagem), que levou o homem dividido em seu íntimo a superar seu passado guerreiro, sua terra e sua família para buscar algo que almejava, enquanto indivíduo, integrando-se a um novo grupo e adotando totalmente uma nova ordem. Quando perguntado, Friel admite que a peça seja histórica, devido ao contexto, mas não quanto ao tema. Diz ele:

¹ Only the diviner, fortified by ritual and protected by ferocious spirits that torment him while they endow him with insight, can publicly expose the hates that simmer beneath the outward semblance of social peace. (1967, p. 146)

Foi o primeiro empreendimento que eu fiz, realmente, quanto à análise das relações familiares. Minha crença era que [...] Columba deixou o país, por um lado, porque era politicamente insuportável para ele. A segunda razão - e igualmente forte - era que sua família o estava fazendo subir pelas paredes, literalmente. Mas eu não tinha e nem tenho qualquer grande interesse na peça histórica como tal.² (BOYD, 2000, p. 91)

A fim de transcender sua vida secular para a religiosa, o Columba de Friel precisa viver seu rito de passagem rompendo assim o ciclo de nostalgia, quebra dos votos religiosos, arrependimento e autopunição. Ele conclui a passagem quando seu irmão e seu sobrinho o amaldiçoam e lhe negam definitivamente a reciprocidade ao devolver-lhe o anel de liderança do clã que Columba lhes transmitira momentos antes. Porém, à custa de um sacrifício pessoal, ele se liberta de sua Irlanda imaginária, do paraíso perfeito de sua infância, da terra sedutora que o controlava e que queria dele tudo que pudesse oferecer-lhe; liberta-se, portanto da nostalgia e pode seguir adiante.

Em *Dramas, fields and metaphors* (1974), Victor Turner, afirma que a sociedade vive um processo contínuo de transição entre sistemas dominantes, que convivem com modelos mais ou menos arcaicos, que nunca são totalmente abandonados de imediato, mas acomodados e transformados. Entretanto, os "episódios públicos de irrupção de tensão"³ (ibid, p 33) configuram o que ele chamou de dramas sociais ou "unidades de processo desarmônico, surgindo em situações de conflito"⁴ (ibid, p. 37). Os dramas sociais colocam todo um grupo em

² It was the first kind of venture I made, really, into an analysis of family relations. My belief was that [...] Columba left the country because it was politically too hot for him, for one reason. And the second reason and equally strong one was that his family were driving him up the walls, literally. But I didn't have and I don't have any great interest in the historical play as such.

³ public episodes of tensional irruption

⁴ units of aharmonic or disharmonic process, arising in conflict situations

movimento, ainda que através do conflito vivido por um ou alguns indivíduos, em um processo que segue "quatro fases de ação pública acessíveis a observação"⁵ (Turner, 1974, p. 38) que são: *ruptura*, *crise* e intensificação da crise, *ação reparadora* e *desfecho*. A primeira fase é "sinalizada pela ruptura pública ou pelo não cumprimento deliberado de alguma norma crucial que regula a relação das partes"⁶ (ibid, p. 38) à qual se segue uma fase de crise crescente ampliando a separação entre as partes envolvidas. Turner entende que a fase de crise possui "características liminares, uma vez que é uma fronteira entre fases mais ou menos estáveis do processo social"⁷ (ibid, p. 39). A terceira fase caracteriza-se pela tentativa de limitar a ampliação da crise através de algum tipo de mecanismo que "pode variar do aconselhamento pessoal e mediação ou arbitragem informais até mecanismos formais jurídicos e legais, e, a performance de ritual público para resolver certos tipos de crise ou legitimar outros modos de resolução"⁸ (ibid, p. 39). Na última fase, o desfecho se dá com a reincorporação da parte contestadora à sociedade ou ao grupo, ou ocorre a cisão definitiva caso não haja reparação do conflito. No caso de Columba, nota-se que se por um lado ele é reincorporado ao mosteiro, por outro isso somente é possível porque há a cisão definitiva com sua família na Irlanda.

A trajetória de Columba se inicia no ano de 563 quando ele migra com doze companheiros, usando um pequeno barco, em uma viagem de peregrinação, a fim de se estabelecerem e fundarem um novo mosteiro em Iona, pequena ilha no

⁵ four main phases of public action, accessible to observation

⁶ signaled by the public, overt breach or deliberate non fulfillment of some crucial norm regulating the intercourse of the parties

⁷ liminal characteristics, since it is a threshold between more or less stable phases of the social process

⁸ may range from personal advice and informal mediation or arbitration to formal juridical and legal machinery, and, to resolve certain kinds of crisis or legitimate other modes of resolution, to the performance of public ritual

noroeste da atual Escócia, e iniciarem a conversão e evangelização dos pictos⁹. A Irlanda ficou para trás; contudo, a passagem foi apenas física e provocou a constante liminaridade de Columba, que mantinha seu vínculo com a terra natal não apenas através da afeição, mas também da liderança hereditária.

Fig. 1 A pequena e isolada ilha de Iona.

Sua condição liminar na peça é sintetizada quando, no terceiro ato, o abade revela: “Eu tinha um pé no barco e o outro em terra. Quando eu saltei, o barco escorregou sob mim e eu caí na água”¹⁰ (p. 59). Caindo na água, sem conseguir

⁹ Os pictos foram um grupo celta do final da Era do Ferro e princípio da Idade Média que vivia no que hoje é norte e oeste da Escócia. A palavra se refere a pinturas corporais ou tatuagem. Encyclopædia Britannica. <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/459553/Pict> (Acesso em 15/03/2012)

¹⁰ I had one foot in the boat and the other on dry land. When I jumped, the boat shot out from under me and down I went into the water.

fazer a transição entre Irlanda-família e Iona-Igreja, fica claro que não há solução para ele além da superação da liminaridade com reincorporação a seu clã ou uma cisão definitiva, cortando “o último laço” com sua família. Este é o ápice da liminaridade, quando ele não participa mais de qualquer dos dois mundos, mas se encontra efetivamente no espaço *entre* eles sem tocá-los até sua morte e renascimento simbólicos ao final, pois como explica Victor Turner:

A liminaridade ocorre na fase intermediária dos ritos de passagem que marcam as mudanças no status de um indivíduo ou grupo social e/ou no estado cultural ou psicológico em muitas sociedades do passado e do presente. Tais ritos começam caracteristicamente com metáforas rituais de assassinato ou morte marcando a separação do sujeito das relações seculares ordinárias (nas quais o comportamento do papel de *status* tende a prevalecer até em situações informais) e conclui com o renascimento simbólico ou reincorporação na sociedade como formadas pela lei e pelo código moral.¹¹ (1974, p. 273).

The Enemy Within é parte do processo de aperfeiçoamento da escrita dramática a que Friel se propusera, especialmente ao decidir abandonar os contos em favor do drama. A peça evidencia as concepções que viriam a ser tônica de sua obra como dramaturgo; no que se refere à história, à linguagem, à referência às tradições e aos mitos continuamente revividos, assim como também aos dados autobiográficos. Christopher Murray (2000, p. 168) acredita que nessa peça Friel já fornece a chave para sua dramaturgia, ao afirmar que pretende focar a privacidade de Columba, sem se deter nos aspectos espetaculares da vida do santo. Diz ele: “Friel invariavelmente dramatiza a distância trágica que subsiste

¹¹ Liminality occurs in the middle phase of the rites of passage which mark changes in an individual's or group's social status and/or cultural or psychological state in many societies past and present. Such rites characteristically begin with ritual metaphors of killing or death marking the separation of the subject from ordinary secular relationships (in which status-role behavior tends to prevail even in informal situations) and conclude with a symbolic rebirth or reincorporation into society as shaped by the law and moral code.

entre a consciência (informada pela memória) e a experiência (ou história)”¹². Através do processo ritual de Columba, Friel evoca a situação de transição entre mundos, como também as relações de transição do modelo político-religioso celta para o cristianismo, como sistema religioso majoritário na Irlanda. Outras relações que podem ser pensadas para a transição político-econômica do país no início dos anos 1960, bem como para uma tendência que ficou conhecida como *revisionismo*, o qual visava reavaliar a identidade irlandesa contrapondo-se ao *Gaelic Revival*. É nesse espaço liminar que se constrói a identidade, algo que Columba busca definir; e que também podemos estender à necessidade que a Irlanda de 1960 tem de escrever sua própria história, enfrentando as dificuldades de uma memória, durante séculos conformada pela coroa britânica e tentando superar os primeiros anos de penúria da república rural conservadora, sob o *taoiseach*¹³ Eamon De Valera.

Por outro lado, ainda que afirme não ser uma peça histórica, Friel não se distancia do Columba histórico, mas evidencia a distância entre a imagem pública e o isolamento da experiência privada, presente também na vida de qualquer pessoa. Embora se passe no século VI e aborde episódios da vida de um santo, não configura uma peça de milagres na forma, tampouco no tema, uma vez que não é uma história lendária ou com situações fora da ordem natural. Há referências a batalhas e a personagens históricos, porém os milagres, visões místicas ou eventos fantásticos, comuns nas peças medievais, são apenas citados rapidamente pelo noviço que venera Columba. Friel também não usou irlandês ou mesmo hiberno-inglês, mas o inglês contemporâneo e linguagem moderna. Quanto à geografia, houve uso dos nomes contemporâneos dos locais citados, sem referência à divisão

¹² Friel invariably dramatizes the tragic distance subsisting between consciousness (informed by memory) and experience (or history).

¹³ Palavra em irlandês que designa o chefe do governo na República da Irlanda.

territorial da Irlanda e da Escócia, divergentes da atual. Tais artifícios tornam presente a luta interna de Columba, que é a mesma de muitos irlandeses desde tempos remotos até o momento da produção de *The Enemy Within*. Como em outras peças (*Living Quarters* [1977], *Faith Healer* [1979], *Making History* [1982], por exemplo), aqui Friel toma elementos histórico-míticos, como campo de ações e personagens, para a vida do homem privado. Maiores justificativas não seriam necessárias, posto que criar em torno de elementos históricos é um recurso comum no drama, como ele mesmo faria em *Making History* e *Translations*, sem maiores explicações.

The Enemy Within foi aceita pelo *Abbey Theatre* em 1961 sob o título de *King's Son of Reddened Valour*, com a sugestão para alteração do título e a observação de que o fato de não haver papéis femininos provavelmente não lhe permitiria muitas apresentações¹⁴. A aceitação foi o primeiro reconhecimento importante como dramaturgo do então autor de contos, depois de ter outras três peças levadas ao rádio. Este foi um momento decisivo em direção à sua escolha por dedicar-se à dramaturgia, tendo em vista que o *Abbey* continuava sendo um agregador do teatro irlandês.

The Enemy Within estreou em 6 de agosto de 1962 no *Queen's Stage* do *Abbey Theatre* e teve doze apresentações, dividindo a noite com *Riders to the Sea* de J. M. Synge. Em outubro de 1962, teve apresentações em Derry no *St Columb's Hall*, seguindo para Belfast, onde ficou em cartaz de dezembro de 1962 a fevereiro de 1963. Por fim, foi adaptada como rádio-drama em 1963 e apresentada como teledrama pela BBC Irlanda, em 1965. O sucesso da peça encorajou produções de

¹⁴ Carta a Friel do então diretor do *Abbey Theatre*, Earnan de Blaghd, (Ernest Blythe) em 23/01/1961. Constante do material doado pelo autor à National Library of Ireland. Arquivo caixa MSS 37,044/1.

The Blind Mice no *Eblana Theatre Dublin*, com exibição pela BBC do Norte e, posteriormente, pelo *Lyric Theatre* em Belfast, e principalmente ajudou Friel a ser premiado com uma bolsa de £1,000, para desenvolver suas habilidades como dramaturgo¹⁵ (DELANEY, 2000, p. 262).

Friel afirmou que *The Enemy Within* “não é boa, mas era uma peça digna de nota. [...] Não há nada errado com ela, mas certamente não há nada muito bom nela. É uma peça sólida”¹⁶ (MORISON, 2000, p. 8). Entretanto, mesmo creditando-a como seu primeiro trabalho profissional em dramaturgia, autorizou sua publicação apenas em 1975, treze anos após sua primeira produção. Apesar da relutância do autor, Christopher Murray reconhece que nela “pela primeira vez encontramos um estilo seguro e noção da forma”¹⁷ (MURRAY, 1999, p. xii). Embora talvez demasiado correta e detalhada, sem correr grandes riscos e com certa previsibilidade, seus diálogos são cheios de vida onde, já no início, Friel coloca a camaradagem e a vida cheia de afazeres para o bom funcionamento da comunidade, a ser gradualmente desestabilizada pelo conflito com a Irlanda, que tenta clamar seus direitos sobre o abade. Toda a construção de tempo e cenário externo, bem como do processo da passagem de Columba, formam um quadro encantador que conduz a um final que, embora positivo, tem sabor agri-doce, pois, ao fim do ritual de passagem de Columba, há perdas e ganhos que se remetem também à Irlanda dos anos 1960¹⁸.

¹⁵ Por conta desse prêmio, foi convidado para acompanhar os ensaios de *Os Miseráveis* de Molière, *Hamlet* de W. Shakespeare e *As Três Irmãs* de Anton Tchecov na companhia de Sir Tyrone Guthrie em Minessota.

¹⁶ It's not good, but it was a commendable sort of a play. There's nothing very wrong with it and there's certainly nothing very good about it. It's a solid play.

¹⁷ for the first time we find an assured style and sense of form

¹⁸ O projeto desenvolvimentista do *taoiseach* Sean Lemass (1959-1966) objetivava conduzir a Irlanda a superar o isolamento e a penúria das primeiras décadas de liberdade e abre o país para o mundo através da adesão ao mercado comum europeu e aceleração da industrialização e comércio

A peça retrata, no outono de 587, a figura de São Columba, abade no mosteiro de Iona, ilha no extremo noroeste da Escócia. Aqui, “Columba tem sessenta e seis anos, mas aparenta ser dezesseis anos mais jovem. Há vitalidade, verve, quase juventude em cada gesto. Ele tem um rosto aberto e saudável.”¹⁹ (p. 15), contudo é um homem atormentado por não conseguir superar sua nostalgia da Irlanda e cumprir sua promessa de dedicar-se a Deus, cede continuamente aos apelos de seu clã, para interferir em suas questões e lutar com eles. Ele é um autoexilado que se sente desconfortável, nostálgico e não consegue sentir-se parte de seu local de exílio, pois seu lar emocional é a Irlanda, como deixa perceber ao ordenar que Diarmud o acompanhe em sua viagem: “Coloque suas roupas de viagem. Estamos indo para *casa!* Agora!”²⁰ (p.34, grifo nosso).

Christopher Murray considera *The Enemy Within* uma peça problema “no velho sentido da descrição: expondo seriamente de modo crítico a imperfeição no cerne de alguma personagem em uma comunidade hostil”²¹ (1999 p.xii) desenvolvendo um estudo do conflito entre o patriotismo e a santidade. Friel revela seu interesse em entender como Columba tornou-se santo, mas em um sentido diverso da beatitude, mesmo depois de ser “responsável por uma porção de guerras e de chacinas [...] Santidade no sentido em que um homem tem tremenda integridade e coragem para retroceder. [...] Você tem de se afastar de uma

com os EUA.

¹⁹ Columba is sixty-six but he looks sixteen years younger. There is vitality, verve, almost youthfulness in every gesture. He has an open, healthy face.

²⁰ Get into your travelling clothes! *We’re going home!* Now! (grifo meu)

²¹ in the old sense of that description: seriously exposing in a judgmental way the flaw at the core of some character within a hostile community

influência corruptora²²” (MORISON, 1999, p. 2). Analisando mais imparcialmente que Friel, Thomas Kilroy considera que,

[...] tecnicamente, *The Enemy Within* é a primeira demonstração de seu comando da forma. Cada elemento da peça, com exatidão do *timing* se conecta com o próximo, em perfeita unidade. Os motores gêmeos, que movimentam a peça em direção a seus momentos finais, são os relacionamentos de Columba com o jovem noviço inglês, Oswald, e com dois visitantes da Irlanda, seu irmão Eoghan e seu sobrinho Aedh. Estes dois fios estão unidos.²³ (KILROY, 2006, p. 9;10).

Ampliamos a avaliação de Kilroy observando que a personagem de Columba foi hábil e artesanalmente construída, através do olhar de cada um de seus companheiros, contrastando com o de seus antagonistas Brian, Eoghan e Aedh. A estrutura da peça foi desenvolvida em torno de duas visitas com apelos familiares para que Columba volte à Irlanda cumprindo seu papel de líder guerreiro, tendo como contraponto a chegada de Oswald²⁴, um noviço inglês fascinado pela figura do monge-santo. Cabe lembrar que um abade é o pai de todos no mosteiro e ainda mais necessário aos noviços, que são filhos recém-chegados, comparáveis a recém-nascidos, que precisam aprender tudo sobre a vida. Oswald fornece algumas pistas da imagem pública do santo: “OSWALD: Os outros podem dizer que você é muito rígido, ou muito leniente ou muito moderado ou muito precipitado;

²² responsible for a hell of a lot of wars and butchery [...] Sanctity in the sense of a man having tremendous integrity and the courage to back it up. [...] You have to get away from a corrupting influence

²³ Technically, *The Enemy Within* is the first demonstration of his command of form. Each element of the play, with an exactitude of timing, connects with the next, in perfect unity. The twin engines which drive the play to its final moments are Columba's relationships with the young English novice, Oswald, and with two visitors from Ireland, his brother Eoghan and nephew Aedh. These two strands are welded together.

²⁴ Scott Boltwood (2007) acredita que o noviço Oswald seja uma referência ao Rei Oswald da Northumbria que cresceu em exílio em Iona, se converteu ao catolicismo e voltou para lutar pelo trono. Após ser aclamado rei, voltou a Iona para levar monges que pudessem converter seus súditos e construir um mosteiro. Na *Life of Columba*, Adonam conta que Oswald teve uma visão de Columba antes da batalha em que derrotou seu irmão pelo trono.

mas eu sei o homem maravilhoso que você é, o homem de virtude heróica.”²⁵ (p. 54).

Victor Turner (1974) afirma que os rituais em geral são permeados de elementos simbólicos, como podemos constatar no ritual de Columba, por sua vez, repleto de pequenos sinais que caracterizam a especificidade da fase liminar de seu processo de passagem. Fornecendo o tom do drama social a se desenvolver, está o tempo cíclico, indicado nas rubricas iniciais, profundamente relacionadas a um tempo intermediário como o momento liminar de transição. A peça se inicia em um entardecer de outono estabelecendo a transição para a noite, para o frio e para a velhice sendo que o tempo cíclico indica transformação e renovação, pois é o período da colheita. Tudo alude à transformação dada pelo drama social a ser vivido por Columba, que no outono de sua vida começa a se preocupar mais e mais com a morte e a “colheita de sua alma”, sendo que seu drama se estende a todo o mosteiro.

O fato de o mosteiro estar localizado em uma ilha é mais um fator positivo para a escolha de Columba como protagonista e do período, posto que na mitologia celta uma ilha é um local liminar entre este e o outro mundo, usada como portão entre eles (MONAGHAN, 2004, p. 264). A Hibernia era uma ilha isolada do continente, mas a diminuta ilha de Iona denota isolamento ainda maior e crescente: passando da pequena ilha para o mosteiro e finalmente para a cela do abade. Entretanto, os questionamentos de Columba não cessaram quando ele escolhera isolar-se, situação essa que será retomada em *Faith Healer*.

Os questionamentos de Columba se exprimem através de sua experiência da memória sensorial e emotiva durante a colheita do milho, quando ele se sente

²⁵ OSWALD: The others may say that you are too stern or too lenient or too mild or too quick; but I know the wonderful man you are, the man of heroic virtue.

como um jovem na Irlanda, mesmo consciente de estar em Iona, na Escócia. A distância temporal e também física faz com que toda a experiência seja moldada como a melhor possível, apagando todos os problemas da vida em família e do local. Assim, ao colher milho em companhia de um noviço, ele fecha os olhos e revive a experiência da colheita com seu irmão e seu cachorro, nos seus tempos de juventude, quando sua mãe vinha ainda chamá-los para o almoço. Ele simplesmente anseia por ficar no passado romantizado de sua memória, como relata a Caornan:

Lá no milharal, Cormac estava cortando e eu estava atrás dele amarrando e o sol estava quente em minhas costas e eu estava vergado de modo que esse exílio negro foi reduzido a um círculo ao redor de meus pés. E eu estava de volta em Tirconaill; e Cormac era Eoghan, meu irmão, resmungando sozinho; e o cachorro que estava latindo era Ailbe, nosso cão pastor, e existiam árvores nos limites da plantação, contanto que eu não olhasse; e o céu azul estava cheio de cotovias, contanto que eu não levantasse a cabeça; e o ponto branco da montanha Errigal estava atrás de meus ombros, contanto que eu mantivesse meus olhos no chão. [...] Cormac me chamou [...] Mas eu não olhei porque ele ainda era Eoghan, meu irmão, e a terra ainda era Gartan; e o som do mar era a água do lago Gartan; e a qualquer minuto a Mãe ia chegar ao topo da colina e badalar o triângulo de ferro para nos reunir para comer. [...] Como Deus está no céu, eu não podia deixá-los²⁶ (p. 20)

Além da temporalidade, há outras imagens e símbolos que evocam a situação liminar, como quando uma vaca, dada por Hugh, primo de Columba, pare dois bezerros, sendo que apenas um sobrevive. O sobrevivente é um macho preto,

²⁶ Out at the corn there, Cormac was cutting, and I was behind him tying, and the sun was warm on my back, and I was stooped over, so that this bare, black exile was shrunk to a circle around my feet. And I was back in Tirconaill; and Cormac was Eoghan, my brother, humming to himself; and the dog that was barking was Ailbe, our sheep-dog; and there were trees at the bottom of the field as long as I did not look; and the blue sky was quick with larks as long as I did not lift my head; and the white point of Errigal mountain was behind my shoulder as long as I kept my eyes on the ground. [...] Cormac called to me, (...) But I did not look up because he was still Eoghan, my brother, and the earth was still Gartan earth; and the sound of the sea was the water of Gartan Lough; and any minute Mother would come to the head of the hill and strike the iron triangle to summon us in for food. [...] As God is above, I could not leave them!

mas Brendan acredita ser vermelho, pois é daltônico. Na tradição celta, as vacas encantadas eram vermelhas e seriam dadas pelas fadas, tendo sempre crias gêmeas (MONAGHAN, 2004, p. 52) e, assim Brendan, que não discerne as cores, acredita ser vermelha a vaca que pariu bezerros gêmeos, uma vez que a tradição oral está viva nele. A vaca era um presente (ou dom) de reciprocidade, após Columba ter apoiado Hugh em batalha. A morte de um dos bezerros indica a necessidade de transição do abade, através do rompimento dos laços com a Irlanda, pois um único indivíduo não pode tornar-se dois. Além disso, a vaca era um animal simbólico entre os celtas, pois várias divindades, rituais e mitos estavam vinculados ao gado e o leite fornecido por elas era um alimento especialmente importante e abençoado diariamente pelo abade depois da ordenha, como registrado por P. W. Joyce (2012[1906], p. 164).

Caornan, o velho escriba irlandês e co-fundador do mosteiro é altamente representativo, mais ainda porque sua morte constitui o estressor que intensifica a crise de Columba após a ruptura com o mosteiro. Caornan faz as vezes de oráculo pois, embora quase cego, tudo vê com sua visão interior. Ele percebe sua morte iminente, como também identifica o noviço inglês Oswald como seu sucessor, e por fim enuncia o conflito de Columba através da passagem bíblica, que transcreve como sua última mensagem ao amigo:

Eu vim trazer a divisão entre o filho e o pai, entre a filha e a mãe, entre a nora e a sogra, e os inimigos do homem serão as pessoas de sua própria casa. Quem ama seu pai ou sua mãe mais que a mim, não é digno de mim. Quem ama seu filho mais que a mim, não é digno de mim. Quem não toma a sua cruz e não me segue, não é digno de mim. (Mt 10, 35-38).

Embora os dados históricos admitam que o escriba em Iona fosse, na verdade, Columba, ao usar Caornan como o escriba, Friel pode contrapô-lo ao

abade. Enquanto este estaria muito atado à terra como um guerreiro, o segundo está vinculado aos poetas. Sendo todos em Iona ligados ainda às origens celtas, Caornan aproxima-se dos *filidh*, os quais teriam poderes mágicos de abençoar e amaldiçoar através da poesia, tal como juízes. Os monges escribas na Irlanda, por sua vez, não eram meros copistas, mas muito frequentemente escreviam poemas contemplativos nas margens de seus manuscritos, além de salmos de sua própria composição, os quais são poemas de louvor, súplica por auxílio contra inimigos ou por misericórdia (BRADSHAW; KEOGH, 2002). Assim, o instrumento do escriba é sua caneta, que simboliza seu dom e poder. Quando Caornan quebra sua melhor caneta é o sinal de que é chegado seu tempo. Segundo a *Catholic Encyclopedia* (HEBERMANN, 1916, Vol X, p. 578), a mortificação era em tempos antigos “um dos métodos do ascetismo cristão para treinar a alma para uma vida virtuosa e santa”²⁷, ao subjugar a carne para fazer viver a alma. No caso de Caornan, ele se mortificava em silêncio com correntes nas pernas, para aplacar sua alegria de viver com aquelas pessoas queridas naquele lugar que aprendeu a amar.

O cenário é realista, resumindo-se à austera cela de Columba no mosteiro, cujo único conforto é o feno fresco em sua cama de pedra. Portanto, há grande contraste com o ambiente externo do mosteiro repleto de movimento: noviços trabalhando na colheita do milho, vaca parindo, tempestade, lutas, viagens evangelizadoras, idas e vindas. São os incessantes diálogos que se encarregam de relatar toda a ação exterior, cujo simbolismo se alterna da coesão da vida no mosteiro ao turbilhão dentro de Columba. Dos doze fundadores restam apenas cinco. Trata-se de um período de renovação no mosteiro, que é representada por Brendan, o único monge e sacerdote jovem, e pelo noviço recém-chegado Oswald,

²⁷ one of the methods which Christian asceticism employs in training the soul to virtuous and holy living.

além dos muitos noviços de várias partes da Europa, mas que são apenas mencionados.

Finalmente, Columba é, por sua vez, uma personagem histórica, cujos dados foram transmitidos pela tradição oral - sujeita a diferentes versões e interpretações - até serem tardiamente registrados, primeiramente por Adomnan, nono abade em Iona e primo distante de Columba. O santo católico irlandês nasceu no atual condado de Donegal (região à qual Friel se remeterá com grande frequência ao longo da carreira) e é patrono de Derry²⁸. Era conhecido por dois nomes: Crimthann em seu clã irlandês, e um nome religioso Colmcille (Columba ou Dove), adotado após sua ordenação. Columba era o príncipe primogênito do Clã Conaill (hoje no oeste de Donegal) - um dos elegíveis para o reinado no reino unificado de Tara - e tetranelo de Nial dos Nove Reféns²⁹. Educado tanto na nova escola escrita cristã, quanto na tradicional escola oral barda, ele foi sacerdote, monge, poeta, *scholar*, líder guerreiro e é padroeiro dos poetas. Conor Cruise O'Brien (1995) observa haver informações de que o monge defendesse os costumes nativos e recebesse sempre bem os poetas bardos (*fílidh*) - aos quais se atribuíam funções mágicas, como também respeitava sua autoridade de juizes no sistema celta. Continua explicando que Columba é tido como o primeiro poeta irlandês com registro escrito, a quem se atribui o mais antigo manuscrito da Europa ocidental, guardado e usado por seu clã como talismã de guerra à frente de batalha. Por fim, O'Brien conclui informando que, na Irlanda e na Escócia, o santo personifica a conciliação entre as mentalidades cristã e pagã. (1995. p 27/28).

²⁸ O nome irlandês da cidade de Derry é *Doire Colmcille* em referência aos carvalhos e a Columba.

²⁹ Nial of the Nine Hostages, figura também mítico-histórica cuja linhagem clamava o direito de eleger o rei de toda a Hibernia.

Ainda no campo religioso católico, Columba é também considerado o primeiro ícone do movimento irlandês dos “Exilados por Cristo”, segundo o qual se almejava uma espécie de morte civil, uma vez que o exilado rompia com sua família e com tudo que lembrasse sua identidade secular. Tratava-se de um “martírio branco” no qual não havia sangue, mas seguia-se uma vida de austeridade e oração para, a partir da morte social, renascer em Cristo (O’BRIEN, 1995). Na peça, Grillan lembra Columba de seu compromisso, quando ele pretende atender ao chamado familiar: “Você é um sacerdote em exílio voluntário por Deus – não um capelão particular de sua família”³⁰ (p. 34). Portanto, devido ao conflito entre sua família, que detém liderança na Irlanda, e sua decisão de se tornar sacerdote da Igreja Católica, Columba viveu entre dois mundos. Por conseguinte, ao escolher um ícone irlandês responsável por empreendimentos grandiosos em tempos tão remotos, Friel enfatiza ainda mais o conflito da imagem pública e do sentimento privado de um homem que não admitia a grandeza de suas realizações e capacidades por carregar um conflito íntimo. Desse modo, o Columba de Friel é um homem como outros vivendo seu cotidiano, mas ainda assim ele parte da personagem histórica, com doses de ficção, a fim de pensar o privado, o irlandês e a Irlanda; e a necessidade de concretizar as transições iniciadas.

No prefácio à edição de 1874 da biografia escrita por Adomnan, William Reeves supõe que provavelmente, próximo à morte de Columba, foram registrados episódios de sua vida que priorizavam o fantástico com o intuito de nutrir a admiração em uma era crédula e simples em detrimento da veracidade histórica. Ainda assim, Adomnam, o nono abade de Iona, organizou e registrou a primeira biografia do fundador, ao menos um século após sua morte. Friel

³⁰ You are a priest in voluntary exile for God – not a private chaplain to your family.

elaborou uma nova versão do homem Columba, a partir das várias versões das histórias ou construções lendárias sobre ele, pertencentes à tradição oral, e cujos registros mais conhecidos são de Adomnam of Iona (1995), John Smith (1824) e Lady Augusta Gregory (1993 [1906]). É possível observar que o dramaturgo cruzou referências e eventos, inverteu e deslocou informações, ações e personagens, bem como criou outras. Porém, tudo foi feito com o propósito de cumprir seus objetivos dentro da economia da forma dramática e provocar um efeito que justifica a escolha de Columba.

A tradição conta que houve um motivo para o exílio autoimposto de Columba. Ele teria guardado para si um salmo, que copiara de seu mestre Finnian, que por sua vez recorreu ao rei Diarmait de Leinster, a fim de manter a cópia do original, como era costume. Como Columba se recusasse a devolver a cópia depois que o rei decidiu em favor de Finnian, seguiu-se a batalha de Cúl Dreimhne em 561, na qual teriam morrido três mil guerreiros. Adomnam (1995) conta que Finnian orou pelos homens de Diarmait e Columba pediu pelos homens do Norte, que lutavam por ele. Como seus homens venceram, creditou-se a Columba o poder da oração em batalha. Para evitar a excomunhão, Columba teria aceitado exilar-se e prometido converter ao cristianismo tantas almas quanto as que foram perdidas na batalha. Na peça, Friel recupera o poder da oração em batalha de Columba colocando-o em dois momentos sendo procurado para abençoar batalhas. Podemos considerar Columba, segundo a definição de Turner (1974), uma figura liminar que não pertence totalmente a nenhum dos dois mundos, porém ele é alguém que busca seu lugar na medida em que não pode mais viver em sua região natal.

Ainda que Friel destaque que não se trata de uma peça histórica, percebemos uma grande pesquisa no que tange o modo de vida monástico, perceptível na vivacidade da primeira cena, onde tudo parece funcionar em harmonia no modelo de *communitas* em antiestrutura. Naquele momento, mesmo que a saudade de Columba o perturbe, não chega a ser algo que o leve a desequilibrar a regularidade de seu mosteiro, fruto de um grande movimento monástico, que se desenvolveu na Irlanda por volta de 520, iniciando-se com o mosteiro de Clonard, fundado por Finnian³¹, onde se formaram “os doze apóstolos de Erin”, dos quais Columba fazia parte. P. W. Joyce em *A smaller social History of ancient Ireland* (1906, p. 164 e 165) descreve o monasticismo da Irlanda nos seus primeiros séculos, onde “os companheiros viviam, estudavam, e trabalhavam em sociedade e em companheirismo e mantinham tudo em comum”. Por essa razão, quando Caornan prevê que Oswald seria um bom monge por seus olhos límpidos e seu cheiro de coragem, Columba observa que apenas “se ele for forte o suficiente para a vida aqui³²” (p. 19).

P. W. Joyce (2012 [1906]) explica a vida nos mosteiros irlandeses como sendo de oração e formação religiosa, embora houvesse muito trabalho a ser feito por todos, de acordo com as habilidades de cada um. O abade nomeava um monge como responsável permanente para cada função; e este decidia quantos monges eram necessários para cada tarefa de sua área no cotidiano. Entre as funções havia monges comerciantes que compravam de outras localidades aquilo que não se produzia no mosteiro e vendiam os produtos da comunidade, enquanto outros

³¹ O aniversário de 38 anos da morte de Finnian de Clonard seria celebrado no mosteiro no domingo seguinte à chegada de Oswald e da visita de Brian. Porém a data real da morte de Finnian não é conhecida. (HEBERMANN, 1913, Vol. IV, p. 64) A intenção é obter o efeito de abandono das responsabilidades do mosteiro.

³² If he's strong enough for the life here.

plantavam ou moíam o milho, ou faziam e consertavam roupas. Uns trabalhavam dentro da construção central, cozinhando, outros trabalhavam na carpintaria para as construções e confeccionando a parca mobília, ou na forja produzindo peças eclesiásticas como sinos, cruzes, sacrários, ostensórios, broches entre outros artigos³³. Havia também os escribas copiando manuscritos, em geral das Escrituras, enquanto outros trabalhavam em suas ilustrações. Por fim, alguns monges especializavam-se na manipulação de medicamentos simples, a base de ervas, para tratamento de seus companheiros, como também dos habitantes pobres da região. Quando o mosteiro se encontrava próximo a um estreito navegável, os monges faziam a travessia daqueles que precisassem, gratuitamente. O fundador costumeiramente recebia uma porção de terra do patrono local, onde os monges erguiam as construções e mantinham agricultura e pecuária de subsistência. Era comum que os abades se envolvessem nesse tipo de trabalho pesado, como Columba faz fora do palco durante a primeira cena.

Todos esses detalhes são percebidos na peça nas atividades desenvolvidas pelos monges. A divisão do trabalho é também demonstrada na antiga piada dos velhos companheiros sobre um monge falecido: “GRILLAAN: ‘Por que você está trabalhando na forja, Comgall?’ / COLUMBA: ‘Porque eu fui escolhido, Finnian’”³⁴ (p. 16). Observa-se que cada um dos monges tem sua atividade, seguindo suas habilidades e preferências, mesmo que Diarmud não se encaixe em nenhuma. Desse modo, a primeira pergunta feita a Oswald é sobre a função que quer exercer no grupo; percebemos também que os noviços participam ativamente da colheita.

³³ Muitos desses artigos ainda estão preservados e em exposição no Museu Nacional de Arqueologia em Dublin.

³⁴ “GRILLAAN: Why are you working in the forge, Comgall? / COLUMBA: Because I was picked, Finnian.” Os monges riem do trocadilho por semelhança sonora entre ‘pict’ (picto) e ‘picked’ (escolhido/sorteado).

Transparecem, porém, momentos de companheirismo entre os monges; como na entrega dos presentes e no relato de Dochonna sobre a alegria de Caornan em viver ali, como também nas brincadeiras dos jovens noviços com Brendan e com Oswald.

Por outro lado, o Columba histórico também não é o real, mas o fruto das construções que se fizeram dele e que foram transmitidas ao longo do tempo, em contínuas interpretações de interpretações, como sugere Clifford Geertz (1989). Segundo o antropólogo apoiado na hermenêutica, existem diversas historicidades, bem como temporalidades, ao invés de uma única história em uma única forma temporal. Geertz enfatiza ainda que as diferentes culturas precisam ser observadas e interpretadas em seus próprios termos para que, posteriormente, sejam transcritas e traduzidas para algo mais que outros idiomas, mas para outras culturas, uma vez que os códigos culturais configuram uma linguagem em si mesmos. Há o reconhecimento da subjetividade do antropólogo, como o autor que organiza e seleciona o que será mostrado, a partir dos dados que recolheu do relato de terceiros e de suas observações, envolvendo assim uma série de subjetividades ao compor uma espécie de ficção, a partir de várias experiências e interpretações. A partir de uma figura que caminha entre o mito e as vicissitudes de homem comum, Friel constrói um herói que não é uma lenda, mas um líder segundo a definição de Northrop Frye:

Se superior em grau a outros homens, mas não quanto a seu ambiente natural, o herói é um líder. Ele tem autoridade, paixões e poderes para se expressar muito maiores que os nossos, mas o que ele faz é objeto tanto de crítica social quanto de ordem da natureza. Este é o herói do modo mimético mais amplo, da maior

parte da épica e da tragédia, e é prioritariamente o tipo de herói que Aristóteles tinha em mente.³⁵ (1957, p33/34)

Sua mito-história é construída em torno do rito de passagem de Columba, que precisa transcender de sua vida secular de irlandês nobre e guerreiro para a vida de líder monástico; migrar de uma ordem para outra, mais que uma transição de *status* social. Isso incluiria desvincular-se de sua família, de sua Irlanda e de seu direito à liderança.

O ano de 587 é anterior às invasões normanda e inglesa na Irlanda, mas pode-se considerar que estivessem em meio a um processo de colonização estabelecido pela igreja católica, que chega com diferente modelo de fé, algo que implica uma nova visão de mundo a se refletir em toda a sociedade. Apesar da expansão católica na Irlanda, as ordens monásticas, que ali se firmaram, ainda não seguiam obrigatoriamente o Rito Romano³⁶, o que acabou por permitir grande assimilação de costumes e práticas celtas ao catolicismo local. Outra questão contextual se refere à ausência de liderança política centralizada, sendo o poder dividido entre clãs e mediado por relações de aliança entre eles e de reciprocidade entre as famílias. Consequentemente, ao tornar-se monge e sacerdote e deixar sua região, Columba praticou algo semelhante a um casamento fora de sua tribo.

