UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

CECÍLIA ADOLPHO MARTINS

***The butcher boy*, de Patrick McCabe:**
no palco e na tela

São Paulo

2011

CECÍLIA ADOLPHO MARTINS

cecilia_lere_25@yahoo.com.br

***The butcher boy*, de Patrick McCabe:**

no palco e na tela

Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras

Área de Concentração: Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês

Orientadora: Profa. Dra. Munira Hamud Mutran

São Paulo

2011

Nome: MARTINS, Cecília Adolpho

Título: *The butcher boy*, de Patrick McCabe: no palco e na tela.

Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para
obtenção do título de Mestre em Letras

Aprovado em:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

Meu pai (*in memoriam*) e minha mãe

Meu marido

Minha filha

AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, pela concessão da Bolsa de Mestrado para a realização desta pesquisa.

À Stella Mew, coordenadora da *Yeats Society Sligo*, que me concedeu - por meio 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.

Aos colegas do Grupo de Estudos Irlandeses (GEI) pelo auxílio acadêmico e pelo apoio e à Laura Patrícia Z. Izarra, presidente da Cátedra W. B. Yeats de Estudos Irlandeses. Agradeço também às amigas Adriana Capuchinho e Maria José Cruz Fabiano que participaram da correção desta dissertação.

Ao meu marido, José Pedro Makowski de Oliveira Gavião de Almeida, com amor e gratidão por sua compreensão, carinho, presença e incansável apoio ao longo do período de elaboração deste trabalho.

À minha mãe, Mônica Adolpho Martins, que incentivou minha jornada na graduação e na pós-graduação, proporcionando a realização desse mestrado.

Aos meus sogros, Liane Makowski de Oliveira e Almeida e José Luís Gavião de Almeida, pelo incentivo, pela ajuda e compreensão quando minha ausência se fez necessária.

Ao Prof. Dr. Roberto Rocha e ao Prof. Dr. Marcos César Soares de Paula, que participaram na banca de qualificação, contribuíram com valiosas sugestões e se prontificaram a ajudar a solucionar as dúvidas que surgissem. À Profa. Dra. Beatriz Kopschitz Xavier Bastos, por aceitar participar minha arguição.

À Profa. Dra. Munira Hamud Mutran, pela atenção e apoio durante a orientação. E à Universidade de São Paulo e ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês, pela oportunidade de desenvolver esta dissertação.

RESUMO

Martins, C. A. *The butcher boy, de Patrick McCabe: no palco e na tela*. 2011. 119 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Essa pesquisa é a respeito das transposições do romance *The butcher boy* (1992), de Patrick McCabe, para a peça *Frank Pig says hello* (1992), por Patrick McCabe, e, para o filme *The butcher boy* (1997) adaptado e dirigido por Neil Jordan. O objetivo é analisar como o romance aparece no palco e na tela, ou seja, quais técnicas são usadas nas duas representações artísticas. Para tanto, é explorado o conceito de transposição, um tipo específico de adaptação que muda o gênero de uma história; assim como o ‘dialogismo intertextual’ entre romance e peça e romance e filme. Essa pesquisa procura descobrir não somente como, mas por que as pessoas fazem transposições de uma obra. Será que faltam enredos nos últimos tempos? Ou será que a transposição dá continuidade a um tema que ainda não se esgotou? O trabalho contribuirá com pesquisadores ocupados nos estudos das áreas de Teoria Literária, Literatura, Cinema, Teatro e Literatura Comparada, por exemplo. Na área de Estudos Irlandeses, essa pesquisa contribuirá para o estudo de romances, peças e filmes irlandeses contemporâneos.

Palavras-chave: ficção irlandesa; transposição; literatura e cinema; o romance no palco.

ABSTRACT

Martins, C. A. *The Butcher Boy, by Patrick McCabe: on stage and on screen*. 2011. 119 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São, São Paulo, 2011.

This research is about the transpositions of the novel *The butcher boy* (1992), by Patrick McCabe, to the play *Frank Pig says hello* (1992), also by Patrick McCabe, and into the movie *The butcher boy* (1997), adapted and directed by Neil Jordan. The aim is to analyze how the novel appears on stage and on screen, that is, which techniques are used in both artistic representations. To do so, we explore the concept of transposition, a specific type of adaptation that changes the genre of a story, as well as the ‘intertextual dialogism’ between novel and play, and novel and film. This research attempts to find out not only how, but why people make transpositions of pieces of work. Are we now lacking new plots? Or would it be due to the fact that transpositions give continuity to a topic that has not yet run out? This work will give support to researchers within Literary Theory, Literature, Cinema, Theater, and Comparative Literature, for instance. Within Irish Studies, this research will contribute to the study of novels, plays, and contemporary Irish movies.

Keywords: Irish fiction; transposition; literature and cinema; novel on stage.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	8
2 CAPÍTULO 1: O romance <i>The butcher boy</i>.....	20
3 CAPÍTULO 2: A peça <i>Frank Pig says hello</i>.....	50
4 CAPÍTULO 3: <i>The butcher boy</i>, o filme de Neil Jordan	76
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	107
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	113

1 INTRODUÇÃO

Esta dissertação é a respeito das transposições do romance *The butcher boy*, de Patrick McCabe (1992), para o palco, na peça *Frank Pig says hello* (1992) e para a tela, no filme também intitulado *The butcher boy* (1997), dirigido por Neil Jordan. O texto dramático foi elaborado pelo próprio autor, que também ajudou o diretor a escrever o roteiro cinematográfico. O objetivo desta análise é descobrir como cada tipo de representação – peça e filme – apresenta o mesmo tema. Mais especificamente, procura-se notar o ‘dialogismo intertextual’ que ocorre entre romance, peça e filme.

A exposição de problemas humanos representados em três diferentes formas artísticas foi o que motivou a escolha desse tema. Nota-se que o próprio autor fez a transposição do romance para a peça *Frank Pig says hello*, no mesmo ano do lançamento do romance na Irlanda; esse fato é muito intrigante, pois não é muito comum o trabalho de transposição ser feito no mesmo ano do lançamento de uma obra. A existência do filme e da participação do autor no roteiro e no elenco gerou reflexões acerca de como teriam sido feitas essas transposições, e em quanto a haver ou não algo de original.

O estudo das técnicas de transposição contribui para a evolução da visão positiva da criação de hipertextos, e constitui subsídio para pesquisadores ocupados com outras áreas como Literatura, Teatro e Cinema irlandês. Na área de Estudos Irlandeses, essa pesquisa pode contribuir para o estudo das tendências temáticas de Patrick McCabe e sua relação com outros escritores contemporâneos. Cada forma representacional traz a seu modo a percepção de que todos os fatos que acontecem no romance *The butcher boy* não se dão em virtude do acaso ou

do azar, mas sim em decorrência de uma somatória de eventos históricos que estão presentes de forma explícita e implícita na vida do personagem central.

Para discutir o contexto literário e a tendência temática de Patrick McCabe, essa introdução comentará seus romances *Carn* (1989), *The dead school* (1995), *Breakfast on Pluto* (1999) e *Winterwood* (2007) que têm características muito semelhantes à *The Butcher Boy* (1992). Seus outros romances: *Music on Clinto Street* (1986), *Emerald germs of Ireland* (2001), *Call me the breeze* (2003), *The holy city* (2009) e *The stray sad Country* (2010), distanciam-se um pouco desta pesquisa e não farão parte desta apresentação.

Patrick McCabe (1955-) nasceu em Clones, no condado de Monaghan na Irlanda. Ele é escritor de poemas, contos, peças e romances, mas durante muitos anos atuou como professor. Em 1979 recebeu seu primeiro prêmio, o *Irish Press Hennessy Award*, pelo conto “The call”. Seu primeiro livro, *The adventures of Shay Mouse* (1985), é uma coleção de contos interligados de literatura infantil. *Mundo desesperado* (1999) também é uma coleção de contos, que foram publicados no jornal *Irish Times* e no *Cork Examiner* e adaptados para programas de televisão estatal da Irlanda, e pela BBC¹.

O autor é muito conhecido na Irlanda por tratar de assuntos obscuros e periféricos; seus contos e romances lidam com temas socioculturais da realidade irlandesa do século XX. De acordo com John Kenny, no artigo “If you go down the woods today...”², em *The Irish Times*, Patrick McCabe é o verdadeiro herdeiro de John McGahern³ por abordar temas polêmicos como: casamento e religião; distúrbios psíquicos e alcoolismo; alienação e violência. No entanto, é necessário ressaltar que, em toda obra de Patrick McCabe, a religiosidade e a Igreja Católica aparecem como assunto principal ou paralelo. Pois, após a independência parcial da Irlanda, em 1922, a Igreja Católica e o Estado se tornaram um só

¹ HAHN, Daniel. Disponível em: <<http://www.contemporarywriters.com/authors/?p=auth69-2002>>.