F. C. McGrath (1999) acredita que o apelo do catolicismo parece não fazer frente ao apelo do nacionalismo da Irlanda por Columba e, por isso, o desfecho não é contundente como o esperado. Entretanto, discordamos dessa posição, posto que o enfoque é claramente familiar, mais que nacionalista. Estamos mais próximos

³⁵ If superior in degree to other men but not to his natural environment, the hero is a leader. He has authority, passions, and powers of expression far greater than ours, but what he does is subject both to social criticism and to the order of nature. This is the hero of the high mimetic mode, of most epic and tragedy, and is primarily the kind of hero that Aristotle had in mind.

³⁶ Até o Sínodo de Cashel em 1172 quando os ritos católicos foram uniformizados e o *Celtic Rite*, como ficou conhecido, submeteu-se à norma de Roma. (HEBERMANN, 1916, vol IV, p. 493-499).

da disputa entre duas famílias, sem esquecer, evidentemente, do simbólico embate entre duas nações. Por outro lado, o Columba religioso já é conhecido do público irlandês e, por essa razão, Friel parece interessar-se mais pela figura humana e em sua relação político-familiar do homem que já havia feito votos e não conseguia cumpri-los. Além disso, a ambiguidade permeia todas as ações, o tempo, o cenário e as personagens, assim como são muitas as referências bíblicas que marcam a relação com a religião. Talvez tal desequilíbrio ocorra porque Friel tenha considerado que o caráter dos elementos envolvidos na vida sacerdotal monástica fosse mais conhecido do público, como também por ele mesmo haver vivenciado a experiência da formação sacerdotal, quando estudou e viveu no seminário de Saint Patrick em Maynooth por dois anos e muito provavelmente estudado em detalhe a história de Columba e dos mosteiros³⁷. Todo o processo e sua carga simbólica estão implícitos na peça, mas o efeito pode não ter sido suficientemente convincente, portanto cabe observar mais de perto as implicações do sacerdócio. A ordenação envolve uma série de atributos e de abnegações que são lembrados na referência que Columba faz à sua própria ordenação e ao fato de não considerar-se digno de sua posição. O caráter simbólico da ordenação é que se trata da concessão de um sacramento, que implica na negação de toda a vida secular, portanto é pesado e irredutível. Entretanto, os fieis comuns conhecem os ritos envolvidos, mas nem sempre sabem detalhes do seu significado.

Embora já houvesse passado pelo rito de passagem institucionalizado pela Igreja Católica - o rito da ordenação – Columba não havia de fato abandonado sua vida anterior, ou melhor, morrido para ela como assim requer o rito de passagem.

³⁷ Friel, contudo, não guarda boas recordações e não fala de sua experiência de seminarista. Na década de 1940, um seminarista que não se tornava padre era frequentemente motivo de vergonha para a família e era considerado um “spoiled priest”, termo empregado na Irlanda para a situação.

Ele estava consciente disso, como mostra em sua conversa com Caornan: “Mas eu sou velho, Caornan. E a virtude não cresceu com os anos. E quando Ele mandar me chamar, Ele vai me encontrar tão nu como quando Etchen impôs suas mãos sobre mim em Clonfad.”³⁸ (p. 20). Estando ainda nu³⁹, Columba pretendia dizer que não tinha progredido na fé e no serviço como sacerdote; não havendo ainda transcendido para a vida religiosa.

Atualmente, a celebração da ordenação de um Bispo, de presbíteros ou de diáconos, tem lugar durante a Liturgia Eucarística em uma missa especial para a ocasião e exige a presença do maior número possível de fiéis, devido à sua importância para a vida cotidiana da Igreja. Embora no sec VI a ordenação fosse regida pelo Concílio de Nicéia do ano de 325 DC, muito se assemelhava ao presente rito⁴⁰, mas anteriormente se baseava na escolha, por parte do bispo, sem necessariamente um longo ciclo de preparo por parte do ordenando.

A apresentação e interrogatório do ordenando seguida da alocução do Bispo atestam que a escolha do candidato foi feita em conformidade com a prática da Igreja preparando o ato solene da consagração, depois da qual outros ritos vêm exprimir simbolicamente, o ritual que acaba de se consumir. Desde o Concílio de Nicéia, o rito essencial do sacramento da Ordem consta da imposição das mãos pelo Bispo sobre a cabeça do ordenando - o sinal visível da consagração para a Igreja conforme realizada pelo próprio Cristo - e da oração consagratória indicada à ordenação de diácono, sacerdote ou bispo. O sacramento da Ordem possui caráter indelével e para que possa “servir de instrumento de Cristo em favor de sua Igreja

³⁸ But I am old, Caornan. And virtue has not grown with the years. And when He sends for me, He eill find me as naked as when Etchen imposed hands on me in Clonfad.

³⁹ O ordenando despia-se durante o rito para significar o abandono de tudo para seguir Jesus.

⁴⁰ Hoje os ordenandos se deitam de bruços em frente ao altar como sinal de humildade e não mais se despem.

[...] habilita o ordenado a agir como representante de Cristo, Cabeça da Igreja, em sua tríplice função de sacerdote, profeta e rei” (João Paulo II, 2000, p. 443, §1581).

Desse modo, ao ser ordenado, Columba aceitou a irrevogabilidade da graça, que deveria impeli-lo a anunciar o Evangelho e a “ser o modelo de seu rebanho e precedê-lo no caminho da santificação, identificando-se na Eucaristia com Cristo sacerdote e vítima, sem medo de entregar a vida por suas ovelhas” (João Paulo II, 2000, p. 444, §1586)”, porém ele se distancia progressivamente porque nunca havia aderido ao sacerdócio plenamente. No caso de Columba, o ritual incorreu no perigo a que todo ritual institucionalizado está sujeito: não alcançou o efeito simbólico pretendido. Assim, não houve sacrifício, morte, tampouco renascimento e verdadeira incorporação ao novo grupo. Para que Columba faça sua passagem para a vida monástica, é preciso haver uma quebra de paradigma com o modelo de poder familiar da sociedade irlandesa. É necessário haver um ritual para a quebra da obrigatoriedade da reciprocidade com seu grupo de origem, a fim de que sua passagem se efetive.

Observamos que nas duas ocasiões em que Columba é chamado à Irlanda a reciprocidade é evocada, pois tanto seu primo Hugh como seu irmão Eoghan alegam que o haviam apoiado em batalha e na defesa de mosteiros, fundados por ele. Percebemos que seus familiares e aliados entendem que Columba precisa cumprir as regras da troca, estipuladas pela aliança. Segundo Marshal Sahlins (1974), as trocas dentro do grupo são marcadas por generosidade e sem estipulação do momento ou da forma de retribuição; a troca nas margens do grupo carrega a preocupação com a retribuição adequada; por fim a troca com estranhos tende a uma “reciprocidade negativa” que se caracteriza pelo desejo de se obter

algo sem retribuir. Assim, os tipos de troca e de relacionamento se reforçam, sendo parte da criação de grupos, bem como dos laços e limites entre eles.

Conforme a perspectiva de Marshal Sahlins, Columba, do ponto de vista de sua família, pertencia enquanto monge a um grupo aliado, ou marginal, cuja reciprocidade precisa ser cobrada. Entretanto, pessoalmente, Columba (Crimtann) reconhecia-se e era reconhecido como membro de seu clã, sendo assim a troca baseada na expectativa pela reciprocidade, por um lado, mas deveria ser desinteressada e certa de outro. Entretanto, vida monástica e vida familiar vivem conflito crescente pela participação de Columba.

Nesse ambiente, chega um novo filho para o Abade que é o pai de todos, mesmo na *communitas* onde todos são responsáveis uns pelos outros. E é exatamente a figura de um pai-herói que Oswald faz de Columba e mal pode esperar para começar a segui-lo. Temos também o conflito de diferentes formas de organização social, pois um mosteiro estaria mais próximo da antiestrutura que conforma uma *communitas*⁴¹, que dos reinos estruturados em clãs. Ocorre ausência de estrutura, pois há uma comunidade homogênea onde há no máximo papéis a serem cumpridos, porém sem hierarquia de poder uma vez que antes da intromissão da Irlanda no mosteiro Columba “não pede qualquer subserviência de sua comunidade”⁴² (p.15). Mas, o elemento que traz esse conflito chega envolto em uma mentira e muito bem treinado, para contra-atacar quantas vezes fosse necessário, até derrotar a resistência de Columba em quebrar seus votos de não se envolver em batalhas. Brian é recebido por mentir ser um parente e, a partir de

⁴¹ O monasticismo começou com monges eremitas, mas como a vida solitária levasse a problemas psicológicos e dificuldades de sobrevivência, os monges começaram a se unir em pequenos grupos com o propósito de viverem em permanente oração e auxílio mútuo. A primeira regra de que se tem notícia é a dos beneditinos, cujos votos são pobreza, castidade e obediência, os quais se estenderiam a quase todas as ordens católicas masculinas e femininas. (JOYCE, 2012[1906])

⁴² looks for no subservience from his community

então, fará seu discurso a fim de levá-lo à luta, rebatendo qualquer argumento que o Abade lhe dê. Ele simplesmente não ouve Columba, até levá-lo ao limite e admitir seu amor por sua terra e por seu povo como não deveria mais ocorrer depois de seus votos:

COLUMBA: [...] Eu os amo, sim. Eu os amo e cada colina e riacho e rio e montanha desde o alto de Fair Fanad descendo até as águas azuis de Melvin. E nunca passa um dia sem que eu veja as nuvens pousarem em Errigal ou cheire o sargaço em Gweebarra ou ouça as pombas nos carvalhos de Derry. Mas eu sou um sacerdote, mensageiro, um homem de Deus, um *alter Christus* [...] Não coloque minhas fragilidades entre mim e meu Criador!⁴³ (p. 30;31)

Assim, ele continuava pensando nas pombas (doves/colombas) nos carvalhos de Derry, ou seja, em seus parentes em sua terra natal. Porém, com a chegada de Grillan, a tempestade que se forma no exterior se avulta também na cela do abade. Ao invés de procurar o conselho de seu diretor espiritual e seu apoio para resistir à tentação de atender ao chamado para a luta, Columba termina por tentar convencê-lo de que deve partir usando os mesmos argumentos de Brian, quanto a lealdade à terra, à família e sua obrigação como membro de linhagem real.

COLUMBA [*controlado*]: Hugh é meu primo e um bom homem. Nós comemos o pão de seus grãos no almoço hoje. Foi sua vaca que pariu hoje no pasto.

GRILLAAN: E este é o pagamento que ele exige? Que você se ajoelhe de cabeça nua no topo de uma colina, um velho de cabelos brancos, Columba o construtor de igrejas, e reze alto pela vitória dos bêbados, ladrões de terras lutando sob seus pés? (...)

⁴³ COLUMBA: [...] I love them, yes. I love them and every hill and stream and river and mountain from the top of Fair Fanad down to the waters of blue Melvin. And never a day passes but I see the clouds sit down on Errigal or smell the wrack at Gweebarra or hear the wood-pigeons in the oaks of Derry. But I am a priest messenger, a man of God, an *alter Christus* [...] Don't wedge my frailties between my soul and my Maker!

COLUMBA: *Nós viemos de reis, Prior. Liderar está em nosso sangue. Nós não somos selvagens.*

GRILLAAN: Você é um sacerdote – com votos de um sacerdote.

COLUMBA: Sangue real que responde ao chamado de seu povo! Reis de Leinster e governantes da terra de Conaill.⁴⁴ (p.32;33, grifo nosso)

Com a volta de Brian à cela, ambos se colocam lado a lado com Columba procurando convencê-lo. Grillaan sabe que Columba precisa livrar-se desse vínculo para pertencer definitivamente a Iona; e Brian considera Columba como um estandarte, um amuleto de batalha que nunca deixará de ser líder de Conaill, pois é parte inseparável do clã. A fim de se compreender melhor a unidade familiar na Irlanda dos primeiros séculos do cristianismo vejamos o que diz o historiador Donnchad Ó Corráin (1992, p. 21):

A família mais que o indivíduo era a unidade legal. Este era o caso em relação à posse de propriedade, herança e responsabilidades. A família legal não era a conjugal (pai, mãe e filhos), mas uma família estendida ou grupo familiar chamado *derbfhine*, ‘certa família’. A *derbfhine* consistia nos descendentes apenas na linha masculina de um bisavô comum. Olhando-se a linhagem de alguém lateralmente e para trás dentro de seu grupo, ela se estende (apenas na linha masculina) lateralmente até seus primos em segundo grau e para trás até seu bisavô.⁴⁵

⁴⁴ COLUMBA [*Controlled*]: Hugh is my cousin and a good man. We ate his barley bread for lunch today. It was his cow that calved in the meadow today. / GRILLAAN: And this is the payment he demands? That you kneel bare-headed on a hill-top, an old man with white hair, Columba the church-builder, and pray aloud for victory for the drunken land-grabbers fighting below your feet? [...] / COLUMBA: *We come of kings, Prior. To lead is in our blood. We are not savages.* / GRILLAAN: You are a priest—with a priest’s vows. / COLUMBA: Royal blood that answers to the call of its people! Kings of Leinster and rulers of the land of Conaill. (Grifo nosso)

⁴⁵ The family rather than the individual was the legal unit. This was the case in regard to the ownership of property, inheritance, and liabilities. The legal family was not the conjugal family (father, mother and children) but an extended family or kinship group called the *derbfhine*, ‘certain family’. The *derbfhine* consisted of the descendants in the male line only of a common great-grandfather. If one looks outwards and backwards from one’s own place in the group, it extends (in the male line only) out to one’s second cousins, and backwards to one’s great-grandfather.

Assim, Columba ao ser evocado como filho de seus pais é chamado e aceita sua unidade com sua família, mas não se comove ao ser lembrado como pai de sua comunidade, pois quando Grillan o chama “abbot”, e não por seu nome, evoca o significado simbólico da palavra que vem do hebraico “abba”, cujo significado é “pai”.

GRILLAAN: O último laço, Columba. Corte-o agora. Corte. Corte.

BRIAN: Eles são seu povo. É sua terra.

GRILLAAN: Um sacerdote ou um político? – Qual deles?

BRIAN: Eles se uniram a você em Sligo e em Coleraine. Tudo que eles pedem é a sua benção.

GRILLAAN: Aquele que amar pai ou mãe mais que a Mim, não é digno de Mim. [...]

BRIAN: *Filho de Fedhlimidh e Eithne.*

GRILLAAN: *Abade!*⁴⁶ (p. 34)

Ao partir sem a benção de Grillan, Columba executa a ruptura com sua comunidade e instaura a fase de crise que aumentará com a morte de Caornan e com a progressiva sensação de abandono de Oswald. O ato de abandonar o mosteiro, retoma a passagem bíblica citada por Caornan e anuncia a escolha a ser feita por Columba entre sua família de sangue e família de coração; entre sua terra natal e sua fé. Ao aceitar abençoar e liderar familiares em uma disputa na Irlanda, ele delega várias atividades pendentes de sua responsabilidade ao prior: a celebração da memória de Finnian, mestre de todos os fundadores, instruir e acompanhar o noviço recém-chegado, inspecionar uma região convertida que parecia retornar ao druidismo e, principalmente, cuidar de seus “filhos” no mosteiro. Seus companheiros fundadores e Brendan eram sacerdotes, mas era ele o abade, o pai de todos. Assim, ao retornar da batalha e saber da morte de Caornan ele

⁴⁶ GRILLAAN: The last tie, Columba. Cut it now. Cut it. Cut it. BRIAN: They are your people. It is your land./GRILLAAN: *A priest or a politician—which?/* BRIAN: They rallied round you at Sligo and at Coleraine. All they ask is your blessing. / GRILLAAN: *He that loveth father or mother more than Me is not worthy of Me./* BRIAN: Son of Fedhlimidh and Eithne. / GRILLAAN: Abbot! (grifo nosso)

sente a perda de seu melhor amigo, mas sente também que falhou em sua responsabilidade e que quebrou seu voto de obediência.

O ápice da crise é o momento em que não é mais possível para Columba viver na liminaridade, ou seja, no espaço entre dois mundos ou entre posições sociais. Inicia-se então o processo ritual em que se deve passar primeiro pela fase de separação, no caso, uma morte simbólica. Uma vez que o rito de passagem de indivíduos, frequentemente, envolve toda sua comunidade ou as classes sociais da transição, a condição de Columba é perceptível pela crescente desagregação do mosteiro, por exemplo, a morte de Caornan seguida por Dochonna perdendo a razão, a indefinição das atribuições de Brendan e Diarmud, os noviços que adoecem até a total desestabilização de Columba que finalmente aparenta sua idade após o desaparecimento de Oswald. Destaca-se especialmente a surdez geral, vivida tanto por monges como por visitantes que não se ouvem, ainda que o diálogo seja constante e cada um queira efetivamente ser compreendido. Dochonna é quase surdo e não admite sua deficiência, assim como os outros não reconhecem o ponto de vista de seus interlocutores, ignorando sua fala.

Grillan, o conselheiro espiritual do abade , , procura conduzir a ação reparadora recomendando que ele apenas siga estritamente a regra do mosteiro tal qual um noviço, que é o menor na hierarquia de uma ordem cristã. As palavras de Turner (1969, p. 97) ajudam a compreender a indicação de Grillan a Columba: “[...] a liminaridade implica que o alto não poderia ser alto sem que o baixo existisse, e quem está no alto deve experimentar o que significa estar em baixo”⁴⁷. Isso deveria permitir a Columba recomeçar o processo ritual de morte secular e evitaria que incorresse novamente no retorno ao status anterior e ao ciclo de quebra de votos,

⁴⁷ [...] liminality implies that the high could not be high unless, the low existed and he who is high must experience what it is like to be low.

arrependimento e autopunição. Turner (1969) observa que frequentemente a chefia é transferida apenas após um rito de passagem em que o período liminar implica desprezo e humilhação por parte dos futuros súditos ou servidão a eles. Entretanto, Columba se recusa a abandonar seu papel de líder, seja da família ou do mosteiro. Grillan tenta conduzir o ritual, mas é constantemente impedido pela falta de entrega do prestígio por parte de Columba, que dificulta a fase de ruptura, ou morte simbólica.

O noviço Oswald, visto por Columba como um possível companheiro em sua trajetória de noviciado, é um orgulhoso rapaz inglês de família nobre ansioso por igualar-se a Columba e o lisonjeia por sua vida de milagres, visões e realizações exatamente quando ele aceita ser o mais humilde. Uma vez que Columba tenta resistir à tentação, segue-se o conflito dos dois:

COLUMBA: Jovens precisam de heróis, Oswald. Quando eu tinha sua idade, nosso herói era Niall dos Nove Reféns [...] então à medida que fiquei mais velho eu aprendi algumas coisas sobre Niall – que ele era cabeça-dura, e fanfarrão, e sedento por sangue, e seu temperamento era violento, e ele era um governante muito, muito imprudente de seu povo. [...] Do mesmo modo, Oswald, você também deve ter a ideia de um homem construída a partir de histórias de mulheres velhas e adicionadas de toda virtude possível pela credulidade do povo simples.

OSWALD: Você transformou água em vinho, e expulsou demônios, e acalmou o mar tempestuoso, e falou com os anjos [...] Você levantou um menino dos mortos. Ele estava em seu caixão e perante dúzias de testemunhas você estendeu as mãos sobre ele. [...] Você soube quando Finnian de Clonard havia morrido. Você teve uma visão na igreja em Derry. Você deve ter sabido, também, quando o velho cego morreu aqui. [...]

COLUMBA: Saia do meu caminho, garoto! Eu estou tentando começar de novo! [...] Pare com isso! Pare com isso! Pare com isso!⁴⁸ (p. 52;53)

⁴⁸ COLUMBA: Young boys need heroes, Oswald. When I was your age, our hero was Niall of the Nine Hostages. [...] Then as I grew older I learned some things about Niall—that he was pig-headed, and blustering, and blood-thirsty, and his temper was violent, and he was a very, very imprudent ruler of his people. [...] / COLUMBA: In the same way, Oswald, you, too, may have had an idea of a man, built out of old women's tales and endowed with every possible virtue by simple pious folk. [...] /

A tentação da lisonja impede o engajamento de Columba na vida simples da regra do mosteiro e o confunde até o ponto de esbofetear o noviço, que foge aterrorizado para viver seu próprio momento de separação. É então que Columba atinge o pico do período liminar e da crise, quando seu remorso o leva a buscar sua ovelha perdida em toda parte e abandona suas atividades como abade, descuida de si e envelhece até aparentar sua idade. Ao voltar de uma das incursões a uma das pequenas ilhas dos arredores, ele conta que quando tinha um pé no barco e outro em terra, caiu na água ao tentar fazer a transição. Essa imagem demonstra que ele se encontra entre dois mundos e não participa efetivamente de nenhum, posto que "entidades liminares não estão aqui e nem ali; elas estão entre e no meio de posições atribuídas e organizadas por lei, costume, convenção e cerimoniais"⁴⁹ (TURNER, 1969, p 95).

Para ser despojado de seu vínculo familiar e ser reincorporado à vida monástica é preciso que Columba seja destituído de seus laços familiares (do seu vínculo de sangue e alma) e de seu direito de liderança, para depois poder vincular-se à sua família no mosteiro. Isso se dá finalmente quando seu irmão e seu sobrinho procuram levá-lo a liderar sua família contra a família da esposa do segundo e resgatá-la junto com o filho do casal. Novamente, é o prestígio de Columba como líder do clã e como líder religioso que é invocado.

No início, a conversa parece uma visita familiar, tanto que Columba entrega a Aedh, para que guarde para seu sobrinho-neto, o anel de liderança que fora

OSWALD: You have changed water into wine, and cast out devils, and calmed a stormy sea, and spoken with the angels— [...] You raised a boy from the dead. He was lying in his coffin and before dozens of witnesses you stretched out your hand— [...] You knew when Finnian of Clonard died. You had a vision in the church in Derry. You must have known, too, when the old blind man here had died. [...] / COLUMBA: Get out of my way, boy! I am trying to start again! [...] Stop it! Stop it! Stop it!

⁴⁹ liminal entities are neither here nor there; they are betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention, and ceremonial

entregue à família por São Patrício, gerações antes e passado de pai para filho desde então. Como Columba não tinha descendentes diretos, passou o anel a seu sobrinho com sua benção. Guardar o anel por tanto tempo o ligava à sua família, mas passá-lo adiante reafirmava seu direito de liderança, o vínculo com sua terra e com sua família, além da reciprocidade. O anel era tido como desaparecido e havia sido dado por São Patrício a um filho de Niall Naoighiallach (Niall dos Nove Reféns), irlandês unificador dos reinos da ilha e símbolo de poder.

COLUMBA: Este é um anel que foi dado por Patrick a Conall CulBan, filho de Niall Naoighiallach. E Conall Culban o passou para seu filho Fergus Ceannfada. E ele para seu filho Fedhlimidh, meu pai. E ele para mim. E agora eu o passo para você, Aedh, para seu filho, Donnchadh, que um dia tomará o poder e governará forte, justa e sabiamente, com a ajuda de Deus.⁵⁰ (p. 65;66)

Percebemos também que sua família vive seu próprio drama social, uma vez que o herdeiro do poder do clã é filho de Aedh e uma picta convertida ao catolicismo que deixa o clã de Columba para voltar a seu grupo familiar. Dentro de seu clã, há movimentação contrária à liderança hereditária a ser exercida pelo filho de uma picta, ainda que com um sobrinho de Columba. O conflito não deveria existir por serem todos cristãos, mas a divergência mostra a importância do poder em clãs e dos conflitos étnicos. Assim, além da crise familiar há crise na configuração de poder e conflito entre os paradigmas religiosos.

Entretanto, como ao longo de toda a peça, a surdez e a cegueira dominam a ação, Aedh e Eoghan já têm como fato a liderança de Columba na batalha que se

⁵⁰ COLUMBA: It is a ring that was given by Patrick to Conall Cul Ban, son of Niall Naoighiallach. And Conall Culban passed it down to his son, Fergus Ceannfada. And he to his son, Fedhlimidh, my father. And he to me. And now I to you, Aedh, for your son, Donnchadh, who will one day come to power, and rule strongly and justly and wisely, with God's help.

anuncia e acabam por revelar inadvertidamente a sua intenção belicosa. Ao perceber o verdadeiro objetivo dos visitantes e como o estavam manipulando, Columba fica abalado. O aparecimento do transtornado Dochona naquele momento o lembra de como sua presença era necessária em Iona e de como sua dificuldade em transcender para a vida monástica, bem como sua partida anterior haviam provocado o caos na *communitas* vivida no mosteiro. Uma vez que o conceito de dádiva baseia-se na obrigação de dar, receber e retribuir elementos materiais ou não, o irmão Eoghan tenta provocar em Columba a relação de obrigatoriedade da reciprocidade, ao evocar todas as vezes em que lutou ao lado do irmão. O princípio de reciprocidade, segundo conclusão de Mauss, é também um vínculo espiritual, situação que acentua ainda mais o conflito no caso de Columba, pois como bem sintetiza Marcus Lanna (2000, p.190) ao comentar o princípio de reciprocidade a que chegou Mauss:

[...] 'dar e receber' implica não só uma troca material, mas também uma troca espiritual, uma comunicação entre almas. Ao dar, dou sempre algo de mim mesmo. Ao aceitar, o recebedor aceita algo do doador. Ele deixa, ainda que momentaneamente, de ser um outro; a dádiva aproxima-os, torna-os semelhantes.

Entretanto, tais lutas não eram verdadeiramente de Columba, que acabava sendo enredado e posteriormente enredando muitos outros na rede de reciprocidade com sua participação, pois como também constatou Mauss: “O sistema que propomos chamar o sistema de prestações totais, de clã a clã – aquele no qual indivíduos e grupos trocam tudo entre si – constitui o mais antigo sistema de economia e de direito que podemos constatar e conceber. Ele forma o fundo sobre o qual se destacou a moral da dádiva-troca” (MAUSS, 1974, p. 299).

Com a repentina recusa de Columba em acompanhá-los, os visitantes apelam para a família nuclear - princípio ordenador e de poder da Irlanda antiga - e para o princípio de reciprocidade, pois o irmão já teria lutado outras vezes quando chamado por Columba. Não conseguindo convencê-lo e não ouvindo suas razões, o sobrinho passa a insultá-lo e o irmão a amaldiçoá-lo, rompendo assim definitivamente os laços ao devolverem o anel da liderança familiar. Cada local de sua história familiar é invocado para amaldiçoá-lo, assim como os nomes de seus pais e as gerações futuras, como que arrancando qualquer raiz existente e entregando junto com aquele anel:

EOGHAN: Então nós negamos você, monge! [...] E nós amaldiçoamos você! E Kilmacrenan amaldiçoa você! E Derry amaldiçoa você! E Gartán que o criou, amaldiçoa você! E Innishowen amaldiçoa você! E todo Tirconaill e Tyrone amaldiçoa você como traidor e covarde! [...] E seu pai, Fedhlimidh, e sua mãe, Eithne, de suas tumbas, amaldiçoam você, monge, por negar os seus! [...] Que todas as suas faculdades lhe falhem, monge! E que você termine seus dias sem alimento ou amigo em uma rocha nua sem sombra ou abrigo!

AEDH: Tome! *Pegue seu anel e guarde!*

EOGHAN: E quando você morrer, que nenhuma tumba receba seus restos ingratos. Que os falcões comam sua carne e os cães roam seus ossos brancos. E que o seu trabalho seque e morra com você! E que meus netos e bisnetos amaldiçoem você enquanto respirarem [...] Covarde! Traidor! Traidor! Traidor! Traidor! Traidor!⁵¹
(74;75, grifo nosso)

⁵¹ EOGHAN: Then we deny you, monk! [...] And we curse you! And Kilmacrenan curses you! And Derry curses you! And Gartán that bred you curses you! And Innishowen curses you! And the whole of Tirconaill and Tyrone curse you for a traitor and a coward! [...] And your father, Fedhlimidh, and your mother, Eithne, from their graves, they curse you, monk, for denying their own! [...] May all your faculties fail you, monk! And may you end your days without food or friend on a barren rock without shade or shelter! / AEDH: There! *Take your ring and keep it!* / EOGHAN: And when you die, may no grave ever cradle your ungrateful remains. May hawks eat your flesh and the dogs gnaw at your white bones! And may your work wither and die with you! And may my grandchildren and my greatgrandchildren curse you every day they draw breath! [...] Coward! Traitor! Traitor! Traitor! Traitor! Traitor!

Desse modo, negam a Columba a aliança pela reciprocidade, assim como seu direito de fazer seu sucessor no poder do clã e ele entende que não há volta. Ao não aceitar o anel de Columba, símbolo do poder e de união da família sem início ou fim, Aedh rompe qualquer futura subordinação ou relação de reciprocidade, bem como rompe a conexão entre as almas de Columba e de seus familiares, nos termos observados por Mauss.

Com o sacrifício da quebra de seus laços com a Irlanda, dá-se sua morte ritual e se instaura o ápice do momento liminar, em que o neófito não tem status social e não pertence a lugar algum. Desse modo, Columba se diz “vazio”, posto que separado de seu primeiro grupo e ainda não incorporado novamente à vida monástica que abandonara. Sendo injuriado e amaldiçoado por sua família, vivencia a passagem bíblica escrita por Caornan na primeira cena e citada por Grillan logo em seguida. Consequentemente, foi libertado de seu vínculo com a Irlanda, mesmo ainda a amando como Dochonna a amava sem nunca ter interrompido seu exílio. Columba encarnou então a última bem-aventurança: “Bem-aventurados sereis quando vos caluniarem, quando vos perseguirem e disserem falsamente todo o mal contra vós por causa de mim” (Mt 5, 11).

No entanto, o rito de passagem precisa ser consumado, o que ocorre apenas quando Dochonna - o verdadeiro surdo em meio aos que são surdos porque não querem ouvir - encontra e traz de volta o noviço Oswald. Este não havia voltado para Inglaterra, como suspeitavam Diarmud e Brendan, mas vivera um retiro de ruptura e transição isolado em uma caverna. Dochonna, que não aceita a morte (sono) de Caornan, o reconhece em Oswald, porém remoçado e lavado pelo mar. É a imagem da continuação na renovação. Por sua vez, Oswald volta diferente do orgulhoso e prepotente noviço que, embora não sentisse nostalgia de casa, não

havia abandonado seu status e seus preconceitos, além de amar o abade e querer imitá-lo mais que a Cristo. Humilhado e contrito, “cabeça baixa, emagrecido, esgotado, envergonhado de si mesmo.” (p.76)⁵² como é esperado durante a fase liminar, pois “as iniciações humilham as pessoas antes de elevá-las permanentemente”⁵³ (TURNER, 1982, p. 25). Oswald passou por seu período de penúria como o filho pródigo: “Eu voltei porque estava com fome. [...] Não havia nada para comer além de cracas e algas.”⁵⁴ (p. 76; 77)

Oswald, finalmente, também morreu para sua vida anterior e pode se tornar um noviço de fato, pronto para renascer na posição de aprendiz de escriba. Entretanto cabe observar a transição para um escriba inglês que não faz parte do passado celta e, portanto, não tem a mesma ligação com a tradição bárdica de poeta, profeta e juiz. A recuperação da ovelha perdida de Columba e a volta de Oswald, o filho pródigo⁵⁵, encerram o rito de passagem de ambos, pois a morte ritual se deu e foi superada. Cabe-lhes assumir seu novo grupo e respectivo código de conduta, mesmo que Columba ainda ame sua Irlanda e seja fruto dela e Oswald continue tendo modos e fala diferentes dos demais noviços, como resultado também de sua origem.

⁵² head down, emasciated, weary, ashamed of himself (p.76)

⁵³ initiations humble people before permanently elevating them

⁵⁴ I came back because I was hungry. There was nothing to eat but barnacles and dulse.

⁵⁵ A relação se encontra na passagem bíblica: 4. Quem de vós que, tendo cem ovelhas e perdendo uma delas, não deixa as noventa e nove no deserto e vai em busca da que se perdeu, até encontrá-la? 5. E depois de encontrá-la, a põe nos ombros, cheio de júbilo, 6. e, voltando para casa, reúne os amigos e vizinhos, dizendo-lhes: Regozijai-vos comigo, achei a minha ovelha que se havia perdido. [...] 11. Disse também: Um homem tinha dois filhos. 12. O mais moço disse a seu pai: Meu pai, dá-me a parte da herança que me toca. [...] 14. Depois de ter esbanjado tudo, sobreveio àquela região uma grande fome e ele começou a passar penúria. [...] 20. Levantou-se, pois, e foi ter com seu pai. Estava ainda longe, quando seu pai o viu e, movido de compaixão, correu-lhe ao encontro, lançou-se-lhe ao pescoço e o beijou. 21. O filho lhe disse, então: Meu pai, pequei contra o céu e contra ti; já não sou digno de ser chamado teu filho. 22. Mas o pai falou aos servos: Trazei-me depressa a melhor veste e vesti-lha, e ponde-lhe um anel no dedo e calçado nos pés. 24. Este meu filho estava morto, e reviveu; tinha se perdido, e foi achado. (Lc 15, 4-7; 11-12; 14; 20-22; 24)

A volta de Oswald também redime Columba de suas atitudes para com seu grupo e o Deus cristão. Ele encontra sua ovelha perdida e pode então cumprir a regra como um noviço. Conclui-se o rito de passagem de Columba para seu exílio quando ele recebe Oswald como membro da família de Iona e, ao mesmo tempo, reconhece o mosteiro como seu lar e não mais a Irlanda: “Bem-vindo, bem-vindo ao *lar*, bem vindo ao *lar* Oswald!”⁵⁶ (grifo nosso. p. 77). Por fim, a última fala de Columba demonstra o corte final com a Irlanda sedutora: “nós estamos acordados agora e prontos para começar de novo – começar de novo – começar de novo!”⁵⁷. Ele não está mais adormecido e não pode mais ser dominado contra sua vontade. Columba e Oswald estavam adormecidos na transição para seu novo papel, seduzidos por uma imagem irreal. Em princípio, Columba teria levado toda sua vida adulta tentando fazer a transição, enquanto Oswald teria rapidamente transcendido após um choque. Todavia, Oswald pode manter para o ancião Columba a lembrança de quem fora o jovem Columba e acentuar o efeito de que sempre se pode fraquejar e começar de novo.

Além do contexto histórico de transição, esta é talvez a peça em que existem mais paralelos entre Friel e uma personagem⁵⁸. Seguindo nossa intenção de pensar a razão e o efeito da escolha de Columba para viver tal rito de passagem, voltamo-nos para a biografia de Friel e seus paralelos com o fundador do mosteiro de Iona a fim de pensar sua própria situação enquanto artista das palavras. Enfatizamos que não se trata de relação autobiográfica, mas de pensar-se como alguém que vive o conflito de identidades em uma duplicidade progressiva que faz

⁵⁶ Welcome, _welcome home, _welcome home, Oswald!

⁵⁷ we are awake now and ready to begin again—to begin again— to begin again!

⁵⁸ Em *Dancing at Lughnasa* a aproximação biográfica é com a família do autor, como se verá adiante.

de ambos figuras liminares e a busca da superação de tal situação. Sem fugir da relação entre autor e personagem autores como Scott Boltwood (2007), e F. G. McGrath (1999) destacam o paralelo entre Columba e a figura do artista como se verá em *Faith Healer*, em personagens que se isolam de um ou outro modo. O próprio Friel acredita que o ato de escrever gera uma existência muito isolada (DELANEY, 2000) e através de personagens como Columba, Frank Hardy e Michael Mundy, Friel pensa o dom do escritor, bem como sua responsabilidade social e sua relação com o público. As ações de Columba motivam aqueles que o admiram a procurar imitá-lo, como o monge Brendan e o noviço Oswald que o veneram e não podem ver ou ouvir o homem nele.

Assim como Kilroy (2006) e F. C. McGrath (1999), Fintan O'Toole (2003) observa a existência de dados autobiográficos em *The Enemy Within*, como veio a ser recorrente na obra de Friel. O'Toole cita a pergunta de Grillan a Columba: "A priest or a politician?" (p.303). Columba tenta ser político e sacerdote, consequentemente dilacerando-se devido à impossibilidade de conciliar os dois papéis. Friel, por sua vez, vem de família católica, estudou em colégios católicos e foi seminarista em Maynooth por dois anos, mas não se tornou padre tampouco aprecia falar da experiência. Tornou-se professor de matemática e militante do Partido Nacionalista na Irlanda do Norte como seu severo pai. O'Toole entende que Friel acabou por tornar-se nem padre e nem político, mas enquanto observador e dramaturgo buscou outro modo de fazer política, assim como de ensinar, abençoar e curar, exercendo à sua maneira um tipo de sacerdócio.

Finalmente, Friel usou Columba para indicar um caminho sem volta para a Irlanda a partir de uma escolha imperativa. Não se pode reviver ou recuperar o passado, mas repensá-lo e mover-se adiante considerando as marcas deixadas por

ele, pois a nostalgia paralisa. Por fim, Columba reconhece amar a Irlanda, mas não pretende dar sua alma por ela:

Saiam do meu *mosteiro*! Saiam da minha *ilha*! Saiam da minha *vida*! Voltem para aquelas malditas montanhas e colinas sedutoras que me roubaram de meu Cristo! Você absorveu meu suor! Você sugou meu sangue! Você roubou minha masculinidade, meus melhores anos! O que mais você quer de mim, maldita Irlanda? Minha alma? Minha alma imortal? Maldita, maldita, maldita, Irlanda! – [*sua voz treme*] Irlanda gentil e verde. – linda, verde, Irlan da – minha adorável e verde Irlanda. Oh, minha Irlanda.⁵⁹ (p.75)

Essa fala age como resposta à sua visão no início da peça, quando se sente na Irlanda de sua juventude. Nesse momento, há o entendimento do contraste entre a memória afetiva do lugar paradisíaco e a situação real das lutas sem fim, que Grilloan tentava fazê-lo ver. Columba reconhece Iona como seu lugar e o sacerdócio como sua vida. Sobre essa fala de Columba, Tony Corbett (2008) elucida que a paisagem da Irlanda é ao mesmo tempo maldita e sedutora exercendo a tentação a ser superada pelo monge. Ele continua observando que à imagem de coito adiciona-se a noção da Irlanda como uma “sugadora de sangue e masculinidade, uma combinação da ideia de vampiro e súcubo, o demônio de forma feminina que tem intercuro com homens adormecidos.”⁶⁰ (CORBETT, 2008, p. 7). Entendemos que estando adormecido, ou seja, incapaz de agir e pensar conscientemente, Columba ficou suscetível aos apelos sedutores da Irlanda até *acordar* e repeli-los.