² Kenny, John. “If you go down the woods today...”. *The Irish Times*, Weekend Review, p. 11, 21 out. 2006.

³ Autor irlandês (1934-2006) que escrevia sobre o interior da Irlanda; suas obras lidam com temas como o nacionalismo, a Igreja Católica e a violência.

poder, e é exatamente essa dominação moralista que é mostrada na maioria dos romances do autor. A Igreja Católica é retratada como uma instituição que dominou o imaginário da identidade irlandesa em todos os aspectos da vida cultural e social. Já os assuntos políticos e as lutas, que levaram à independência, não são temas desenvolvidos diretamente por Patrick McCabe.

Há um território delineado para sua ficção: uma cidadezinha moldada no estilo de Clones, em Monaghan, a terra natal do autor, onde a monotonia é uma ameaça. Os protagonistas são pessoas marginalizadas que habitam essas pequenas cidades, na maioria das vezes fictícias, próximas a Dublin ou Belfast. Seu segundo romance, *Carn* (1989), já traz o mapeamento desse território; o título é nome de uma cidadezinha abandonada em decorrência do fechamento da linha férrea local. No início de romance, James Cooney volta de Nova York para Carn, sua cidade natal, em 1966. Ele era de uma família pobre, mas regressa com muito dinheiro e abre uma fábrica e outros estabelecimentos, ressuscitando a economia da pacata cidade.

O romance, escrito em terceira pessoa do singular, conta sobre o crescimento da cidade e sobre alguns atentados do IRA. Os personagens centrais são Sadie, Benny, Josie e James Cooney. Cada capítulo cobre a vida de um deles e há uma continuação nas histórias de forma sequencial. A vida mais sofrida de todas é de Josie, o narrador conta que ela era atormentada por seu passado, porque sofreu abuso sexual de seu pai na infância. Josie fica órfã e é enganada por um namorado que a engravida e, depois, foge. As freiras a levam à força para o convento, a criança ficaria sob custódia da Igreja e iria para a adoção; no entanto, ela escapa e tem seu filho em uma vala; ela o afoga na lama. Josie foge para a zona rural de Carn e se esconde no sítio de um velho camponês. As freiras e o padre local conseguem achá-la e a levam como prisioneira para uma das instituições que aparecem figuradas como crítica central em *The butcher boy*. Depois de muitos anos, Josie se torna prostituta e alcoólatra e

volta para Carn com expectativa de mudar de vida, mas acaba sendo marginalizada pela sociedade; Josie fica muito doente, tem delírios com seu passado e acaba se suicidando.

Carn é um romance cíclico, pois seu desfecho é muito similar ao início – termina com o fechamento da fábrica e das lojas, e com os jovens indo para as cidades maiores para escapar da monotonia do lugar. O narrador faz uma crítica aos cidadãos de Carn, por julgarem demais e se ajudarem pouco. Apesar de as brigas e os atentados a favor do *Free State*⁴ estarem presentes no romance, a marginalização de James, na sua infância, e o abuso sexual de Josie, que acaba em um orfanato regido pelo clero, é um dos assuntos centrais.

A opressão moral e sexual exercida pela Igreja Católica aparece de forma mais ou menos ácida em todos os romances de Patrick McCabe. *The dead school* (1995)⁵, um de seus romances mais conhecidos, narrado em terceira pessoa do singular, conta a história de dois professores, Malachy Dudgeone e Rafael Bell, que tiveram problemas na infância. A mãe de Malachy cometia adultério e todos da pequena cidade, inclusive seu pai, sabiam. Seu pai comete suicídio e Malachy resolve ir para Dublin, onde consegue um trabalho como professor.

Os dois protagonistas se cruzam em 1975, quando Malachy começa a trabalhar no internato para meninos de Rafael Bell, um antigo professor que veio de uma pequena cidade rural. A vida de Bell foi profundamente afetada em sua infância, quando ele viu seu pai ser baleado no peito por um soldado *Black and Tan*⁶; a partir de então, ele passa a defender as virtudes da velha Irlanda e as tradições. Bell tinha muita fé na Igreja Católica e o narrador coloca uma de suas lembranças mais importantes, o Congresso de Eucaristia de 1932:

⁴ Nome do Estado que ficou independente da Inglaterra com o *Anglo-Irish Treaty*, um tratado assinado pelo governo britânico e pelos representantes da república irlandesa em 1922. A partir de então, o país ficou dividido em Irlanda (Estado livre) a favor da independência total do país e Irlanda do Norte (pertencente à Inglaterra).

⁵ Esse romance foi transposto para a peça *The dead school* (2010) por Patrick McCabe, entretanto, o texto dramático ainda não foi divulgado; a peça será brevemente comentada no segundo capítulo por meio da crítica, pois há muitos artigos referentes a sua recepção.

⁶ Refere-se a cor dos uniformes (preto e bege) dos soldados ingleses que voltaram da Primeira Grande Guerra e foram enviados para a Irlanda para apaziguar as revoltas nacionalistas pró-independência.

Out of all Catholic nations of Europe, Ireland had been chosen to host this, the thirty-first International Eucharistic Congress, when once again the Church of Rome had chosen to summon the Catholic nations together to celebrate and proclaim their faith to the world (1995, p. 81)⁷.

Bell não consegue assimilar a falta de religiosidade dos jovens e as mudanças do processo de modernização e a americanização. A mudança da velha Irlanda para um país em constante desenvolvimento torna-se insuportável para o professor, que acaba enlouquecendo e se matando.

Entretanto, os narradores em primeira pessoa, criados por Patrick McCabe, também se tornaram muito famosos, como o narrador protagonista de *Breakfast on Pluto* (1999), que ganhou sua transposição para o cinema em 2005⁸. A história do travesti Patrick Pussy Braden se passa entre o tumultuoso período entre 1960 e 1970 na Irlanda; no entanto, o tema central não são as lutas políticas da época, mas sim a identidade sexual do narrador e a infância corrompida pelas pressões sociais em uma pequena cidade católica.

Patrick Pussy Braden conta sua história por meio de um romance autobiográfico introduzido por ele mesmo. A mãe o abandona em um cesto na porta da casa do padre, que era seu pai. O narrador vai para Londres na esperança de encontrar sua mãe e de fugir de sua família adotiva e daquela cidade que não o aceitava. O romance retrata uma geração que queria ir embora do país porque começava a ver a sociedade católica como deprimente, julgadora e preconceituosa. Além disso, havia muito desemprego e pobreza e a uma das escapatórias para os jovens dessa geração era mudar-se para a Inglaterra.

Além da crítica à Igreja, os temas mais obscuros dos romances de Patrick McCabe estão ligados ao abuso sexual de menores, à loucura, e à violência doméstica, principalmente

⁷ MCCABE, Patrick. *The dead school*. New York: The Dial Press. 1995. Tradução da pesquisadora: “De todas as nações Católicas da Europa, a Irlanda foi escolhida para ser a anfitriã do trigésimo primeiro Congresso Internacional de Eucaristia, quando, mais uma vez, a Igreja de Roma escolheu intimar as nações católicas para que se juntassem a fim de celebrar e proclamar sua fé para o mundo”.

⁸ O filme *Breakfast on Pluto* será comentado no terceiro capítulo desta dissertação.

contra a mulher. Um traço marcante dessa tendência temática é a preocupação com crianças, e com a infância como período em que se constroem as identidades. Os personagens centrais geralmente passam por experiências traumáticas em sua formação e não são socialmente aceitos: podem ser psicopatas, assassinos e loucos – geralmente narradores de sua própria história.

O tema da infância corrompida e da loucura aparece mais intensamente em *The butcher boy* (1992) e *Winterwood* (2005). O autor retrata, nesses romances, narradores mentalmente desequilibrados, que contam suas experiências sobre a infância e como o contexto cultural os levou a construir seus caminhos rumo à loucura. *Winterwood* é narrado por Redmond Hatch, oriundo da região central montanhosa da Irlanda. O romance se passa no período de 1980 a 2007, uma época em que o país passou por um crescimento econômico acelerado. A partir de 1994, muitas multinacionais se instalaram na Irlanda e o país passa das margens para o centro da economia mundial.