⁵⁹ Get out of *my monastery*! Get out of *my island*! Get out of *my life*! Go back to those damned mountains and seductive hills that have robbed me of my Christ! You soaked my sweat! You sucked my blood! You stole my manhood, my best years! What more do you demand of me, damned Ireland? My soul? My immortal soul? Damned, damned, damned Ireland!— [His voice breaks.] Soft, green Ireland—beautiful, green Ireland—my lovely green Ireland. Oh, my Ireland;

⁶⁰ blood-sucking stealer of manhood, a combination of the idea of vampire and succubus, the demon in female form who has intercourse with sleeping men

A partir do processo de libertação política das colônias depois da II Guerra Mundial, o questionamento das ciências humanas intensificou-se e se voltou para a reavaliação da história das novas nações, tal como elaborada pelo dominador, como também para a construção de sua identidade e sua imagem aos olhos de outros povos (MARCUS; FISCHER, 1999). Nesse sentido, a transcendência de Columba remete à busca de recomeço também da Irlanda, que havia se tornado uma nação independente ainda no início do século XX, mas que estava vivendo um novo momento enquanto tal. A República da Irlanda entra em um período de crescimento econômico e mudanças sociais sem precedentes em fins dos anos 1950, que se estende durante a década de 1960, como resultado de nova política desenvolvimentista. Nesse contexto, uma série de novos autores voltou-se à reflexão acerca do desenvolvimento do país e de sua reavaliação histórica, assim como uma série de jovens pesquisadores e professores, e até mesmo parte da Igreja Católica, que via a necessidade de adaptar-se (KIBERD, 1996, p.565-579). O jovem dramaturgo Friel se encontrava em um momento de transição dessa tentativa de construção identitária.

Assim como Columba e Oswald mesmo depois de sua passagem continuam sendo em boa parte aquilo que suas origens fizeram deles, o passado celta deixou sinais diacríticos, ou seja, sinais reconhecíveis pelos próprios irlandeses em suas características culturais, que se movem e se rearranjam em constante transformação. A que leva essa transformação é o foco a se pensar. Isso será tópico para futuras peças de Friel, que com *The Enemy Within* assinalou qual seria sua pretensão como dramaturgo que conduz o ritual, mas que entende que raramente será eficaz em transformar o *anima* da plateia e terá de conviver com suas dúvidas, sucessos e insucessos como demonstrará em sua obra-prima: *Faith Healer*.

CAPÍTULO 2

Os Diversos Níveis Rituais em *Faith Healer*

Uma das medidas de uma grande obra da imaginação é, não apenas a possibilidade de várias interpretações diferentes, mas o resíduo que ela deixa inexplicado depois de toda e qualquer interpretação.¹

Nicholas Grene

Em *The Enemy Within* observamos que o drama-ritual vivido por Columba, foco principal da peça, é desenvolvido em um processo bastante claro e bem definido desde o início. Desde então, Friel aprimorou tanto seu enfoque do ritual enquanto veículo que auxilia transições quanto seu domínio da forma dramática. Considerada pela crítica como sua peça mais brilhante e antecedendo seu envolvimento com a Field Day Theatre Company, *Faith Healer* (1979) é uma peça em que o ritual constitui forma e tópico demonstrando sua habilidade e amplitude na abordagem do drama enquanto ritual.

Pouco após *The Enemy Within*, em 1963, Brian Friel foi contemplado com um prêmio que permitiu a ele uma estadia de seis meses como observador na companhia de Sir Tyrone Guthrie em Minnessota. Certamente as concepções de drama-ritual Guthrie exerceram importante influência no jovem dramaturgo que, a partir desse contato, desenvolveu e aprimorou progressivamente o uso de elementos rituais, míticos e sacrificiais em sua obra dramática e abandonou

¹ One of the measures of a great work of the imagination is not just its openness to several different interpretations, but the unexplained residuum that it leaves after any and every interpretation. Nicholas Grene (2006, p 53)

definitivamente os contos. Em seu ensaio *Theatre as ritual* (1979 [1965]), Guthrie declara que “O teatro [...] é descendente direto das primitivas cerimônias religiosas [...] os primeiros atores da tragédia em Atenas eram sacerdotes. Eles reencenavam ritualmente a morte e ressurreição de Dioniso”.² Tal como Sir James Frazer, Guthrie destacava a semelhança entre as encenações da morte e ressurreição de Dioniso na Grécia antiga com os rituais católicos do sacrifício de Jesus Cristo, ecos que encontramos em várias das peças de Friel, e de modo especial em *Faith Healer*.

Friel é um entre vários outros dramaturgos irlandeses influenciados pela tragédia grega, embora guarde suas peculiaridades. Marianne McDonald (2000) identificou trinta adaptações ou reescrituras de tragédias gregas por autores irlandeses, número esse que não considera às alusões, o que aumentaria consideravelmente a contagem. Em “Brian Friel’s rituals of memory” (2007), Robert Tracy retoma o especial interesse dos dramaturgos irlandeses pela tragédia grega, enfatizando Friel. Segundo ele, os irlandeses foram influenciados pelas teorias dos pesquisadores da Escola Mítico-ritualista (*Myth and Ritual School*), conhecidos também como Ritualistas de Cambridge (*Cambridge Ritualists*), os quais procuravam analisar a literatura clássica através da antropologia cultural de fins do séc. XIX e início do XX, tendo como influência principal *O ramo de ouro* de Sir James George Frazer, cujo primeiro de um total de doze volumes foi publicado em 1890. Frazer entendia que os rituais de fertilidade das sociedades que lhe eram contemporâneas eram comparáveis aos da Grécia e da Roma antigas, visto que todos eles procuravam assegurar a fertilidade da colheita, dos animais e igualmente a fertilidade humana através de sacrifícios às divindades. Posteriormente, na

² The theatre is [...] the direct descendant of primitive religious ceremonies [...] the first actors of tragedy in Athens were priests. They ritually re-enacted the death and resurrection of Dionysus.

década de 1920 na Universidade de Cambridge, Jane Harrison e Gilbert Murray afirmaram que as mortes sacrificiais da antiguidade relatadas por Frazer eram fundadoras da tragédia grega, ideia que ao longo do tempo difundiu-se, ainda que não haja evidências históricas, lembra Tracy. Mas segundo os *Cambridge Ritualists*, os rituais que reviviam as mortes de Hipólito, Édipo e Antígona forneciam matéria-prima para as peças anuais encenadas em honra a Dioniso, que, por sua vez, foi feito em pedaços, mas ressuscitado posteriormente por Zeus.

Robert Tracy observa que, a despeito de as teorias ritualistas serem atualmente citadas com cautela por serem consideradas reducionistas, assim como o trabalho de Frazer ser tomado como evolucionista, as observações do antropólogo sobre o caráter sacrificial dos rituais de fertilidade influenciaram escritores como Yeats, Synge e Eliot. Segundo Frazer, sacrifícios humanos eram comuns na antiguidade, fosse do rei velho em prol de um rei jovem e forte ou de um jovem escolhido para personificar o deus da colheita e que, embora cercado de privilégios por certo tempo, seria sacrificado no período da colheita ou antecedendo a sementeira, com o propósito de garantir a ressurreição da comunidade através dos novos frutos.

Tracy propõe no referido artigo que Friel, como outros dramaturgos irlandeses de sua geração, foi diretamente influenciado pela concepção da origem ritual do drama. A influência nos parece de fato clara, porém, como parte do enfoque revisionista de sua geração, Friel retrabalha as possibilidades do ritual e da mitologia no que se refere à estrutura do texto, assim como também ao efeito do drama, pois quase sempre se afasta do ato de re-viver, a fim de manter a memória e continuidade dos ritos e mitos e opta por viabilizar a transformação potencial.

Indo além dos mitos gregos, Declan Kiberd sugere que em *Faith Healer* Friel reescreve o mito de *Deirdre and the Sons of Uisneach*³ colocando Frank Hardy como um moderno Naoise que se une à sua Deirdre, uma jovem advogada de Ulster educada para um destino brilhante, e a leva a perambular pela Escócia e pelo País de Gales acompanhados de seu vassalo, Teddy, até a volta para seu já conhecido final trágico e o subsequente suicídio de Grace após um ano da morte de Frank. Desse modo, Kiberd acredita que,

Subjacente à descrição que Friel faz de Hardy como um moderno Naoise [...] está a convicção de que os mitos primitivos não são imposições de uma cultura, mas posses inatas de cada pessoa, que afirma ser única, mas é na verdade uma cópia, consciente ou inconscientemente repetindo as vidas de outros.”⁴.

Partindo dessa observação, entendemos que Friel expressa a angústia do escritor de ser um farsante (como o pai de Grace se refere a Frank) ao copiar temas e formas. Em contrapartida, exalta-se como artista inventivo criando palimpsestos ao escrever por sobre outras histórias demonstrando que os mitos e as vidas já vividas são, de fato, copiadas ou revividas continuamente. Entretanto, em seu copiar o autor gera algo sempre novo, uma vez que está constantemente refazendo e recriando o já escrito, contado ou vivido por outros ao transformar e adicionar por seu próprio engenho. Ao construir Frank, Friel reelabora sacrifícios

³ Trata-se de um mito do ciclo de Ulster. Em uma noite de festa, o bebê no ventre da anfitriã emite um grito audível por todo o palácio. Um oráculo presente avisa Feidhlimidh e sua esposa que o bebê em seu ventre se tornaria uma mulher que traria desgraça a todos. O rei Conchobar não permite que a menina seja morta ao nascer e Deirdre é criada isolada e longe da família para tornar-se sua esposa. Porém a jovem Deirdre induz o belo Naoise e seus irmãos a fugirem com ela para a Escócia por onde perambulam até serem convencidos de que era seguro voltar para Ulster (região ao norte da ilha Hibernia, atual Irlanda). Ao voltarem, Naoise e seus irmãos são mortos em armadilha de Conchobar. Deirdre jura que jamais teria dois maridos e nunca mais sorri até suicidar-se um ano depois da morte de Naoise.

⁴ Underlying Friel's depiction of Hardy as a modern Naoise [...] is the conviction that primitive myths are not impositions of a culture but innate possessions of every person, who professes to be unique but is in fact a copy, consciously or unconsciously repeating the lives of others.

rituais de deuses mortos e ressuscitados menos conhecidos como o pré-celta Crom Dubh e o celta Lugh, que foram absorvidos e reelaborados pela religião católica na Irlanda, além de outros bem conhecidos como os de Dioniso e Jesus Cristo. Há o efeito de rituais que se sobrepõem, acontecem em momentos diferentes ou se repetem como ciclo da vida que se repete refazendo-se. Não importa a Friel a veracidade da origem do drama nos rituais gregos, tampouco do sacrifício do rei da colheita, mas sim sua referência simbólica e o impacto possível.

A escolha do monólogo em *Faith Healer* auxilia o efeito mítico-ritual, tendo na plateia os mediadores da crise. Entretanto, quando Friel começou a escrever a peça em 1975⁵, esta era composta de duas peças de um ato cada, de modo algo semelhante a *Lovers* (1971)⁶, sendo que a primeira seria *Faith Healer* com um único monólogo de Frank Hardy e a segunda seria intitulada *The Game* em que um artista e sua esposa se digladiavam recapitulando suas vidas em ironias e agressões durante uma noite. Possivelmente insatisfeito com o efeito, Friel incluiu outro monólogo intitulado *The Faith Healer's Wife* e chamou o conjunto das três peças de *The Bannerman*. Finalmente, dividiu o monólogo de Frank Hardy em duas partes, manteve o monólogo da esposa como *Grace* e substituiu *The Game* pelo monólogo de Teddy que fala como a testemunha da vida do casal. Optar por quatro monólogos, tendo Frank iniciando e terminando, permitiu a Friel manter a unidade em uma única peça como progressão ritual no palco. A tensão do casal de *The Game* foi incorporada à relação entre Frank e Grace. A data citada por Teddy

⁵ Os dados a respeito do desenvolvimento da peça foram obtidos através da consulta aos manuscritos de Brian Friel cedidos pelo autor à Irish National Library. As consultas foram realizadas em julho de 2010 e julho de 2011. As caixas correspondentes às notas e manuscritos de *Faith Healer* são MSS 37,075 e MSS 37,076.

⁶ Em *Lovers* há duas peças de um ato, *Winners* e *Losers*. Na primeira, acompanhamos um jovem casal em suas últimas horas de vida cuja ação é intercalada por um casal de narradores que reportam detalhes da vida dos jovens e os fatos após seus corpos serem encontrados. Na segunda, *Losers*, há um homem de meia idade que conta à plateia seus infortúnios no casamento tardio enquanto vemos suas memórias no palco.

(inverno de 1947) foi a única a permanecer no texto final, entretanto nos cadernos dos manuscritos de Friel constam mais datas nas versões preliminares. Ao eliminá-las ficou o efeito da suspensão do tempo, semelhante ao do mito em seu caráter sagrado e que sempre se repete quando contado, como observa Mircea Eliade em *Mito e Realidade* (1994 [1963]):

Não se trata de uma comemoração dos eventos míticos, mas de sua reiteração. O indivíduo evoca a presença dos personagens dos mitos e torna-se contemporâneo deles. Isso implica igualmente que ele deixa de viver no tempo cronológico, passando a viver no tempo primordial, no tempo em que o evento teve lugar pela primeira vez. (p. 22).

O uso do monólogo também permite a não marcação do tempo da ação no palco, o que possibilita a construção da peça como mito cuja permanência é atemporal, deixando, porém, alguma temporalidade referida pelas personagens nas entrelinhas de seus monólogos como observaremos adiante. Entretanto a falta de referência temporal dos monólogos não significa que estes ocorram concomitantemente. Portanto, Frank está morto em cena, mas não Grace, como Clare Wallace (2006) e outras análises afirmam, tampouco Teddy, como acreditam David Barnett (2006) e Anthony Roche (2011). Grace se suicida após seu monólogo exatamente doze meses após a morte de Frank em Londres. Sua motivação para falar é o aniversário da morte de Frank. Teddy fica na iminência de também suicidar-se após saber da morte da amada que morava tão próximo sem que ele soubesse e pudesse salvá-la. Não há indicação evidente do tempo dos monólogos, mas fica a sensação de tempo decorrido entre eles, o que confirma a forma de rito de passagem da peça. Teddy menciona que se passaram doze meses da morte de Frank e que ele havia reconhecido o corpo de Grace naquela manhã. O efeito é um

processo de transformação que é contínuo, lento e doloroso, porém inevitável.

O texto final é composto de quatro monólogos na tradição do *storytelling*, uma vez que as personagens falam ao público como afirma Helen Lojek (2004, p. 185): “Os monólogos de *Faith Healer* não são monólogos internos, mas histórias elaboradas, dirigidas ao público e claramente vinculadas à tradição de *storytelling* do *shanachie* irlandês.”⁷ Recuperar a relação com a tradição oral na referência à figura do *shanachie* que, por sua vez remonta aos poetas celtas, também marca a transição entre arcaico e moderno. Os monologadores mantêm indubitavelmente uma relação com o público pontuada no uso de pronomes, vocativos, *question tags* (especialmente no monólogo de Teddy). Alguns exemplos se destacam⁸:

FRANK: Peço-lhes desculpas – O Fantástico Reparador. Só esta noite. (*uma reverência breve*) O homem daquela faixa esfarrapada.⁹ (p. 332)

GRACE: Eu queria que vocês o vissem ¹⁰ (p.350)

TEDDY: Mas é uma melodia fantástica, não é? Vocês já pararam para pensar em todos aqueles grandes artistas do passado [...] e já se perguntaram o que os tornava artistas de primeira linha, o que todos eles tinham em comum?”¹¹ (p. 355)

FRANK: [Eu] gostaria de descrever aquele quintal para vocês¹² (p. 375)

⁷ The monologues of *Faith Healer* are not internal monologues but crafted stories, directed to the audience, and they are most clearly linked to the storytelling tradition of the Irish *shanachie*.

⁸ A tradução da peça aqui utilizada é de Domingos Nunez (no prelo). A paginação utilizada, porém, ainda é do original em inglês, em DEANE (1984)..

⁹ I beg your pardon – The Fantastic Francis Hardy – Faith Healer, One Night Only. (slight bow) The man on the tatty banner.

¹⁰ I wish you could have seen him.

¹¹ But it is a fantastic tune, isn't it? Did you ever look back over all the great artists [...] and did you ever ask yourself what makes them all top liners, what have they all got in common? OK, I'll tell you.

¹² I would like to describe that yard to you.

O primeiro e o último monólogo são do próprio curador¹³, Francis Hardy, o segundo é de sua esposa Grace e o terceiro de seu agente Teddy, que é mais similar a um assistente de palco. Frank, Teddy e Gracie viveram autoexilados por mais de vinte anos, em constante peregrinação e penúria, sobrevivendo dos trocados angariados com curas esporádicas entre Gales e Escócia - passando pela Inglaterra, mas com raras performances - até o dia do retorno da trupe à República da Irlanda, aos arredores da fictícia Ballybeg, vilarejo próximo a Donegal.

Fig. 2 As performances ocorrem no País de Gales e na Escócia
Frank morre na fictícia Ballybeg (região de Glenties), República da Irlanda

¹³ O termo “curador”, a princípio, remete a alguém que cura outros seres, seja médico ou curandeiro, por exemplo. O termo, entretanto, possui ainda outras acepções. No cotidiano, “curador” é uma forma popular do vocábulo “curandeiro”, porém com diferença no uso. Os críticos da prática, sejam cientistas, religiosos ou céticos, tendem a usar o termo “curandeiro” para aquele que cura com base em alguma espécie de crença sobrenatural. Contudo, os oficiantes da cura pela fé e os que os procuram referem-se a eles como “curadores”. (CAPUCHINHO, 2002) Como toda a peça gira em torno da capacidade de cura pela fé pelos “de dentro” do círculo, optei por empregar “curador” e não “curandeiro” para evitar julgamento de valor.

O estopim que provoca a ruptura que desencadeia o drama-ritual no palco é o aniversário da morte de Frank e todo seu rito de passagem para a morte. Isso inclui todo o episódio em Ballybeg que remete à morte de Dioniso e aos sacrifícios em seu culto, mas também aos ritos pagãos de colheita nos moldes identificados por James Frazer e aos últimos dias de Cristo. Contudo, muito embora o ritual já esteja encerrado, seu teor apenas é revelado ao final. Assim como não há rubricas de tempo, também não há indicações do local de onde falam. Na sequência dos monólogos, notamos que Frank fala do além-túmulo, de um não-lugar, tentando finalizar sua passagem para o mundo dos mortos. Por outro lado, Grace também tenta concluir o luto falando de seu quarto em Londres. Teddy também está em Londres e, ainda finalizando o luto por Frank, agora tenta significar o trajeto com a trupe como estritamente profissional a fim de tentar sobreviver ao novo luto por Grace.

Ainda que haja limitada ação no palco, os monólogos em *Faith Healer* estão repletos de ação dramática que se constrói na mente da plateia. Processos rituais se desenvolvem em suas falas em vários níveis, conduzindo à cisão definitiva com um modelo anterior ou à uma transformação simbólica. Até a década de 1960 as práticas rituais eram observadas prioritariamente como um meio de confirmação da transição de um indivíduo para uma nova categoria ou reafirmação do sistema em sociedades tradicionais simples, porém desde os anos 1960, os rituais vêm sendo estudados como metáfora para as atividades sociais e para os processos de mudança social.

O conceito de ritos de passagem foi desenvolvido por Arnold van Gennep em seu livro *The rites of passage* ([1909] 2004) ao fundamentar-se na regeneração como a lei da vida: “A vida de um indivíduo em qualquer sociedade é uma série de

passagens de uma idade para outra e de uma ocupação para outra”¹⁴ (p. 2;3). Porém, para que um novo “eu” surja a partir dos ritos de passagem, o antigo “eu” deveria morrer ritualmente. Em fins da década de 1950, Victor Turner recuperou e ampliou a concepção de ritual de passagem de van Gennep dividido em três fases – separação, liminaridade e reintegração - para quatro fases - *ruptura*, *crise crescente*, *ação reparadora* e *desfecho* com a *reincorporação* ao grupo ofendido ou a *cisão* definitiva. Mais ainda, Turner revigorou o conceito ao aplicar os ritos de passagem às sociedades complexas modernas e incorporar a transformação como resultado possível do ritual que nem sempre termina por reincorporar os indivíduos ao modelo anterior, mas permite a contestação e ocasional transformação do sistema. Turner ocupa-se das situações de conflito e possível mudança social e não das regularidades como era usual no estrutural funcionalismo em que se formou. Nessa perspectiva, ao pensarmos em rituais na sociedade irlandesa no século XX, podemos refletir a respeito das transformações, como também das permanências culturais e socioeconômicas na jovem República da Irlanda e também no Norte ao considerarmos que os monólogos em *Faith Healer* abordam principalmente o período entre 1948, ano do ato da República, e 1968, ápice dos conflitos conhecidos como *Troubles* na Irlanda do Norte.

Em *O processo ritual* (1967) e outras publicações subsequentes, Turner explora a liminaridade como um período em que as pessoas encontram forças e apoio de outros vivendo uma mesma situação de conflito. Utilizou o termo *communitas* para descrever o sentimento de união compartilhado por aqueles que vivenciam a mesma situação liminar, como por exemplo, os que viviam uma iniciação juntos ou seguiam em peregrinação. No caso da trupe mambembe trata-

¹⁴ The life of an individual in any society is a series of passages from one age to another and from one occupation to another.

se de uma peregrinação em busca de uma identidade em fuga daquela que deixaram para trás. E assim, vivem sofrendo e discutindo, mas apoiando uns aos outros.

Uma vez que, na perspectiva de Victor Turner, drama e ritual são formas de performance que movimentam a vida social em direção à acomodação de conflitos ou à transformação, em *Faith Healer* há no palco uma performance ritual que, nesse caso, contém em si outras formas rituais, do mesmo modo que um processo social inclui vários outros. Cada monólogo menciona vários outros rituais ocorridos durante os anos de peregrinação do trio, tais como os rituais de cura realizados por Frank durante sua carreira de curador, bem como a negação de outros rituais de passagem como a nomeação, o casamento e a morte. Os monólogos enfatizam a incomunicabilidade dos três, que é constatada pelas opiniões tão diversas que cada um tem dos outros e dos eventos, como também dos silêncios frente a momentos decisivos como a morte do pai de Frank e o bebê natimorto. As três personagens se alternam sem se encontrarem no palco, ao redor de um mesmo evento estressor - a trágica morte do líder da trupe - que motiva a necessidade de relembrar e reviver o tempo que compartilharam. Os relatos de cada personagem claramente alteram os fatos, quer seja consciente ou inconscientemente, também em um processo de superação do luto, porém as memórias se constroem conforme o tempo e a necessidade emocional e social as moldaram, fato esse que não nos impede de perceber os diversos níveis do ritual-drama.

O que vemos no palco é o conflito nunca resolvido entre as vozes das três personagens. Nicholas Grene (2006, p.63) observa com delicadeza que,

[...] as quatro falas são como os quatro movimentos de um quarteto de cordas, com o contraste deliberado do *allegro* cômico de Teddy

com os *tempi* mais sombrios de Frank e Grace. O que o monólogo final de Frank oferece não é tanto a sensação de final da narrativa, mas o encerramento especial que procuramos ao término de uma peça musical. É também o encerramento formal da tragédia.¹⁵

Todavia, veremos que a estrutura em quatro monólogos funciona também como ritual que procura reatar com o modelo original e, ainda que reatar não seja possível, algo do antigo persistirá. No caso de *Faith Healer*, não apenas temos um ritual a se desenrolar no palco, como também a peça constitui um metaritual e podemos ir mais longe observando que ela contém e reelabora rituais que se desenvolvem em diferentes níveis e evoluem para a cisão, ou ainda melhor, para uma quebra definitiva de paradigmas.

Brian Friel acredita que o drama é um rito em si mesmo quando diz: “O ritual é parte do drama. O drama sem ritual é poesia sem ritmo, nem poesia e nem drama. Isso não quer dizer que o ritual seja um atributo do drama: ele é a essência do drama. O drama é um RITO e sempre religioso no sentido mais estrito.”¹⁶ Isso significa que, a seu ver, o drama, assim como os rituais, permite a transformação da essência dos indivíduos na plateia.

Em *Faith Healer*, podemos comparar a forma da peça em quatro monólogos às fases dos rituais de passagem ou de crise de vida tal como descritos por Victor Turner: ruptura, crise crescente, ação reparadora, cisão definitiva ou reincorporação. De acordo com Victor Turner, a primeira fase dos ritos de passagem é caracterizada pela quebra de uma regra da ordem pré-existente

¹⁵ [...] the four speeches are like the four movements of a string quartet, with Teddy's comic allegro a deliberate contrast to the more somber tempi of Frank and Grace. What Frank's final monologue offers is not so much the sense of narrative ending but the spatial closure we look for in the completion of a piece of music. It is also the formal closure of tragedy.

¹⁶ 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. (carta apud Dantanus, 1988. p.87. Ênfase de Dantanus.)

seguida por uma fase de crise crescente durante a qual a separação entre as partes aumenta. A fase de crise possui “características liminares, uma vez que está no limiar entre fases mais ou menos estáveis do processo social.”¹⁷ (TURNER, 1974, p.39). A terceira fase é a ação reparadora que ocorre a fim de impedir a ampliação da crise com “certos mecanismos ajustadores e retificadores que são rapidamente postos em funcionamento por líderes ou membros estruturalmente representativos do sistema social perturbado”¹⁸ (ibidem). A ação reparadora é a fase mais liminar porque está entre a crise e o desfecho. É nesta fase que um ritual liminar pode ser realizado a fim de resolver a crise e promover uma oportunidade para que a fase final da reintegração ocorra. Entretanto, nos casos em que a ação reparadora é mal sucedida, a solução do conflito e a reintegração do grupo problemático à sociedade não são possíveis ocorre “o reconhecimento social e a legitimação da cisão irreparável entre as partes contestadoras.”¹⁹

Deste ponto de vista, identificamos quatro níveis rituais em *Faith Healer*. Em primeiro lugar a sequência dos quatro monólogos segue o formato dos ritos de passagem ou ritos de crise de vida, posto que cada um dos monólogos representa uma das fases do ritual. O primeiro monólogo de Frank rompe as expectativas de continuidade da narrativa ao ser deixado em suspenso. Tal desconforto inicia a ruptura com a ordem esperada para o drama, algo que por sua vez progride para a fase de crise ao longo do monólogo de Grace. No terceiro, Teddy produz a ação reparadora tentando compreender o casal e os anos que viveram juntos, buscando, assim, apaziguar o conflito na forma do drama em seu ponto mais alto a fim de

¹⁷ liminal characteristics, since it is a threshold between more or less stable phases of the social process (Turner, 1974:39).

¹⁸ certain adjustive and redressive mechanisms... [which] are swiftly brought into operation by leading or structurally representative members of the disturbed social system.

¹⁹ social recognition and legitimization of irreparable schism between the contesting parties.

restaurar o fluxo esperado ou levar a uma cisão definitiva. Fechando o drama-ritual, Frank retorna com o propósito de finalmente dar sua razão de estar ali em uma última performance, a fim de aceitar a cisão definitiva com suas origens e integrar-se ao mundo dos mortos.

Em um segundo nível ritual, os monólogos de cada personagem constituem sua fase reparadora individual em seus rituais de passagem particulares como tentativa de reintegrá-los às suas sociedades. Temos, então, três rituais que já encontramos em andamento, pois cada personagem procura resolver no palco a crise que se iniciou com a ruptura que se dá com a morte sacrificial de Frank. Em cena, o público vê a fase da ação reparadora no ritual de passagem vivido por cada um, que procura através da palavra reconstituir sua ação e razão no grupo para superar a morte abrupta e violenta e deixar a fase liminar do luto. Cada um deles alcançou o pico de sua crise pessoal com o evento do assassinato de Frank; entretanto, seus rituais de crise de vida particulares iniciaram-se quando cada personagem abandonou seu grupo social de origem, desenvolveram-se durante os vinte anos relatados nos monólogos até o momento da ação reparadora que vivem no palco e continuam depois dela nos casos de Grace e Teddy. Contudo os monólogos fornecem poucas pistas do que teria motivado suas rupturas e nenhuma de como os três se conheceram.

As lembranças vão e vêm livremente sem qualquer ordem, apenas evitando a lembrança crucial daquela madrugada entre a noite de trinta e um de agosto e o amanhecer de primeiro de setembro, fim da colheita e do verão, último dia das antigas festividades de Lughnasa, noite em que se havia realizado um casamento que por sua vez é também um ritual de fertilidade. O tempo parece suspenso ao longo da peça, quase mítico, porém através da única citação temporal específica,

os eventos mais importantes podem ter datação aproximada. Trata-se de um detalhe da fala de Teddy: “E outra coisa, quando aqueles pássaros morreram no inverno de 47 [...] depois da morte daqueles pássaros, Mary Brigid nunca mais voltou a trabalhar.”²⁰ (p. 356). Tendo Mary Brigid sido a última cliente de Teddy antes de Frank, podemos assumir que ele não tenha demorado muito para se unir ao casal.

Por exemplo, ao relembrar fragmentos de sua infância em Kilmeedy, no condado de Limerick, Frank colabora com a datação aproximada dos eventos, como também dá evidências de sua origem operária e católica.

FRANK: Apenas alguns resquícios de memória, pálidos e indefinidos: o meu pai observando-me pelas grades da janela da sala de estar enquanto eu ia para escola – nós morávamos em uma casa alugada do outro lado da rua; eu brincando com um par de algemas, colocando e tirando as minhas mãos de dentro das argolas; minha mãe cantando um hino para si mesma: ‘Sim, o céu, sim, o céu é a recompensa’; um grupo de homens sendo apresentados no quartel do outro lado da rua ... eu acho que eram inspetores de Dublin ...: “Certamente, cavalheiros, sem dúvida, cavalheiros, como queiram cavalheiros”. Talvez mais uma ou duas memórias que não me evocavam nada. (p.338/339)²¹

Considerando esses detalhes, Frank parece ter nascido durante a Grande Guerra, no período subsequente ao Levante de Páscoa, e se lembra da infância em que viveu os primeiros conturbados anos do Estado Livre Irlandês. São recordações que evocam medo mesclado ao conformismo dos pais levando a considerar que a situação do país parece ter sido a motivação de sua ruptura com a

²⁰ And another thing, when those birds died in the winter of ‘47 [...] after those birds died Mary Brigid never worked again.

²¹ Only a few memories wan and neutral. One of my father watching me through the bars of the day-room window as I left for school – we lived in a rented house across the street. One of playing with handcuffs, slipping my hands in and out through the rings. One of my mother making bread and singing a hymn to herself: ‘Yes, heaven, yes, heaven, yes, heaven is the prize.’ And one of men being shown over the barracks – I think they were inspectors from Dublin – and my father saying, ‘Certainly, gentlemen, by all means, anything you say, gentlemen.’ They evoked nothing.”

família, com a Irlanda e também com a religião formal. Nesse sentido, em entrevista a Desmond Rushe, Friel fala sobre sua infância quando, por exemplo, ele tinha de olhar para todos os lados antes de correr para o sapateiro que ficava na mesma rua de sua casa. (MURRAY, 1999, p. 82). Diz ele desses momentos de medo:

Eu me lembro de levar sapatos ao sapateiro no fim da rua. Era uma experiência aterrorizante, porque se um garoto protestante pegasse você nessa terra de ninguém, eles o matariam. Tenho lembranças claras de quando eu tinha por volta de 12 anos de ficar parado na frente de minha porta esperando que os arredores estivessem livres para eu poder correr para a loja; e então, quando eu saía da loja esperava para ver se os arredores estavam livres novamente. Se você fosse pego, era seu fim. Era totalmente aterrorizante. Esse tipo de coisa deixa cicatrizes na vida de alguém para sempre..²²

Teddy é de origem humilde da classe operária londrina que habita o *East End*. Seu sotaque *cockney* não é uma variedade²³ apenas regional, mas também característica da classe operária mais baixa que se localiza historicamente no *East End* em Londres conforme explica Alan Cruttenden (1994, p. 85). No início dos anos 1970, período logo posterior à morte do casal em *Faith Healer*, W. Matthews afirma, “De todas as formas de inglês não-padrão, o *cockney* é em geral a mais desprezada e oprimida.”²⁴ (MATTHEWS: 1972, p. xi). Desse modo, quando Teddy nos diz que durante o julgamento dos assassinos de Frank “[...] ninguém naquele tribunal entendia uma única palavra do que eu dizia... tiveram que conseguir um intérprete para explicar ao juiz, em inglês, o que o único inglês autêntico naquele

²² I remember bringing shoes to the shoemaker's shop at the end of the street. This was a terrifying experience, because if the Protestant boys caught you in this kind of no-man's land, they'd kill you. I have vivid memories when I was 12 or so of standing at my own front door and hoping the coast would be clear so I could dive over to the shop; and then, when I'd left the shoes in, waiting to see was the coast clear again. If you were caught, you were finished. It was absolutely terrifying. That sort of thing leaves scars for the rest of one's life.

²³ Trata-se mais precisamente de um dialeto, pois não se refere apenas à pronúncia diferenciada, mas de estrutura e vocabulário.

²⁴ Of all the non-standard forms of English, Cockney is the most generally despised and downtrodden.

lugar estava dizendo!” ²⁵ (p.366). O juiz tem dificuldade em entender Teddy, ainda que ambos falem inglês. Entretanto, o juiz irlandês foi educado a falar o inglês padrão e não entende o inglês que fala um dialeto desprestigiado. Esse pequeno trecho da peça evidencia os problemas de comunicação mesmo falando-se a mesma língua, que ao mesmo tempo pode ser muito diferente devido a diferenças regionais, socio-econômicas e até mesmo profissionais.

Teddy permanece com o casal por vinte anos viajando pela Escócia e País de Gales nas fronteiras do mundo celta. Entretanto, não há evidência da ruptura que o teria feito deixar a Inglaterra para adotar a vida errante com artistas mambembes, posto que os únicos elementos conhecidos de sua vida fora do “mundo artístico” são sua origem operária e a morte de sua mãe. Ficamos sabendo de seus dois clientes anteriores descritos como maravilhas - um cão *whippet* que tocava foles e uma adestradora de pombos - dando o tom do exagero de suas observações. Ele tenta convencer-se de sua relação estritamente profissional, mas a caminha de cachorro no canto do palco já evidencia sua farsa, pois é sinal de seu afeto pelo cão morto há tantos anos. Sabemos que sua mãe era humilde, uma vez que ele comprou uma grande lápide de mármore inscrita em dourado para seu túmulo com a primeira boa quantia que lhe fora prometida para acasalar seu cão com outras fêmeas. Porém o cão nunca aceita cruzar e Teddy parece ter ficado com uma dívida de duzentas e catorze libras pela lápide. Grace comenta sua facilidade para pequenos golpes quando diz: “[...] Teddy não era apenas um mambembe que estava sempre encrocado com a polícia por causa de pequenos

²⁵ nobody in the courtroom understands a word I’m saying – they had to get an interpreter to explain in English what the only proper Englishman in the place was saying!

furtos, mas era também o escravo servil [...]”²⁶ (p. 345). Assim, o acúmulo de dívidas e pequenos crimes podem tê-lo levado a sair da Inglaterra.

Se confiarmos em Grace com a corroboração de Teddy, ela vem de uma tradicional e abastada família de advogados de uma pequena cidade no Norte. Tanto Grace como Frank fornecem pistas de que ela estava cansada do controle social e familiar. Frank conta que ao ler para ela uma carta de seu pai, Grace se regozijou em constatar como o pai ficara enfurecido com sua fuga:

FRANK: [...] ele usou a frase ‘envolvendo minha única filha em sua carreira de charlatanices’. E eu me lembro que fiquei com raiva e joguei a carta para ela, e me lembro também que ela leu aquela linha em voz alta e se atirou na cama, morrendo de rir e sacudindo as pernas no ar, e repetindo a frase muitas e muitas vezes. [...] E eu me lembro de pensar o quanto ela *parecia* jovem e como era cruel o jeito que ela ria do pai.²⁷ (p. 371)

Em seu monólogo Grace dá evidência de se orgulhar por haver abandonado os planos do pai para sua vida. Ao voltar para casa desistindo de sua vida mambembe miserável, ela não foi capaz de perdoar o pai senil após um acidente vascular cerebral. Ela percebeu a fragilidade física e mental de seu pai, mas tomou literalmente suas palavras sentenciadoras ao julgá-la porque “fugiu com o charlatão”²⁸ (p. 348).

Em sua própria confusão, ela relata ao público a vida meticulosamente organizada do pai e totalmente desorganizada da mãe que “com seu lenço na cabeça e suas botas de borracha era uma mulher estranha que entrava e saía do

²⁶[...] Teddy wasn’t just a fit-up man who was always in trouble with the Police for pilfering but a devoted servant [...].

²⁷ [...] he used the phrase ‘implicating my only child in your career of chicanery’. And I remember being angry and throwing the letter to her; and I remember her reading that line aloud and collapsing in bed with laughing and kicking her heels in the air and repeating the phrase over and over again [...]. And I remember thinking how young she *did* look and how cruel her laughter at him was.

²⁸ You ran away with the mountbank..

hospital psiquiátrico”²⁹ (p.347). Ao chegar, Grace contrastou a frieza e formalidade dos jardins japoneses do pai e a imponência dos álamos à “horta caótica onde minha mãe [de Grace] se agitava e à qual dedicou sua vida perturbada [...]”³⁰ (p. 347). Ao encontrar o pai adormecido em uma cadeira de rodas, Grace quer seu perdão e carinho, todavia revolta-se com o julgamento que recebe do pai perturbado e rompe definitivamente com suas origens, ainda que apenas se afastasse em silêncio sem a coragem de enfrentá-lo:

GRACE: Eu quis amaldiçoá-lo – não, não amaldiçoá-lo - atacá-lo e ofendê-lo com obscenidades e articulá-las lenta, clara e brutalmente bem na sua cara de aristocrata; palavras que ele nunca usou; uma língua que ele não falava; uma língua nunca ouvida naquela casa. Mas mesmo em sua confusão ele a entenderia e a reconheceria como minha rejeição definitiva aos seus álamos altos e exuberantes, aos profissionais da família e aos seus jardins japoneses bem cuidados [...] Ao invés disso... e ele continuava me sentenciando ... eu simplesmente fui embora. E eu nunca mais o vi. E ele morreu antes que aquele ano terminasse³¹ (p. 347)

Seguiu-se sua gravidez que, embora levada a termo, produziu o bebê natimorto, fato esse que ela associou inconscientemente a uma punição por haver deixado o pai senil, fraco, doente e que morreria em breve³². Assim como Frank, Grace também associa a morte do bebê à morte de seu pai, ou mais ainda, à morte de si mesmos enquanto progenitores.