Redmond conta que o pai era muito agressivo e que sua mãe morreu em decorrência da violência doméstica praticada quando ele era criança. Seu pai foi preso pelo crime, e Redmond passou a morar em um orfanato de freiras. Seu tio ia visitá-lo e o levava para passear algumas tardes no campo e abusava dele sexualmente. Redmond cresce e vai morar em Dublin e começa a trabalhar como jornalista; ele se casa e não conta a ninguém sobre seu passado.

O narrador volta para sua cidade natal, na montanha, para fazer um documentário sobre a vida nas pequenas cidades e as mudanças trazidas pela modernidade. Depois de ver uma notícia no jornal sobre o suicídio de Ned Strange, um caipira local, que abusa sexualmente de um menino que o ajudava a tomar conta das galinhas, e o mata, Redmond passa a ser perseguido pelo fantasma de Ned, que sabia tudo sobre sua infância.

Além de ser assombrado pelo fantasma de Ned e por seu próprio passado, o narrador enfrenta problemas familiares e se transforma em um homem triste e solitário que não consegue interagir com as pessoas. Ele fica cada vez mais atormentado pelo espírito de Ned e começa a vagar pelos albergues de Dublin, ficando à margem da sociedade. O narrador começa a se transformar e a enlouquecer, confundindo realidade e fantasia, os mortos e os vivos, em uma narrativa enigmática que mistura as recordações de sua infância com a de Ned Strange, entrelaçando as histórias dos dois personagens. No final do romance, a narrativa muda o foco para um narrador em terceira pessoa do singular, que conheceu Redmond. Esse narrador onisciente termina o último capítulo explicando como se deu o misterioso desfecho da história de Redmond.

Em *Winterwood*, Patrick McCabe traz o perfil de um personagem perturbado, de um indivíduo e de um lugar em constante e violenta transição. Há muitos problemas inerentes ao narrador que se transforma durante a narrativa e se mostra não confiável. Em quais fatos devemos acreditar e quais seriam fruto da imaginação da mente enlouquecida de Redmond? O romance foi muito bem recebido pela crítica e ganhou o prêmio *Hughes & Hughes* e o *Irish Independent Irish Novel of the Year* em 2007, e o *International IMPAC Dublin Literary Award*⁹ em 2008. Entretanto, é necessário perguntar qual seria a vantagem de se usar esse tipo de narrador. O que o autor pretende mostrar quando expõe as profundezas de almas conturbadas?

The butcher boy (1992) traz a experiência de Francie em uma pequena cidade irlandesa nos anos 1960, mesmo período dos dois primeiros romances do autor. A história é narrada em primeira pessoa do singular, por meio de um discurso indireto livre. O texto, quase sem pontuação, revela os pensamentos perturbados de Francie que são articulados por

⁹ HAHN, Daniel. Disponível em: < <http://www.contemporarywriters.com/authors/?p=auth69-2002>>.

intermédio de outras vozes que ele imita, confundindo a voz do narrador com as vozes dos outros personagens.

Filho de um lar desestruturado, o menino é alienado do mundo e seus acontecimentos, e é marginalizado pela sociedade. Ele vê sua mãe (que tem tendências suicidas) ser humilhada pelo pai bêbado e por uma vizinha. Francie se desenvolve em um mundo fantasioso e violento, mas é um narrador bem-humorado, que fascina por sua criatividade e espontaneidade. Sua concepção distorcida da realidade leva o leitor ora a rir, ora a temê-lo, ou ora a sentir piedade.

A fim de examinar o diálogo que ocorre entre esse romance e suas transposições, torna-se necessário, no primeiro capítulo, fazer uma análise do texto, visto que quando não se conhece o original, fica impossível notar o dialogismo que ocorre entre os textos; o segundo capítulo é referente à peça, *Frank Pig says hello*; e o terceiro refere-se ao filme *The butcher boy*. O romance foi traduzido no Brasil por Lídia Cavalcante-Luther como *Nó na garganta*, em 1997, ano de lançamento do filme no Brasil (também chamado *Nó na garganta*). Todas as citações do romance, no primeiro capítulo, foram retiradas dessa tradução para o português, já as demais traduções – da peça, do filme e dos textos utilizados nessa dissertação – são de autoria da pesquisadora.

Além dessa tradução para o português, muito foi escrito sobre o romance e sobre o filme; entretanto, não há muitos registros a respeito da peça. O fato de não se ter acessível nenhuma montagem de *Frank Pig says hello* no Brasil, e de não se ter textos críticos relevantes sobre a peça, levantou a possibilidade de excluí-la da dissertação, mantendo apenas o romance e o filme. Entretanto, quando se constatou que a variedade do fenômeno da transposição foi o que motivou essa pesquisa, essa possibilidade foi descartada.

A análise visa mostrar o que há de original nesse romance de Patrick McCabe, que inspirou as transposições para o palco e para a tela. Para tanto, ele é analisado com base na

metodologia de George Hughes em *Reading novels* (2003), que propõe uma técnica sistemática para se estudar o discurso no romance, dividindo a análise em cinco partes. O autor se baseia nas teorias de Michael McKeon, que sugere que o contexto histórico deve estar sempre associado a essa análise.

O primeiro capítulo inicia com uma breve contextualização sobre a época, o espaço e sobre as referências da abertura do romance. Em seguida, as técnicas textuais básicas em relação à passagem do tempo, às descrições dos personagens e dos lugares são examinadas. A linguagem, o uso do sotaque e da polifonia, apresentados por meio do discurso indireto livre, são abordados por intermédio das ideias de M. M. Bakhtin no texto “Discourse in the novel”, em *Dialogic imagination* (1983). Há um pequeno esclarecimento a respeito da língua inglesa falada na Irlanda, que compõe o texto.

Os problemas da organização narrativa e da função do narrador, em primeira pessoa do singular, são analisados com base em “The contemporary first-person novel in Ireland” (2002), de Elke D’hoker, que fala sobre a relação entre as características do romance anglo-irlandês e de romances contemporâneos como *The butcher boy*. Nesta pesquisa, também é usado o capítulo “Narrators”, em *Reading novels* (2003), de George Hughes, que trata de vários tipos de narradores, inclusive do uso de narradores não confiáveis em romances contemporâneos.

O capítulo analisa como o discurso é construído pelo autor e, para tanto, o tema da loucura na literatura é discutido com referência no artigo de Clare Wallace, “Running amuck: manic logic in Patrick McCabe’s *The butcher boy*” (1998) e no capítulo de Linden Peach, “Limit and transgression”, em *The contemporary Irish novels: critical readings* (2004), que se baseiam nas ideias de Michel Foucault, em *Madness and civilization: a history of insanity in the age of reason* (1988). As instituições que acolhem Francie durante sua vida, assim como a

relação que ele e sua família têm com a comunidade, são alvo de crítica de Patrick McCabe e por isso são bastante explorados no capítulo.

A formação da autoimagem de Francie é substanciada por meio das reflexões de Lev Semenovitch Vygotsky, em *Vygotsky: uma perspectiva histórico-cultural da educação* (1995), de Teresa Cristina Rego. A imagem do porco, comentada por Colin MacCabe em “A tale out of Monaghan”, e o uso de símbolos na narrativa são abordados no desfecho desta análise. O final do primeiro capítulo traz uma conclusão respeito do papel desse narrador, e da escolha do autor em usar a voz marginalizada e perturbada de Francie.

O segundo capítulo procura responder questões referentes ao processo de transposição da literatura para o palco; o texto inicia com a apresentação das ideias desenvolvidas por Linda Hutcheon, em *A theory of adaptation* (2006), em que a autora teoriza como a transposição é trabalhada entre todos os gêneros e mídias e como a crítica vem avaliando esse fenômeno. A autora discute sobre o termo ‘adaptação’, sua amplitude e variedade no século XXI, e como se pode dar fim à velha questão: o livro é melhor que o filme, ou as adaptações são inferiores por não passarem de meros derivados da obra original.

A intertextualidade é o que conecta e desconecta pontos importantes no processo de recepção e interpretação do público, por isso o conceito de transtextualidade de Gerard Genette, em *Palimpsests* (1982), citado por Robert Stam, (2000), é bastante explorado e usado nesta dissertação. A definição do termo adaptação de Julia Sanders, em *Adaptation and appropriation* (2008), tem um sentido mais restrito, muito semelhante ao termo transposição, e por isso também é usado nesse capítulo. As diferentes abordagens dos conceitos de adaptação, transposição e outras vertentes são discutidas.

Frank Pig says hello é o *corpus* do segundo capítulo, que leva apenas o texto dramático e a recepção da peça em consideração. Entretanto, a relação entre hipotexto e hipertexto é problematizada. As técnicas utilizadas pelo autor para transpor o romance para o

texto dramaturgico são analisadas. Os elementos cênicos usados e suas finalidades são discutidos com base no livro de Stella Adler, *Técnica da Representação Teatral* (2005). O cenário e a recepção da peça *The dead school* (2010) são correlacionados com *Frank Pig says hello*. E, então, as encenações são comentadas, assim como a motivação em se repetir a mesma história com várias montagens.

O filme *The Butcher Boy* é o tema do terceiro capítulo desse trabalho. Logo no início há um histórico sobre a transposição da literatura para o cinema tendo em vista fazer uma contextualização dos estudos na área. É feito um estudo do processo de transposição cinematográfica, da mudança de mídia e da ideia de fidelidade em relação ao hipotexto. Esse capítulo é baseado em *Now a major motion picture: film adaptations of literature and drama* (2008) de Christine Geraghty; “Adaptation, or the cinema as digest” (1948), de André Bazin; “Adaptation” (1984), de Dudley Andrew; “Beyond fidelity: the dialogics of adaptation” (2000), de Robert Stam; e “The look: from film to novel” (2006), de François Jost. Entre esses autores, as metodologias de análise de Christine Geraghty e Robert Stam são contrapostas e discutidas.

A construção do roteiro do filme é analisada tendo como referência entrevistas fornecidas pelo diretor e por Patrick McCabe. Muito se tem escrito a respeito do filme, o livro *The butcher boy* (2007), de Colin MacCabe, foi escrito a partir de conversas com o diretor e o autor, e contém muitas informações que serão usadas nesse capítulo. Martin McLoone, em *Irish film: the emergence of a contemporary cinema* (2006), dedica seu último capítulo a esse filme de Neil Jordan e discute sua importância para o cinema irlandês contemporâneo, contextualizando o período em que a história se desenvolve e revelando a visão irlandesa das aparições de Nossa Senhora de Fátima e seu papel de padroeira do país.

A análise do filme explora as rimas cinematográficas desenvolvidas pelo diretor e seu efeito, o uso do *flashback* e do *voice-over*. Fazem parte do embasamento teórico dessa análise

os estudos de Hugo Munsterberg, em *The film: a psychological study* (1970) e Maureen Turim *Flashbacks in film: memory and history* (1989), discutidos por Lucy Fisher em “Film editing” (2005). Nesse artigo, Fisher discorre sobre o processo de edição ou montagem e como ele foi definido e abordado por vários autores, como Noël Carroll e Christian Metz. A relação entre trilha sonora e trilha de imagens é discutida por meio da abordagem de Rick Altman “Moving lips: cinema as ventriloquism”, de em *Yale French studies* (1980).

O ponto de vista, a focalização das câmeras e o papel dos atores são discutidos por meio das entrevistas de Neil Jordan e Patrick McCabe; há comentários sobre a contratação e atuação do elenco, e sobre alguns vestuários que chamaram a atenção. A crítica e a recepção do filme são comentadas juntamente com o processo de transposição de *Breakfast on Pluto*. O capítulo é concluído com um fechamento a respeito dos filmes e da produção em equipe do autor e do diretor, que rendeu uma vida prolongada aos romances de Patrick McCabe.

Com o intuito de resumir as análises desenvolvidas nos capítulos, as considerações finais discutem as seguintes questões: Por que as pessoas produzem transposições de um romance? O que Patrick McCabe seleciona para construir seu personagem na peça e como ele é apresentado? Por que Neil Jordan quis mostrar a história desse menino perturbado na tela? O que ele seleciona para sua versão cinematográfica? As respostas a essas perguntas são expostas por meio de comentários a respeito do romance, da peça e do filme, a fim de se explorar a maneira como a temática foi representada em cada forma artística e como as transposições contribuíram para a popularidade do romance e vice-versa.

2 CAPÍTULO 1: O romance *The butcher boy*

O romance *The butcher boy*, escrito em 1992, retoma o período de abertura para a expansão econômica de 1958 a 1963. Esse período é visto pela memória coletiva como uma época em que uma nova Irlanda começou a ganhar vida. De acordo com Terence Brown, em *Ireland – a social and cultural history – 1922-2002* (2004), a Segunda Expansão Econômica ajudou no desenvolvimento do país, gerando empregos e renovando a autoestima nacional. Os irlandeses associam o sucesso desses anos com uma renovação no sentimento de nacionalismo.

A Irlanda havia iniciado a abertura para a cultura popular norte-americana e para um processo de modernização que caminha até hoje. Em 1963, o primeiro serviço nacional de televisão foi habilitado. Na noite de inauguração, o presidente Eamon de Valera se dirigiu à população para falar sobre o poder do meio de comunicação: ““Como a energia atômica, ela pode ser usada para um bem incalculável, mas também pode causar danos irreparáveis””¹⁰ (MCLOONE, 2006. p. 217).

Segundo Werner Huber, na introdução de *Ireland: representation and responsibility* (2007), as narrativas que se aventuram no passado “[...] estão destinadas a explorar episódios cruciais e períodos da história social e cultural da Irlanda.”¹¹. Apesar de não haver citação de datas, a época em que *The butcher boy* se desenvolve pode ser reconhecida por meio de alguns elementos como fotos do presidente Kennedy, a ameaça do comunismo, Elvis Presley, os personagens de televisão e de revistas em quadrinhos de 1950 e 1960.

O tempo e o espaço literários estão atrelados à intertextualidade, que delineia o período e o local em que se passa a história. O entretenimento advindo da televisão é

¹⁰ ““Like atomic energy, it can be used for incalculable good but it can also do irreparable harm””.

¹¹ “[...] are bound to explore crucial episodes and periods in the social and cultural history of Ireland.” (2007, p. 9.)

apresentado como uma das formas de recreação de Francie, que assiste um episódio de *Voyage to the bottom of the sea* ao invadir a casa dos Nugent (o que também caracteriza o momento). O universo alternativo trazido pelos filmes norte-americanos, especialmente os de John Wayne, mostra a influência da cultura estrangeira, que é facilmente percebida no romance quando o narrador-protagonista, Francie, vai ao cinema em Dublin: “Seres extraterrestres estavam prontos para invadir o planeta porque o deles tinha sido exterminado não havia mais nada nele. A escrita trêmula dizia que eles tinham vindo de um lugar além das estrelas trazendo morte e destruição” (1997, p. 48).¹²

Já nas primeiras linhas de *The butcher boy*, pode-se entender a situação em que a narrativa é construída:

When I was a Young lad twenty or thirty or forty years ago I lived in a small town where they were all after me on account of what I done on Mrs Nugent. I was hiding out by the river in a hole under of briars. It was a hide me and Joe made.¹³ (1994, p.1).

É o próprio Francie quem conta sua história após quarenta anos. Há pontos de referência como ‘a incerteza da passagem do tempo’ e sua origem em ‘uma pequena cidade’. A curiosidade sobre o que ocorreu entre ele e a Sra. Nugent, que o levou a se abrigar em um esconderijo que fez com Joe, incentiva o leitor a persistir no texto, no qual não há pontuação gramatical, o que, de início, o torna confuso.

O romance é dividido em sete partes assimétricas com algumas divisões assinaladas por asteriscos e espaços entre parágrafos. Esses espaços separam o assunto, que é tratado pelo

¹² Tradução do original: “The creatures were coming to take over the planet earth because their one was finished there was nothing left on it. The shaky writing said they came from beyond the stars bringing death and destruction” (1994, p. 40). Todas as traduções do romance são extraídas da edição em português, sob o título *Nó na garganta*, que teve tradução de Lidia Cavalcante-Luther.

¹³ “Quando eu era um cara jovem há vinte ou trinta ou quarenta anos, morava numa cidadezinha e todo mundo estava atrás de mim pelo que fiz com dona Nugent. Fiquei escondido na beira do rio num buraco embaixo de uma pilha de gravetos. Era um esconderijo que eu e Joe fizemos.” (1997, p.9).

narrador de forma episódica, pois a narrativa é cheia de lacunas como memórias que se entrelaçam. O texto imita a linguagem oral de Francie, como se a história fosse contada em voz alta. A presença do sotaque e de canções típicas está intrinsecamente ligada à oralidade do local.