²⁹ In her headscarf and wellingtons was a strange woman who went in and out of the mental hospital.

³⁰ Chaotic vegetable plot where my mother messed about and devoted her disturbed life to.

³¹ I wanted to curse him – no, not curse him – assault and defile him with obscenities and to articulate them slowly and distinctly and brutally into his patrician face; words he never used; a language never heard in that house. But even in his confusion he’d understand it and recognize it as the final rejection of his tall straight poplars and the family profession and his formal Japanese gardens. [...] Instead – and he was still sentencing me – I just walked away. And I never saw him again. And he died before the year was over.

³² Segundo ela o pai a sentenciara a nove meses de prisão por haver abandonado a família e provocado a morte da mãe, entretanto parece ser uma associação de culpa que ela mesma faz posteriormente.

Vejam os cada um dos níveis rituais em detalhe considerando os quatro monólogos. Francis Hardy, o curador, abre a peça com um monólogo no estilo de um *shanachie*, tradicional contador de histórias da Irlanda. Porém, ele promove a ruptura com o curso esperado da narrativa realista ao deixar o palco antes de contar o episódio que o levou até ali. Ao longo de seu último monólogo, ainda que Frank pareça consternado, ele termina por experimentar uma espécie de reintegração à sua terra e união com a plateia ou com o leitor. É ao desistir de sua vida e arte que ele pode se sentir completo e curado finalmente. Ele aceita seu destino devido à morte de seu dom ancestral em uma sociedade moderna crescentemente desencantada para tornar-se finalmente enraizado na Irlanda que abandonara, algo que suas meias verdes indicavam desde a primeira rubrica. Muito embora o assassinato de Frank tenha sido uma ruptura violenta com as regras sociais - fato esse que motivou o drama-ritual primário que se realiza no palco - *reviver* essa mesma morte também finaliza seu ritual-drama particular ao entregar-se ou mesclar-se ao seu público derradeiro para que deem continuidade e trabalhem uma perspectiva para o futuro.

Por outro lado, percebemos na fala de Grace sua tentativa de reincorporação a partir da negação de seu estado mental depois de todas as tragédias de sua vida. O monólogo de crescente desespero introduz a fase de crise no drama-ritual. Ainda que ela se refira a vários episódios narrados anteriormente por Frank, suas versões são consideravelmente diferentes. Ainda devido a seu estado mental, o público pode, em princípio, continuar a acreditar no confiante Frank. Por outro lado, quando o público percebe que Frank falou de além-túmulo e que suas histórias podem não ser confiáveis, há uma crescente sensação de desordem na forma esperada para o drama e consequente desconforto.

Em segundo lugar, Grace tem a mediação do psiquiatra como uma tentativa de superação do luto com o propósito de reintegrá-la à sociedade; contudo, a palavra falada é ineficaz para torná-la completa novamente do mesmo modo que Frank fazia sem palavras, apenas com suas “mãos brancas” e seus “olhos benignos”. Desse modo, a fase de ação reparadora em seu ritual particular falha porque o público é também incapaz de mediar sua crise. Grace não pode superar as mortes dos homens de sua vida: seu pai, seu filho e seu marido. O que resta a ela é a cisão absoluta com a sociedade da qual ela não é capaz de participar, ainda que tente. Ela comete suicídio em primeiro de setembro de 1969 ou 1970, “exatos doze meses após aquela noite em Ballybeg” (p. 369), pois não havia possibilidade de reintegração para ela após o período liminar de luto. Em uma oração de súplica, Grace deixa transparecer que não superará as fases do luto como seria esperado:

GRACE: Oh meu Deus, eu estou tão desorientada ... como eu estou desorientada... como eu quero que aquela porta se abra ... como quero que aquele homem guie seus passos por esse assoalho e pouse suas mãos brancas sobre meu rosto e sossegue este turbilhão dentro de mim – Oh meu Deus eu também sou uma de suas ficções, mas eu preciso dele para me dar forças nesta vida. Oh meu Deus, eu não sei se consigo continuar vivendo sem o apoio dele.³³ (p.353)

Contrastando com Grace, a fala de Teddy é em princípio organizada e bem-humorada; entretanto, torna-se progressivamente tensa até que seus argumentos no sentido de compreender a vida que os três levavam se desintegram. Sua motivação para falar é a recente morte de Grace, pois ele evita o quanto pode falar do ocorrido e volta a contar sobre a noite da morte de Frank: “Vou lhes dizer uma

³³ O my God, I'm in such a mess – I'm really in such a mess – how I want that door to open – how I want that man to come across that floor and put his white hands on my face and still this tumult inside me – O my God I'm one of his fictions too but I need him to sustain me in that existence. O my God I don't know if I can go on without his sustenance.

coisa... Por que não voltar doze meses e lhes contar primeiro sobre aquela noite em Ballybeg? Por que não faço isso?³⁴ (p. 366)”, mas depois de contar sobre sua última noite com o casal termina por unir as duas mortes: “Melhor voltar para a manhã daquele mesmo dia... exatamente doze meses depois daquela noite em Ballybeg.”³⁵ (p. 369). Tudo que lhe resta ao final é mais uma morte a superar. Morte essa que realiza a cisão definitiva de suas vidas enquanto grupo. Teddy não tem mais razão para viver, posto que na *communitas* seu papel era gerenciar o negócio, mas também a vida do casal dando a eles todo o apoio que ele acreditava precisarem. Ele era um acólito ou seguidor; um vassalo ou servo, mas ao final não havia mais ninguém que ele pudesse venerar e servir. A conclusão de sua ação reparadora parece mal sucedida, pois ele se tornou um alcoólatra melancólico e até mesmo violento. Entretanto, a performance de sua cisão é desconhecida, ainda que aponte para mais uma morte; mais um suicídio sacrificial.

Teddy falha ao tentar reintegrar-se à sociedade, assim como à ordem anterior que era a trupe vivendo em conjunto. Embora tenha falhado em sua própria ação reparadora, ele realizou a reintegração no que se refere à forma da peça, ou seja, o drama-ritual vivido no palco, uma vez que Frank retorna para retomar seu monólogo e fornecer a informação deixada em suspense.

No terceiro nível ritual, as personagens relatam e repensam os rituais realizados por Frank ao longo daqueles vinte anos juntos, tais como a cura das dez pessoas na igreja metodista, mas também outros processos rituais como as mortes de seus pais, os dois abortos de Grace e o bebê natimorto. Aqueles anos de peregrinação conformaram a fase de crise em seus ritos de passagem pessoais

³⁴ Tell you what – why don't I go back twelve months and tell you first about that night in Ballybeg? Why don't I do that?

³⁵ Or to go back to the morning of that same day – twelve months exactly after that night in Ballybeg.

tentando superar a ruptura com suas origens enquanto viviam juntos como um grupo. Nesse longo período os três foram figuras liminares que pertenciam a nenhum lugar e eram destituídas de quaisquer laços sociais, porém há tentativas de reincorporação que acabam em cisão definitiva.

A evidência de que Teddy tenha se unido ao casal por volta de 1948 permite-nos inferir a morte de Frank em 1968 e de Grace em 1969, o que nos leva a pensar no exílio da trupe da Irlanda e da Inglaterra aproximadamente entre 1948 e 1968, um período de grandes transformações sociais e conflitos políticos e religiosos devido à formação da República da Irlanda e da manutenção do Norte como parte do Reino Unido da Grã-Bretanha e Irlanda do Norte. O fato de serem, ele um católico das classes baixas do sul e ela uma burguesa anglo-irlandesa dificultaria a vida dos dois na ilha e poderia tê-los obrigado a migrar. Essa é apenas uma das muitas lacunas sutilmente deixadas por Friel, como também as circunstâncias em que o casal se conheceu e como Teddy se uniu a eles. Nesse meio tempo, tanto Grace como Frank voltaram para casa em momentos diferentes e sozinhos. Grace deixou Frank e retornou à casa de seus pais no vilarejo de Knockmoyle no condado de Tyrone, conforme mencionado acima, e Frank voltou para o funeral de seu pai³⁶. Ambas as viagens de volta ao lar pretendiam restaurar a relação com suas raízes, mas em contrapartida encontraram apenas a cisão definitiva. Como consequência, eles se tornam liminares totais, sem dúvida pertencendo a lugar nenhum espacial ou social desse momento em diante. Suas passagens pelas cidades são sempre tão breves, porque, ao contrário do que se

³⁶ Grace esclarece que Frank fora comunicado da morte do pai, mas voltou falando como se houvesse ido ao funeral da mãe, morta há muitos anos. Esse é o tipo de informação em que não há motivo para duvidar de Grace e que faz sentido com a descrição que Frank oferece da morte de sua mãe.

espera com a cisão definitiva, a trupe permanece vivendo na liminaridade sendo, portanto, perigosa para a ordem social das pequenas localidades.

Victor Turner expandiu o conceito de liminaridade de Van Gennep também para períodos mais longos que o usual nos rituais de passagem nas sociedades tradicionais. Como exemplo, ele descreve como os peregrinos vivem em uma *communitas* até o momento de seu retorno e reincorporação ao sistema ou a fundação de uma nova comunidade. Turner enfatiza que “[...] a *communitas* é do agora; a estrutura é enraizada no passado e se estende ao futuro através da língua, da lei e dos costumes (1969: 129)³⁷.” Desse modo, podemos entender a trupe na peça como tendo vivido uma longa fase liminar em uma peregrinação de vinte anos em que os três buscavam a cura. Eles viviam como uma *communitas* com papéis bem definidos fugindo das mudanças e da modernidade, assim como de regulamentações.

Tendo por base essas considerações, o terceiro nível ritual em *Faith Healer* sobrevém durante a peregrinação liminar na qual ocorrem as performances dos rituais de cura, além dos rituais de passagem clássicos como nascimento, casamento, morte e fundamentalmente de nomeação. Em primeiro lugar, Frank usava nomes gaélicos de pequenas cidades e vilarejos como um encantamento a fim de se concentrar antes das performances, mais ainda, como meio de alcançar um estado de transe antes de conduzir os rituais de cura. Como esperado, enquanto em transe ele não vê mais Teddy ou Grace, tampouco aqueles que lá estão em busca da cura. Enquanto Seamus Deane (2006) relaciona esse encantamento a um invocar do escritor pelas musas ou pelos deuses a fim de facilitar a arte e a cura; Margaret Strain (2004) percebe que nomear as cidades não

³⁷ *communitas* is of the now; structure is rooted in the past and extends into the future through language, law and custom

é para Frank um mero recurso performático, mas associa-se à tradição celta dos *dindshenchas*, uma antiga coleção de poemas que descrevem a origem dos nomes dos lugares, pessoas e tradições ligadas a eles. Desse modo, ao clamar os nomes dos lugares, Frank traz a ancestralidade dos locais, seu passado celta e o poder ancestral atribuído ao ritmo da palavra a que Friel recorre ao longo de sua carreira.

O uso mágico das palavras na Irlanda data à classe dos poetas conhecidos como bardos celtas. Patricia Monaghan (2004) esclarece que na tradição celta os poetas não configuravam uma função social hereditária, mas concedida com o talento e dedicação em treinamento intenso iniciando-se com a memorização de centenas de sagas, mitos e genealogias para depois galgarem novas composições. A autora explica que se acreditava no poder da palavra de transformar o mundo físico e as vontades, o que tornava os poetas respeitados, admirados e temidos. Dividiam-se em sete níveis em que os bardos seriam cantores e aprendizes recitadores da história até se tornarem *filidh* (adivinhos ou profetas) e finalmente *ollam* (magos sacerdotes) usando rimas altamente estruturadas, que demandariam estados alterados de consciência. Esse estágio era considerado voltado à profecia, bênçãos e maldições. Tais poetas-historiadores movimentavam-se livremente e exigiam hospitalidade dos reis que os respeitavam e temiam suas palavras. Mais tarde, conclui Monaghan, fixaram-se junto a famílias nobres até a expulsão de seus protetores pelos ingleses quando se tornaram poetas andarilhos como Anthony Raftery, figura histórica do século XVIII, o que nos devolve à figura de artista/curador de Francis Hardy como o andarilho que busca sua própria cura.

De fato, não é surpreendente verificar que Friel tenha usado claramente o poder da nomeação em sua dramaturgia para além de um recurso metafórico. Segundo sua perspectiva, nomear não apenas dá sentido mas, em certa medida,

estabelece o destino de uma pessoa, de um lugar e do que quer que seja nomeado, assim como também concede certo poder àquele que nomeia sobre o nomeado. “Quando começamos - oh, anos e anos atrás - estava escrito aqui [no alto da faixa] *Francis Rardy, Sétimo Filho de um Sétimo Filho* .”³⁸ (p. 332)

Frank sugere o poder dos nomes quando jocosamente apresenta a si e a sua arte como configuradas pelo seu nome, ou melhor, por suas iniciais:

FRANK: As iniciais eram bem apropriadas, não? FR – Fantástico Reparador³⁹. Ou se algum de vocês acredita em destino, poderia jurar que minha vida foi decidida no dia em que fui batizado. [...] Não, eu não fico zombando dessas coisas. De jeito nenhum. Eu não respeito, mas não fico zombando delas. (p. 333)⁴⁰

Friel levanta o questionamento da razão do nome do curador, mas deixa a lacuna aberta, como de costume, para que o público complete ou não. Continuando com a deixa do autor, “Hardy” seria toda pessoa que consegue suportar as condições mais difíceis. Friel também usou “hardy” como codinome para Dochonan em *The Enemy Within*. Já “Francis”, o nome de fato do curador, têm origens conflitantes, mas em geral refere-se a “homem livre”, enquanto Frank é aquele que fala livremente, brutalmente honesto, mas também é uma palavra obsoleta para *livre*⁴¹. Entretanto, lembremos que *Francis* remete a São Francisco de Assis (1182-

³⁸ “When we started out – oh, years and years ago – we used to have *Francis Hardy, Seventh Son of a Seventh Son* across the top.” É uma superstição irlandesa de que o sétimo filho de um sétimo filho seja um curador ou *faith healer*. Embora Frank fosse filho único ele sabia da força do destino dada pela superstição.

³⁹ Preservamos aqui a tradução de Domingos Nunez que encontra a solução para as iniciais usando como título “O Fantástico Reparador de Feridas”. Isso permitiu manter a sonoridade do nome do curador na versão do seu nome na peça em português: Francis Rardy, uma vez que não há um equivalente para *faith healer* na língua. A escolha foi feliz porque, como demonstramos, ele é de fato alguém que age na fase reparadora dos dramas sociais.

⁴⁰ The initials were convenient, weren't they? FH – Faith Healer. Or if you were a believer in fate you might say my life was determined the day I was christened. [...] No I don't mock those things. By no means. I am not respectful but I don't mock.

⁴¹ Webster Dictionary on line. <http://www.merriam-webster.com/dictionary>

1226), fundador de uma ordem monástica itinerante e uma das mais radicais no que tange à pobreza e desapego das coisas do mundo. São Francisco, segundo a tradição católica, morreu em consequência de *stigmata* (estigmas) que são cada um dos cinco sinais que aparecem misticamente nos mesmos pontos do corpo onde ocorreu a crucificação de Jesus Cristo, isto é, nos pés, punhos e no tórax (GOFF, 2004). Podemos estender os estigmas a uma metáfora também da condição de Frank Hardy ao não se enquadrar nas expectativas sociais, uma vez que na atualidade o indivíduo estigmatizado é aquele cuja identidade social sofre discriminação ao contrariar os padrões da normalidade através de sinais físicos ou comportamentais (GOFFMAN, 1963).

Outra questão se refere à nomeação incompleta de Teddy que não se apresenta à plateia tampouco é propriamente nomeado pelo casal que, desse modo, nega a ele uma identidade ao ponto de quase não reconhecerem sua existência. Contudo, *Teddy* pode ter dois sentidos não tão distantes que demonstram a verdadeira relevância do empresário para o casal. “Teddy” é uma corruptela de Teodore que com base grega significa “presente de Deus” e poderia ser tido como alguém cujo papel era servi-los. Também pode ser visto como alguém em quem podem confiar e que lhes dá segurança como o animalzinho de pelúcia (*teddy*) de uma criança. Principalmente por essa nomeação, Teddy se vê sem ação e sem sentido quando tenta superar a morte de Grace, ainda que Frank o tenha libertado dessa função de cuidador de ambos na noite de sua morte.

Finalmente chegamos aos rituais de cura que estão no coração da peregrinação. Iniciam-se com Teddy colocando a canção *The Way You Look Tonight* e desse modo rompe qualquer relação com o mundo exterior. A escolha é paradóxica, uma vez que a canção que fala da beleza da amada pedindo que ela

nunca muda era tocada para cegos, aleijados e outros doentes desesperados pela mudança que a cura poderia trazer. Os rituais de cura também são conectados à palavra em *Faith Healer*, mas por seu poder sonoro intrínseco no invocar de Frank do nome das cidades. Não importa o significado das palavras e por essa razão os doentes não precisam falar. De acordo com Victor Turner, os rituais de cura podem ocorrer como ação reparadora dentro dos dramas sociais. Consequentemente, a doença é uma ruptura com a norma de bom funcionamento do corpo, seguida pela crise com a progressão da doença que, além de causar dano ao bem estar do indivíduo também impede sua integração social plena. Entretanto, um mediador é necessário para restaurar o doente ao estado saudável e reintegrá-lo à vida social normal. Turner também explica que frequentemente não há cura, mas que quando esta ocorre há um impacto geral como o que se pode notar no êxtase de Frank ao conseguir efetuar uma cura. Comparando o texto acadêmico e o dramático:

Porém, quando um ritual funciona de fato, por alguma razão a troca de qualidades entre os polos semânticos parece, a meu ver, atingir efeitos genuinamente catárticos, causando transformações reais de caráter e de relações sociais. (TURNER, 1974, p. 56)⁴²

FRANK: Às vezes funcionava... ah, sim, às vezes funcionava *mesmo*. Oh se funcionava. E quando acontecia, quando eu estava diante de um homem e colocava minhas mãos sobre ele e o via sendo curado bem na minha frente, essas eram noites de júbilo, de consumação... não, não que eu estivesse fazendo o bem [...] era porque os questionamentos que minavam minha vida perdiam o seu sentido e porque eu sabia que naquelas poucas horas eu mesmo me curava, me sentia perfeito e, por assim dizer, me sentia um aristocrata, se a palavra não os ofende.⁴³ (p. 333)

⁴² However, when a ritual does work, for whatever reason, the exchange of qualities between the semantic poles seems, to my observation, to achieve genuinely cathartic effects, causing in some cases real transformation of character and of social relationships.

⁴³ And occasionally it worked – oh, yes, occasionally it *did* work. Oh yes. And when it did, when I stood before a man and placed my hands on him and watched him become whole in my presence, those were nights of exultation, of consummation – no, not that I was doing good [...] but because the questions that undermined my life then became meaningless and because I knew that for those few hours I had become whole I in myself, and in a manner of speaking, an aristocrat, if the term

Frank é atormentado por não entender ou controlar seu dom de cura, assim como o feiticeiro Quesalid que Lévi-Strauss descreve no ensaio *O feiticeiro e sua magia* (2008[1958]). Quesalid era um indígena kwakiutl (Vancouver-Canadá) cético quanto à eficiência real dos feiticeiros tanto de sua aldeia como em outros grupos. Decidiu então desenvolver uma técnica própria a fim de desmascarar o sistema, posto que cada feiticeiro tinha sua própria performance. Ele dizia algumas palavras e mordida a língua empapando de sangue uma pena branca que escondia no canto da boca. Em seguida, cuspiu a pena ensanguentada e afirmava que aquilo era a doença. Entretanto, Quesalid tornou-se famoso por suas curas, embora não as entendesse e vivesse atormentado por saber se ele tinha um dom ou se a fé e a vontade dos doentes seria a promotora das curas.

Frank Hardy acredita ser eficiente de acordo com a vontade dos doentes de serem curados, mas que estes não acreditavam ou não queriam mais serem curados e reintegrados. Sendo assim, a eficácia dependeria da reciprocidade daqueles que buscavam a cura, posto que Frank também almejasse desesperadamente curá-los a fim de sentir-se completo novamente. Por outro lado, as pessoas o procuravam como parte de uma ação reparadora que poderia reincorporá-los à vida social. Ainda que não saiba ou entenda, Frank é um reparador de conflitos que, acima de tudo, quer curar para viver o êxtase da cura de si mesmo, algo que não pode realizar definitivamente e é essa a cura que busca em sua peregrinação. Entretanto, cada vez mais frequentemente não há mais possibilidade de reparação para os que o procuram, apenas a cisão completa com a saúde e a sociedade.

Adentremos um pouco mais o universo da cura pela fé, pois Francis Hardy se apresenta como *faith healer* e não como *medicine man*, uma vez que não são poções que curam, mas algum tipo de fé. O que atormenta Frank é saber que fé é essa. Uma vez que as curas estão vinculadas principalmente a reminiscências de tradições celtas e católicas, vejamos ambas. Acima já foi mencionada a importância da palavra entre os celtas. Ainda em nossos dias os encantamentos rimados sobrevivem nas crenças populares da Irlanda e da Escócia e se acredita que possam curar ou amaldiçoar. Por vezes, cerimônias curtas como mergulhar pedras na água ou esfregar partes do corpo acompanham a repetição de versos rimados, mas são sempre menos importantes que a recitação e as palavras em si mesmas. (MONAGHAN, 2004). Entre os cristãos, aqueles que impõem as mãos sobre os doentes e rezam com eles para que sejam curados em geral sabem que a cura pode ocorrer posteriormente, porém pode também nunca acontecer. O dom dos milagres é mencionado por São Paulo na Primeira Carta aos Coríntios (12:9-10) entre as graças extraordinárias do Espírito Santo, contudo não está necessariamente vinculado à santidade da vida do possuidor. Tais graças são consideradas poderes especiais concedidos por Deus apenas a alguns para o benefício e salvação de outros e não daquele que os possui. Do grego *charismata*, os carismas são denominados em linguagem teológica como *gratia gratis data* (graças concedidas gratuitamente) a fim de distingui-las das *gratia gratum facientes* que são as graças santificadoras entre os doze frutos do Espírito Santo. São graças concedidas para a salvação do recebedor conforme enumerados na carta de São Paulo aos Gálatas (5:22). O dom da cura é um desses frutos que estão sempre vinculados à vida de santidade, portanto ao alcance de qualquer cristão.⁴⁴ Desse

⁴⁴ Para mais detalhes sobre o dom da cura consultar: JOÃO PAULO II. A graça **Catecismo da Igreja**

modo, podemos analisar Frank como possuidor do dom dos milagres, apesar de sua vida de bebedeiras e traições. Nessa tradição, ele seria um instrumento de cura que não podia controlar seu dom ou beneficiar-se dele pessoalmente.

A vila onde a cura dos dez enfermos parece ter ocorrido era uma “[d]aqueles vilarejos moribundos do País de Gales” (p. 332).⁴⁵ Ainda que o fazendeiro afirme que Frank será lembrado enquanto aquela vila existir, ele deve ser logo esquecido posto que a vila já está morrendo. A nota de jornal que Frank guarda denuncia isso ao registrar seu nome erroneamente como Frank Hardly. Sua atividade é moribunda e já sem forma ou sentido claros em um mundo progressivamente desencantado como os salões das igrejas onde se apresenta, deixam perceber nos restos de decoração de Natal ou de celebração de graças pela colheita como Frank descreve:

FRANK: Às vezes em algum canto um feixe de trigo seco para agradecer alguma colheita de anos passados ou um pedaço de enfeite de Natal despencando de uma janela – relíquias de rituais abandonados. Mas as pessoas por entre as quais circulávamos estavam muito além daquele tipo de celebração.⁴⁶ (p. 332)

É possível ainda assumir um quarto nível ritual constituído pelos rituais que não se concretizam ou são deixados inacabados. Nesse sentido, não nomear tem importante papel em dois rituais que não se completam. Nas rubricas iniciais sobre Grace, Friel indica que ambos são de fato casados, mas trata-se de uma informação dada sutilmente aos leitores, especialmente a atores e diretores e à

Católica, 2001, §1996-§2006. Também HEBERMANN, G. (ed). *Gift of Miracles. Catholic Encyclopedia.*, 1909, vol IV, p. 350-351.

⁴⁵ those dying Welsh villages.

⁴⁶ Maybe in a corner a withered sheaf of wheat from a harvest thanksgiving of years ago or a fragment of a Christmas decoration across a window – relics of abandoned rituals. Because the people we moved .among were beyond that kind of celebration.

qual o público não tem acesso: “Descobrimos Grace Hardy no palco”⁴⁷ (p. 341). Posteriormente, Teddy também afirma que Grace e Frank eram casados e, por fim, diz que o funcionário do necrotério procurou-o pedindo que reconhecesse o corpo da senhora Grace Hardy.

Observando também o nome de Grace, a teologia cristã define *graça* como um dom “generoso, gratuito, totalmente inesperado e imerecido”⁴⁸ concedido por Deus à humanidade⁴⁹. Grace é uma dádiva totalmente generosa e imerecida recebida por Frank e que o mantém vivo, como o próprio curador percebe. Com a morte de Frank ela perde a razão de ser no mundo, pois era um presente de Deus para a salvação de Frank, do mesmo modo que Teddy perde sua razão de viver com a morte do casal a quem servia. Por outro lado, ao não reconhecer Grace como sua esposa, Frank nega a ela uma identidade através do casamento, assim como também um papel definido perante a conservadora sociedade irlandesa. Também o casamento é um ritual de passagem típico que envolve a morte para uma vida anterior e o renascimento em uma nova condição social. A nova esposa deixava sua família para pertencer à família do marido. Desse modo, Grace, que era filha única, deixou a residência familiar para viver como andarilha com Frank. Ainda que ela rompa definitivamente com seu pai entrando assim finalmente na fase liminar de seu ritual de passagem para a vida de casada, Frank nunca diz seu sobrenome real de solteira ou a reconhece como “Hardy”, fato esse que a deixa sem uma família de fato. Ele falha também em nomear seu local de nascimento e em dar-lhe uma nacionalidade, posto que Grace é do norte e sofre por não ser

⁴⁷ We discover Grace Hardy on stage [...]

⁴⁸ generous, free and totally unexpected and undeserved

⁴⁹ O sentido da graça é um dos principais pontos de discussão entre o catolicismo e as várias denominações do protestantismo, como também do pentecostalismo, porém sua concessão gratuita, generosa e incondicional por Deus é um ponto de convergência.

reconhecida como tal. Porém, Frank considera o norte como Inglaterra e assim Grace para ele é inglesa. Toda a situação de destituição de Grace permite a ele recriá-la como deseja, deixando-a sem nome ou lugar e nunca permitindo que ela conclua seu rito de passagem para a vida de casada e mesmo para a vida adulta.

De modo semelhante, Grace não nomeia o bebê natimorto. O sepultamento do bebê sem nome configura um ritual incompleto que dificulta a experiência do luto e a consequente aceitação e superação da morte. Sem um nome, o casal enfrenta a situação de não-existência do bebê. Grace, e também Frank a seu modo, vive a partir de então um estado liminar de luto que nunca é superado. Frank não menciona o bebê porque ele nunca existiu de fato, não apenas por não ter nome, mas também porque aqueles que ele não pode curar não existem para ele. Sabendo que não havia nada que pudesse fazer, ele decide abandonar o local do parto iminente e substitui o evento pela morte de sua mãe que teria ocorrido anos antes, segundo Grace. Ela, em sua aparente confusão, relaciona muito bem os dois fatos:

GRACE: E eu tive o bebê na parte de trás da van sem a ajuda de nenhum médico ou enfermeira, de modo que ninguém ficou sabendo nada sobre isso, exceto o Frank, o Teddy e eu. E não havia um padre ao lado da sepultura... Frank apenas fez umas poucas preces que ele mesmo inventou. Então não existe nenhum registro. Ele nunca tocou nesse assunto novamente; nem uma única vez ele voltou a falar sobre isto.; e porque ele nunca mais falou, eu também não falei. E é tudo. Acabado e resolvido. Uma coisa que terminou. Sim (p. 344-345)

E se ele curava alguém, aquele alguém se tornava para ele uma ficção bem sucedida e, por conseguinte, verdadeiramente real [...]. Mas se ele não o curava, esse alguém era esquecido

imediatamente, se desintegrava e evaporava como se nunca tivesse existido.” (p. 345)⁵⁰

Por outro lado, Mircea Eliade (2008) observa que entre os celtas era costume enterrarem-se as crianças nos campos ou à beira das estradas para que pudessem renascer. Todavia, o bebê de Grace não pode renascer porque sequer nasceu, e sua perda é intensificada pela morte de Frank. A linha tênue que dava a Grace alguma identidade é então definitivamente perdida.

Na verdade, a peça constantemente evoca a morte seja através dos pequenos vilarejos afastados com nomes em línguas moribundas, nos doentes que Frank paulatinamente não pode mais curar, além das mortes reais do bebê do casal, dos pais de Frank e de Grace, da mãe de Teddy e até mesmo de seu cão artista e dos pombos amestrados, culminando com o assassinato de Frank e o suicídio de Grace, deixando no ar a possível morte de Teddy.

A morte é um dos mais complexos eventos na vida individual e social envolvendo muito mais que a cessação de uma vida e o sepultamento do corpo. Arnold Van Gennep (1960 [1909]) interpretou os rituais mortuários como mais um ritual de passagem entre outros que categorizou. Assim como em outros rituais de passagem, encontramos na morte um importante componente social cujo impacto aumenta de acordo com o papel desempenhado pelo morto na sociedade. A morte implica um ritual para aquele que morre e também para os familiares, os amigos e até mesmo para todo um grupo social ou nação. Entretanto, o luto é também um

⁵⁰ And I had the baby in the back of the van and there was no nurse or doctor so no one knew anything about it except Frank and Teddy and me. And there was no clergyman at the graveside – Frank just said a few prayers that he made up. So there is no record of any kind. And he never talked about it afterwards; never once mentioned it again; and because he didn’t neither did I. So that was it. Over and done with. A finished thing. Yes.

And if he cured a man, that man became for him a successful fiction and therefore actually real [...]. But if he didn’t cure him, the man was forgotten immediately, allowed to dissolve and vanish as if he had never existed.

elemento constitutivo dos rituais de passagem como um todo, uma vez que a fase de separação total implica uma situação de morte física ou simbólica.

A morte separa o indivíduo de seus *status* de pai, esposo, amigo, colega de trabalho entre outras funções. Assim, o período de preparação do corpo para o sepultamento o move para uma fase de transição quando não se é mais o que se era (ou seja, vivo) e ainda não se pertence ao mundo dos mortos, pois ainda se encontra fisicamente presente entre os vivos. Gennep destaca que os momentos de transição (*limen*) envolvem incerteza e perigo aos vivos que precisam estabelecer uma nova posição social para todos. As pessoas reafirmam a continuidade de sua relação com o morto, por exemplo, ao prestar condolências ou contando histórias sobre suas realizações e seu caráter durante o velório. Invoca-se o mundo sobrenatural a fim de perdoar qualquer mal que o falecido possa ter realizado e para guiá-lo para a nova vida pós-morte. Assim como os falecidos se tornam ancestrais dos viventes ou almas no paraíso, também os vivos passam por mudanças em relação a eles. Deixa-se de ser um esposo para passar-se a viúvo, de um filho a órfão, de um adulto subordinado a líder. Como as pessoas vivem em relação umas às outras, quando alguém morre, uma parcela dos enlutados (um papel social) perece com ele, e se faz necessário que os envolvidos passem por uma fase de transição.

Van Gennep observou o caráter de crise de vida envolvido nos rituais de puberdade, casamento e morte, porém Victor Turner posteriormente assumiu tais processos como “rituais de crise de vida” entre outros ritos de passagem. No caso da morte, a crise de vida se expressa através dos “rituais de transição mortuária” ou “rituais de elevação”. Seguindo as quatro fases propostas por Turner, a separação se estabelece com a cessação da vida do indivíduo que determina o rompimento

com a ordem pré-existente que é a vida e a convivência social. Segue-se uma fase de crise com a separação da sociedade tanto do falecido, bem como dos enlutados. Nesse período, os enlutados usam determinadas roupas e seguem certas proibições a fim de velarem pelo morto, expressarem sua dor e respeito, perdoar e pedir perdão para evitar represálias do morto e libertá-lo de pendências, entre outros fatores. Essa fase é relativamente curta, variando de horas a algumas semanas de acordo com a sociedade. O ritual do luto ocorre durante a fase liminar marcada pela passagem do morto do mundo dos vivos para o além e pela passagem dos vivos pelo processo de adaptação à vida sem o morto. Finalmente há o ritual de incorporação que promove tanto a passagem do falecido para o mundo dos mortos, como o retorno dos enlutados ao seio do convívio social em seus novos papéis. Os restos finais são enterrados ou deixados em uma árvore, cremados ou separados de outro modo do local de seu sepultamento (ou convívio temporário). Os enlutados se reúnem para celebrar o final do luto e o restabelecimento da ordem social com a consequente retomada da vida cotidiana. No caso de Grace, mesmo ao final do período usual de um ano de luto, Grace não consegue reintegrar-se à sua nova posição social, enquanto Frank está pronto para transcender ao mundo dos mortos.

Por fim, muito embora duas curas tenham lugar no segundo monólogo de Frank, quando ele endireita o dedo torto de Donal – um dos convidados remanescentes da festa de casamento – e quando liberta Teddy da dedicação doentia a ele e a Grace, é a cura do próprio Frank que configura o último ritual de cura. O rito se inicia pela repetição idêntica que os três fazem na descrição de sua ruptura da ordem conhecida, que no caso era nunca ir à Irlanda. Temos então a primeira fase do rito:

[...] no ultimo dia de agosto cruzamos de Stranraer para Larne⁵¹ e seguimos durante a noite até o condado de Donegal. Lá conseguimos alojamento em um bar, na verdade um bar bem confortável, nos arredores de um vilarejo chamado Ballybeg, não muito distante da cidade de Donegal.⁵² (p. 338/351/367)

Esse é o ritual cujo desenlace desencadeia o ritual principal, em que as personagens tentam superar o luto no palco, sendo que duas delas tentam reintegrar-se e outra fazer a passagem para o mundo dos mortos. Porém, a crise começa com a chegada ao bar quando tudo parece diferente, parece se acomodar, mas as situações ainda são muito diversas do cotidiano da trupe até desenvolver-se para a pequena cura e a proposta da cura que se sabe impossível. Não há intenção de apresentação para aquela noite, pois não há faixa colocada, nem mesmo Grace recolhendo donativos ou Teddy anunciando o “fantástico Frank Hardy” e tocando a canção *The Way You Look Tonight*. A ação reparadora se dá com a mediação do dono do bar tentando convencer Frank a fugir como Pilatos tenta convencer Jesus a abdicar de suas convicções e de seu destino cruel.

Ao longo de sua vida, o curador buscava recuperar a sensação de completude que alcançava ao curar e que lhe permitia calar sua mente. O retorno ao lar tem efeito trágico na mitologia de vários povos, mas em geral é precedido de festejos de recepção como também com Jesus Cristo voltando a Jerusalém antes de seu sacrifício. Entramos aqui na questão do sacrifício humano na mitologia e nos rituais. Friel associa a noite de alegria e bebida às bacanais onde era esperado um sacrifício humano a fim de celebrar Dioniso e a fertilidade dos campos. Assim, Frank, como um *ollam*, pressente que algo muito importante vai acontecer e que

⁵¹ Observe-se a proximidade entre os pontos da travessia no mapa da p. 46.

⁵² So on the last day of August we crossed from Stranraer to Larne and drove through the night to County Donegal. And there we got lodgings in a pub, a lounge bar, really, outside a village called Ballybeg, not far from Donegal Town.

isso poderia vir a ser sua restauração de fato, ou seja, seu retorno a um momento original no qual não havia questionamentos, ao invés da restauração de seu dom. Porém é olhando para o passado que pode identificar o sacrifício iminente:

FRANK: Brindamos ao noivo que já tinha partido e à sua virilidade. À noiva e à sua fertilidade. À uma colheita abundante - o milho, o trigo, a cevada. Brindamos a todos os setembros, à todas as colheitas e à todas as coisas maduras e ávidas pelas mãos do ceifeiro. Uma noite dionisíaca. Uma noite para Baco. Uma noite irlandesa frenética e excessiva quando o ritual poderia ser consciente e inexoravelmente pervertido.⁵³

A perspectiva de Friel é unir várias fontes rituais para assinalar como os mitos são revividos, porém sempre renovados. Desse modo há no assassinato de Frank uma encruzilhada em que se unem diversas tradições do sacrifício humano. A festa, a bebida e a morte sangrenta de Frank lembram o esquartejamento do rei Penteu por sua mãe e companheiras no culto a Dioniso.⁵⁴ Por outro lado, sua espera paciente e aceitação do seu destino necessário para que se promovam mudanças remetem a Jesus Cristo⁵⁵. O período de colheita lembra os sacrifícios dos reis velhos ou dos reis da colheita, conforme estudados por Frazer, quando jovens eram indicados apenas por aquele período e sacrificados ao final da

⁵³ Toasts to the departed groom and his prowess. To the Bride and her fertility. To the rich harvest – the corn, the wheat, the barley. Toasts to all Septembers and all harvests and all things ripe for the reaper. A Dyonisian night. A Bacchanalian night. A frenzied, excessive Irish night when ritual was consciously debauched.

⁵⁴ Há várias versões para o nascimento de Dioniso, mas em Eurípedes, o deus era filho de Semele e Zeus. A mãe de Penteu, Agave, era irmã de Semele e com o restante da família de Dioniso, a casa real de Cadmo, não acredita na gravidez divina da irmã. Semele ainda grávida morre após ver Zeus em sua forma divina por um estratagema de Hera. Zeus coloca Dioniso em sua coxa até que ele nasça e seja cuidado por uma família que também é perseguida por Hera até que o menino é também morto em um festim dos Titãs, mas posteriormente ressuscitado por Zeus. Em sua vingança, Dioniso planeja para seu primo morte semelhante à sua, não apenas pela traição de sua família, mas por Penteu proibir seu culto em Tebas.