O narrador cita algumas músicas tradicionais do país, em especial *I dreamt that I dwelt in marble halls*¹⁴, que o pai do narrador costumava tocar no trompete. Francie vê essa música no livro *Emerald gems of Ireland* (título de um dos romances de Patrick McCabe). A canção é da ópera *Bohemian girl*, de Michael Balfe, que supersticiosamente traz azar para quem a assobiar. As relações entre música e personagem aparecem de forma mais elaborada na música *O aprendiz de carnicheiro* (*The butcher boy*), uma canção tradicional da Irlanda que a mãe de Francie ouvia incessantemente:

I wish my baby it was born
And smiling on its daddy's knee
And me poor girl to be dead and gone
With the long green grass growing over me

He went upstairs and the door he broke
He found her hanging from a rope
He took his knife and he cut her down
And in her pocket these words he found

^{14c} I dreamt that I dwelt in marble halls,
With vassals and serfs at my side,
And of all who assembled within those walls,
That I was the hope and the pride.
I had riches too great to count, could boast
Of a high ancestral name;
But I also dreamt, which pleased me most,
That you lov'd me still the same...
That you lov'd me, you lov'd me still the same,
That you lov'd me, you lov'd me still the same.
I dreamt that suitors sought my hand;
That knights upon bended knee,
And with vows no maiden heart could withstand,
They pledg'd their faith to me;
And I dreamt that one of that noble host
Came forth my hand to claim.
But I also dreamt, which charmed me most,
That you lov'd me still the same...
That you lov'd me, you lov'd me still the same,
That you lov'd me, you lov'd me still the same." (Essa música é usada no conto "Clay" de James Joyce).

Oh make my grave large wide and deep
 Put a marble stone at my head and feet
 And in the middle a turtle dove
 That the world may know that I died for love.¹⁵ (1994, p. 20).

Essa música revela o estado emocional da mãe e faz alusão a seu suicídio.

Através das lentes distorcidas do narrador, Patrick McCabe leva o leitor a observar uma atípica família de uma cidadezinha fictícia próxima a Dublin. Francie mora no *Terrace*, lugar para pessoas de baixa renda. Porém, habita outros lugares: seu esconderijo na beira do rio; as instituições que o acolhem; o galinheiro; o açougue; e a poça d'água, próxima ao galinheiro, onde ele e seu amigo quebram o gelo que se forma no inverno. O narrador também cita lugares reais como Bundoran, Belfast e Londres.

A escolha do autor por usar cidades existentes, em contraste com lugares fictícios, levanta questões acerca do realismo. A história é narrada em primeira pessoa do singular e tem característica de autobiografia que traz a ideia de não ficcionalidade. Entretanto, além de suas lembranças estarem em um passado distante, ele sofre de um desequilíbrio mental que pode ser hereditário.

A incerteza sobre a passagem do tempo é a primeira pista que o narrador dá de sua alienação temporal. A linha de tempo da narrativa é cronológica, porém segmentada, Francie começa falando de sua infância, mas não relata sobre a passagem do tempo. Pode-se notar que suas preocupações continuam as mesmas, como se o tempo não passasse.

¹⁵ “Queria tanto que meu bebê tivesse nascido
 E no colo de seu pai estivesse sorrindo
 E eu uma pobre mulher já acabada e morta
 Com a grama verde por cima da cova

Ele subiu a escada e arrebentou a porta
 Encontrou-a pendurada em uma corda
 Apanhou a faca e a libertou
 E no bolso dela estas palavras encontrou

Ó dêem-me uma cova larga e profunda
 E o mármore aos meus pés e à minha face sem cor
 E no meio coloquem uma pomba plúmbea
 Para o mundo saber que morri por amor.” (1997, p. 28).

O período em que Francie fica internado no reformatório dos padres, no manicômio e na prisão é indeterminado; semanas, meses e anos parecem ter a mesma duração para o narrador. No entanto, o leitor pode notar a passagem de alguns anos, quando ele volta do reformatório e começa a trabalhar no matadouro. Ele se depara com Joe, Philip e suas amigas:

On the way up the street I seen Joe and the blondie one coming across the Diamond on their way down the carnival. I went in behind the car in case I'd have to pass them but I needn't have worried for they met the other girl and some of her friends hi! shouts the other one I was wondering what Joe was saying to her, maybe he was talking to her about music, he was hardly talking to her about John Wayne. John Wayne – for fuck's sake!¹⁶ (1994, p. 138-139).

Enquanto Joe saía com garotas e não gostava mais de brincar de vaqueiro, Francie esconde por que sente vergonha do trabalho de recolher a lavagem com seu carrinho.

Quando ele volta do manicômio, compra uma jaqueta parecida com a de Elvis Presley e vai à lanchonete para impressionar Joe e suas amigas. Francie não tira a jaqueta nova, para o caso de encontrar Joe e as meninas de novo; elas, no entanto, foram estudar em Bundoran e, com o tempo, a jaqueta fica suja e fedida. Ele vai atrás de Joe na escola e para sua surpresa encontra Philip: “Estava mais alto agora e com aparência mais forte mas era ele com certeza com seus cabelos caindo em cima dos olhos.”¹⁷ (1997, p. 212); essa descrição é outro exemplo da forma com que a passagem do tempo ocorre – por meio da descrição dos personagens, da deterioração da jaqueta e dos acontecimentos.

Francie descreve o relacionamento entre sua mãe e seu pai por meio de suas próprias falas, produzidas por meio de discurso indireto livre, quando o narrador ouvia a briga dos

¹⁶ “Quando subia a rua vi Joe e a loira atravessando a praça Diamond a caminho do parque de diversões. Escondi-me atrás de um carro para não ter que cruzar com eles mas não precisei ter me preocupado porque encontraram a outra moça e algumas de suas amigas oi! gritinhos.... fiquei imaginando o que Joe estaria dizendo para ela, talvez falando sobre música falar sobre John Wayne é que não ia. John Wayne – uma porra!” (1997, p. 147).

¹⁷ “He was taller now a bit tougher looking but it was him alright with the hair hanging down in his eyes.” (1994, p. 202).

pais. Sabe-se que a mãe era maníaca depressiva, não cuidava da casa, não cozinhava e não vestia Francie apropriadamente; o pai era alcoólatra e agressivo. Quando a cidade ganha a copa, o pai é deixado em frente de casa embriagado. Ele discute com a esposa e argumenta que se não fosse pelo lugar em que mora e por Eddie Calvert ele poderia ter sido alguém na vida. Como o pai pergunta para a mãe se ela conhecia Eddie Calvert, mas ela não responde, Francie conta:

She mustn't have said anything for the next thing he was off into the speech about his father leaving them when he was seven and how nobody understood him he said she lost interest in his music long ago and she didn't care it wasn't his fault she was the way she was then he said she was mad like all the Magees, lying about the house from the day they married never did a hand's turn why wouldn't he go to the pubs she had never made a dinner for him in his life?¹⁸ (1994, p. 6).

A mãe de Francie replica: “Não ponha a culpa em mim pelo fato de não querer enfrentar a verdade sobre si mesmo, todas as chances que teve na vida, você as afogou na bebida!”¹⁹ (1994, p. 15). O menino continua contando sobre a briga dos pais; arrependeu-se de não ter ajudado a mãe, mas nada ele podia fazer agora. Ele se concentra no barulho do tráfego da Rua *Newtown* (que talvez seja o nome de sua cidade).

Além do pai, da mãe, de Joe e da Sra. Nugent, há cerca de 45 personagens, que podem ser agrupados em três grandes núcleos: a esfera familiar: Ma, Da, Alo e Joe (que era considerado irmão de sangue); a esfera da comunidade: Senhor e Sra. Nugent, Philip, Mary, Sra. Connolly, Sr. Leddy, Senhor e Sra. Purcel, Buttsy, Devlin, cachorro Grouse Armstrong;

¹⁸ “Ela deve ter ficado calada porque logo ele começou a sua ladainha sobre seu pai indo embora de casa quando ele tinha sete anos e como ninguém o compreendia ele disse que ela tinha perdido o interesse pela sua música há muito tempo e não se importava com nada não era sua culpa que ela era do jeito que era louca como todos os Magee, um bicho-preguiça dentro de casa nunca levantou uma pena desde que se casaram por que ele deixaria de ir aos bares se ela nunca fez um jantar para ele na sua vida inteira?” (1997, p. 14-15).

¹⁹ “Don't blame me because you can't face the truth about yourself, any chances you had you drank them away!” (1994, p. 7).

e, a esfera institucional dos padres, dos médicos e da polícia que exercem poder na cidade como, por exemplo, padre Dominic, Dr. Roche, Sargento Salsicha.