⁵⁵ Jesus foi recebido em Jerusalém com alegria e celebração. Dias após, celebrou a Páscoa com os discípulos e passou a noite no Monte das Oliveiras esperando que os soldados viessem busca-lo para a paixão e sacrifício. Levou consigo, seus discípulos Pedro, Tiago e João, mas estes não suportaram a vigília e dormiram. Quando chegaram os soldados trazidos por Judas Iscariotes, Jesus reprimiu qualquer reação e se foi com eles. Mt 26:36-56.

temporada a fim de garantir a fertilidade da terra. O fim de agosto remete aos sacrifícios a Crom Dubh, deus da população que habitou a Irlanda ainda antes dos celtas e que foi absorvido no culto a Lugh, deus celta da colheita (MACNEILL, 2008[1962]). Nesse sentido, veja-se o que se lê em painel da exposição “Kinship and Sacrifice” no Museu National de Arqueologia da Irlanda:

As poucas referências que temos ao sacrifício humano em antigos escritos irlandeses relacionam a prática ao deus da colheita Crom Dubh que é associado a Lughnasa, a festa da colheita. Em um nível prático, o sacrifício humano pode haver representado a execução de reféns da realeza a fim de assegurar a obediência de senhores subordinados, a eliminação de candidatos ao controle familiar ou até o assassinato de reis depostos. Porém, isso parece ter ocorrido dentro do contexto de oferecimento de vítimas como sacrifício a entidades locais da fertilidade.⁵⁶

Frank Hardy é morto em ampla liminaridade, pois é morto como um sacrifício de fertilidade ao final do período de Lughnasa, final da colheita, ao romper do dia entre agosto e setembro, entre verão e outono e no espaço entre as duas Irlandas. Por sua vez Frank, aos cinquenta e poucos anos, está no outono de sua vida e é morto como uma oferenda aos deuses a fim de garantir a continuidade da fertilidade. O curador, que superou a inexistência do próprio corpo para nos falar, não descreveu sua morte sangrenta, mas a entendemos assim nos comentários de Teddy sobre “o julgamento daqueles apaches irlandeses” (p. 366) e pela referência de Frank a “aquelas quatro ferramentas malignas”⁵⁷ (p. 375): um machado, um pé-de-cabra, uma marreta e uma foice. Desse modo, Friel faz lembrar os gregos que

⁵⁶ “What few references we have to human sacrifice in early Irish written sources link the practice to the harvest god Crom Dubh who is associated with Lughnasa, the harvest festival. At a practical level, human sacrifice may represent either the execution of royal hostages to ensure the compliance of subordinate lords, the elimination of opposed candidates for kinship or even the killing of deposed kings. However this seems to have occurred within the context of offering the victims as sacrifice to territorial fertility deities.” Dublin, julho de 2010.

⁵⁷ those four malign implements

não encenavam atos violentos. Porém enquanto os gregos descreviam o horror através de um mensageiro, Friel apenas deixa no ar a terrível morte indescritível.

O curador também estava no outono de sua vida como a lavoura e pronto para ser um sacrifício de fertilidade, morto como que colhido com as ferramentas de colheita pelos camponeses que ele sabia não poder salvar de suas vidas difíceis. As vozes interiores e perguntas incessantes de Frank foram finalmente silenciadas por seu sacrifício, dado que seu dom agia principalmente como um inimigo mais que como um amigo íntimo. Imediatamente antes de sua entrega ele é envolvido por uma espécie de êxtase que em sua visão abarca todos os participantes no ritual: Frank, seus algozes e o público. Esse é o pico de seu estado liminar quando nada mais é corpóreo e ele supera sua morte entregando-se ao público, que, ao permanecer vivo, deverá agora continuar a ação no futuro em um mundo que se moderniza, mas que ainda carregará traços do mundo antigo, mesmo que reinventados, transformados e adicionados do novo. Como observa Shaun Richards, nas peças de Friel e também de Tom Murphy “o passado tem de ser acomodado mais que rejeitado, eles estão igualmente atentos para a necessidade de recuperar o palco para as representações da Irlanda emergente.” (2004, p.08)⁵⁸

Friel desconstrói a imagem de uma Irlanda que merece sacrifícios para que possa ser redimida. Frank, como Columba em *The Enemy Within*, não se sacrifica pela Irlanda, mas por si mesmo e admite a renovação em um mundo complexo e em contínuo processo de mudanças onde nada é totalmente novo ou totalmente erradicado. Simbolicamente, a incorporação de Frank Hardy ao mundo dos mortos refere-se à passagem à modernidade e à morte das práticas antigas. Por outro lado, a morte de Grace mina as esperanças de Teddy de ver o casal unido como

⁵⁸ the past has to be accommodated rather than rejected, they [both authors] are equally alert to the necessity of reclaiming the stage for representations of the emerging Ireland.

uma alusão às dificuldades de se ter uma Irlanda unificada, mesmo que existam ingleses historicamente simpatizantes da causa. Entretanto, assim como os ancestrais ainda mantêm relações com o mundo dos vivos, o antigo continua a ser componente da modernidade, Norte e Sul sempre terão um passado em comum. Passado e presente mantêm continuidade que precisa caminhar para o futuro, mesmo quando “tudo está prestes a desabar” ⁵⁹ (FRIEL, 1999, p.56), como reconhece Kate Mundy em *Dancing at Lughnasa* ao observar a ordem que conhece se desfazendo a seu redor e sentir que as tentativas rituais de restabelecê-la a assustam ainda mais.

⁵⁹ It's all about to collapse.

CAPÍTULO 3

Dancing at Lughnasa: *transformação ritual do social*

O teatro não atinge seu efeito através da ilusão, mas através do ritual. O teatro é descendente direto dos ritos de fertilidade, das danças de guerra e todas as expressões coletivas e rituais através das quais nossos primitivos ancestrais - muitas vezes mais sábios que nós - procuravam relacionar-se com Deus, ou com os deuses.¹

Tyrone Guthrie

Em *Dancing at Lughnasa*, Brian Friel une a oralidade (um elemento fundamental na dramaturgia irlandesa) à atuação física, mais propriamente à dança. E mais uma vez através da forma da peça propriamente dita, Friel fornece o tom do conteúdo que aqui é o conflito da transição do tradicional/rural para o moderno/urbano. O narrador Michael relembra e mostra o conflito e a ruptura vividos em sua infância em uma tentativa de restauração e reconciliação com seu passado. Richard Pine (2000), apoiando-se na perspectiva de Turner do drama como ritual, vê a voz narrativa colocada em Michael como responsável pelo resultado do ritual-drama. Concordando e indo adiante, também há, em *Dancing at Lughnasa* assim como em *Faith Healer*, várias camadas rituais. Novamente uma personagem procura realizar uma passagem e superar conflitos. Michael é o sobrevivente que em seu ritual particular revive os rituais que presenciou, mas dos quais ele não participou e agora tenta resgatar. No entanto, Michael joga com as

¹ The theatre makes its effect not by means of illusion, but by ritual. The theatre is the direct descendent of fertility rites, war dances, and all the corporate, ritual expressions by means of which our primitive ancestors, often wiser than we, sought to relate themselves to God, or the gods. (1961, p. 313;314)

lembranças de modo diverso do que ocorre em *Faith Healer*, embora ele forneça dois tipos de memórias: aquelas que ele nos permite ver e outras lembranças cujas imagens ele guarda para si e apenas nos conta. Além disso, Michael admite sua parcialidade e influência nos relatos, pois não define diferença entre real e ilusório.

Trata-se, portanto, de uma *memory play* em que o adulto Michael relata suas memórias de menino de sete anos em dois dias do verão de 1936, à época em que vivia com quatro tias solteiras e sua mãe. O cenário é uma cozinha rural de móveis austeros, porém com toques femininos, na casa de cinco mulheres. A cozinha rural é um cenário que faz referência direta ao teatro irlandês do *revival*, deixando claro que se fala da Irlanda. No palco vê-se a antiga Irlanda que recebe o mundo moderno através das músicas do rádio e mantém contato com o arcaico nas histórias de padre Jack e nos relatos do festival de Lughnasa que ocorre meio escondido atrás das montanhas. Por outro lado, há o jardim mal cuidado representando a abertura para o mundo exterior e local onde os pequenos prazeres da vida teimam em acontecer. O verão do primeiro ato traz calor, alegria e flerte, porém ao fim de agosto vem setembro e, no segundo ato, mais uma vez chega o outono com suas incertezas.

A motivação das memórias de Michael é, na realidade, seu encontro com sua tia Rose no leito de morte em um asilo de Londres após vinte e cinco anos de sua repentina partida e desaparecimento total com a irmã Agnes. Ele tivera tempo apenas para tomar conhecimento do sofrimento de ambas causado pela pobreza ao não se adequarem ao mercado de trabalho e à vida moderna em Londres, assim como ocorrera na Irlanda. Relembrando, Michael desenvolve um ritual de passagem particular em que procura compreender a dissolução daquela família que desistiu da luta por sua unidade. Com seu ato de contar, ele reconstrói os rituais

que observou naquele único verão em que todos os membros de sua família estiveram juntos por alguns momentos em uma refeição ritual no jardim pelo deus celta ancestral Lugh e pela deusa Obi, adorada pelo povo em Ryanga². Ainda que não se deem conta, assim o fazem como expurgo das dificuldades e pela iniciação de Rose dentro dos padrões do ritual pagão conforme explica Jack.

A morte de Padre Jack um ano depois, na noite de *La Lughnasa*³, o dia do deus Lugh, se refere ao fim de um ciclo e à passagem da família - estendendo-se à sociedade irlandesa - à modernidade em uma cisão com a sociedade tradicional e seus costumes. Aqui, os rituais a Lugh e aos deuses da comunidade de leprosos em Uganda circundam os acontecimentos, mas mantêm-se na periferia, pois, embora o título indique que se trata do período de Lughnasa, na verdade as personagens nunca chegam a participar das fogueiras do festival nas montanhas.

Dancing at Lughnasa é a peça de Friel que obteve maior sucesso comercial, valendo-lhe os prêmios Oliver e Tony de melhor peça do ano de 1991; além disso, ganhou versão cinematográfica em 1994, com roteiro do também dramaturgo irlandês Frank McGuinness e com Meryl Streep no papel de Kate. Conta Friel que *Dancing at Lughnasa* foi escrita após um período de angustiante crise criativa, até que a motivação para a peça veio de uma conversa com o amigo e também dramaturgo irlandês, Thomas Kilroy. Em uma noite de 1987, ambos caminhavam pelas ruas de Londres, após uma apresentação da adaptação de Friel para o teatro de *Fathers and Sons* no *National Theatre*, quando viram alguns sem-teto na

² Ryanga e Obi parecem ser local e deusa fictícios, posto que não foram encontrados dados sobre os mesmos. As festividades da colheita da mandioca e do inhame foram relatadas por antropólogos como Victor Turner e E. Evans-Pritchard entre diferentes populações bantu no continente africano.

³ Segundo MacNeill (2002 [1962]) o dia 1 de agosto tornou-se o dia do deus Lugh na adoção do calendário romano, porém como se tratava de uma festividade que deveria reunir comunidades rurais distantes, as festividades passaram a ser celebradas no domingo posterior ao dia primeiro de agosto. A tradição determinava que a colheita só poderia ser iniciada a partir de primeiro de agosto, considerado início do outono no calendário gaélico, e as primeiras batatas eram comidas na festa de Lugh.

calçada . Ambos relatam, em diferentes ocasiões, o episódio que desencadeou a escritura da peça. Sobre a ocasião conta Kilroy:

Ele [Friel] e eu cruzávamos a ponte a pé vindo de uma produção no *National Theatre* com nossas esposas andando atrás de nós. Enquanto descíamos em direção ao *Embankment* [...] os sem-teto estavam se acomodando para a noite e sotaques irlandeses vinham da escuridão. [Friel] virou-se e me disse que ele tivera duas tias que acabaram daquele jeito. [...] Ele me contou a história de como partira para Londres quando jovem em busca das duas tias que haviam deixado Donegal anos antes. O que encontrou foi destituição. Fiz o comentário óbvio, talvez frio, que ele simplesmente teria de escrever uma peça sobre elas.⁴ (KILROY, 1999, p. 88).

Interessante notar como os relatos, embora certamente semelhantes, contêm detalhes divergentes, remetendo, desse modo, à questão da reconstrução da memória e da experiência, recorrentes na dramaturgia de Friel. Ele aborda em *Dancing at Lughnasa*, e em tantas outras peças, a diferença entre fato e realidade, melhor dizendo, como a realidade está mais para o que a memória lhe apresenta filtrado pelo tempo e pela experiência pessoal que para o fato na ocasião. Diz Friel em entrevista concedida à *Vogue* americana em 1991:

Eu estava em uma peça no *National Theatre* com o dramaturgo Thomas Kilroy. Cruzamos a ponte de Waterloo e subimos a Strand. Eram onze e meia da noite e havia alguns sem-teto dormindo nas soleiras das portas. Tom disse, 'se falasse com essas pessoas, eu estou certo de que muitas delas são irlandesas.' E eu disse, 'Duas tias minhas, eu acho, tiveram um fim parecido.' Ele disse, 'Por que não escreve sobre isso?' Então foi assim que [a peça] começou: de

⁴ He and I had been walking across the footbridge from some production at the National Theatre in London with our wives behind us. As we came down to the Embankment [...] the homeless were settling down for the night and Irish accents came out of the darkness. [Friel] turned and said to me that he had had two aunts who ended up like that. [...] [H]e told me the story of himself as a young man setting off for London to search for the two aunts who had left Donegal years before. What he found was destitution. I made the obvious, if cold, remark that he would simply have to write a play about them.

trás para frente.⁵ (LAHR, 2000, p. 214)

Percebemos que, enquanto Kilroy afirma que Friel procurara e encontrara as tias, este não reconhece com clareza o fim das tias, tampouco que as procurara. Essa discrepância não é importante para o texto teatral, mas o é para observarmos o processo da memória frente à realidade, questão tão cara a Friel e que transparece no método usado em *Michael* que escolhe o que mostrar e o que apenas relatar, considerando também que ele elegeu apenas alguns momentos dentre todas as suas memórias daquele verão. De fato, embora Friel tenha escrito uma peça sobre suas tias sem-teto, ele não relata a espiral decadente de suas vidas em Londres. Ele escolhe falar da vida na Irlanda com todas as cinco tias e seu tio missionário, irmãos de sua mãe, relatando o processo de transformação daquele universo; entretanto, ainda que apoiado em alguns fatos filtrados por sua memória pessoal; não pretende ser autobiográfico.

Anthony Roche (2011, p. 168) comenta que ao terminar a peça, Friel encaminhou o manuscrito ao então diretor artístico do Abbey Theatre, Noel Pearson, que, considerando seu potencial sucesso internacional, convenceu o autor a ter a *première* no Abbey e não com o *Field Day Theatre Company* em Derry. *Dancing at Lughnasa* estreou no Abbey Theatre em 1990, fato esse que abalou a participação do autor na diretoria do Field Day devido, sobretudo, ao grande sucesso alcançado pela peça. Friel não teve montagens de novas obras de sua autoria na companhia até afastar-se, definitivamente, em 1994.

A peça foi escrita em fins da década de 1980, quando a política de controle

⁵ I was at a play at the National Theatre with the playwright Thomas Kilroy. We walked across the Waterloo Bridge and up the Strand. It was about eleven-thirty at night, and there were homeless sleeping in the doorways. Tom said, 'If you talked to these people, I'm sure many of them are Irish.' And I said, 'I had two aunts who, I think, ended up something like that.' He said, 'Why don't you write about that?' So that's how it began: backward.

econômico instaurada pelo *taoiseach* Garret FitzGerald (1982-1987) começava a mostrar resultados gerando os números do crescimento nos índices econômicos e sociais com investimentos em educação e tecnologia e queda considerável das taxas de desemprego e de emigração. São os primeiros sinais do segundo período de grande desenvolvimento econômico e tecnológico na Irlanda, que ficaria conhecido como *Celtic Tiger*, termo cunhado em 1994, até a falência do desenvolvimentismo nos primeiros anos do novo milênio. O momento do início da euforia econômica é sutilmente relacionado também com o início dos 1960, período em que se deu o primeiro grande desenvolvimento socioeconômico da Irlanda sob o governo de Sean Lemass depois de décadas (com interrupções) sob o comando de Eamon De Valera. Este é o momento em que Michael se encontra e relembra a modernização a passos largos, tanto do ponto de vista tecnológico quanto de costumes, que presenciou em meados da década de 1930 e de suas consequências econômicas e sociais desastrosas para aquela família. Desse modo, Friel chama a atenção para possíveis problemas trazidos pelo progresso e pelo desenvolvimento econômico.

Percebe-se como, no tempo da narrativa, o contato com certos aspectos de outras culturas torna-se mais rápido nos anos 1930, através da música e também do cinema, ainda que em raras ocasiões, na pequena cidade de Ballybeg. No rádio, as irmãs ouvem música tradicional irlandesa, mas também o hino dos *British Grenadiers*⁶ e canções de *Anything Goes*, musical da Broadway do americano Cole Porter adaptado para o cinema em 1936.

Ballybeg é, então, retomada como o local da memória emocional de Friel da

⁶ *The British Grenadiers* é uma marcha tradicional das unidades do exército Britânico e de seu Mercado Comum, as quais usavam um distintivo com uma granada. Há registros de seu uso já em fins do século XVIII.

cidadezinha de Glenties, próxima à cidade de Donegal. Esse foi o vilarejo⁷ natal de sua mãe Christina MacLoone, lar de suas cinco tias solteiras⁸ e de seu tio ex-missionário em uma colônia de leprosos em Nyenga, Uganda⁹. Ele confessa que Glenties era um local de liberdade onde passava o verão e onde ser católico não era um problema como em Omaha, onde viveu até os dez anos, ou mesmo em Derry para onde se mudou depois (MURRAY, 1999)¹⁰.

Os eventos que, conscientemente, Michael acredita motivarem suas lembranças são antagônicos: a frustração com a figura nada heroica de seu tio padre que retornou após vinte e cinco anos como missionário e a compra de um rádio que trazia a alegria da música, mas também presenciou “o vudu de Marconi (*sic*), arruinar aquelas mulheres sensatas e gentis e as transformar em criaturas ululantes”¹¹ (p. 27). No entanto, o narrador adulto admite que, embora tais memórias sejam centrais, as duas primeiras visitas de seu pai galês configuram o principal gatilho para as lembranças do menino Michael, uma vez que foram a primeira e a última vez em que o menino viu seu pai dançar elegantemente e em pleno vigor, pois como diz sua tia Kate “essa é a única coisa que esse sujeitinho

⁷ Glenties tornou-se cidade apenas em 1930, conforme citado na introdução do trabalho.

⁸ Na peça, Friel reduziu a cinco irmãs solteiras (segundo ele, por economia) que mantem os nomes de suas tias Christina MacLoone, a mãe de Friel não era solteira, tampouco seu pai era Galês ou comerciante ou ele viveu com as tias. Friel esclarece que há aproximações, mas não se trata de autobiografia. Agnes e Rose emigraram, mas voltaram para o funeral do irmão padre para, anos depois, terminarem nas ruas.

⁹ O tio de Friel, Bernard Joseph MacLoone, foi missionário no St Francis Leper Camp e serviu por dois anos pela coroa britânica durante a Grande Guerra. Voltou em 1946 com malária, mas para tratar-se, embora sempre tenha desejado voltar. Faleceu em julho de 1950. Há dois obituários nas folhas de jornal originais nos arquivos de Friel na Biblioteca Nacional da Irlanda. Ainda que o nome de batismo católico de Brian Friel seja Brian Patrick, considerando que o nome de registro civil é Bernard Patrick, pode ter sido uma homenagem ao tio e ao pai.

¹⁰ Conferir nota 22 do capítulo anterior.

¹¹ [...] Marconi's voodoo derange those kind sensible women and transform them into those shrieking strangers (p. 8). A tradução da peça utilizada neste capítulo é de Domingos Nunez (no prelo). A paginação da tradução já é a definitiva. Junto aos trechos originais nas notas de rodapé segue a numeração do volume em inglês.

sempre soube fazer bem¹²” (p. 81); ele seria ferido na guerra civil espanhola logo em seguida, nunca mais podendo dançar.

Seu tio, Padre Jack Mundy, seu pai Gerry Evans e o rádio Marconi/Lugh, são três elementos masculinos inserindo-se no universo feminino das cinco irmãs Mundy (MARLOW, 1998), por sua vez filtrado através da memória masculina do narrador Michael (LOJEK, 2006), sobrevivente daquele tempo de mudanças do qual ele recorda, mais de duas décadas depois. Os três são índice do processo de mudança social a se agravar, posto que até ali, as irmãs formavam um grupo coeso frente às dificuldades da vida e que foi perturbado pela chegada quase concomitante do ítalo-britânico Marconi¹³, do “ugandense” Jack e do galês Gerry, que trazem o mundo exterior, confrontando e desestabilizando ainda mais o ambiente que já vive uma crise. No entanto, cada um dos três tem papel específico no processo do drama social que vive aquela casa.

MICHAEL: E embora eu fosse uma criança de apenas sete anos naquela época, eu já tinha, eu sei, esse sentimento de inquietação dentro de mim, já tinha alguma consciência daquele abismo gigantesco que separava o que parecia ser do que realmente era. Já percebia as coisas se modificando muito rapidamente diante de meus olhos e se transformando no que não deveriam ser.¹⁴ (p. 27)

Na verdade, como notou Richard Pine (2000), Michael foi a primeira ruptura

¹² that’s the only thing that Evans creature could do well. (p. 53)

¹³ O italiano Guglielmo Marconi é tido como o pai da transmissão de rádio a longa distância e inventor do rádio. Fundou a The Wireless Telegraph & Signal Company no Reino Unido, em 1897. A empresa produzia rádios desde o início do século, mas apenas em 1920 realizou as primeiras transmissões comerciais. Em 1922, a então Marconi Company formou um consórcio com outros fabricantes fundando a British Broadcasting Company com licença até 1926. Tornou-se então a British Broadcasting Corporation, uma organização sem fins lucrativos, cujos responsáveis eram designados pelo governo. Assim, o rádio das irmãs é ítalo-britânico; indiretamente ainda um artifício do ex-colonizador, mas progressivamente traz um novo modelo de dominação: a cultura de massas, especialmente a norte-americana. (BRAY, 2002) Friel especialmente critica a transformação da sociedade irlandesa em uma cópia da sociedade americana. (DELANEY, 2000).

¹⁴ MICHAEL: And even though I was only a child of seven at the time I know I had a sense of unease, some awareness of a wide breach between what seemed to be and what was, of things changing too quickly before my eyes, of becoming what they ought not to be. (p. 8)

da família com uma norma social ao nascer fora do casamento. Acrescentamos que Michael também fora o primeiro elemento masculino que perturbara a coesão familiar e a aceitação da família de cinco mulheres solteiras em uma sociedade que valorizava o casamento e os filhos de acordo com a moral cristã. Michael reconhece sua parcela na desestabilização da família, quando as tias tiveram de suportar “a vergonha que minha mãe trouxe para aquela casa ao me ter - como se dizia naquele tempo - fora dos laços sagrados do matrimônio”¹⁵ (p. 39). O nascimento de Michael iniciou o drama social da família ao caracterizar a primeira quebra de uma norma, uma situação que segundo Victor Turner (1974), leva a uma fase de crise crescente que pode terminar em uma cisão definitiva com o grupo. Porém, o status de padre Jack como único missionário de Donegal na África foi suficiente na ocasião para uma eficaz ação reparadora e respectiva reintegração de Christina e de sua família na sociedade.

Roberto DaMatta (1991) observa que na peregrinação “o trajeto é mais importante que a chegada” e é nessa perspectiva que, ao longo da peça, Michael insere o futuro da narrativa em meio à sua narração do passado, pois interessa ao narrador-testemunha pensar o processo de como tudo chegou a ser o que ele conhece, ao invés de apenas contar aquilo que veio a ser. A peregrinação de Michael é ao passado em direção ao desfecho que ele já conhece, a fim de superá-lo ao revivê-lo. Trata-se de uma peregrinação simbólica após aquela que fez em busca das tias.

De seu ponto de vista à frente do palco, Michael comenta o passado e por vezes fala pelo menino de sete anos daqueles tempos procurando as respostas para as questões do homem. Tudo o que vemos está na reconstituição em sua

¹⁵ [...] the aunts had to bear the shame Mother brought on to the household by having me – as it was called then – out of wedlock. (p. 17)

mente das memórias de 1936 em um discurso do ponto de vista de seu eu-menino, que vê em volta de si, mas não a si mesmo como alguém que lembra de seu passado. Ele pode escolher e repetir cenas, mas não pode alterar o desenlace. Esse reencenar, que é sempre o mesmo, celebra ao mesmo tempo algo violento e sagrado, assim como o ritual de Lughnasa, os rituais de Ryanga e também a missa católica. Assim, Michael lembra daquele verão mais uma entre tantas vezes, o que é percebido na repetição da frase “quando eu paro para pensar naquele verão de 1936”¹⁶ (p. 26, 27 e 145). Sua memória sempre o remete a um momento liminar em que tudo poderia acontecer, embora o desenlace nunca se altere. Todas aquelas lembranças ficaram para trás, porém conformam o que ele é e, ao relembrar, ele celebra um ritual em memória daqueles mortos que ficaram em Ballybeg, no verão de 1936.

Dancing at Lughnasa se passa na mente do narrador em seu momento presente (início dos anos 1960) em um espaço desconhecido, entretanto o que vemos é o tempo passado nos arredores da fictícia Ballybeg, em agosto e setembro de 1936. As memórias indicam o clima de desestabilização de proporções mundiais que se insinuava através da música e aparecia até mesmo nas brincadeiras entre as irmãs. Tratava-se do período logo após o fim da segunda guerra ítalo-abissínia, durante o início da guerra civil espanhola e no período entre as guerras mundiais.

Ainda que não apareça diretamente no texto, a quebra da bolsa norte-americana em 1929 levou à “grande depressão dos anos 1930 [que] causou destituição em toda parte; e pelos padrões da Europa ocidental, a Irlanda foi duramente atingida”¹⁷ (BARDON, 2009, p. 492). O impacto da depressão foi

¹⁶ When I cast my mind back to that Summer in 1936 [...] (p. 7, 8, 107)_

¹⁷ The world depression of the 1930s caused destitution everywhere; and, by western European standards, Ireland was hit hard.

ampliado pela guerra civil iniciada no país em 1921 e pela política rural conservadora de Eamon De Valera que levou a altas taxas de desemprego nas cidades e extrema pobreza na zona rural. “Muitos desses que tentavam ganhar a vida com a terra desistiram de lutar: eles escolheram deixar a ilha todos de uma vez. Quase meio milhão de pessoas – a maioria jovem e do campo – deixaram os vinte e seis condados durante os anos 1920 e 1930.”¹⁸ (ibid).

Embora a Irlanda fosse então um estado independente depois de quatro séculos de dominação inglesa, vivia ainda em guerra econômica com a Inglaterra e convivia com altas taxas de mortalidade infantil e de adultos por doenças e desnutrição (BARDON, 2009, p. 493). Cabe observar, porém, que o país ainda fazia parte da comunidade britânica até a república em 1949, fato esse que dava preferência ao comércio com a Inglaterra, que podia estipular preços que lhe eram mais interessantes (FITZPATRICK, 1992). Como consequência dessa conjuntura, houve grande privação em todo o país, com ênfase ainda maior na isolada província de Donegal.

Uganda, por sua vez, era uma colônia britânica desde 1888, quando o Reino de Buganda e outros menores na região foram concedidos na partilha do continente africano à Companhia Britânica da África, para posteriormente tornar-se protetorado do Reino Unido em 1894 (MWAKIKAGILE, 2009)¹⁹. A colônia era cercada de terra por todos os lados; uma ilha de certo modo, pois não tendo saída para o mar para comunicar-se com outros continentes fazia-se necessário passar por outros países em tempos de crise política na região. Pelos relatos de padre

¹⁸ Many of these attempting to make a living on the land gave up the struggle: they voted with their feet by leaving the island altogether. Nearly half of a million people – most of them young and from the countryside – left the twenty six counties during the 1920s and 1930s.

¹⁹ Realizaram-se eleições em 1961 quando o país era ainda totalmente dependente da coroa britânica. Uganda seria um país da Comunidade Britânica (*British Commonwealth*) até sua independência em 1962. (MWAKIKAGILE, 2009, p. 9-12).

Jack, Uganda parecia resistir à dominação e adoção da cultura do colonizador, ao menos entre seus leprosos, pois “as pessoas em Ryanga são muito fiéis a suas próprias crenças”²⁰ (p. 105).

Ainda que todos esses fatos estejam presentes apenas nas entrelinhas, aparentemente sem muito impacto, eles influenciavam a vida da família, mesmo que seus membros tivessem pouca consciência disso. Discordamos, portanto, de Richard Allen Cave (2006), que não acredita que os fatos estrangeiros e nacionais citados (ou referidos em músicas) sejam uma referência importante, mas apenas uma maneira de mostrar o isolamento daquelas mulheres na peça que, segundo ele, enfoca a importância da história individual. Pensamos com Ulf Dantanus, ao julgar que “Friel espera que suas criações dramáticas cumpram seu dever também como ícones da história irlandesa”²¹ (1995, p. 108). O isolamento daquelas mulheres remete à história individual, porém age como metáfora do isolamento da própria Irlanda, que procurava manter-se econômica e politicamente independente e neutra.

As irmãs vivem a duas milhas (3,3 km) de Ballybeg, e percorrem a pé uma estrada que podemos imaginar ser de terra e pedras. Essa distância as isola ainda mais da convivência social em um condado já bastante isolado após a separação trazida pelo tratado de 1922, que manteve seis condados dos sete condados de Ulster (parte norte da ilha) de maioria protestante como Irlanda do Norte e parte do Reino Unido, e apenas o condado de Donegal, de maioria católica, como parte do Estado Livre Irlandês, atual República da Irlanda. Consequentemente, o vilarejo é um espaço totalmente liminar, pois fica no condado de Donegal que por sua vez é

²⁰ The Ryangans have always been faithful to their own beliefs. (p. 73)

²¹ Friel expects his dramatic creations to do their duty also as icons of Irish history.

parte da província de Ulster, que fica ao norte da ilha. Entretanto, Donegal não é parte da Irlanda do Norte, portanto não é Reino Unido. É parte da República da Irlanda, mas ligada ao sul do país por uma estreita faixa de apenas alguns quilômetros, ao passo que tem ampla fronteira com o Norte político. Essa peculiaridade faz com que a pequena cidade, e todo o condado de Donegal, pertença e não pertença ao norte e ao sul como podemos ver claramente no mapa abaixo.

Fig. 3 Glenties é inspiração para Ballybeg: ao norte da ilha, mas no sul político. Observe-se a estreita fronteira com o restante da República comparada à larga fronteira com o Norte.

Por outro lado, o mundo se torna maior para aquela família isolada através das várias referências à vila de Ballybeg, a Londres, Austrália, Estados Unidos da América, Uganda e, por fim, também ao mundo não colonizado pelos ingleses,

através da Espanha lutando pela democracia e a Itália sob Mussolini lutando pelo controle da Abissínia (atual Etiópia). São pequenos flashes de um mundo em um momento conturbado pela recessão econômica, pelos conflitos por colônias da África e na iminência da Segunda Guerra Mundial.

Michael relata o que lembra ter presenciado aos sete anos, porém do ponto de vista de um adulto que viveu aquele passado e ao longo de sua vida informou-se sobre aqueles acontecimentos familiares e mundiais e reagiu a eles. Sua visão e opinião no presente influenciam sua recordação. Ele se lembra de modo peculiar das memórias que o tio, Rose, Kate e Maggie relatam no processo de história oral. A presença de um narrador-testemunha evoca a tradição oral, lembrando novamente o *shanachie*, mas sutilmente segue demonstrando que muito se perde ou nunca se vem a conhecer, uma vez que a testemunha não tem acesso às motivações e interpretações das experiências vividas por aqueles que lhe relataram antes. Entretanto, toda lembrança é permeada pela experiência, pela escolha do que é relatado, pelo momento histórico do evento e de todo o tempo transcorrido, como elucida Edward Bruner:

Nós criamos as unidades de experiência e sentido a partir da continuidade da vida. Cada contar é uma imposição arbitrária de sentido ao fluxo da memória, no sentido de que destacamos algumas causas e desconsideramos outras, isto é, cada contar é interpretativo.²² (1989, p. 7)

Nesse exercício de memória e ficção, o adulto Michael é totalmente responsável pela ação que se dá no palco, pois tudo o que vemos provém de sua memória, muito embora não corresponda necessariamente à realidade, ao mesmo

²² We create the units of experience and meaning from the continuity of life. Every telling is an arbitrary imposition of meaning on the flow of memory, in that we highlight some causes and discount others, that is, every telling is interpretive.

tempo em que é real, posto que é a memória que permaneceu porque “o que mais me fascina [nessa lembrança] é que ela não está ligada a nenhum acontecimento. [...] tudo é ao mesmo tempo verdadeiro e ilusório”²³ (p.148). Michael é o intermediário entre passado e futuro, como o arcanjo Miguel é o intermediário entre os homens e Deus, ao passo que também é o anjo que na tradição católica vem oferecer redenção no momento da morte. Para cumprir seu papel, Michael é o contador de histórias que nos traz aqueles momentos filtrados por seu olhar, procurando entendê-los para que façam sentido para ele que, por sua vez, confessa que: “quando chegou minha vez de ir embora, do mesmo jeito egoísta de jovens eu fiquei feliz em escapar”²⁴ (p. 145) e também abandonou aquelas mulheres. Ele encontra Rose no alojamento em Londres a tempo de redimi-la em seu leito de morte, mas na verdade procura sua própria redenção e sentido de sua vida. Katherine Worth, em seu artigo “Translations of History: story-telling in Brian Friel's theatre”, observa que o contador de histórias é uma figura recorrente na obra do autor para a busca de sentido nas histórias privadas:

As personagens [de Friel] são profundamente envolvidas com tentativas de ‘traduzir’ as experiências confusas e complicadas de suas vidas em histórias com forma e sentido, sempre em relação a uma história mais ampla. [...] O contar de histórias então é o modo como as personagens de Friel têm seu viver.²⁵ (1993, p. 73-74)

Em cada tentativa de “tradução” das experiências há uma nova tentativa de Friel quanto à forma dramática: em *Dancing at Lughnasa*, ele lança mão do

²³ [...] what fascinates me about that memory is that it owes nothing to fact. [E]verything is simultaneously actual and illusory. (p. 107)

²⁴ when my time came to go away, in the selfish way of young men I was happy to escape. (p. 107)

²⁵ [Friel's] characters are deeply engaged in attempts to 'translate' the confused, complicated experiences of their lives into stories with shape and meaning; always in relation to the wider history. [...] Story-telling then is the mode in which Friel's characters have their being.

narrador, unindo monólogo e ação dramática. O narrador, de acordo com Pavis (2011), precisa ser uma personagem que informa as outras ou o público “contando e comentando diretamente os acontecimentos” (p. 257). Michael, conforme essa definição, seria uma personagem narradora que “narra o que não pode ser mostrado diretamente por razões de conveniência ou verossimilhança” (ibid). Michael, ainda conforme a definição de narrador dada por Pavis, age como um “duplo do autor”, dirigindo-se ao público e comentando a peça. Também é um encenador, que age como “organizador dos materiais da história ao expor acontecimentos anteriores, mas também antecipando eventos futuros que não serão encenados, mas propõe que sejam pensados à luz do passado” (2011, p. 258). Em seu ensaio “Friendship” (1999), Thomas Kilroy descreve delicadamente o efeito desse narrador que relata sem mostrar a motivação das memórias: seu encontro com a tia Rose depois de anos de sofrimento em companhia da já falecida Agnes em Londres e sua morte logo após encontrá-la. A realidade não precisa ser mostrada para ser contundente, como diz Kilroy:

Eu esperava que este incidente fosse um evento central na peça final, quando, na verdade, ele ocupa poucas, mas potentes, frases. Foi uma lição de como a realidade tem de ser manipulada até que ofereça aquela perspectiva que permite à imaginação transformá-la em outra coisa. A outra lição foi como tais frases de recordação conseguem fazer a ação no palco cessar completamente para que a morte pudesse cruzá-lo.²⁶ (p. 88)

Michael também se assemelha à figura do antropólogo procurando interpretar os eventos a partir dos fragmentos de relatos que recolheu e que se

²⁶ I had expected this incident to be a central event in the finished play when, in fact, it occupies a few, potent sentences. It was a lesson in how reality has to be moved about until it offers the one perspective which allows the imagination to transform it into something else. The other lesson was how such sentences of recall could bring stage action to a halt in order to allow death to cross the stage.

superpõem inclusive à sua própria experiência em campo. Michael, como o antropólogo, constrói sua representação da realidade em “casa” ou anos adiante, ou seja, por outro ponto de vista modificado pelo tempo e pela experiência. Há ocasiões, como possivelmente a dança frenética das irmãs, em que se vêem as lembranças de um homem de trinta e poucos anos de situações que eram desconhecidas ou até exóticas para o menino de sete anos e por isso lhe pareciam caricatas. Ele também é capaz de adicionar informações que não compreendia então, como o fato de as irmãs não mencionarem em casa a participação de Jack como capelão na Primeira Guerra ao lado dos britânicos.

No decorrer da peça, Friel reforça a ideia de que a liminaridade é subversiva e perigosa para a estrutura social, porém tem seu papel de questionamento, pois como Turner esclarece “[n]esse íterim de ‘liminaridade’, existe a possibilidade de manter-se à parte não apenas da própria posição social, mas de todas as posições sociais e de formular uma série potencialmente ilimitada de arranjos sociais alternativos”²⁷ (TURNER, 1974, p. 13-14), controlados pelas sociedades através de tabus reguladores dos ritos de transição. Na casa da família Mundy, todos são liminares perigosos: quatro mulheres solteiras acima de trinta anos; um padre afastado por paganismo; um menino bastardo, filho da irmã mais jovem que ainda teria melhores chances de se casar, não fosse pelo filho que tem com o galês errante, Gerry Evans. Por sua vez, o pai de Michael não consegue uma ocupação estável e termina por se alistar na Brigada Internacional sem motivo claro e acaba sendo criticado por Kate que acha “um dia lamentável para a Irlanda quando

²⁷ In this interim of ‘liminality’, the possibility exists of standing aside not only from one’s own social position but from all social positions and of formulating a potentially unlimited series of alternative social arrangements.

mandamos jovens para a Espanha para lutar por um Comunismo ateu²⁸” (p. 113). Todos na casa são uma ameaça à ordem social e se sentem desconfortáveis e procuram formas de alívio das tensões. O paganismo nesse sentido é positivo e desejável, algo que Friel confirma ao dizer que *Dancing at Lughnasa* é sobre “a necessidade do paganismo”:

Eu acho que o pagão é necessário na vida. [...] Eu não penso nele [o pagão] como perturbador do cristianismo. Eu penso nele como perturbador da civilidade. Se há muita obediência aos bons modos, então de alguma maneira nós perdemos ou suprimimos a besta nervosa e perigosa que está sob o solo. *Esta negação é o que causa o conflito*²⁹ (LAHR, 2000, p. 214. Grifo nosso).

Seguindo nessa direção da necessidade de deixar “a besta nervosa e perigosa” vir ocasionalmente à tona, Victor Turner (1974), em sua concepção de drama social, considera que a própria sociedade permite, e até mesmo promove, momentos de antiestrutura, isto é, momentos liminares, a fim de repensar-se e refazer-se. Esses são momentos em que os papéis sociais são confrontados ou até mesmo se invertem. Em *From ritual to theatre* (1982), Turner parece iluminar a visão de Friel sobre a necessidade do paganismo quando diz: “[...] alguns ritos sazonais (cujos resíduos são os carnavais e os festivais) elevam aqueles de baixo status momentaneamente antes de os devolverem a sua humildade permanente (1982, p. 25)³⁰”. As convenções sociais são subvertidas também nos rituais de colheita, mesmo quando o ritual se altera ao longo do tempo, como ocorreu com o

²⁸ It's a sorry day for Ireland when we send young men off to Spain to fight for godless Communism. (p. 80)

²⁹ I think there's a need for the pagan in life. I don't think of it as disrupting Christianity. I think of it as disrupting civility. If too much obeisance is offered to manners, then in some way we lose or suppress the grumbling and dangerous beast that's underneath the ground. *This denial is what causes the conflict.*

³⁰ [...] some seasonal rites (whose residues are carnivals and festivals) elevate those of low status transiently before returning them to their permanent humbleness.

de Lughnasa. O que importa é que seu sentido primordial de oportunidade de celebração se mantém e ainda é reforçado pelo momento de renovação, simbolizado pela colheita, e pelo período de flerte proporcionado pelo tempo mais quente. As irmãs Mundy deixam aflorar o sentimento de frustração por não participarem dessa liberação, até que a dança pagã encontra matéria em que se pode apoiar e irrompe, transformando-as momentaneamente. Paralelamente, Jack conta reclamava a seu assistente em Ryanga que o calendário de festividades estava cada vez mais cheio. Essa proliferação de festividades repletas de dança e liberação das convenções sociais agiam como resistência à colonização, assim como à segregação social e à mutilação progressiva provocada pela lepra, ainda sem tratamento na época.

Turner afirma que “o mundo social é um mundo em processo de se tornar e não um mundo que já é, e por essa razão os estudos sobre estrutura social como ela é são irrelevantes. Estão errados em sua premissa básica, já que não existe algo como uma ‘ação estática’.”³¹ (1974, p. 24). Consequentemente, a sociedade tem a mudança como premissa básica em um processo contínuo de transição de modelos dominantes que convivem com outros mais ou menos arcaicos, que nunca são totalmente abandonados de imediato, mas são acomodados e transformados com o passar do tempo. A formação antropológica de Turner foi, inicialmente, na escola britânica e, a partir de meados dos anos 1970, norte-americana. Dessa forma, a noção de estrutura presente em seus trabalhos corresponde ao modelo empregado por aquelas escolas e diz respeito à forma de organização social. Ele pretende por estrutura, a “estrutura social” como “uma disposição mais ou menos

³¹ The social world is a world in becoming not a world in being, and for this reason studies of social structure as such are irrelevant. They are erroneous in their basic premise because there is no such thing as ‘static action’.

característica de instituições especializadas mutuamente dependentes e a organização institucional de posições e de atores que elas implicam” (TURNER, 1974, p. 201-202).

A partir do processo de constante transformação, índices da modernidade são gradualmente aceitos dentro do sistema social da conservadora Ballybeg e até mesmo desejados com o passar do tempo. Entre eles há o rádio e o cinema que agradam as irmãs, como também o carro que chega trazendo Gerry.

Além desses fatores, a industrialização está prestes a transformar definitiva e profundamente mesmo aquele local tão remoto, que terá de encarar as mudanças com suas dificuldades ou impossibilidades de acomodação. Terence Brown (2004) afirma que a partir das tentativas de industrialização os anos 1930 são o momento de maior tensão entre os modelos geertzianos de essencialismo e epocalismo. Segundo ele “Destacar o primeiro é observar os valores locais, instituições estabelecidas, e as unidades de experiência comum [...] em busca das raízes de uma nova identidade. Destacara segunda é observar as linhas gerais da história do nosso tempo [...]. Ressalta, todavia que ambos estão presentes nos novos estados em geral” (GEERTZ, 1973, p. 240)³². Essa tensão é visível nas personagens em *Dancing at Lughnasa*, que tentam conviver com o moderno e adaptar-se às mudanças que as atingem rapidamente. São, entretanto, seres que pertencem a outro código social, com o agravante de não terem participado do desenvolvimento do novo paradigma industrial e progressivamente laico. Essa situação impede que alguns possam se encaixar, como Agnes, Rose e mesmo Gerry, como também impõe convivência conflituosa a outros como Christina que

³² To stress the first of these is to look to local mores, established institutions, and the unities of common experience [...] for the roots of a new identity. To stress the second is to look to the general outlines of the history of our time.

“[...] passou o resto da vida na fábrica de luvas e odiou cada dia que passou lá”³³ (p. 140) e Kate que de professora na escola nacional, depois de anos sem emprego, passou a tutora dos filhos da família do homem com quem tinha esperança de se casar.

Por meio da análise processual, Turner procurou demonstrar como, nos momentos mais críticos da sociedade, os “dramas sociais” tendem a aparecer com mais frequência. Desse modo, deixou clara a intrínseca relação entre ritual e conflito. O antropólogo sugere que, no processo da vida social, os dramas emergem demarcando a relação dialética entre a “estrutura” (que representa a realidade cotidiana) e a antiestrutura (momentos extraordinários, definidos pelos *dramas sociais*). Nessa dialética social, Turner observou que em um determinado momento a estrutura institui a antiestrutura, a fim de proporcionar o distanciamento reflexivo de si mesma; em um segundo momento, a antiestrutura tende a contribuir para a revitalização da própria estrutura social. Explica:

Quando falo de antiestrutura, portanto, eu pretendo algo positivo, um centro gerador. [...] Grosso modo, os conceitos de liminaridade e *communitas* definem o que quero dizer com antiestrutura. [...] Símbolos e metáforas encontrados em abundância na liminaridade representam várias ambiguidades perigosas desse estágio ritual, uma vez que as classificações das quais a ordem normalmente depende são anuladas ou obscurecidas – outros símbolos designam liberação antinômica temporária das normas e das regras cognitivas.³⁴ (1974, p. 273)

Como momentos de antiestrutura, mais uma vez, Friel introduz cerimônias sacrificiais, sobrevivências da Irlanda pré-cristã e focos de resistência na África.

³³ [...] spent the rest of her life in the knitting factory and hated every day of it. (p. 107)

³⁴ When I speak of anti-structure, therefore, I really mean something positive, a generative center. [...] Roughly, the concepts of liminality and *communitas* define what I mean by anti-structure. [...] Symbols and metaphors found in abundance in liminality, represent various dangerous ambiguities of this ritual stage, since the classifications on which order normally depends are annulled or obscured – other symbols designate temporary antinomic liberation from behavioral norms and cognitive rules.

Como já comentado no capítulo anterior, as cerimônias sacrificiais em geral eram tidas pela escola Mítico-Ritualista como origem da tragédia, um tema que influenciou os dramaturgos irlandeses (TRACY, 2007). Friel retoma o tema, uma vez que o narrador informa que suas memórias se voltam para aquele período porque “antigamente o primeiro de agosto era conhecido como “*Lá Lughnasa*’, o dia da festa do deus pagão, Lugh, ... o antigo deus celta da colheita”³⁵ (p. 26) que guarda afinidades com Dioniso/Baco. Rose, com sua simplicidade - representada por Friel na sua forma direta e natural de pensar e falar - atormenta Kate, a irmã mais velha e controladora, ao descrever o tradicional rito de fertilidade, ainda praticado nas imediações “atrás das montanhas”, um rito do qual todas elas teriam participado em sua juventude. A fala de Rose se dá como narração em monólogo, por mais que ocorram tentativas de interrupção pela surpresa Kate:

ROSE: (*tranquila e resolutamente*) Foi no domingo da semana passada, na primeira noite do festival de Lúnassa; e eles estavam fazendo o que fazem todos os anos lá atrás das montanhas. [...] Primeiro eles acendem uma fogueira ao lado de uma nascente. Então eles dançam em volta dela. Depois eles fazem todo o seu gado passar pelas chamas para expulsar o demônio de dentro deles.³⁶ [...]

Neste ano tinha muito mais jovens que o normal. E eles estavam fora de si por causa da bebida. E as calças do jovem Sweeney incendiaram e ele pegou fogo como uma tocha. Foi isso que aconteceu.

KATE: Quem encheu sua cabeça com essas bobagens?

ROSE: Eles fazem isso todos os anos no festival de Lúnassa. É verdade. Foi isso que aconteceu.

KATE: (*Muito nervosa, quase gritando*) [...] Selvagens – é isto o que eles são! E que práticas pagãs eles têm não é da nossa conta... não mesmo! É lamentável ter de ouvir conversa desse tipo em um lar cristão, um lar católico! [...]

ROSE: (*tranquila e resolutamente*) Foi o que aconteceu. É verdade.

³⁵ 'La Lughnasa', the feast day of the pagan god, Lugh, ... the old Celtic God of the Harvest. (p. 7)

³⁶ Para a descrição dada por Rose e todas as demais referências à Lughnasa (como a colheita de amoras), Friel baseia-se no estudo definitivo de Máire MacNeill sobre o festival (2008 [1962]).

(p. 52-53)³⁷

Rose fala em nome de Lughnasa, sem, contudo ser uma participante; tampouco temos acesso à voz de qualquer participante do ritual, fato esse que faz com que ele tenha uma imagem difusa para Michael. Em sua fúria, Kate acaba confirmando a existência das práticas e mais tarde completa a descrição de Rose ao confessar sua intuição a Maggie: “Eles estavam fazendo algo demoníaco com uma cabra – algum tipo de sacrifício para o festival de Lúnassa; e o Sweeney estava tão bêbado que caiu dentro da fogueira”³⁸ (p. 85). Entretanto, o que temos são informações (ou textos culturais³⁹ como propõe Clifford Geertz [1989]) de terceira mão, uma vez que se trata da lembrança de Michael daquilo que sua tia Rose reconta do que lhe fora narrado por Danny Bradley. Sua tia age, então, como um narrador na memória de Michael daquele momento, sendo que o mesmo ocorre com o relato que Padre Jack faz das cerimônias de colheita em Ryanga. Por conseguinte, o imaginário pagão para Michael é constituído por memórias de memórias (ou ainda memórias de terceira mão, no caso de suas reminiscências dos relatos de Rose e de Kate).

Rose também é a voz de Lughnasa por ser a “simples”, na medida em que tem capacidades mentais comprometidas. É Rose quem vê e expressa o que todos

³⁷ ROSE: (*quiet, resolutely*) It was last Sunday week, the first night of the Festival of Lughnasa; and they were doing what they do every year up there in the back hills. [...] ROSE: 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. [...] ROSE: And this year there was an extra big crowd of boys and girls. And they were off their heads with drink. And young Sweeney's trousers caught fire and he went up like a torch. That's what happened. / KATE: Who filled your head with that nonsense? / ROSE: (*quiet, resolutely*) They do it every Lughnasa. I'm telling you. That's what happened. / KATE: (*very angry, almost shouting*) Savages – that's what they are! And what pagan practices they have are no concern of ours – none whatever! It's a sorry day to hear talk like that in a Christian home, a Catholic home! ROSE: (*quiet, resolutely*) That's what happened. I'm telling you [...]. (p. 29)

³⁸ They were doing some devilish thing with a goat – some sort of sacrifice for the Lughnasa Festival; and Sweeney was so drunk he toppled over into the middle of the bonfire. (p. 56)

³⁹ Sobre “textos culturais” conferir a página 22 na Introdução deste trabalho.

têm medo de dizer, como o bobo da corte que vê melhor que todos os outros e pode falar porque sua situação social assim permite. Em *Friel, Ireland and the North* (2007, p. 72) Scott Boltwood comenta que Friel confirma, em *Dancing at Lughnasa*, sua visão da criação da República como o fim de uma época de luta ingênua e passagem para um período de grande privação e frustração de expectativas. Segundo ele, tal retrato já havia sido esboçado em *Philadelphia, Here I Come!* (1984 [1964]) quando Gar se vê sem expectativas e emocionalmente privado de afeto do pai e da mãe, morta em seu nascimento. Boltwood destaca Maire, mãe de Gar, como aquela que representava a Irlanda “selvagem” e destaca um trecho, que repito parcialmente:

[...] ela era pequena, diz Madge, e selvagem e jovem, diz Madge, de um lugar chamado Bailtefree, atrás das montanhas, e seus olhos eram brilhantes, e seu cabelo solto, e ela carregava seus sapatos embaixo do braço até ela chegar ao limite da vila, diz Madge, e então ela os colocava.⁴⁰ (p. 37)

Boltwood entende a personagem de Maire como imagem das “práticas detrás das montanhas”. Por outro lado, a mãe de Gar, procurando ser livre e não se conformando em curvar-se às expectativas, parece antecipar a personagem de Rose em *Dancing at Lughnasa*, que em sua “simplicidade” permitia-se fazer o mesmo. Rose usufrui daquilo que Turner (1969) chamou de “poder dos fracos”, ou seja, o poder considerado sagrado e confiado aos liminares, a quem se permite dizer verdades e não seguir regras, exatamente por não se adequarem a qualquer categoria social.

Maggie quis chamar de Lugh o rádio que as irmãs Mundy adquiriram logo

⁴⁰ [...] she was small, Madge says, and wild and young, Madge says, from a place called Bailtefree beyond the mountains; and her eyes were bright, and her hair loose, and she carried her shoes under her arm until she came to the edge of the village, Madge says, and then she put them on.

após o retorno de Jack, ao que Kate retrucou que “seria um pecado mortal batizar um objeto inanimado, ainda mais com o nome de um deus pagão” ⁴¹ (p. 26). Então elas o chamavam de “Marconi porque esse era o nome que vinha gravado na frente do aparelho”⁴² (p. 26) Marconi/Lugh é uma das personagens masculinas que perturba a ordem da casa, nesse caso através de seus repentes de música que causam grande excitação nas irmãs e transformam aquele lar definitivamente. Principalmente, o rádio Marconi/Lugh como um deus moderno traz indiretamente Lughnasa para dentro da casa. O rádio libera a energia pagã quando toca *The Mason’s Apron*, uma melodia do século XIX de origem escocesa, tocada por uma banda céilidh⁴³, que progride em um crescente até atingir um ponto em que “o ritmo é ligeiro, a batida pesada e o som rouco”⁴⁴ (p. 60). As irmãs, uma a uma, incluída Kate, juntam-se para realizar uma dança menádica que beira a histeria, repudiando suas vidas controladas pelas normas morais da igreja católica e pela república conservadora de De Valera, mas são abruptamente interrompidas. Marconi nunca permite que o ritual se conclua com a dança. As rubricas de Friel para a dança das irmãs são longas e detalhadas, contendo belas relações que mais uma vez iluminam as palavras de Turner, pois segundo ele, a liminaridade pode ser subversiva, mas também lúdica, assim como os símbolos podem ser multivocais assumindo muitos sentidos.

Então os fatores e elementos da cultura podem ser recombina-
dos de vários modos, muitas vezes grotescos; grotescos porque eles

⁴¹ [I]t would be sinful to christen an inanimate object with any kind of name, not to talk of a pagan god. (p. 7)

⁴² Marconi because it was the name emblazoned on the set. (p. 7)

⁴³ As bandas céilidh (ceili) costumam ser compostas de *tin whistle* (flauta típica irlandesa), acordeão, violino, gaita de foles e bodhrán, instrumento semelhante a um grande tamborim coberto com pele de cabra.

⁴⁴ very fast; very heavy beat; a raucous sound. (p. 35)

são dispostos em termos de combinações possíveis ou fantasiadas, ao invés das experimentadas. [...] Em outras palavras, na liminaridade as pessoas “brincam” com os elementos do familiar e os desfamiliarizam.⁴⁵ (TURNER, 1982, p. 27)

É essa combinação grotesca daquilo que fantasiam, mais do que aquilo que conhecem, aliada à desfamiliarização do familiar, que permite a todas dançar e gritar, a Christina vestir a túnica de padre Jack, a Maggie se mascarar com farinha e a Kate dançar sozinha sua dança complexa:

MAGGIE se vira. Sua cabeça inclina-se com a batida, com a música. Ela está respirando profunda e rapidamente. Suas feições animam-se com um ar de desafio, de agressividade; uma máscara grosseira de felicidade. Por alguns segundos ela fica imóvel ouvindo, absorvendo o ritmo, examinando suas irmãs com uma careta desafiadora [...] Então ela estica os dedos (que estão sujos de farinha), afasta os cabelos do rosto, desce as mãos pelas bochechas e decora a face com uma máscara instantânea. Ao mesmo tempo ela abre a boca e emite um rouco e selvagem 'laaah!'-- e começa imediatamente a dançar [...] um dervixe delirante de cara branca [...]. Agnes e Rose, Chris e Maggie estão agora todas fazendo uma dança que é quase reconhecível. Elas se encontram; elas se afastam.⁴⁶ [...] (p. 60-61, grifos nossos)

Levada por sua identidade irlandesa católica, Kate reprova a dança e tenta impedir Chris de vestir a túnica de Jack, contudo não é ouvida e termina por se render ao chamado de suas raízes e se rende à dança, porém sem aderir a seu caráter comunitário na dança circular das irmãs que compartilham aquela liberação.

⁴⁵ Then the factors and elements of culture may be recombined in numerous, often grotesque ways, grotesque because they are arrayed in terms of possible or fantasized rather than experienced combinations [...] In other words, in liminality people ‘play’ with the elements of the familiar and defamiliarize them.

⁴⁶ *MAGGIE turns round. Her head is cocked to the beat, to the music. She is breathing deeply, rapidly. Now her features become animated by a look of defiance, of aggression; a crude mask of happiness. For a few seconds she stands still [...] Now she spreads her fingers (which are covered with flour), pushes her hair back from her face, pulls her hands down her cheeks and patterns her face with an instant mask. At the same time she opens her mouth and emits a wild, raucous 'Yaaaah!'--and immediately begins to dance ... a white-faced frantic dervish [...] Agnes and Rose, Chris and Maggie, are now all doing a dance that is almost recognizable. They meet - they retreat [...]. (35-36)*

Ela [Kate] dança sozinha, totalmente concentrada, completamente isolada, um movimento que é simultaneamente controlado e frenético, um entrelaçar de passos complexos [...] um padrão de comportamento que não combina com seu caráter e que é ao mesmo tempo um augúrio de uma emoção profunda e verdadeira. Durante a dança, Rose, Agnes, Chris e Maggie gritam... chamam... cantam umas para as outras. Kate não emite qualquer som. Nesta música tão alta, nesta batida – nestes gritos – apelos – cantoria, nesta dança paródica, há uma sensação de ordem sendo conscientemente subvertida, de mulheres deliberada e grosseiramente caricaturando-se a si próprias, na verdade algo muito próximo da histeria está sendo induzido”⁴⁷ (p. 61-62, grifos nossos).

Uma vez que as irmãs são impedidas de ir ao baile da colheita e nem se cogita irem às fogueiras de Lughnasa atrás das montanhas, elas vivem, ali mesmo na cozinha e no jardim, a subversão e liberação característica das festividades sazonais como indicado por Turner acima. Friel, em seu objetivo de relacionar rituais sacrificiais de colheita diversos observando sua similaridade com o drama e stende a dança realizada pelas irmãs àquelas de Uganda em que leprosos isolados da sociedade pintam seus rostos e se elevam a seres poderosos para seguida voltarem às suas vidas sofridas. Retomando as origens do drama nos rituais sacrificiais⁴⁸, em *Dancing at Lughnasa*, como em *Faith Healer*, Friel faz referência ao mito da morte de Dioniso ainda criança, segundo o qual o deus havia sido despedaçado pelos titãs, que escondiam seus rostos com cal branca, revoltados

⁴⁷ KATE dances alone, totally concentrated, totally private; a movement that is simultaneously controlled and frantic, a weave of complex steps [...] a pattern of action that is out of character and at the same time ominous of some deep and true emotion. Throughout the dance Rose, Agnes, Maggie and Chris shout – call – sing to each other. Kate makes no sound. With this too loud music, this pounding beat, this shouting, this shouting – calling – singing, this parodic reel, there is a sense of order being consciously subverted, of the women consciously and crudely caricaturing themselves, indeed of near hysteria being induced. (36-37)

⁴⁸ Notamos que em *The forest of the symbols* (1967, p. 293), Turner descreve um ritual de caça dos Ndembu da Zâmbia em que os participantes pintam seus rostos com argila branca puxando da testa para baixo como Jack descreve sobre Uganda e como Maggie faz com a farinha. Posteriormente há a celebração pela caça obtida. Não afirmamos que Friel tenha lido Turner, porém devido às semelhanças entre os rituais, bem como à proximidade das abordagens de drama como ritual, isso é bastante possível.

contra as honrarias de Zeus para com Dioniso (FRAZER, 1922, p. 399). Maggie, em sua revolta contra a opressão social na figura de sua irmã Kate, pinta seu rosto de branco e incita a dança libertadora. Mais evidente é a referência às Bacantes de Eurípedes em que as Mênades, em uma dança frenética no alto de uma montanha, despedaçam o rei Penteu enlouquecidas pelo rancoroso Dioniso,⁴⁹. É a música de Lugh/Marconi que transforma as irmãs Mundy em Mênades, rendidas ao paganismo que continua vivo logo ali nas montanhas, de forma tão semelhante à dança festiva posteriormente descrita por Jack. Mas a transformação ritual não pode se concretizar devido à abrupta interrupção da música de Marconi e a necessidade do paganismo fica esperando por mais uma chance.

Ao dançar tão concentrada e habilmente, Kate demonstra que fazia parte dessa tradição dita pagã, porém a deixara em segundo plano na construção de uma identidade irlandesa católica para o novo estado livre. Kate é também uma representação da Irlanda, embora ela não seja nem uma velha senhora⁵⁰ (Sean Bhean Bhocht) nem uma donzela em dificuldades – as duas mais típicas representações femininas da Irlanda – mas uma mulher madura que luta com bravura cotidiana para manter suas terras não apenas unidas, mas também culturalmente coesas. Este objetivo vai se desenhando mais difícil a cada dia, até que ela lamenta:

Você trabalha duro em seu emprego. Você tenta manter a família unida. Você cumpre suas obrigações o melhor que pode – porque você acredita em responsabilidades e deveres e manutenção da ordem. E então, de repente, de repente você percebe que

⁴⁹ Lembrando que, ainda mais que o usual, o mito de Dioniso tem versões muito díspares, sendo que seu assassinato é um tópico controverso, sendo considerado como acréscimo bem posterior, como mito de Zagreus, um pré Dioniso. (DALBY, 2004)

⁵⁰ A personificação da Irlanda como uma pobre e velha senhora, Sean-Bhean Bhocht em irlandês, originou-se em uma canção com esse título corrente na fase da Rebelião Irlandesa de 1798 e tornou-se um tema recorrente na literatura irlandesa.

rachaduras estão surgindo por toda parte; que você está perdendo o controle; que tudo é tão frágil que não pode se sustentar por muito tempo. Tudo está prestes a desmoronar, Maggie.⁵¹ (p. 84).

Kate se encarrega da manutenção e união da família e é a sua consciência porque, como Agnes diz, “[e]la não vai esquecer. Kate nunca esquece de nada”⁵² (p. 33), do mesmo modo que Columba afirmava lembrar de todo o seu passado na Irlanda em *The Enemy Within*. Kate cuida e se sente responsável por sua família e ao final chora porque prevê o sofrimento que advirá a Agnes e Rose, da desgraça em que caíra Jack diante da comunidade, dos comentários sobre a família, de seu próprio desemprego iminente, que levaria à perda da única renda fixa da família. Ela tenta proteger a todos do sofrimento com sua atitude controladora e fiel aos ideais nacionalistas. Porém, saber de tudo, assim como “lembrar-se de tudo é uma forma de loucura”⁵³ como adverte o também professor Hugh em *Translations* (Friel, 1984, p. 307).

Por essa razão, a crítica muitas vezes considera Kate uma espécie de vilã; entretanto ela é lembrada com carinho por Michael, quando a tia se dirige a ele em sua primeira aparição, como também quando ele a vê chorando na imagem final: ele parece vê-la como uma vítima silenciosa dessa transformação social que traiu sua dedicação. Anthony Roche (2011) procura resgatar Kate dessa crítica ao lembrar que, sendo nacionalista, ela estava vendo que a Irlanda pela qual lutara estava muito distante do real. Kate fora apanhada pela responsabilidade de ser a mais velha e ter de cuidar da família na ausência dos pais e de Jack, o único irmão

⁵¹ 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. (p. 56)

⁵² She'll remember. Kate forgets nothing.

⁵³ [T]o remember everything is a kind of madness.

homem, bem como fora cerceada pela economia rural que forçava a imigração e diminuía as possibilidades de trabalho. Finalmente, Roche alega que a política conservadora terminou por isolar as mulheres, ainda que tantas tenham de algum modo se envolvido na guerra civil lutando por liberdade, como Kate fizera.

As quatro outras irmãs funcionam como uma alusão às quatro províncias da Irlanda, representada por Kate que tenta mantê-las unidas. A família é isolada assim como o país, não apenas espacialmente, mas também porque as irmãs foram privadas do casamento, que em uma sociedade rural tradicional propicia reciprocidade dentro do grupo social em que a aliança os obriga a cuidarem uns dos outros. Tal situação piora com o fato de Jack ser padre e também não se casar. Por sua vez, Chris sendo solteira, tem um filho com um homem estrangeiro que não lhe dá oportunidade de participar de sua vida, pois a considera como parte de sua família em uma vida paralela romântica e sonhadora.⁵⁴ A família vive sem qualquer tipo de vínculo da reciprocidade mais elementar do tipo da aliança entre núcleos familiares.

Trata-se do fim da imagem de nação como família, pois, como a Irlanda que quer manter todas as suas províncias unidas, Kate é a mulher austera que tenta manter todas as irmãs unidas, embora tenha de aceitar a cisão iminente. Nesta Jones (2000) observa que:

A nação enquanto família havia há muito sido perturbada por conflitos tribais de um tipo ou de outro e o legado da colonização causou cismas posteriores que muitas vezes resultaram em famílias sendo dilaceradas. A emigração, quer seja por opção ou por necessidade, foi um fator importante e as lutas mutuamente destrutivas da guerra civil levaram a terríveis conflitos de lealdade,

⁵⁴ Como Michael vem a saber anos adiante, seu pai tem uma família bastante convencional com esposa e outros três filhos.

uma vez que irmão frequentemente lutou contra irmão.⁵⁵ (p. 5)

Padre Jack seguiu um caminho sem retorno e inverso daquele tomado por Kate. Ele abandonou fisicamente a Irlanda e também emocionalmente a sua família, embora ainda escrevesse ocasionalmente. O irmão missionário passou vinte e cinco de seus cinquenta e três anos fora da Irlanda, em uma colônia de leprosos numa vila de Uganda, colônia britânica. Isso significa que sua participação na vida daquelas mulheres fora muito breve, pois ao partir, a irmã mais velha, Kate, tinha apenas doze anos e a mais jovem, Cristina, era ainda um bebê de um ano. Nota-se o ressentimento da mãe com sua partida e parece que o pai já havia falecido, pois não estava na estação de trem quando da partida de Jack e nada se comenta sobre isso.

JACK: Perdoe-me, Chris. Você era apenas um bebê quando eu fui embora. [...] Eu me lembro de você chorando, Margaret. [...] (*para Agnes*) Você e Kate estavam à direita de mamãe; e a Rose estava no meio segurando na mão das duas. E o rosto de mamãe, eu me lembro, não deixando transparecer nada. Depois, muitas vezes eu quis saber a razão para isso.

CHRIS: Ela sabia que jamais voltaria a vê-lo enquanto vivesse.

JACK: Eu sei disso. Mas, e na outra vida? Você acha que mamãe, talvez não acreditasse em espíritos ancestrais?⁵⁶ (p. 90)

Padre Jack é a personagem principal, pois Mike relata no início da peça que lembrava especialmente daquele período devido à volta de Padre Jack e ao conflito

⁵⁵ The nation as family had long been distressed by tribal conflict of one kind or another and the legacy of colonization caused further schisms which often resulted in individual families being torn apart. Emigration, whether by choice or necessity, was a major factor and internecine struggles of the civil war saw terrible conflicts of loyalties as brother often fought brother. (p 5)

⁵⁶ JACK: Forgive me, Chris. You were only a baby when I went away. [...] And I remember you crying, Margaret. [...] And you and Kate were on mother's right and Rose was between you; you each had a hand. And mother's face, I remember, showed nothing. I often wondered about that afterwards./ CHRIS: She knew she would never see you again in her lifetime. / JACK: I know that. But in the other life. Do you think mom maybe didn't believe in the ancestral spirits? (p. 60;61)

da imagem que o menino fazia dele com o que ele era. Especialmente, é a volta do padre missionário, que se descobre não ser um herói da fé, o fato que leva à cisão da família com a vila. Os relatos apaixonados de Jack das práticas em Ryanga encantaram o garoto, mas também conflitavam com os ensinamentos de sua tia. Percebemos que a condição liminar de Jack acentua-se ao longo de sua vida até tornar-se uma pessoa sem lugar no mundo. Embora seu primeiro exílio tenha sido na África como evangelizador irlandês, os seis meses que serviu à coroa britânica como capelão no leste da África ao final da Grande Guerra abalaram a admiração que Kate, a irmã mais velha, tinha por ele, uma vez que ela “tinha se envolvido localmente com a Guerra da Independência; então, a breve carreira de Padre Jack no exército britânico nunca era mencionada naquela casa”⁵⁷ (p.38). Ele voltou para Uganda e, enquanto estava lá, todo o processo de emancipação e separação da Irlanda ocorreu, mas para ele era como se não houvesse diferença, uma vez que não vivenciou o processo. Ele, que deveria ter sido o elemento que chegaria para provocar desestabilização e ruptura na comunidade de Ryanga, acabou sendo desestruturado e integrado ao grupo, pois sempre se refere aos Ryanga como “nós” e crê nos “espíritos ancestrais” e na deusa Obi, sem, contudo mencionar Jesus Cristo uma única vez.

Ao longo da peça torna-se progressivamente evidente que Jack falhou ao converter os leprosos de Ryanga ao catolicismo, pois se percebe que perdera sua igreja ao não se adequar às regras do colonizador britânico: “KATE: E todos eles se encontram em sua igreja? / JACK: *Quando eu tinha uma igreja*. Agora nós nos reunimos no descampado no meio da vila”⁵⁸ (p. 105). Jack fora finalmente enviado

⁵⁷ But Aunt Kate had been involved locally in the War of Independence; so Father Jack’s brief career in the British army was never referred to in that house. (p. 17)

⁵⁸ KATE: And all they meet in your church? / JACK: *When I had a church*. Now we gather in common

de volta à Irlanda, agora Estado Livre Irlandês. Ao falhar em converter ao catolicismo a comunidade de leprosos que lhe fora designada, ele não cumpriu seu papel de evangelizador-colonizador e “tornou-se nativo”, sendo conseqüentemente enviado para “casa”, destituído de prestígio, de saúde e de sustento, uma vez que não era mais útil aos propósitos da Igreja ou do Império. No entanto, essa “casa” revelou-se um lugar que ele não reconhecia e com o qual não sentia relação de pertencimento, posto que guardasse apenas vaga lembrança dos costumes do lugar, de seus moradores e até mesmo de suas irmãs. Jack sonhava em voltar para Uganda, pois fora arrancado de seu povo de escolha tal qual um criminoso estrangeiro extraditado. Não lhe seria permitido ficar em Ryanga, posto que ele se tornara perigoso para o sistema colonial, pois era liminar também ali: o “pária irlandês”⁵⁹ que acabou por adotar os rituais de Uganda - nem tão diferentes daqueles de Lughnasa que conhecera em sua terra natal - e passa a oferecer sacrifícios pela fertilidade da colheita, em uma celebração pela vida que morre e renasce, como também pela vida que sai da ordem do cotidiano para ser repensada e reorganizada:

JACK: [...] Se for uma cerimônia importante, temos até trezentas ou quatrocentas pessoas.

KATE: Todas juntas para a missa?

JACK: Possivelmente. Ou para oferecer sacrifícios a Obi, nossa Grande Deusa da Terra para que a colheita prospere. Ou para entrar em contato com nossos ancestrais em busca de conselhos e sabedoria. Ou para agradecer aos espíritos da nossa tribo quando eles são bons para nós; ou para acalmá-los quando estão com raiva. [...] Agora, nesta época do ano lá – é o período da colheita em Uganda – nós temos duas cerimônias extraordinárias: o Festival do Inhame Fresco e o Festival da Mandioca Doce; e ambos são dedicados à *nossa Grande Deusa Obi* [...].

Eles começam muito formalmente, muito solenemente com o

in the middle of the village. (p. 73, grifo nosso.)

⁵⁹ Irish outcast

sacrifício ritual de uma ave, uma cabra ou um bezerro [...] Depois vem o corte cerimonial e a unção das primeiras mandiocas e dos primeiros inhames colhidos; e eles são passados de mão em mão em imensas tigelas para que todos comam. Depois vem o encantamento – uma cantoria, – que expressa *nossa gratidão* e que também funciona como um ritmo ou percussão para *nossa dança* ritual. E então quando a ação de graças termina, a dança continua [...] E esta parte da cerimônia é realmente espetacular. Acendemos fogueiras em volta do terreiro, *pintamos* nossos rostos com tintas coloridas; *cantamos* as canções locais e *bebemos* vinho nativo. E então *dançamos... dançamos... e dançamos...* crianças, homens e mulheres, a maioria deles leprosos [...] dançando, acredite ou não, por vários dias sem parar!⁶⁰ (p. 105; 106)

A semelhança entre os ritos da colheita em Ryanga e em Ballybeg é facilmente reconhecível e um dos fatores que leva Jack a comparar Uganda e Irlanda. Nesse ponto, Rose já havia descrito Lughnasa com suas fogueiras, bebida e dança. Máire MacNeill (1962 [2008]) explica, embora Rose não mencione, o fato de ser um ritual de colheita que, no caso da Irlanda, era de milho e batatas. Em Donegal, nas primeiras décadas do século XX os jovens se reuniam, colhiam amoras pretas, dançavam e faziam uma refeição nas imediações de uma nascente nas montanhas. Naquele momento já não se realizavam sacrifícios pela fertilidade da terra, mas teriam ocorrido em tempos remotos. Entretanto, observa a folclorista que até meados do século, a colheita só era realizada depois de primeiro de agosto e os primeiros frutos eram consumidos no mesmo dia em agradecimento.

Padre Jack, primeiramente muito admirado em Ballybeg, ao retornar à terra

⁶⁰ KATE: All gathered together for mass? / JACK: Maybe. Or maybe to offer sacrifice to Obi, our Great Goddess of the Earth, so that the crops will flourish ... Now at this time of year over there—at the Ugandan harvest time - we have two very wonderful ceremonies: the Festival of the New Yam and the Festival of the Sweet Casava; and they're both dedicated to our Great Goddess, Obi [...] they begin very formally, very solemnly with the ritual sacrifice of a fowl or a goat or a calf ... Then the ceremonial cutting and anointing of the first yams and the first casava; and we pass these round [...] Then the incantation--a chant, really--that expresses our gratitude and that also acts as a rhythm or percussion for the ritual dance. And then, when the thanksgiving is over, the dance continues ... we paint our faces with coloured powders; [...] and we drink palm wine. And then we dance--and dance--and dance - children, men, women, most of them lepers [...] dancing, believe it or not, for days on end!⁶⁰ (p. 73)

natal, não se reconhece, tampouco é reconhecido como pertencente ao grupo, vendo-se impossibilitado e impedido de realizar o ritual católico da missa com o sacrifício de Jesus no altar e transmutação do pão e do vinho em sangue e corpo de Jesus, pois tanto a técnica quanto o elemento místico e a permissão ficaram perdidos para ele. A missa também é a celebração de um sacrifício com uma refeição coletiva, mas Friel contrasta a rigidez formal e a separação da vida secular realizada pela Igreja Católica, ao passo que no pagão não haveria diferença entre secular e sagrado. A cidade, que antes reconhecia sua autoridade sacerdotal e o admirava como herói, passou a envergonhar-se dele como de um traidor, pois ao abraçar as crenças dos ugandenses abriu mão de sua identidade católica irlandesa. Friel já abordara a questão do padre que trai as expectativas da comunidade em *The Blind Mice*⁶¹, escrita logo depois de *The Enemy Within*. Nela, Chris Carrol, um padre irlandês que passara anos como missionário na China, volta para casa depois de ter sido feito refém de um grupo extremista. É recebido com honras e pompa de um herói da fé, porém com o desenrolar dos acontecimentos ele termina por confessar que havia negado sua fé a fim de ser libertado. Assim, ele se tornara um traidor da fé e, por conseguinte, de seu povo cuja identidade católica era mais que uma religião. Em entrevista ao *The Guardian* em 1964, Friel reconhece um argumento bastante bom em *The Blind Mice*, mas acredita que foi mal desenvolvido e a peça é fraca principalmente por sua ambição de tratar de muitos assuntos (LENNON, 2000[1964]. p. 20). Ele parece ter retomado o argumento quase trinta anos depois e trabalhado com muito maior propriedade ao partir da figura de seu próprio tio missionário, que não havia “se tornado nativo”, ainda que houvesse também retornado para a Irlanda doente. Embora Michael em

⁶¹ A peça foi encenada em 1963, porém nunca foi publicada. Tive acesso a ela consultando os manuscritos de Friel na National Library Ireland. Arquivo MS 37,046 /1

Dancing at Lughnasa não afirma claramente, seu ressentimento é evidente ao perceber que aquela figura resplandecente não existia e sente que Jack traíra as irmãs, como também a comunidade que se orgulhava dele, do mesmo modo que havia ocorrido com padre Chris em *The Blind Mice*, Ademais, com essa situação, Friel demonstra e critica o quanto a identidade irlandesa passava pelo catolicismo.