Muitos personagens representam tipos daquela sociedade como: homens do brejo (*bogmen*), jardineiro, professor, jovem bêbado, segurança, menino velho, gerente, homem do tiro ao alvo, fazendeiro, crianças, garçoneiro, homem da loja de música, dona da pensão, novo detetive, homem da bicicleta preta e mulheres. Francie conversa com as mulheres no mercado e com o homem da bicicleta na rua; ele lhes conta sobre o pedágio que é cobrado da Sra. Nugent e de Philip para passarem pela calçada. O homem acha que é mais um imposto do governo, mas Francie explica que, na verdade, foi ele quem inventou, e então, o homem pergunta:

And who are you, he says.
Francie Pig the Toll Tax Man, I says and he shook his head and tapped the pipe again, that's a good laugh he says.
Laugh, I said, I don't know where you get the idea it's a good laugh. Then he said tsk tsk and you're an awful man altogether.²⁰ (1994, p. 14).

As Mulheres também acham Francie um menino engraçado; elas falam com orgulho de seu tio Alo: “A última vez que ele veio aqui estava usando um lenço vermelho lindo no bolso do paletó e um terno azul-marinheiro muito elegante.”²¹ (1997, p. 24). Elas dizem que Alo vestia roupas com cores inglesas, ele morava em Londres e estava muito bem de vida. A Sra. Connolly está entre as mulheres, mas era próxima da família, conhecia a mãe de Francie e participava da festa de Natal na casa dos Brady. O menino interage com ela várias vezes e relata as conversas que ela tinha com as outras mulheres, principalmente com a Sra. Nugent.

²⁰ “E quem é você, ele pergunta.

Francie Porco o cobrador do Pedágio, eu digo e ele balança a cabeça e bate com o cachimbo de novo, isso é muito engraçado ele diz.

Engraçado, eu disse, não vejo nada de engraçado nisso. Depois ele disse você é uma figura. (1997, p. 22).

²¹ “I saw him the last time he was home with a lovely red hankie in his pocket and a beautiful blue suit.” (1994, p. 15).

A Sra. Nugent e a mãe de Francie eram muito próximas antes de ela ir morar na Inglaterra. Mas o narrador reproduz a fala da mãe que se decepçiona com a amiga: “Disse que o mundo estava cheio de gente assim, gente que decepçionava. Disse que quando dona Nugent chegou à cidade, no começo, ninguém gostava dela. Eu ia à cidade com ela todo o dia.”²² (1997, p. 13). Segundo Francie, a Sra. Nugent tinha um ar esnobe por ter morado na Inglaterra, ele a compara a seu tio Alo quando ele chega à cidade: “Ainda não conseguia parar de olhar para ele, o alfinete de ouro na gravata, as unhas tratadas, a voz inglesa. Nugent era apenas metade inglesa.”²³ (1997 p. 36-37).

O narrador repete as vozes dos próprios personagens para descrevê-los ou usa sua imaginação para fazer associações. Philip Nugent é primeiramente apresentado pelo professor: “Este é Philip Nugent, disse o mestre, agora faz parte da nossa classe Philip morava em Londres mas seus pais são daqui e resolveram voltar a morar na cidade.”²⁴ (1997, p. 10). Entretanto, nessa passagem, Francie acrescenta sua própria descrição, que geralmente associa a pessoa a super-heróis ou personagens de literatura ou televisão:

He was like Winker Watson out of the Dandy in this get-up of his only Winker was always up to devilment and Philip was the opposite. Every time you saw him he was investigating insects under rocks or explaining to some snottory-nosed young gawk about the boiling point of water.²⁵ (1994, p. 2).

Ao comparar as pessoas com personagens que conhecia, ele lhes atribui apelidos. Por outro lado, ele também usa a imaginação para definir as pessoas, como quando ele está no esconderijo e ouve a voz de um homem o procurando: “Era Buttsy das montanhas. O irmão de

²² “She said that was all there was in this world, people who let you down. She said when the Mrs Nugent came to the town first there was nobody like her. I used to be up the town with her everyday she said.” (1994, p. 5).

²³ “I still couldn’t stop looking at him, the gold tiepin and his polished nails, the English voice. Nugent’s was only half-English.” (1994, p. 28).

²⁴ “This is Philip Nugent, said the master, he’s come to join us Philip used to live in London but his parents are from the town and they have come back here to live.” (1994, p. 2).

²⁵ “Era como Winker Watson do *Dandy* do jeito que se comportava só que Winker estava sempre aprontando alguma e Philip era o contrário. Toda vez que você o via, estava sempre investigando os insetos embaixo de pedras ou explicando sobre o ponto de ebulição da água para um moleque de nariz escorrendo.” (1997, p. 10-11).

dona Nugent. Estava num estado lastimável o pobre Buttsy. Parecia um daqueles padres na capa de uma revista sobre a África com suas sardas e seus cabelos ruivos cobrindo os olhos.”²⁶ (1997, p. 33). A associação de Buttsy com um missionário mostra o uso de detalhes e do humor que compõem a técnica narrativa do texto.

Em algumas descrições espaciais detalhadas, Francie constrói um ‘pano de fundo’ ao descrever, por exemplo, o crescimento de Dublin:

[...]the way they were going across that bridge you’d find someone had said I’m sorry but we’re going to let off an atomic bomb any minute now. Bicycles going by in dozens, tick, tick, tick. Where are they all going. If they were all going to work there was a lot of jobs in Dublin.... There was a woman with bags and half a beard muttering to herself and spilling tea on the saucer. She said she hoped the communists won she said they’re no worse than the rest of them.²⁷ (1994, p. 40).

O medo comum da Guerra nuclear e do comunismo aparece por meio do humor do narrador. Todavia, os eventos históricos, que aconteceram antes e durante a época do romance, são representados por meio da alienação de Francie, que não conhecia a história política do país. Quando ele vê a estátua de Daniel O’Connell diz: “Achei que era o presidente mas ela me disse que era Daniel O’Connell. Não sabia nada sobre ele a não ser que tinha alguma coisa a ver com os ingleses e tudo aquilo”²⁸ (1997, p. 48).

Ao invadir a casa dos Nugent, Francie cuidadosamente olha todas as coisas com muito prazer; no quarto de Philip ele prolonga o olhar:

²⁶ “It was Buttsy from the mountains. Mrs Nugent was his sister. He was in a bad way poor old Buttsy. He looked like a priest on the cover of Africa magazine with his freckles and the carrot hair falling down his eyes.” (1994, p. 25).

²⁷ “O jeito apressado como atravessavam a ponte fazia você pensar que alguém tinha dito para eles: Desculpa mas vamos soltar uma bomba atômica agora mesmo. As bicicletas passavam às dúzias, tic tic tic. Aonde ia todo mundo? Se fossem trabalhar então havia um monte de empregos em Dublin.... Tinha uma mulher com sacolas e um pouco de barba resmungando consigo mesma e derrubando chá no pires. Ele disse que esperava que os comunistas ganhassem eles não são piores do que o resto” (1997, p. 48).

²⁸ “I thought it was the president but she told me it was Daniel O’Connell. I didn’t know anything about him except he was something to do with the English and all that” (1994, p. 40).

I opened the wardrobe and what did I find only Philip's school uniform the one he wore at private school in England. There it was, the navy blue cap with the crest and the braided blazer with the silver buttons. There was a pair of grey trousers with a razor crease and black polished shoes could you see your face in them you certainly could. I thought to myself, this could be a good laugh and so I put it on.²⁹ (1994, p. 63).

Essa citação é muito importante por sua minúcia. Francie se olha no espelho e anda pela casa fingindo ser Philip e forçando o sotaque inglês. Pode-se dizer que o sotaque e a linguagem oral são muito trabalhados no romance, que traz gírias e dicções consideradas engraçadas, como o sotaque do homem em Dublin. Ao fugir de casa, ele conta que anda por alguns dias e chega à cidade: “Esta é Dublin eu digo para um homem é claro que é Dublin onde que você acha que está pelo amor de Deuuus. Gostei do jeito que ele disse Deus e tentei repetir. Deuuus.”³⁰ (1997, p. 48). No entanto, nessa tradução, a caracterização regional e social se perdeu, pois o sotaque em *Jaysus* caracteriza a classe operária da região.