Mas se ele era um herói para mim, ele era um herói e um santo para minha mãe e minhas tias [...] Elas rezavam todas as noites por ele, por seus leprosos e pelo sucesso de sua missão. Elas gastavam muito pouco e economizavam por ele [...] sacrifícios que faziam com disposição e alegria - para que tivessem um pouco mais de dinheiro para enviar-lhe no Natal e no seu aniversário. [...] Ballybeg tinha orgulho dele, todo o condado de Donegal tinha orgulho dele - era natural que a nossa família usufrísse uma pequena parcela daquela fama.⁶² (p. 17)

Contudo, embora Jack tenha viajado em missão voluntariamente, ficou verdadeiramente exilado apenas ao retornar ao lar, uma vez que o fez contra sua vontade e continuou sonhando até sua morte em voltar ao lar que adotara em Uganda. Sua trajetória segue os passos do drama ritual tal como proposto por Victor Turner com precisão e estabelece a segunda ruptura de norma social na família após a gravidez de Christina fora do casamento. E dessa vez não haverá reparação possível e a família é cortada das relações sociais de Ballybeg. Primeiramente, Jack rompe uma norma social importante que é seguir suas responsabilidades como sacerdote católico a serviço em uma comunidade que estava sendo colonizada pelos britânicos. Desse modo, ele deveria difundir o inglês como língua corrente ao invés de adotar o suaíli. A crise aumentou com a total

⁶² (tradução nossa) But if he was a hero to me, he was a hero and a saint to my mother and to my aunts" [...] they prayed every night for him and for his lepers and for the success of his mission. They scraped and saved for him [...] sacrifices they made willingly, joyously, so that they would have a little money to send to him at Christmas and for his birthday. [...] Ballybeg was proud of him, the whole of Donegal was proud of him – it was only natural that our family would enjoy a small share of fame.

adesão do padre às práticas locais que uniam sagrado e secular em seu cotidiano. Como admoestação, Jack então perdeu sua igreja e financiamentos do comissário distrital para sua comunidade e, por fim, foi proscrito perdendo seu “cargo” de padre, uma vez que sua função de evangelizador já havia há muito sido esquecida. O comissário distrital exerceu a autoridade de um mediador que tenta uma ação reparadora a fim de reconduzi-lo a suas funções e, desse modo, ao grupo original. Contudo, ao falhar em trazê-lo de volta a suas funções, ele teve de condená-lo à cisão e cortá-lo do processo colonizador vinculado à evangelização, encerrando seu processo ritual nos moldes de Victor Turner.

O drama social de Jack continua ao chegar a Ballybeg destituído de tudo: do sacerdócio, da identidade cultural e individual, de ganhos e até de suas roupas, que parecem não lhe pertencerem. Jack continua querendo voltar a Ryanga porque, com a cisão, ele deixou de ser o sacerdote irlandês, sem que lhe fosse permitido incorporar-se ao outro grupo e ser definitivamente ugandense. Na Irlanda, ele perturba a ordem com seus relatos dos cultos em Uganda e procura ver o potencial ritual no mundo ao seu redor. Em duas ocasiões ele chega a elaborar adaptações de rituais de seu grupo secundário. Na primeira, ele encontra dois palitos, deixados no jardim pelo menino Michael que fazia pipas e os usa para tocar e dançar concentrado e sozinho, como Kate também fizera habilmente ao som de Marconi. Ao final da peça, Jack realiza um ritual em uma adaptação plena de significado quando troca chapéus com Gerry, pois para ele não há tão grande diferença entre Uganda e Irlanda. Ele percebe, mesmo em sua aparente confusão, que os elementos do passado pagão estão presentes de um modo ou de outro e continuam vivendo e motivando resistência às dificuldades, dando força para transformação tanto dos camponeses irlandeses pobres e isolados como dos

leprosos de Ryanga, cujas vidas eram consumidas pela doença, pobreza e dominação político-cultural. Entenda-se essa resistência por vontade de viver, superando as dificuldades e a tragédia que tenta se instaurar.

Finalmente, através de Gerry, há a passagem da dança tradicional para a dança moderna como contraponto da perda progressiva de seu caráter ritual. A dança que, de vivenciada pelo grupo e com caráter de transe ritual, passa a celebração festiva e finalmente a um entretenimento sistematizado que precisa ser ensinado e pode ser apenas apreciado pelos leigos de acordo com o gosto de cada um. Michael, porém, procura realizar uma ligação entre a eficácia da dança tradicional e a dança de salão de seu pai, transformando em cerimônia de casamento o momento em que seus pais dançam absortos, sem música. Assumindo seu ponto de vista - que é real enquanto sua memória – seus pais tiveram a cerimônia de casamento que lhes era possível e que possibilitou a sua mãe não sofrer mais com a partida do seu amado. É o ápice simbólico da peça em que Michael consegue unir os dois mundos, contudo não nos é permitido vê-lo. Observe-se como se coloca a transição entre as performances rituais de Lughnasa e do festival da batata-doce para a do entretenimento.

Enquanto nas sociedades tradicionais a dança vincula-se obrigatoriamente ao sagrado e seu aprendizado é compulsório como parte da identidade cultural, nas sociedades complexas ela é voltada para o gosto e escolha individuais e não é mais obrigatória. Conforme Turner (1982, p. 43, 52-55) diferenciou, nas sociedades complexas os atores sociais desfrutam do livre arbítrio para decidirem, por si mesmos, a participação ou não em determinado tipo de atividade cultural – a escolha é uma questão de consciência individual e não, como nas sociedades tradicionais, imperativo da ordem das representações coletivas. Nas sociedades

complexas dá-se destaque para a autoria da criação das atividades culturais (teatro, dança, música, pintura, esporte, etc.), sendo essa nomeada e individualizada. Por outro lado, considera-se que a pluralidade de ofertas artísticas e a variedade de eventos tornam possível a seleção do tipo de atividade cultural preferido por aqueles que se colocam no papel de público de acordo com o gosto e o interesse particulares.

Em *Dancing at Lughnasa*, dança e música evocam tentativas rituais de acomodação de conflitos, posto que ambas constituem elementos básicos do transe místico e de rituais em numerosas práticas religiosas e são paradoxalmente foco de resistência e de transformação. Todavia, através de Marconi, há a progressão da dança tradicional para a dança moderna. Por outro lado, a principal dança na memória de Michael não tem som e sequer é vista no palco: o “casamento” de Chris e Gerry. Ao som de Jack tocando e dançando, Michael relata a cerimônia que ocorreu quando seu pai retornou duas semanas depois e novamente dançou sem som com a sua mãe:

[...] E ainda que ele e minha mãe não tivessem uma forma de casamento convencional, mais uma vez eles dançaram juntos [...] E desta vez foi uma dança sem música; ali em *círculos rituais*, girando, girando em volta daquele jardim e depois descendo a estradinha e voltando novamente bem devagar cerimoniosamente, em uma deliberação tranquila. Minha mãe com a cabeça jogada para trás, os olhos fechados e a boca ligeiramente aberta. Meu pai a segurando apenas a uma pequena distância dele, de modo que pudesse observar o rosto dela voltado para cima. Nenhuma música, nenhuma melodia, nenhuma palavra.⁶³ (p. 97)

⁶³ And even though he and my mother never had a conventional wedding, once again they danced together. And this time it was a dance without music; just there, in ritual circles round and round that square and then down the lane and back up again; slowly, formally, with easy deliberation. My mother with her head thrown back, her eyes closed, her mouth slightly open. My father holding her just that little distance away from him so that he could regard her upturned face. No singing, no melody, no words. (p. 74)

A dança do casal está na transição entre a dança ritual e a dança moderna e Chris chega a dançar em transe ritual. Turner postula a diferença entre a performance ritual na sociedade tradicional e a performance artística e esportiva, que teria tomado o lugar do ritual na sociedade complexa, observando que, na dança, há um sinal de transição da sociedade tradicional, regulada pela solidariedade orgânica comunitária e pela obrigatoriedade das representações coletivas, para a sociedade complexa, em que a divisão social do trabalho permite as individualidades e a autoria (TURNER, 1982).

Conforme citado, a troca de chapéus é fator que merece destaque, pois configura uma dádiva (do francês *don*) que termina por instaurar a reciprocidade entre Jack e Gerry, com todas as suas implicações. Marcel Mauss (1924) entende a reciprocidade como elemento fundador da sociedade. Segundo ele, as partes envolvidas na troca são obrigadas a dar, receber e retribuir os presentes apropriadamente. O objeto dado carrega consigo parte da identidade daquele que o doou, estabelecendo uma relação tão essencial que Mauss entende como uma “ligação de almas” ou seja, uma ligação entre as essências dos indivíduos. Diz Mauss que “[...] o vínculo de direito, vínculo pelas coisas, é um vínculo de almas, pois a própria coisa tem uma alma, é alma. Donde resulta que apresentar alguma coisa a alguém é apresentar algo de si” (1974 [1924] p.200). Portanto, a troca não é apenas material, mas abarcará todos os níveis da vida. Aquele que hoje é anfitrião torna-se um hóspede em potencial. Entretanto o ritual da troca de chapéus não é eficaz em transformar Gerry, pois ele não cumpre a regra da reciprocidade ao não se responsabilizar pela família que lhe foi dada.

As relações de troca constituem um fato social total, pois envolvem todas as instituições sociais, o que levou Lévi-Strauss (1949) a basear sua teoria das

relações de parentesco na aliança matrimonial, em que a troca de esposas entre grupos é a forma de reciprocidade que fundamenta uma sociedade, proibindo o incesto e obrigando a troca em todos os aspectos da vida social, a fim de reforçar constantemente os laços da troca primordial. Todavia, nem as irmãs, tampouco Jack, formaram laços de obrigatoriedade através da reciprocidade, posto que não existem relações de parentesco com agregados. Uma vez que Gerry não é casado com Christina, ele não é um agregado de fato e transita livremente no grupo, o que lhe permite flertar com Agnes e Maggie. Do ponto de vista de Jack, porém, Gerry é um marido potencial nos moldes de sua comunidade em Uganda e assim pode ser esposo de todas as irmãs e ocupar o lugar que era do irmão como homem da família. Jack tenta um ritual de agregação como irmão mais velho, sendo que a troca de chapéus simbolizava a troca de papéis masculinos naquela casa. Ele procura realizar o pedido das irmãs por um marido. Entretanto, o ritual é bem sucedido apenas na simbólica troca de identidades, mais especificamente de prestígio na vida de Michael que troca seu deslumbramento pela figura de Jack pela do pai. Embora o chapéu ao final não seja tão impecável como na imagem inicial da mente de Michael, ao recebê-lo, o pai Gerry troca o papel de herói e espelho no imaginário do menino Michael, todavia será um espelho em breve quebrado: Gerry será tão distante quanto Jack em seu papel de homem da família, sendo sempre um pai mentiroso e ausente.

Como um último sacrifício de agradecimento aos deuses da colheita, Jack morre na noite de Lughnasa, primeiro de agosto. O adulto-menino é tão nostálgico que parece ainda procurar um espelho em que pudesse ver sua própria imagem sem rachaduras e reconhecer sua identidade, ecoando assim a primeira sua lembrança na fala de sua mãe: “Quando é que vamos ter um espelho decente

[...]?”⁶⁴(p. 29). Em sua mente há a imagem da transição daquilo que era para o que não deveria ser, em um tom de nostalgia e arrependimento. Ele deixara toda aquela privação e desilusão e partira, mas ainda precisava transcender a Irlanda que o prendia ao passado nostálgico e não lhe oferecia perspectivas, mesmo que romper lhe custasse a cisão definitiva com sua família e sua terra, pois ele também não aceitaria o papel de homem daquela casa como primeiramente fez Jack ao deixar a mãe e as irmãs e posteriormente seu pai, Gerry que formou uma família em Gales.

A peça termina imediatamente após sabermos do final terrível das duas irmãs e das mortes de Jack e de Gerry. De posse desse conhecimento, a cena final toma um ar de nostalgia e tristeza intensas, a despeito da lembrança daquele momento muito feliz para o menino que permanecia escondido observando e ignorando o chamado da mãe. Escondido, Michael não participa fisicamente no banquete sacrificial do ritual final, mas está representado pelas pipas que fazem as vezes de máscaras de poder, encarnando os monstros que perturbam o garoto (e continuam a perturbar o homem) e que ele incorpora para dominar seu medo da desintegração. A peça termina então em uma refeição ritual onde se realizou o sacrifício de um galo, pois como disse Jack: “Isto é o que fazemos em Ryanga quando queremos agradar os espíritos... ou acalmá-los: matamos um galo, ou uma cabra jovem.” ⁶⁵ (p.91) Mas agora ele sabe que “cerimônia” é a palavra para “descrever um ato misterioso e sagrado [...] quando você tem um ritual com mortes. Oferece sacrifícios. E aí se dança e se faz feitiçaria.”⁶⁶ (p.91-92) Finalmente Jack consegue participar de uma cerimônia da colheita em celebração pela entrega das

⁶⁴ When are we going to get a decent mirror to see ourselves in? (p. 9)

⁶⁵ That's what we do in Ryanga when we want to please the spirits – or to appease them: we kill a rooster or a young goat. [...] (p. 61)

⁶⁶ The word to describe a sacred and mysterious act ... [...] You have a ritual killing. You offer up sacrifice. You have dancing and incantations. (p. 61-62)

irmãs a Gerry e pela iniciação de Rose, mas também para apaziguar os deuses e pedir auxílio aos ancestrais frente às perturbações que se avolumam. Finalmente todos têm sua própria celebração de Lughnasa ali no jardim nessa troca de papéis entre Jack e Gerry, seguida do sacrifício do galo e finalizada com a refeição coletiva e a dança de despedida. O embalar final do ritual-drama não é formalmente uma dança, contudo mostra-se a mais importante na peça, posto que é a própria dança da vida, cujo movimento é tão sutil que pouco é notado no cotidiano. Apenas a certa distância no tempo e no espaço é que os rituais do cotidiano e o movimento das transformações se fazem perceptíveis e podem ser verdadeiramente sentidos. A peça deixa no ar o gosto da nostalgia, a necessidade dos rituais da memória e do cotidiano e principalmente a necessidade de “Dançar [...] como se este ritual, esta cerimônia sem palavras, fosse agora a forma de se falar, de sussurrar segredos íntimos e coisas sagradas, de estar em contato com alguma entidade (p. 146).⁶⁷

⁶⁷ Dancing [...] as if this ritual, this wordless ceremony, was now the way to speak, to whisper private and sacred things, to be in touch with some otherness. (p. 107-108)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cultura é, portanto, uma constelação de textos manifestos na linguagem escrita e falada, assim como também nos rituais, no teatro, nas festividades e nos gestos.⁶⁸

Victor Turner

Verifica-se através das três peças *The Enemy Within*, *Faith Healer* e *Dancing at Lughnasa* que Brian Friel retrabalha mitos e rituais a fim de refazer e atualizar o drama enquanto um ritual em si mesmo, cuja razão de ser é, para ele, permitir a reorganização simbólica e a significação da vida individual e social na Irlanda contemporânea dando abertura aos questionamentos do público. Desse ponto de vista, há aproximação da dramaturgia de Friel com o ritual drama nas sociedades tradicionais, posto que os ritos de passagem são ocasiões demarcadas em uma dada sociedade (TURNER, 1974).

Os ritos de passagem têm o papel de promover a transição de um estado social a outro nas culturas em geral. Entretanto, Victor Turner (1974) constatou que os ritos de passagem equivalem ao que ele chamou de *dramas sociais*: processos de desarmonia social originados em situações de conflito que colocam todo um grupo em movimento, mesmo quando através do conflito vivido apenas por um ou alguns indivíduos, como podemos comprovar com os protagonistas das peças estudadas aqui. Columba sofre conflito de identidade após ter decidido pelo exílio em um mosteiro na Escócia, mas sua crise pessoal se alastra afetando todo o conjunto do mosteiro. Frank também se exila entre Escócia e Paíse de Gales com Teddy e Grace sendo que sua crise existencial cresce lentamente impossibilitando

⁶⁸ Culture is then a constellation of texts embodied in written and spoken language as well as in rituals, theatre, festivities, and gestures.

seu sucesso e a vida da trupe. Jack, por sua vez, desestabiliza duas comunidades: a colônia de leprosos em Uganda e sua família na Irlanda. Os três estendem seu conflito a seus grupos e ameaçam a sociedade. O processo do drama social é equivalente ao do ritual institucionalizado pela sociedade e engloba quatro fases observáveis de ação pública que são *ruptura* de uma norma social, *crise* e intensificação da crise incluindo uma subfase liminar de não pertencimento, *ação reparadora* e *desfecho* com a *reincorporação* da parte contestadora ao grupo; ou ocorre a *cisão* definitiva caso não haja *reparação* do conflito (TURNER, 1974, p. 37).

Em nossa pesquisa tomamos a dramaturgia como um código social passível de análise tal como as representações culturais em geral, de acordo com a revisão metodológica e analítica proposta na antropologia e nas humanidades como um todo a partir da década de 60. Trata-se, pois, da performance social, condensada no texto teatral e não da atuação que os atores executam dessa performance social no palco. Nesse sentido da análise, vimos as peças como uma espécie de registro etnográfico construído a partir da observação e interpretação que Brian Friel efetua da sociedade irlandesa e partimos para a tentativa de transcrever e traduzir essas experiências em outros termos, uma vez que os códigos culturais configuram uma linguagem em si mesmos, como sugere Clifford Geertz (1989 [1978]).

Examinando três peças de Brian Friel escritas ao longo de quase trinta anos constatamos que sua dramaturgia volta-se para um caráter ritual do teatro diretamente vinculado à oralidade dos mitos, aludindo assim, não apenas aos tópicos abordados, como também a suas experimentações formais voltadas para a relação com o público. O ritual constitui palco das ações que colocam em movimento conceitos mentais abstratos de ordem religiosa ou social que estão

muito presentes nos mitos que, por sua vez, discutem questões humanas abstratas como violência, traição, ódio, lealdade e amor. Tais conceitos ganham forma na celebração dos rituais e conjunto na tragédia que alia conceitos e ações.

Columba, Francis Hardy e Jack Mundy são três autoexilados que retornam à Irlanda por diferentes motivos e precisam fazer uma transição. Columba tem a opção de retornar ou não à Irlanda, ao passo que Frank, embora não o faça, também tem a possibilidade de fugir mais uma vez de sua terra natal abandonada há tantos anos e escapar da morte cruel; contudo não há escolhas à disposição de Jack, talvez a personagem mais destituída e sem lugar no mundo dentre as personagens de Friel. Voltar do exílio é sempre perigoso na medida em que os egressos se veem confrontados por uma Irlanda diferente daquela deixada para trás ou diferente da imagem emotiva que guardam. Columba, Frank e Jack terminam por serem sacrificados como traidores de sua terra por voltarem depois de a terem deixado para trás. Columba é banido da família, Frank é brutalmente assassinado por seus conterrâneos e Jack morre isolado e sem identidade social. Cada microcosmo pode ser ampliado para o contexto da Irlanda do tempo da narração de cada peça, posto que, nas três peças, o protagonista pode ser visto também como imagem do conflito entre diferentes visões de mundo e da muitas vezes conflitante busca de identidade pessoal e nacional.

Friel tenta dar voz às personagens para que traduzam sua confusão mental em experiências com sentido, ainda que seja um sentido todo particular, com o propósito de realizarem algum tipo de passagem. Além do sentido particular, o autor mantém as histórias desses indivíduos dentro de um contexto social direta ou simbolicamente mais amplo. De todo modo, quer seja pelo impacto das confusas vidas individuais ou dos conflitos sociais subjacentes nas peças, Friel procura manter

alguma espécie de relação com o público através da forma tanto quanto no conteúdo. A maioria de suas peças parte da vila fictícia de Ballybeg, uma referência direta a Glenties, localizada nas imediações da cidade de Donegal, área rural a noroeste da Irlanda. A região, geograficamente ao norte da ilha, pertence ao sul político, portanto é palco de contradições. Entretanto, embora a região seja emblemática no que tange situações liminares de conflito, Desde suas primeiras peças, Friel pretende que sua dramaturgia possa falar ao indivíduo e à humanidade atingindo o universal através do local. Disse em 1963 que ambicionava escrever "a grande peça irlandesa" de modo que "tal peça seja uma em que o autor possa falar tão verdadeira e detalhadamente sobre as pessoas em sua própria vizinhança e fazer isso de modo que essas pessoas pudessem viver em Omagh, Omaha ou Omansk"⁶⁹ (DELANEY, 1999, p.109). Reafirmando sua intenção anos mais tarde, Friel diz: "Eu gostaria de escrever uma peça que pudesse capturar o fluxo espiritual - e mesmo material - peculiar, que este país estivesse vivendo no momento. [...] isso tem de ser feito em um nível paroquial local, e espera-se que faça sentido para outras pessoas em outros países."⁷⁰ (idem). O autor volta-se, então, a falar para seu povo e de traduzir seu povo para o mundo.

Em cada tentativa de "tradução" das experiências humanas, Friel procura trabalhar uma forma dramática enquanto métodos diversificados de organizar as histórias. *The Enemy Within* é estritamente realista, apresentando-se como acontecimento real no palco e convencionalmente bem dividida em apresentação, problema e resolução. Todavia percebemos a preocupação de Friel com a memória

⁶⁹ [...] the great Irish play. Such a play is one where the author can talk so truthfully and accurately about people in his own neighborhood and make it so that these folk could be living in Omagh, Omaha ou Omansk

⁷⁰ I would like to write a play that would capture the peculiar spiritual and indeed material, lux that his country is in at the moment [...] it has to be done a t a local, parochial level and hopefully this will have meaning to other people in other countries.

afetiva no desenvolvimento do argumento, que gira também em torno da construção da identidade e da dificuldade de comunicação frente à variedade dos pontos de vista e de interpretação dos ditos e das ações. O público chega a Columba através do olhar de cada um de seus companheiros e por sua própria voz, desse modo contrastando com a visão que seus antagonistas Brian, Eoghan e Aedh têm dele. O conflito da peça é claro: Columba tem dificuldades em encontrar sua visão de si mesmo e a coragem para abraçá-la.

Quase vinte anos depois de sua primeira peça profissional e de sua estada na companhia de Sir Tyrone Guthrie, onde teve contato com as concepções de drama-ritual, *Faith Healer* vem com quatro monólogos nos quais temos três pontos de vista que não são diretamente confrontados. Em consequência, percebe-se o fluxo da memória se transformando de acordo com a experiência que cada um tem dos eventos e à medida que novas experiências se agregam às antigas. Se, por um lado, Frank e Grace desistiram da reintegração, Teddy procura alertar o público/leitor dos perigos do envolvimento apaixonado com sua causa. Sua negação da importância do casal em sua vida visa evitar que o público/leitor viva algo como as tristezas de seu passado. O agente dedicou vinte anos, não ao espetáculo de Frank, mas ao casal, que representaria o ideal da Irlanda unificada, mas que se revelou não ser possível devido a diferenças tão importantes, apesar de tão grande amor e cumplicidade.

Em *Dancing at Lughnasa*, Friel lança mão do narrador que reconta outras narrações, unindo monólogo e ação dramática. Michael, como narrador, organiza sua história à luz dos eventos que se seguiram àquele tempo, contudo sem mostrá-los. Desse modo, o seu contar conjuga todo seu passado na tentativa de repensá-lo e organizar seu futuro daquele ponto em diante. Fica a sugestão de que a própria

Irlanda faça o mesmo. Embora *Faith Healer* seja amiúde relacionada à arte do escritor, o contar de Michael novamente lembra o escritor organizando a história que está sendo escrita, uma lógica que o garoto aprendeu em seu passado a partir das histórias contadas por Jack, Rose e Maggie. Mas, ao recontar, ele realiza uma interpretação nova do passado cujos eventos são escolhidos e rearranjados pela memória.

Em *The Enemy Within* não há propriamente narração ou monólogo formais; todavia as personagens monologam de certo modo, uma vez que não ouvem seus interlocutores verdadeiramente. Percebemos a intenção de Friel de pensar a construção da realidade; algo que não conseguiu desenvolver a seu contento nessa peça dentro da forma tradicional do drama, mas que retomou repetidamente. Ainda assim, ele alcança efeito dramático através dos incessantes diálogos e do recurso às imagens do mundo exterior repleto de movimento que contrasta com a sisudez, o silêncio e a falta de espaço, movimento e cor da cela de Columba. Utilizando a narração em *Faith Healer* e em *Dancing at Lughnasa*, o autor atinge a supressão do tempo cronológico dando lugar a um tempo mítico que permite o re-viver a cada performance. Outra questão se refere à relatividade da memória dos fatos enquanto realidade e à multiplicidade de interpretações destes. Tal efeito transparece em consequência da forma de monólogos repletos de narração em *Faith Healer* e do contar de Michael das narrações realizadas por diferentes personagens de seu passado em *Dancing at Lughnasa*.

Segundo Clifford Geertz (1989 [1973]) existem múltiplas historicidades, bem como temporalidades, ao invés de uma única história em uma única forma temporal. O antropólogo organiza os dados recolhidos de terceiros e os une a suas observações, envolvendo assim uma série de subjetividades e

interpretações ao compor uma espécie de ficção, a partir de várias experiências e interpretações. Também o dramaturgo realiza suas escolhas, porém o uso do monólogo, assim como o uso da primeira pessoa pelo antropólogo, destaca a artificialidade do teatro e da etnografia. Portanto, em *Faith Healer* e em *Dancing at Lughnasa* a forma permite demonstrar a diversidade e parcialidade das interpretações dos mesmos fatos, enquanto em *The Enemy Within*, Columba é fruto das construções que se fizeram dele e que foram transmitidas ao longo do tempo, em contínuas interpretações de interpretações.

Os mitos com suas várias versões se tornaram um bom combustível para Friel em sua perspectiva de várias interpretações da realidade e, por extensão, a tragédia grega que primeiramente realizou diferentes dramatizações dos mesmos mitos. As revisões da tragédia grega são recorrentes na dramaturgia irlandesa desde W. B. Yeats e J. M. Synge e continuam fortes na contemporaneidade.

Segundo Robert Tracy (2007) a referência dos irlandeses aos gregos está vinculada à influência da escola mítico-ritualista que, no início do século XX, defendia que a tragédia se originou nos rituais de sacrifício do rei pela fertilidade da colheita, os quais por sua vez davam forma concreta aos mitos das divindades e heróis gregos. Os mitos são primordialmente conceituais e orais, posto que cada recontar transporta os participantes a tempos primordiais. Portanto, não se trata de relembrar um evento, mas de revivê-lo repetidamente.

As teorias dos estudos rituais em geral consideram-no como uma ação e em contrapartida o distinguem de aspectos religiosos conceituais, tais como crenças, símbolos e mitos. Assim, há uma tendência nos estudos rituais em que a ação ritual é a expressão ou performance dos conceitos mentais. Contudo, as três peças analisadas vinculam Friel à segunda tendência que entende o ritual como um

mecanismo cuja função é reintegrar ação e pensamento. No caso de Friel, as alusões à tragédia, aos mitos e a rituais gregos e autóctones referem-se à continuidade dos temas e da recriação constante das histórias humanas, bem como à multiplicidade de interpretações da realidade. Todavia, notamos que, em sua dramaturgia, trata-se também de uma questão de cuidado com a forma. Observamos que Columba é o próprio palco de seu drama interior que tem como imagem sua cela. Ele sofre o conflito entre a ação (dada por seu vigor físico) e pensamento (dado por suas dúvidas que o impelem à ação). Por outro lado, em *Faith Healer*, Teddy contrasta Francis Hardy com “aqueles grandes artistas” como Laurence Olivier, Charles Chaplin ou Freddy Astaire ao reconhecer que, embora ele fosse talentoso, não era um grande artista porque pensava demais ao invés de apenas agir e se deixar guiar por seu dom, do mesmo modo como faziam aqueles artistas.

Mais um ponto de influência da tragédia se revela na violência que pulsa nos eventos fora de cena trazidos ao palco pela narração como se dá com as guerras e mortes que Columba relata em *The Enemy Within*, bem como seu sofrimento interior. Por sua vez, *Faith Healer* é formada por pura narração de momentos terríveis que devem ser apenas imaginados como as brigas do casal, a penúria, o natimorto enegrescido de Grace e Frank, a crise de identidade de Frank, o amor não correspondido de Teddy, o sofrimento psicológico de todos, as doenças e as mortes que se acumulam culminando com o relato da execução de Frank. Em *Dancing at Lughnasa*, através das narrações de Michael ou de suas lembranças das histórias que ouviu quando criança, a violência está presente nas referências à Primeira Guerra Mundial e às guerras na Abissínia e na Espanha, nas evidências do colonialismo com dominação econômica e cultural, na degradação causada pela

lepra, na perda de dignidade e de subsistência, na discriminação religiosa e da mulher; na destituição dos meios de vida, do amor, do lar e da identidade e finalmente no isolamento interno e social. São situações de tal modo violentas que quase encobrem o sacrifício do galo e as queimaduras do garoto Sweeney nas fogueiras. Nessas peças, assim como na tragédia grega, a violência que não se vê no palco leva o público a construí-la no seu íntimo permitindo que movimente corações e mentes.

Uma das técnicas desenvolvidas por Friel ao longo da carreira são as lacunas de informação, algo que inexistia em *The Enemy Within* onde todos os fatos são amarrados e não há fios soltos. A partir de sua próxima peça, *Philadelphia, Here I Come!*, as lacunas de informação se tornam uma estratégia recorrente. Através dessas lacunas, o autor permite que cada espectador ou leitor as preencha conforme sua própria interpretação e assim construa sua versão dos fatos. *Faith Healer* é o ápice dessa técnica, pois os monólogos são totalmente narrativos, fornecendo ação mínima no palco. Desse modo existem informações demais que nunca são vistas, das quais a maioria é conflitante ou não encontra equivalente nos monólogos das outras personagens. O público fica exposto a uma diversidade de possibilidades de recortes à medida que é impossível lembrar-se de tudo para tentar fazer as relações possíveis. O efeito é o conflito da memória, não apenas nas personagens confusas, mas também na plateia que se questiona sobre a confiabilidade da memória e a veracidade dos fatos. As lacunas também estão presentes em *Dancing at Lughansa*, a começar pela personagem de Michael que, assim como seu pai durante sua infância, ninguém sabe de onde vem. As lacunas se estendem à vida do galês Gerry, às motivações de Jack para afastar-se da família, enfim, a tudo que Michael não sabe, não lembra ou omitiu.

Friel entende o ato de escrever como um sacerdócio que exige entrega pessoal do escritor, ou seja, a passagem para uma vida diferenciada. Por outro lado, tal ato tem o poder ocasional da transformação, mas que, além da arte do sacerdote/escritor, depende em maior medida do entendimento, vontade e ação da messe para ser eficaz. As três personagens são sacerdotes que se questionam no caminho de sua vocação e procuram encontrar sua verdadeira essência. Vivem um processo ritual iniciando-se com a ruptura com seus grupos, fato que leva a uma separação em uma morte simbólica conduzindo-os a um período liminar de crise repleto de questionamentos sobre seu lugar no mundo, seu papel e sua identidade.

Columba alcança a morte ritual formal que não havia se concluído em sua ordenação, pois suas ações impetuosas o enredam no ciclo de quebra dos votos religiosos, arrependimento e autopunição. O descompasso entre ação e pensamento tem efeito em toda a comunidade do mosteiro que se desestabiliza progressivamente. Ele conclui a passagem quando seu irmão e seu sobrinho o amaldiçoam e lhe negam definitivamente a reciprocidade. Porém, à custa de um sacrifício interno, ele precisa encarar a morte simbólica em uma cisão definitiva com sua Irlanda imaginária que demandava total fidelidade a qualquer tempo. Columba consegue reintegrar-se à vida monástica, mas há perdas e ganhos, pois o sacrifício da cisão com a família e as origens liberta do peso do passado e deixa o futuro totalmente em aberto.

Através da liminaridade de Columba e o desenrolar de seu processo ritual, Friel evoca a situação de transição entre mundos, como também as relações de transição do modelo político-religioso celta para o cristianismo como sistema majoritário na Irlanda e em toda a Europa. É nesse espaço liminar que se constrói a identidade, algo que Columba busca definir. Paradoxalmente, ao se reintegrar ao

mosteiro, Columba se abre para o mundo e suas diferenças contidas naquele mosteiro onde se reúnem monges e noviços de toda a Europa com falares e costumes diferentes, mas que procuram conviver em harmonia. O processo ritual vivido por Columba em *The Enemy Within* mantém relação direta com o drama social vivido pela Irlanda como um todo, simbolizado na família de Columba que assiste à transição de paradigma político-religioso. Por outro lado, os processos rituais relatados por Frank, Teddy e Grace em *Faith Healer* mantêm relações mais sutis com a modernização e a já adiantada dessacralização do mundo que conduz a trupe a peregrinar apenas nas margens do mundo pagão celta até que, ao longo dos anos, torna-se mais e mais difícil atingir a fé daquelas pessoas. Frank não pode mais curar através da fé e uma vez que não pode curar a fé propriamente dita, deixa-se morrer. Finalmente, em *Dancing at Lughnasa*, Michael relembra os anos 1930 estando nos anos 1960, momento em que Frank enfrenta o desencantamento do mundo. Michael precisa explicar de que se tratava Lughnasa, pois a tradição do festival já está sendo esquecida. Temos sua tentativa de dar sentido às mudanças através do drama social da família como imagem do processo de transição de paradigmas ocorrendo de modo socialmente mais explícito que nas outras duas peças, encontrando nas personagens a angústia do não pertencimento e da dificuldade de adaptação, tanto quanto a ansiedade e a excitação da transformação do modo de vida. Gerry, Agnes e Rose partem ao descobrirem que gramofones e luvas tricotadas se tornaram obsoletos. Entretanto, os padrões católicos continuam a gerir a sociedade e segregam Christina, a mãe solteira; suas outras irmãs solteiras como se culpadas de um delito; Jack, o padre afastado do sacerdócio. O processo ritual vivido por Columba em *The Enemy Within* mantém relação direta com o drama social vivido pela Irlanda como um todo, simbolizado na família de

Columba que assiste à transição de paradigma político-religioso. Por outro lado, os processos rituais relatados por Frank, Teddy e Grace em *Faith Healer* mantêm relações mais sutis com a modernização e a já adiantada dessacralização do mundo que conduz a trupe a peregrinar apenas nas margens do mundo pagão celta até que, ao longo dos anos, torna-se mais e mais difícil atingir a fé daquelas pessoas. Frank não pode mais curar através da fé e uma vez que não pode curar a fé propriamente dita, deixa-se morrer. Finalmente, em *Dancing at Lughnasa*, Michael relembra os anos 1930 estando nos anos 1960, momento em que Frank enfrenta o desencantamento do mundo. Michael precisa explicar o que era Lughnasa, pois a tradição do festival já está sendo esquecida. Sua tentativa de dar sentido às mudanças através do drama social da família como imagem do processo de transição de paradigmas ocorre de modo socialmente mais explícito que nas outras duas peças, encontrando nas personagens a angústia do não pertencimento e da dificuldade de adaptação, tanto quanto a ansiedade e a excitação da transformação do modo de vida. Gerry, Agnes e Rose partem ao descobrirem que gramofones e luvas tricotadas à mão se tornaram obsoletos. Entretanto, os padrões católicos continuam a gerir a sociedade e segregam Christina, a mãe solteira; suas outras irmãs solteiras como se culpadas de um delito; Jack é o padre afastado do sacerdócio.

Na verdade, as três peças enfocam os anos 1960 como centro de referência, um período em que o projeto desenvolvimentista do *taoiseach* Sean Lemass (1959-1966) procura conduzir a Irlanda a superar o isolamento e a penúria das primeiras décadas de liberdade e abre o país para o mundo através da adesão ao mercado comum europeu. Este é também um momento de revisão histórica e da identidade nacional em que a Irlanda procura escrever sua própria história, depois de ter sua

construção manipulada pelo colonizador durante séculos. Através do rito de passagem de Columba, demonstramos o momento crítico de transição do paradigma celta/oral para o cristão/escrito presente na Irlanda de *The Enemy Within* que sugere as transformações do momento da escritura da peça no início da década de 1960.

Em *Faith Healer*, escrita entre 1975 e 1977, o sangrento assassinato de Frank e o suicídio de Grace ocorrem em fins dos anos 1960, embora as datas não sejam mencionadas diretamente. O momento se refere à crise dos *troubles* na Irlanda do Norte dada pelo conflito entre separatistas e unionistas, contudo, talvez pela proximidade temporal entre escritura e eventos políticos, Friel tenha optado pelo distanciamento e utilização de apenas algumas esparsas alusões. As narrações dos transtornos da trupe mambembe pouco remetem à Irlanda, mas se voltam principalmente aos vilarejos “nas franjas do mundo celta” na Escócia. Em *Faith Healer*, porém, o paradigma cristão que confronta o pagão celta em *The Enemy Within*, está passando por mais uma fase de transformação em que o desencantamento do mundo atinge até mesmo os últimos redutos da fé no sobrenatural. Nossa análise ressaltou a existência de vários rituais presentes em *Faith Healer* em diferentes níveis como imagem da confusão que atinge a sociedade em diversos sentidos. As dúvidas dos protagonistas ilustram os momentos de transição social.

As peças reforçam a imagem da liminaridade como subversiva e perigosa para a estrutura social devido a seu potencial de questionamento e abertura para arranjos alternativos. Dentro de um processo ritual, a fase liminar ocorre como período entre grupos sociais cujo ápice se distingue pelo despojamento de tudo que possa caracterizar os indivíduos como pertencentes a qualquer um dos grupos.

Uma vez que essa situação concede uma liberdade perigosa aos indivíduos, os ritos de passagem nas sociedades tradicionais ou os institucionalizados na sociedade complexa, como a ordenação nos casos de Columba e Jack, são controlados pelos grupos através de tabus reguladores dos ritos de transição.

A liminaridade de Columba causa a desestabilização da vida no mosteiro onde todos vivem à parte da sociedade secular no grupo coeso da *communitas*, ou seja, em liminaridade social; ao passo que Frank, Grace e Teddy são perigosos para as cidadezinhas que visitam por viverem uma ordem diferente e propagarem a possibilidade de curar (ou seja, mudar) o que parece sem solução. A trupe vive uma longa fase liminar de peregrinação como uma *communitas* fugindo das mudanças e da modernidade, assim como de regulamentações e do estabelecimento de vínculos com pessoas ou lugares. Para que possam admitir a brutal morte de Frank, (desenlace de um processo ritual e início de outro de luto) os três precisam relembrar essa peregrinação, assim como em *Dancing at Lughnasa* Michael volta a alguns dias antes do momento da partida das tias, incidente que desestabilizou a família para sempre. Na casa da família Mundy, todos são liminares perigosos para a estabilidade da pequena Ballybeg, todavia o ápice se dá com o retorno do padre sem sacerdócio causando o total isolamento das irmãs. Percebemos que não são convidadas para o casamento, tampouco Maggie é visitada por sua antiga amiga que volta a Ballybeg, nem mesmo o padre local visita Jack depois de seus vinte e cinco anos em missão. Kate é finalmente afastada do trabalho de professora como que para impedir a contaminação da sociedade pelo paganismo do irmão. Em Ballybeg, Jack encontra-se como Columba ao cair do bote, pois não pertence a nenhum dos dois mundos. Contudo, por mais que Kate tente mediar a ação reparadora do irmão depois da ruptura com a sociedade católica irlandesa, ele não

é bem sucedido em reintegrar-se à Irlanda e termina por morrer tão *homeless* como as irmãs Rose e Agnes tantos anos depois.

Em outro caso, os questionamentos de Columba não cessaram quando ele escolhera isolar-se, e terminam apenas quando ele se sacrifica. Situação essa que ocorre igualmente com Frank em *Faith Healer*. Em *Dancing at Lughnasa* Jack questiona-se se ainda faz parte daquela comunidade, ou seja, se ele se lembra das pessoas e da vida ali, se é lembrado pelos locais e se pode comunicar-se.

Os sacrifícios são utilizados como ação reparadora na tentativa de reconciliar homens e deuses e podemos observar que ocorrem nas três peças, apesar do considerável aprimoramento da intensidade e tratamento depois do contato com Guthrie, fato que inferimos ter levado ao contato com as obras dos ritualistas de Cambridge que por sua vez influenciaram também Victor Turner.

Em *The Enemy Within* o sacrifício se efetua através da morte simbólica de Columba para a sua família e conseqüentemente para a Irlanda reconciliando-o com Deus e com a *communitas* do mosteiro. O assassinato/sacrifício de Frank estabelece a intersecção entre diversas tradições do sacrifício humano. A festa, a bebida e a morte sangrenta lembram o esquartejamento do infante Dioniso pelos Titãs mesclado ao desmembramento de Penteu pelas mênades alucinadas pelo vinho e pelo transe. O sacrifício de Jesus Cristo é aludido pela espera paciente de Frank por seus algozes, acrescentada de sua aceitação do destino terrível de morrer nas mãos de seus semelhantes como um processo necessário para que possa transcender suas angústias. O assassinato por ferramentas rurais no fim da colheita remete ao sacrifício de Lugh, deus celta da colheita, que era sacrificado ao final de cada colheita para garantir que a próxima sementeira fosse bem sucedida. Todas essas associações lembram a proposta de Frazer da recorrência dos deuses

ou reis da colheita e as subsequentes associações dos ritualistas com a origem do drama, fato que influenciou amplamente Tyrone Guthrie e, por sua vez inspira Brian Friel.

Tudo aquilo de que fala Jack sobre as celebrações em Uganda precisa ganhar matéria a fim de se tornar ação, algo que ele tenta realizar, no que é sempre interrompido até a troca de posições com Gerry. Ele tem consciência de que é necessário unir pensamento e ação, pois permanecer apenas no mundo das ideias não aplaca conflitos, tampouco promove transformações, posto que estas precisam de ação. Uma vez que Jack não separa pensamento e ação, sagrado e secular, ele entende que os passos da celebração podem tomar corpo em momentos do cotidiano. O rito sacrificial da colheita se insinua e se delineia ao longo de *Dancing at Lughnasa* que, sem o conhecimento das personagens, passa por todos os momentos da celebração pela colheita descrita por Jack e também do festival de Lughnasa como descrito por Màire MacNeil (1962). Lughnasa começava com o “primeiro” pão feito com os grãos da colheita, cujo fazer é interrompido na peça pela dança das irmãs que invocam Lugh, ali mesmo naquela casa católica. Prolonga-se, como evento de fertilidade, na dança de Gerry e Christina, especialmente na “dança de casamento” que Michael apenas narra, como também no defloramento de Rose por Danny Bradley que é apenas insinuado. Celebrando e abençoando a colheita como fazia em Ryanga, Jack toca com os palitos da pipa e dança. A colheita de amoras pretas é também um evento de fertilidade do festival de Lughnasa. As frutas colhidas pelos rapazes são unidas em braceletes e oferecidas às jovens casadoiras ou são comidas por elas. Mas as amoras pretas colhidas por Agnes são muito maduras agindo como uma alusão à maturidade das irmãs solteiras, cujo ápice do frescor está passando. Finalmente há o sacrifício do

galo e a refeição conjunta como celebração final e oferecimento por nova colheita, apesar das dificuldades da presente. As imagens de Michael param na dança sutil do ritual que se efetiva, porém ele sabe que o ritual não é bem sucedido porque ao final do próximo Lughnasa Rose e Agnes teriam partido e Jack morreria no dia de Lugh.

Friel questiona o nacionalismo que propõe a imagem de uma Irlanda que merece sacrifícios para sua redenção. Columba e Frank não se sacrificam pela Irlanda, mas por si mesmos e admitem a transformação, ainda que não seja positiva, em um mundo complexo e em contínuo processo de mudanças onde nada é totalmente novo. Nesse sentido, Kate é o equivalente ao nacionalista em *Dancing at Lughnasa* e vê sua dedicação ao modelo de nova nação ser recompensado com um processo de modernização que a exclui e destitui sua família de meios de sobrevivência. Os princípios de reciprocidade da sociedade tradicional são tão cobrados e respeitados na Irlanda do século VI de *The Enemy Within*, a ponto de sua transgressão causar a cisão de Columba com sua família, quando se recusa a ajudar o sobrinho a resgatar o filho e a esposa que voltou para sua família picta. Fora da *communitas* do mosteiro todas as relações de guerra e paz se baseavam na reciprocidade familiar. Na sociedade complexa moderna, em que vivem Frank, Grace e Teddy a reciprocidade mostra-se ineficaz. Frank não recebe reconhecimento quando é bem sucedido, pois, mesmo na ocasião da cura dos dez doentes em uma igreja metodista na Escócia, o jornal local errou seu nome na notícia do evento. Entretanto, os três mantêm uma relação de reciprocidade, mesmo tumultuada, em sua pequena *communitas*, pois cada um reconhece a importância dos outros, como também seus maiores defeitos, embora Grace não reconheça o apoio que Teddy oferece, não apenas ao curador, mas também a ela..

Frank e Grace se digladiam, mas ele sabe que ela o impedia de se destruir e ela compreende que ele lhe dava sustentação. Jack, ainda nos anos 1930, mostra-se habituado à reciprocidade na comunidade em Ryanga, mas Gerry não compreende o teor envolvido na troca de chapéus que deveria torná-lo o responsável pela casa. Também não consegue reconhecimento de seu povo por todos os anos em que usufruíram prestígio devido à sua dedicação ao povo de Uganda. Tampouco Kate alcança reciprocidade por sua dedicação ao ensino, à Igreja Católica e aos padrões morais vigentes, ou ainda Agnes e Rose que cuidam de tudo na casa dos Mundy e ainda trabalham sem que sejam reconhecidas. As duas enfim decidiram que deveriam receber pelo trabalho, mas na nova sociedade industrial, a reciprocidade não existe nas relações trabalhistas e elas acabam nas ruas.

Através de nossa análise entendemos que Friel parece ter alcançado seu antigo objetivo de falar das questões da Irlanda, mas de modo que através daqueles indivíduos possa atingir pessoas ao redor do mundo. Com seu foco no drama ritual evidencia situações de liminaridade que destacam o crescente deslocamento do ser humano, a dificuldade de significar o mundo frente à crescente fragmentação das identidades, bem como a homogeneização cultural através dos hábitos de consumo material ou cultural. A reintegração aos antigos modos de vida se mostrou impossível, pois os sacrifícios místicos e a reciprocidade nas três peças se tornam crescentemente mais ineficazes, restando a cisão e a tentativa de conformação a novos moldes ou que, por sua vez, pode também fracassar como em *Faith Healer* e *Dancing at Lughnasa* que contrastam com a nota positiva, apesar das grandes perdas envolvidas, de *The Enemy Within*.

Com este trabalho não pretendemos esgotar o tema das relações rituais e míticas em Friel, tampouco nas três peças aqui analisadas, pois estendendo o que

diz Nicholas Grene (2006, p. 53) referindo-se a *Faith Healer*, sua carreira dramática é rica em obras da imaginação que “deixam um resíduo inexplicado após toda e qualquer interpretação”. Assim, vimos aqui duas de suas obras mais brilhantes e que possibilitam inúmeras leituras e relações, como também demonstramos as relações com *The Enemy Within* que já incluía a essência dos temas de sua obra, cuja forma se aperfeiçoa ao longo de mais de cinquenta anos como dramaturgo. Esperamos estimular a interdisciplinaridade da antropologia, principalmente dos estudos rituais, com o estudo do drama, bem como ampliar o interesse na dramaturgia irlandesa a fim de promover novos estudos na área. Pesquisar e analisar a dramaturgia de Friel foi gratificante, proporcionando imenso prazer intelectual e pessoal. Esperamos que nosso trabalho seja relevante para estudantes e pesquisadores em dramaturgia, assim como em antropologia e estudos rituais de modo geral, estimulando também a interdisciplinaridade entre as áreas. Finalmente, entendemos ser esta uma boa oportunidade para divulgar a obra de Brian Friel no Brasil.

BIBLIOGRAFIA

ADOMNAN OF IONA. **The life of St Columba: founder of Hy.** London: Penguin Classics, 1995.

ASHLEY, Kathleen M. **Victor Turner and the construction of cultural criticism:** between literature and anthropology. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

BAKER, Vanessa. Dancing with eyes half closed: ritual paradox in *Dancing at Lughnasa*. **The Journal of Religion and Theatre**, Vol. 8, No. 1, Fall 2009. Acesso em 15/02/2012. Disponível em: http://www.rjournal.org/vol_8/no_1/baker.html

BARDON, Jonathan. **A History of Ireland in 250 episodes.** Dublin: Gill & Macmillan, 2009.

BARNETT, David. Staging the indeterminate: Brian Friel's Faith Healer as a postdramatic theatre-text. **Irish University Review: a journal of Irish Studies.** Dublin: UCD, 2006: p374-388.

BASTOS, Beatriz Kopschitz X.; O'Shea, José Roberto. Contemporary Irish theatre. **Ilha do Desterro.** Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.

BELL, Catherine. **Ritual theory, ritual practice.** Oxford: Oxford University Press, 1992.

BENSON, Paul J. (ed.). **Anthropology and literature**. Champaign: University of Illinois Press, 1993.

BÍBLIA SAGRADA, edição pastoral. São Paulo, Paulus, 1998.

BOLTWOOD, Scott. **Brian Friel, Ireland and the North**. New York: Cambridge University Press, 2007.

BOYD, John. Soundings. DELANEY, Paul. (ed.). **Brian Friel in conversation: Theater: Theory/Text/Performance**. Michigan: University of Michigan Press, 2000.

BRADSHAW, Brendan; KEOGH, Dáire (ed.) **Christianity in Ireland: revisiting the story**. Dublin: The Columba Press, 2002.

BRAY, John. **Innovation and the Communications Revolution: From the Victorian Pioneers to Broadband Internet**. Stevenage: IET, 2002.

BROWN, Terence. **Ireland: a social and cultural History. 1922-85**. Glasgow: William Collins Sons & Co., 1985.

_____. 'Have we a context?': transition, self and society in the theatre of Brian Friel.

BROWN, Terence. **The literature of Ireland: criticism and culture**. New York: CUP, 2010, p. 239-251.

BRUNER, Edward. Introduction: experience and its expressions. TURNER, Victor W.;
BRUNER, M. Edward. **The anthropology of experience**. Chicago: University of
Illinois Press, 1986.

CAMPBELL, Joseph; Bill MOYERS. **O poder do mito**. Tradução de Carlos Felipe
Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAPUCHINHO, Adriana C.. **O corpo sonoro**: um estudo antropológico dos discursos
e do uso de música nas práticas neo-esotéricas na cidade de São Paulo. 2001. 202 f.
Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e
Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

CARTER, Jeffrey (ed.). **Understanding religious sacrifice**: a reader. Londres:
Continuum, 2003.

CAVE, Richard Allen. Questing for ritual and ceremony in a Godforsaken world:
Dancing at Lughnasa and *Wonderful Tennessee*. MORSE, Donald E.; BERTHA, Csilla;
KURDI, Maria (ed.). **Brian Friel's dramatic artistry**. Dublin: Carysfort, 2005.

CLIFFORD, James. **A experiência etnográfica**: antropologia e literatura no século
XX. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: (1994) 2002.

CLIFFORD, J. and G. Marcus (ed.) **Writing culture: the poetics and politics of
ethnography**. Berkeley: University of California Press, 1986.

CORBETT, Tony. **Brian Friel**: decoding the language of the tribe. Dublin: Liffey, 2008.

CORRÁIN, Donnchad Ó. Prehistoric and early Christian Ireland. FOSTER, Roy F. **The Oxford History of Ireland**. Oxford: Oxford University Press, p. 1-43, 1992,

CROWLEY, Tony. Memory and forgetting in a time of violence: Brian Friel's meta-History plays. **Estudios Irlandeses**, Number 3. AEDEI, 2008, pp. 72-83.

CRUTTENDEN, Alan. **Gimson's pronunciation of English**. London, Hodder Arnold, 2008.

DALBY, Andrew. **Bacchus**: a biography. Los Angeles: Getty, 2004.

DAMATTA, Roberto. Edgar Alan Poe, o *bricoleur*: um exercício de análise simbólica. In **Arte e Linguagem**. Petrópolis: Vozes, 1973.

_____. Poe e Lévi-Strauss no campanário ou a obra literária como etnografia.

DAMATTA, Roberto. **Ensaio de antropologia estrutural**. Petrópolis: Vozes, 1975.

_____. A obra literária como etnografia: notas sobre as relações entre literatura e antropologia. **Conta de mentiroso**: sete ensaios de antropologia brasileira. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. Dona Flor e seus dois maridos: um romance relacional. **A casa e a rua**. Rio de Janeiro: Vozes, 1995.

DANIEL, Valentine; PECK, Jeffrey M. **Culture/contexture**: explorations in anthropology and literary studies. Berkeley: University of California Press, 1996.

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

DAWSEY, John Cowart. Turner, Benjamin e antropologia da performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas. MEDEIROS, Maria Beatriz et ali. (org.) **Tempo e performance**. Brasília: Editora Pós-Graduação em Artes UNB, 2007, p. 33-46.

_____. Sismologia da performance: ritual, drama e play na teoria antropológica. **Revista de Antropologia** v. 50 n.2. São Paulo: USP, 2007b.

DE ANGELIS, Rose. **Between anthropology and literature**: interdisciplinary discourse. London: Routledge, 2002.

DEANE, Seamus. Introduction. In: FRIEL, Brian. **Selected plays**. Washington: Catholic University of America Press, 1986, p. 11-22.

_____. **A short History of Irish literature**. London: Hutchinson, 1986b.

_____. (ed.) **The Field Day anthology of Irish writing**. Vol I. Derry: Field Day Publications, 1991.

_____. Brian Friel: the name of the game. PEACOCK, Alan. **The achievement of Brian Friel.** . Gerrards Cross: Colin Smythe, 1993.

DELANEY, Paul. (ed.). **Brian Friel in conversation:** Theater: Theory/Text/Performance. Michigan: University of Michigan Press, 2000.

DENZIN, Norman K. **Interpretive ethnography:** ethnographic practices for the 21st century. Thousand Oaks: Sage, 1997.

Documentos do Concílio de Nicéia, 325 DC. Disponível em: Papal Encyclicals on Line. <http://www.papalencyclicals.net/Councils/ecum01.htm>. Acesso em 06/07/2012.

DURKHEIM, Emile. **Da divisão do trabalho social.** São Paulo, Martins Fontes, 2008 [1897].

_____. **As formas elementares da vida religiosa.** São Paulo: Paulus, 1989 [1912].

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade.** São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. **Tratado de História das religiões.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ELIOT. T. S. **Murder in the cathedral.** Orlando: Harcourt, 1964.

EURÍPEDES. **The Bacchae**. Tradução de Paul Woodrof. Amazon Digital Services, Kindle edition, 2011.

FIELD DAY THEATRE COMPANY. Preface. **Ireland's Field Day**. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1986, p. vii-viii.

FISCHER, Michael M. J. Da Antropologia Interpretativa à Antropologia Crítica. In: **Anuário Antropológico/83**: 55-72. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro; Fortaleza: Edições UFCE, 1985.

FITZPATRICK, David. Ireland since 1870. FOSTER, Roy F. (ed.) **The Oxford History of Ireland**. Oxford: Oxford University Press, 1992.

FOSTER, R. F. **The Oxford History of Ireland**. Oxford: Oxford University Press, 1992.

FRAZER, Sir James. **The golden bough**: a study in magic and religion. Vol. 3. London: Macmillan, 1922.

FRIEL, Brian. **Selected plays**. London: Faber and Faber, 1984.

_____. **The Loves of Cass McGuire**. Loughcrew: Gallery Press, 1984b.

_____. **Lovers: Winners and Losers**. Loughcrew: Gallery Press, 1984c.

_____. **Crystal and Fox / The Mundy Scheme.** Toronto: Farrar, Strauss and Giroux, 1970.

_____. **The Gentle Island.** Loughcrew: Gallery Press, 1993.

_____. **Volunteers.** Loughcrew: Gallery Press, 2002.

_____. **Three Sisters.** Loughcrew: Gallery Press, 2008.

_____. **The Communication Cord.** London: Faber and Faber, 1983.

_____. **The Enemy Within.** New York: Gallery Books, 1992 (1975).

_____. **Wonderful Tennessee.** Loughcrew: Gallery Press, 1993.

_____. **Plays One.** London: Faber and Faber, 1996.

_____. **Give me your answer do!.** Loughcrew: Gallery Press, 1997.

_____. Self-portrait. MURRAY, Christopher. **Brian Friel, essays, diaries and interviews:** 1964-1999. London: Faber and Faber, 1996

_____. **Three Plays After.** New York: Faber and Faber, 2002.

_____. **The Home Place.** Loughcrew: Gallery Press, 2005.

_____. **Performances**. Loughcrew: Gallery Press, 2005.

_____. **Dançando em Lúnassa**. Tradução de Domingos Nunez. Hedra: São Paulo, no prelo.

_____. **Fantástico Reparador de Feridas**. Tradução de Domingos Nunez. Hedra: São Paulo, no prelo.

_____. **Filadélfia, Lá Vou Eu!** Tradução de Domingos Nunez. São Paulo: Hedra, no prelo.

_____. **Performances**. Tradução de Domingos Nunez. São Paulo: Hedra, no prelo.

FRYE, Northrop. Historical criticism: theory of modes. _____. **Anatomy of criticism: four essays**. New Jersey: Princeton University Press, 1957.

FUREY, Julia; O'HANLON, Redmond. (ed.) **Critical moments: Fintan O'Toole on the Modern Irish Stage**. Dublin: Carysfort Press, 2003.

GEERTZ, Clifford. After the revolution: the fate of nationalism in the new states. _____. **The interpretation of cultures**. New York: Basic Books, 1973.

_____. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, (1973)1989.

_____. **Negara: the theatre State in Nineteenth-century Bali.** Princeton: Princeton University, 1980.

_____. **Local knowledge: further essays in interpretive anthropology.** New York: Basic Books, 1983.

GIBBONS, Luke (ed.) **Challenging the Canon: Revisionism and Cultural Criticism.**

DEANE, Seamus (ed.) **The Field Day anthology of Irish writing** vol. 3. Derry: Field Day Publications, 1991.

GOFF, Jacques Le. **Saint Francis of Assisi.** Tradução de Christine Rhone. London: Routledge, 2004.

GOFFMAN, Erving. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada.** Tradução Matias Lambert. 4^a ed. Rio de Janeiro, Guanabara, 1988 (1963).

GRAHAM, William. **Deirdre and the sons of Uisneach: a Scoto-Irish romance of the first century A.D.** London: Marshall Brothers, 1908.

GREGORY, Lady Augusta. **A book of saints and wonders** put down here by Lady Gregory according to the old writings and the memory of the people of Ireland. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1993 (1906).

GRENE, Nicholas. **The politics of Irish drama: plays in context from Boucicault to Friel.** Cambridge: CUP, 1999.

_____. Five ways of looking at *Faith Healer*. In Anthony ROCHE (ed.) **The Cambridge companion to Brian Friel**. New York: CUP, 2006.

GRIMMES, Richard. Victor Turner's social drama and T.S. Eliot's ritual drama. In **Anthropologica**: Journal of the Canadian Anthropological Society v.27, 1985, p. 79-99.

GUTHRIE, Tyrone. **A life in the theatre**. London: Hamish Hamilton, 1961.

_____. **In various directions**: a view of the theatre. New York: MacMillan, 1965.

HADDAN, A. W.; STUBBS. W. Rule of Saint Columba 6th Century. **Councils and ecclesiastical documents relating to Great Britain and Ireland** v. II, i. Oxford: Oxford University Press, 1873, p. 119-121. Disponível em: <<http://www.fordham.edu/halsall/source/columba-rule.asp>>. Acesso em: 10/02/2011.

HEBERMANN, Charles George (ed). **Catholic encyclopedia vol X**. New York: Encyclopedia Press, 1916.

HUBER, Werner; MIDDEKE, Martin. **Contemporary drama in English Vol 5: Anthropological Perspectives**. Frankfurt: Wissenschaftlicher Verlag, 1998.

HUGHES, George. Ghosts and Ritual in Brian Friel's *Faith Healer*. **Irish University Review**: a journal of Irish studies. v 24:2. Dublin: UCD, 1994, pp. 175-85.

IRISH UNIVERSITY REVIEW: a journal of Irish studies. **Brian Friel**. vol 29:1, Spring/Summer. Dublin: UCD, 1999.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Rio de Janeiro: UERJ, 1996 (1991).

JACKSON, Kenneth Hurlstone. **A celtic miscellany**. London: Penguin, 2009 (1971).

JOÃO PAULO II. **Catecismo da Igreja Católica**. São Paulo, Loyola, 2000.

JONES, Margaret L. **Contemporary Irish drama and cultural identity**. Bristol: Intellect Books, 2002.

JONES, Nesta. **Brian Friel**. London: Faber & Faber, 2000.

JORDAN, Eamon. Look who's talking too: the duplicitous myth of naïve narrative.

WALLACE, Clare (ed.). **Monologues**: theatre, performance, subjectivity. Praga: Litteraria Pragensia, 2006. P. 125 – 156.

JOYCE, P. W. **A smaller Social History of Ancient Ireland**. Dublin: M. H. Gill and son, 2012 (1906).

JULES-ROSETTE, Bennetta. Decentering ethnography: Victor Turner's vision of anthropology. **Journal of Religion in Africa** 24/2 pp. 160-181. Brill, 1994.

KIBERD, Declan. **Inventing Ireland: the literature of the modern nation**. Dublin: Vintage, 1996.

KILROY, Thomas. Friendship. **Irish University Review**: a journal of Irish studies. 29:1 Brian Friel.. Dublin: UCD, 1999.

KIRBY, P.; GIBBONS, L.; CRONIN, M. (ed.). **Reinventing Ireland**: culture, society and the global economy. London: Pluto Press, 2002.

KOMONCHAK, Joseph A. et al (eds). **The New Dictionary of Theology**. Dublin: Gill and Macillan (1990), p. 437.

KOSTER, Maria Rita Teixeira Silva. **A visão do sobrenatural nas peças de Connor McPherson**. 2009. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês). São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - Universidade de São Paulo, 2010. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-27042010-135322/>>. Acesso em: 19/06/2011.

LAHR, John. In *Dancing at Lughnasa*, Due on Broadway this Month, Brian Friel Celebrates Life's Pagan Joys. DELANEY, Paul. **Brian Friel in Conversation**. Michigan: University of Michigan Press, 2000.

LANIGAN, John. **An ecclesiastical History of Ireland**: from the first introduction of Christianity among the Irish to the beginning of the thirteenth century. v. II. Dublin: Graisberry, 2012 (1822).

LANNA, Marcus. Notas Sobre o Ensaio Sobre a Dádiva In: **Revista de Sociologia e Política** v. 14. Curitiba: UFPR, p. 173-194, 2000.

LAWLEY, Paul. The Excluded Child: Brian Friel's Faith Healer and Beckett's Endgame. In **Samuel Beckett Today/Aujourd'hui** 21. Amsterdam/New York: Rodopi, 2009, p. 159-171.

LENNON, Peter. Playwright of the Western world (1964). DELANEY, Paul. (ed.). **Brian Friel in conversation**: Theater: Theory/Text/Performance. Michigan: University of Michigan Press, 2000.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

_____. **Estruturas elementares do parentesco**. Petrópolis: Vozes, 1976.

_____. A obra de Marcel Mauss. MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia** vol 1. São Paulo: Edusp, 1974(1950).

LOJEK, Helen. Brian Friel's sense of place. RICHARDS, Shaun (ed.). **The Cambridge companion to Twentieth-century Irish drama**. New York: Cambridge University Press, 2004.

_____. *Dancing at Lughnasa* and the unfinished revolution. Anthony ROCHE (ed.). **The Cambridge companion to Brian Friel**. New York: Cambridge University Press, 2006.

MARCUS, George E. e FISCHER, Michael M. J.. **Anthropology as cultural critique: an experimental moment in the Human Sciences**. Chicago: University of Chicago Press, 1999.

MARLOW, Stuart. Hovering Between the Post-Colonial and the Pastoral: Brian Friel's *Dancing at Lughnasa*. In **Contemporary Drama in English** Vol 5: Anthropological Perspectives. Frankfurt: Wissenschaftlicher Verlag, 1998, p. 83-94.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. _____. **Sociologia e antropologia. v. II**. São Paulo: Edusp, 1974 (1950).

MAC CANA, Proinsias. **Celtic mythology**. New York: Hamlyn, 1970.

MACNEIL, Máire. **The festival of Lughnasa: A study of the survival of the Celtic festival of the beginning of harvest**. Dublin: Four Courts Press, 2008 (1962).

MATTHEWS, W.. **Cockney past and present**: a short history of the dialect of London. London: Routledge & Kegan Paul, 1972.

McCAFFREY, Carmel. **In search of Ireland's heroes**: The story of the Irish from the English invasion to the present day. Chicago, Ivan R. Dee, Publisher, 2006.

McDONALD, Ronan (ed.). Irish writing since 1950. **The Yearbook of Irish Studies**. vol. 35, p. 264-278. Modern Humanities Research Association, 2005. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3509338>>. Acesso em 18/01/2010.

McDONALD, Marianne. Classics as Celtic firebrand: Greek tragedy, Irish playwrights and colonialism. JORDAN, Eamon. **Theatre stuff**: critical essays on contemporary Irish theatre. Dublin: Carisford Press, 2000, p. 16-26.

McGRATH, F. C.. **Brian Friel (post)colonial drama**: language, illusion and politics. Syracuse: Syracuse University, 1999.

_____. Language, Myth and History in the Later Plays of Brian Friel. **Contemporary Literature**. 30:4, Winter 1989, p.534-545.

McGUINNESS, Frank. Faith Healer: all the dead voices. **Irish University Review**: a journal of Irish studies. vol. 29:1 Brian Friel. Dublin: UCD, 1999, pp. 60-63.

MONAGHAN, Patricia. **The encyclopaedia of celtic mythology and folklore**. New York: Facts on File, 2004.

MOODY, T. W.; MARTIN, F. X. (ed.) **The course of Irish History**. Dublin: Mercier Press, 2001.

MORISON, Graham. An Ulster writer: Brian Friel. DELANEY, Paul. **Brian Friel in conversation**. Michigan: University of Michigan Press, 2000.

MORSE, Donald E.; BERTHA, Csilla; KURDI, Maria (eds.). **Brian Friel's dramatic artistry**. Dublin: Carysfort, 2005.

MURPHY, Maureen O'Rourke; MacKILLOP, James. **Irish literature**: a reader. New York: Syracuse University Press, 1987.

MURRAY, Christopher. Introduction. In FRIEL, Brian. **Plays one**. London: Faber and Faber, 1996, p. vii a xxiii.

_____. **Twentieth-century Irish drama**: mirror up to nation. New York: Syracuse University, 1997.

MURRAY, Christopher (ed.). **Brian Friel**: essays, diaries, interviews (1964-1999). London: Faber and Faber, 1999.

MUTRAN, Munira H. Crop. The distorting mirror and the concealing mirror In Brian Friel's plays. In **Crop** v. 1. São Paulo: FFLCH/USP, 1994, p. 10-15.

MUTRAN, Munira H. & IZARRA, Laura P. Z. (ed.) **Kaleidoscopic views of Ireland**. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP, 2003, 53-73.

MWAKIKAGILE, Godfrey. **Uganda**: the land and its people. Dar es Salaam: New Africa, 2009

O'BRIEN, Máire; O'BRIEN Conor Cruise. **Ireland**: a concise history. New York: Thames and Hudson, 1995.

O'NEIL, Daniel J. Essentialism and epochalism within the context of Irish state-building. **International Journal of Social Economics** v26,, 1999, p. 1285-1301.

ORTNER, Sherry B. Theory in anthropology since the sixties **Comparative Studies in Society and History** 26:1 p. 126-166. Cambridge: CUP, 1984.

O'TOOLE, Fintan. Brian Friel. FUREY, Julia and Redmond O'Hanlon. (ed.) **Critical Moments**: Fintan O'Toole on modern Irish stage. Dublin: Carysfort Press, 2003. p. 302-307

_____. The man from God knows where. DELANEY, Paul. (ed.). **Brian Friel in conversation**: Theater: Theory/Text/Performance. Michigan: University of Michigan Press, 2000. p. 168-177.

PARKER-PEARSON, Mike. The practice of human sacrifice. **BBC History**: Ancient History in depth. Acesso em 10/04/2011. Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/history/ancient/british_prehistory/human_sacrifice_01.shtml>.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**: termos, conceitos e análise. São Paulo, Perspectiva, 2011. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lucia Ferreira.

PEACOCK, A. J. (ed.). **The achievement of Brian Friel**. Gerrards Cross: Colin Smythe, 1993.

PILKINGTON, Lionel. **Theatre and the State in the twentieth-century Ireland**: cultivating the people. London: Routledge, 2001.

PINE, Richard. **The diviner**: the art of Brian Friel. Dublin: University College Dublin, 2000.

REEVES, William. Preface. ADAMNAN OF IONA. **The life of St Columba**: founder of Hy. Edimburg: Edmonston and Douglas, 1874. p. xix – xxxii. Disponível em: Fordham University <http://archive.org/details/lifeofsaintcolum00adamuoft>

RICHARDS, Shaun. Polemics on the Irish past: the 'return to the source' in Irish literary revivals. **History Workshop**, No. 31 (Spring, 1991). Oxford: Oxford University Press, p. 120-135. Disponível em:<<http://www.jstor.org/stable/4289057>> Acesso em 16/08/2011.

_____. Brian Friel: seizing the moment of flux. **Irish University Review**: a journal of Irish studies. vol 30:2. Dublin: UCD, 2000, p. 254-71.

_____. (ed.) **The Cambridge companion to Twentieth-century Irish drama**. Cambridge: CUP, 2004.

_____. Irish Studies and the Adequacy of Theory: The Case of Brian Friel. **The Yearbook of English Studies**, Vol. 35, Irish Writing since 1950 (2005), pp. 264-278
Modern Humanities Research Association, 2005. Disponível em:
< <http://www.jstor.org/stable/3509338>>. Acesso em: 29/09/2010.

RICHTARICK, Marilyn. **The Field Day Theatre Company**. RICHARDS, Shaun. **The Cambridge Companion to Twentieth-Century Irish Drama**. Cambridge: CUP, 2004.

ROBBEN, Antonius C. G. **Death, Mourning, and Burial**: A cross-cultural reader. John Wiley and Sons: 2009.

ROCHE, Anthony. Brian Friel: theatre and politics. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011.

_____. **The Cambridge companion to Brian Friel**. New York: CUP, 2006.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro é Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

ROUBINE, Jean-Jacques. **Introdução às grandes teorias do teatro**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.

RUSHE, Desmond. Kathleen Mavourney: here comes Brian Friel. DELANEY, Paul. **Brian Friel in conversation**. Michigan: University of Michigan Press, 2000.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SAHLINS, Marshal. **Ilhas de história**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

_____. **Stone age economics**, New York: Aldine, 1972.

SAMPAIO, Alexandre. **O olhar pós-colonial na construção de uma identidade irlandesa: um estudo da peça *Translations*, de Brian Friel**. Dissertação (mestrado) São José do Rio Preto. Universidade Estadual Paulista (Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas) 2008.

SCHECHNER, Richard. **By means of performance**. Cambridge, CUP, 1990.

_____. **Between theater and anthropology**. Baltimore: University of Pennsylvania, 1985.

SMITH, John. **The life of Saint Columba**: the apostle of the highlands. Glasgow: Chalmers and Collins, 1824.

SPERBER, Dan. Interpretive ethnography and theoretical anthropology _____. **On anthropological knowledge**. Cambridge: CUP, 1985.

STRAIN, Margaret M.. Renouncing Change: Salvation and the Sacred in Brian Friel's *Faith Healer*. In **Renascence** 57:1, 2004, p. 63-83.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

TALLONE, Giovanna. Darkness Visible: Insight and visual impairment in Brian Friel's *The Enemy Within*. In **ABEI Journal**. São Paulo: 2005, p. 13- 21.

TAYLOR, Lawrence J.. Bás InEirinn: cultural constructions of death in Ireland. **The uses of death in Europe. Anthropological Quarterly**, 62/4, The George Washington University Institute for Ethnographic Research, 1989, p. 175-187.

TRACY, Robert. Brian Friel's rituals of memory. **Irish University Review**: a journal of Irish studies. Dublin: IUR, Autum-Winter 2007, 395-412.

TURNER, Victor. Are there universals of performance in myth, ritual and drama?.

SCHCHNER, Richard; APPEL, Willa. **By means of performance**. Cambridge: CUP, 1990.

_____. **The anthropology of performance**. New York: PAJ Publications, 1987.

_____. **From ritual to theatre:** the human seriousness of play. New York: PAJ Publications, 1982.

_____. Sacrifice as Quintessential Process: Prophylaxis or Abandonment? **History of Religions**, Vol. 16, No. 3 Chicago: The University of Chicago Press, 1977. p. 189-215

_____. **The ritual process:** structure and anti-structure. London: Routledge, 1969.

_____. **Dramas, fields and metaphors:** symbolic action in human society. London: Cornell University Press, 1974.

_____. **The forest of symbols:** aspects of Ndembu ritual. New York: Cornell University Press, 1967.

VAN DIJKE, Thomas. **Permanência e variedade em Brian Friel:** uma travessia técnica. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1990.

VAN GENNEP, Arnold. **The rites of passage.** London: Routledge, 1960 (1909).

WALLACE, Clare. Monologue Theatre, solo performance and self as spectacle. In: _____. **Monologues: theatre, performance, subjectivity.** Praga: Litteraria Pragensia, 2006.

WARREN, F. E. **The liturgy and ritual of the Celtic Church**. Oxford: Clarendon Press. 1990 (1881). Acesso em: 25/10/2011. Disponível em: [http://openlibrary.org/books/OL7167409M/The liturgy and ritual of the Celtic church](http://openlibrary.org/books/OL7167409M/The_liturgy_and_ritual_of_the_Celtic_church).

WEINER, Annette. **Inalienable Possessions**: the paradox of keeping while giving. Berkeley: The University of California Press, 1992.

WOODROF, Paul. Introduction In EURÍPEDES. **The Bacchae**. Amazon Digital Services, Kindle edition, 2011.

WORTH, Katharine. Translations of History: story-telling in Brian Friel's theatre. In ACHESON, James (ed.). **British and Irish drama since 1960**. Basingstoke: Macmillan, 1993, pp. 73-87.

YEATS, W. B. The Tragic Theatre. In Richard Finneran and George Bornstein (ed.). **The Collected Works of W. B. Yeats**, vol. IV, Early Essays. New York: Scribner, 2007.

_____. The collected plays. Dublin: Gill and Macmillan: 1985.

PEÇAS DE BRIAN FRIEL

(Datas de acordo com a primeira apresentação.)

- *A Sort of Freedom* (não publicada, 1958)
- *To This Hard House* (não publicada, 1958)
- *A Doubtful Paradise* (ou *The Francophile*. não publicada, 1960)
- *The Enemy Within* (1962)
- *The Blind Mice* (não publicada, 1963)
- *Philadelphia Here I Come!* (1964)
- *The Founder Members* (não publicada, 1964)
- *Three Fathers, Three Sons* (peça para TV, não publicada, 1964)
- *The Loves of Cass McGuire* (1966)
- *Lovers: Winners and Losers* (1967)
- *Crystal and Fox* (1968)
- *The Mundy Scheme* (1969)
- *The Gentle Island* (1971)
- *The Freedom of the City* (1973)

- *Volunteers* (1975)
- *Farewell to Ardstraw* (peça para a TV BBC, não publicada, 1976)
- *The Next Parish* (peça para a TV BBC, não publicada, 1976)
- *Living Quarters* (1977)
- *Aristocrats* (1979)
- *Faith Healer* (1979)
- *Translations* (1980)
- *Three Sisters* (tradução da peça de Tchekhov, 1981)
- *American Welcome* (peça de um ato não publicada, 1981)
- *The Communication Cord* (1982)
- *Fathers and Sons* (adaptação do romance de Ivan Turgenev)
- *Making History* (1988)
- *Dancing at Lughnasa* (1990)
- *The London Vertigo* (adaptação de Charles Macklin, 1990)
- *A Month in the Country* (adaptação da peça de Turgenev, 1992)
- *Wonderful Tennessee* (1993)
- *Molly Sweeney* (1994)

- *Give Me Your Answer, Do!* (1997)
- *Uncle Vanya* (tradução da peça de Chekhov, 1998)
- *The Yalta Game* (adaptação do conto *The Lady with the Lapdog*, de Chekhov, 2001)
- *The Bear* (tradução da peça de Chekhov, 2002)
- *Afterplay* (2002)
- *Performances* (2003)
- *The Home Place* (2005)
- *Hedda Gabler* (after Ibsen, 2008)