Segundo Bakhtin, quando a literatura se apropria de um dialeto, ela se fecha naquele contexto delimitado pelo autor, no entanto, o resultado nunca é uma única língua e sim um diálogo entre as linguagens: “a linguagem do mundo das orações, a linguagem do mundo das canções, a linguagem do mundo do trabalho e do dia-a-dia, a linguagem específica do mundo das autoridades locais”³¹ (BAKHTIN, 1983, p. 296). No romance, o narrador usa apenas o discurso indireto livre e a polifonia traz um tom de sarcasmo sobre o que o Francie ouvia, porque é usada pelo autor como elemento humorístico. O resultado é o distanciamento entre as personagens e suas falas, como se o diálogo fosse mediado apenas pelo narrador e suas observações.

²⁹ “Abri o guarda-roupa e achei o uniforme da escola de Philip aquele que ele usou na escola particular na Inglaterra. Lá estava, o boné azul-marinho com o brasão e o blazer bordado com os botões de prata. Calças cinzas com o vinco afiado e sapatos pretos polidos em que se podia ver a cara, claro que podia. Pensei comigo isso pode ser divertido e por isso vesti-os.” (1997, p. 70-71).

³⁰ “This is Dublin I says to a fellow yeah its Dublin where do you think it is for the love of Jaysus. I liked the way he said that and I tried to say it myself. Jay-zuss.” (1994, p. 39).

³¹ “The language of the world of prayer, the language of the world of song, the language of the world of labor and everyday life, the specific language and world of local authorities.”

A língua inglesa falada na Irlanda derivou do período Elisabetano, pois segundo Colin MacCabe, não há registros do idioma ter sido usado no país antes desse período. A língua inglesa é usada oficialmente desde o século XVIII, quando o segundo parlamento de Cromwell proclamou um Ato que proibia o uso da língua Gaélica e seu ensino para as crianças, principalmente, as católicas. De acordo com Colin MacCabe, em “Irish English”³², “[...] a precoce introdução do ensino obrigatório em inglês provou o comprometimento do estado britânico em erradicar a língua Gaélica, como forma de forçar a Irlanda a se tornar membro obediente do corpo político.”³³ (2007, p. 24-25). A língua nativa era discriminada e esse processo culminou em um remapeamento da Irlanda com nomes anglo-saxões.

É curioso notar que, diferentemente das outras colônias, a maioria dos irlandeses abandonou a língua materna e adotou o idioma e os costumes ingleses como possibilidade de superioridade e ascensão literária. Colin MacCabe (2007) cita uma frase famosa do escritor Oscar Wilde a respeito: “Os saxões tiraram nossas terras de nós[...] nós tomamos a língua deles e acrescentamos novas belezas a ela.”³⁴ (2007, p. 25). Já a versão de James Joyce é mais elaborada: “Os irlandeses, condenados a se expressarem em uma língua que não era a deles, deixou nela estampada a marca de seu gênio e competem pela glória com as nações civilizadas.”³⁵ (2007, p. 25). O autor nota que o inglês Elisabetano usado em *The butcher boy* tem um grau muito maior de variações do que o Inglês Britânico moderno, que sempre foi policiado por normas gramaticais, dicionários e manuais de locução. Francie lida com uma língua cheia de possibilidades quando reflete sobre o ar burguês e o sotaque do Sr. Nugent:

³² In: *The butcher boy*, Cork: Cork University Press, 2007.

³³ “[...] the early introduction of compulsory education in English testified to the British state’s commitment to eradicating the Irish language as an element in rendering Ireland an obedient member of the body politic.”

³⁴ “The Saxons took our lands from us... but we took their language and added new beauties to it”. Citado em *Inventing Ireland*, de Declan Kiberd (Londres: Jonathan Cape, 1995, p. 35).

³⁵ “The Irish, condemned to express themselves in a language not their own, have stamped on it the mark of their own genius and compete for glory with the civilized nations.”. Citado em *James Joyce*, de Richard Ellmann (2ed, Oxford: Oxford University Press, 1983, p. 217).

You could see by him that he had a high-up job. He had that look in his eye that said I have a high-up job. He was staring off into the distance thinking about all the high-up things he was going to do and all the people he was going to meet. I don't know if he was English but he spoke like it. He said good afternoon when everybody else said *hardy weather* or *she looks like rain*.³⁶ (1994, p. 55).

O narrador reforça a variedade do Inglês falado na Irlanda em comparação com o falado na Inglaterra. Em “Discourse in the Novel”³⁷, Bakhtin (1983) comenta sobre o discurso no romance e afirma que o narrador toma a língua como se fosse inteiramente ‘sua’, mas a língua é coletiva e parte dela pertence aos outros, “[...] ela se torna ‘própria’ somente quando o falante a impregna com suas próprias intenções, seu próprio sotaque”³⁸ (1983, p. 293).

Entretanto, as vozes dos personagens e dos heróis misturam-se ao estilo de Francie. Ele imita a oralidade das canções e dos diálogos, e muitas vezes se expressa por meio de frases feitas. O narrador usa muitas repetições como ‘O Diploma de Francie Brady que Não é Mais um Bastardo Mau’ (*Francie Brady Not a Bad Bastard Any More Diploma*); e frases feitas copiadas de outros personagens, como por exemplo, as casas: Casa dos Bolos (*House of Cakes*), Casa dos Porcos (*House of Pigs*), Casa dos Nugent (*House of the Nugents*), que ele reproduz do discurso do seu pai que chamava o orfanato de Casa das Cem Janelas (*House of a Hundred Windows*).

Além das muitas vozes plagiadas por Francie, o texto traz outros elementos que compõem a técnica narrativa como as autocorreções, que são usadas pelo narrador com dois propósitos, ou para enfatizar, como em: “Joe disse para mim: O que você quer? Não não foi assim que ele disse. Ele disse: O que *você* quer comigo?”³⁹ (1997, p. 212-213); ou para revelar que ele não contou a verdade, como quando ele termina de descrever o que fez dentro

³⁶ “Dava para ver pela sua aparência que ele tinha um emprego de chefe. Tinha aquele brilho nos olhos que dizia meu emprego é o máximo. Estava com o olho fixo na distância pensando sobre todas as coisas grandiosas que faria e todas as pessoas que encontraria. Não sei se ele era inglês mas falava como se fosse. Dizia boa tarde enquanto todos diziam *que tempo ruim* ou *parece que vai chover*.” (1997, p. 63).

³⁷ In: *Dialogic imagination*.

³⁸ “[...] it becomes ‘one’s own’ only when the speaker populates it with his own intention, his own accent”.

³⁹ “Joe said to me: What do you want? No he didn’t. He said: What do you want?” (1994, p.202).

da casa dos Nugent e se corrige: “[...] mas sinto muito não foi assim que aconteceu de jeito nenhum” (1997, p. 76)⁴⁰, o que mostra para o leitor que ele estava fantasiando. Francie narra coisas da sua imaginação e expõe a criação de seu mundo fictício, que se torna mais importante do que os acontecimentos reais.

A alienação do narrador é tratada com humor pelo autor, enquanto o estilo da narração está associado à identidade e ao estado mental de Francie. Essas estratégias textuais usadas por McCabe, que nos remetem ao funcionamento do intelecto de Francie, aproximam-se muito de um tipo de esquizofrenia, de acordo com Wallace:

These strategies are essentially conventional and establish/enforce a duality in which madness is privileged over reason, the ‘imaginary’ over the ‘real’. The narrative is fragmentary, repetitive and disjointed. While the text consists of an almost constant, polyphonic flow of commentary, self-correction, wit and mimicry, it gradually becomes evident that the narrator rarely exists in dialogue with anyone else, other than his ‘self’ or ‘selves’, that is.⁴¹ (1998, p. 159).

A questão da loucura e da razão ultrapassa o conteúdo temático e esse discurso de uma loucura tem duas funções: a loucura pode ser explorada por meio das técnicas textuais, das repetições, das pausas e do ritmo; e, também no próprio enredo e na caracterização dos personagens.

Patrick McCabe constrói um narrador que se justifica eximindo-se da culpa. Ele acusa outros personagens de alguns eventos, por exemplo, quando Francie narra o episódio do roubo dos gibis de Philip: “Joe disse para mim: Francie temos de ficar com eles. Por isso você podia dizer que foi ele que começou tudo e não eu.”⁴² (1997, p. 11). O narrador tenta se livrar

⁴⁰ “[...] but I’m afraid that wasn’t what happened at all” (1994, p. 67).

⁴¹ “Essas estratégias são essencialmente convencionais e estabelecem/fortificam a dualidade da qual a loucura é privilegiada sobre a razão, a ‘imaginação’ sobre o ‘real’. A narrativa é fragmentada, repetitiva e truncada. Enquanto o texto consiste de um fluxo polifônico de comentário quase constante, autocorrekções, engenho e mímica; aos poucos se torna evidente que o narrador raramente existe em termos de diálogo com o outro, a não ser consigo mesmo.”

⁴² “Joe said to me we’ve got to have them. So you could say he started it not me” (1994, p.3).

da responsabilidade ou transferi-la para outra pessoa. Logo nas primeiras páginas, ele diz que se lembrava da Sra. Nugent e de como ela chorava (provavelmente na hora em que ele a assassinou), então ele diz: “Eu disse de que adianta chorar agora Nugent foi você quem causou todos os problemas se você não tivesse botado o nariz onde não era chamada tudo ia ficar bem”⁴³ (1997, p. 10).

Durante toda a narrativa, Francie afirma que tudo estaria bem se não fosse a intromissão da Sra. Nugent. A época antes dos Nugents chegarem à Irlanda é vista por Francie como um período de harmonia. Segundo Clare Wallace (1998, p. 160), a chegada dos Nugent gera em Francie o sentimento de desmerecer a própria mãe e desdenhar a mãe de Philip, o que causa uma tensão que é reprimida por Francie por meio da violência. A violência contra os Nugent, quando ele invade a casa, e contra Philip, quando ele o ataca no galinheiro, exprimem essa tensão. Na opinião de Wallace, além da violência, essa tensão ativa o desencontro entre o mundo adulto sadio e a criação de uma realidade alternativa, onde suas ações seguem uma lógica própria centrada na figura materna da Sra. Nugent.

A obsessão de Francie pela “boa mãe” (Sra. Nugent) desenvolve uma ambivalência na lógica maníaca, porque ele a despreza enquanto a deseja como mãe. É imprescindível lembrar que Francie culpa a Sra. Nugent por ter dado as costas para sua própria mãe que acaba se matando quando ele foge. Ele tem muitas imaginações acerca do que a mulher pensava a respeito dele e de sua família, e acredita que a Sra. Nugent está contra ele e que ela deseja sua infelicidade.

No entanto, é importante notar que a perda de seu melhor amigo foi um dos fatores que desencadeou sua loucura. Apesar do pacto de sangue, Joe nega ser amigo de Francie em dois momentos: a primeira vez no rio, quando Buttsy pergunta a Joe o que o pai dele achava sobre ele estar ali com Francie e Joe diz: “Não estou andando com ele. *Costumava* andar com

⁴³ “I said sure what’s the use of crying now Nugent it was you caused all the trouble if you hadn’t poked your nose in everything would have been all right” (1994, p.2).

ele mas agora não ando mais!”⁴⁴ (1997, p. 127). Na segunda vez, quando Francie invade a escola em Bundoran, o padre pergunta se eles eram amigos – Joe diz que não.

Entretanto, essa distância que nasce entre os amigos não é obra da Sra. Nugent. O leitor percebe que Joe começa a se afastar de Francie gradualmente por que ele entende que Francie não amadurece e quer voltar às mesmas brincadeiras de criança. Mas a culpa desse distanciamento cai sobre a Sra. Nugent que, na mente de Francie, se aproxima dos pais de Joe só para convencê-los a não deixar seu filho andar com ele.

Fica evidente para o leitor que Francie não consegue enxergar as consequências de seus próprios atos. Ele distorce os fatos e chega a acreditar que ela se juntou com os padres para burlar seu encontro com Joe em Bundoran. Francie afirma que o verdadeiro Joe havia sido levado e nas palavras do narrador tudo que ele podia ver era: “[...] um par de lábios finos dizendo é isso mesmo fomos nós não há nada que você possa fazer que o trará de volta não é verdade Francis Porco seu pequeno leitãozinho e eu digo sim dona Nugent é verdade.”⁴⁵. (1997, p. 214). Nessa citação, Francie expõe como ele imagina a Sra. Nugent se gabando por sua vitória e como ela o rotulava socialmente.

Assim, Francie não convence o leitor e há dúvidas sobre a veracidade dos acontecimentos, da confiabilidade do narrador. Em *Reading novels* (2002), George Hughes fala sobre uso de narradores não confiáveis no romance realista moderno:

[...] narrators who give a first-person version of a story that seems to convince themselves, although the text is constructed overall in such a way that we gather they are not telling the truth. As Wayne Booth says, ‘the narrator is mistaken, or he believes himself to have qualities which the author denies him’.⁴⁶ (2002, p. 150).

⁴⁴ “I’m not hanging around with him. I used to hang around with him!” (1994, p. 119).

⁴⁵ “[...] a pair of thin lips that’s right we did and there is nothing you can do that will ever bring him back again isn’t that true Francis Pig you little piggy baby pig and I say yes Mrs Nugent it is.” (1994, p.204).

⁴⁶ “[...] narradores que dão uma versão da história em primeira-pessoa que parece convencer a eles mesmos, embora o texto seja todo construído de uma forma em que nós percebemos que eles não estão falando a verdade. Como Wayne Booth diz, ‘o narrador está errado, ou ele acredita que tem qualidades que o autor lhe nega’.”

Patrick McCabe mostra Francie convencendo a si mesmo com impressões negativas e distorcidas de alguém perturbado. Mas se Francie não é um narrador confiável, por que McCabe o escolheu para contar sua história?

O narrador em primeira pessoa possibilita muito mais a autorreflexão por ter experiências pessoais e sociais, e não estar apenas observando. Na opinião Elke de D’hoker em “The contemporary first-person novel in Ireland” (2002), a popularidade do narrador personagem está embutida na ideia de que “[...] se na vida real nós não podemos saber o que as pessoas pensam, o romancista não deve fingir saber na ficção também.”⁴⁷ (2007, p. 49), e por isso, há interesse por consciências excêntricas ou aberrantes que são exercitadas em várias narrativas em primeira pessoa de assassinos, loucos e psicopatas. Outra razão para o romance em primeira pessoa ser tão popular no mundo todo “[...] é que ele fornece uma excelente forma de se explorar como a mente funciona: como ela se lembra ou como ela falha em se lembrar das coisas, como engana a si mesma sobre motivações e objetivos”⁴⁸ (2007, p. 49). Sabe-se que o narrador em primeira pessoa não é capaz de ler a mente de outros personagens; entretanto, Francie imagina muitas vezes o que as pessoas estariam pensando e, por meio de sua imaginação, ele cria convicções. A história contada pelo narrador traz uma segunda versão sobre o que de fato aconteceu, que é deixada como reflexão pelo autor.

Apesar de esse narrador ser adulto, nota-se o tom infantil de uma autobiografia sendo narrada por uma criança, e a forte fixação na infância pode ser percebida pelas frequentes alusões ao universo infantil dos doces, das brincadeiras, dos parques e das revistinhas de super-heróis. Francie não consegue amadurecer e gerar sua própria voz; ele começa a interpretar papéis, dos quais os mais recorrentes são Algernon Carruthers e John Wayne, de quem ele imita as frases e os trejeitos.

⁴⁷ “[...] if in real life we cannot know what people think, the novelist should not pretend to be able to in fiction either”.

⁴⁸ “[...] is that it provides an excellent way of exploring how the mind works: how it remembers or fails to remember things, how it cheats itself about motivations or aims”.

O mundo fictício infantil de Francie torna-se o local ideal para se habitar; entretanto, há intersecções entre o mundo real e o mundo imaginário. Durante a narração, há pistas de que há algo errado com Francie e isso pode ser exemplificado no incidente em que ele vai à mercearia:

I says to the shopgirl I wants corned beef. You must be going to make a fair few sandwiches says the shopgirl no I said no! I'm not making any sandwiches. What are you talking about – *sandwiches?*, I said. The shopgirl was red and she said I was only saying you don't have to shout at me. It made me all nervy and I dropped the corned beef on the way out to the shop. What were they all looking at? Mrs Connolly was pretending not to but I could see her turning away at the last minute pretending to squeeze a pan loaf saying is this fresh? What are you looking at Connolly I wanted to say to her....⁴⁹ (1992, p. 139).

A reação exagerada de Francie é uma das pistas que o autor fornece ao leitor de que a visão do narrador está desvirtuada. Ele se sente humilhado pela piedade da Sra. Connolly e pela forma como ela o olha em muitos momentos, chegando a acreditar que ela está do lado da Sra. Nugent. As ações e reações de Francie, somadas à desconfiança dos olhares julgadores da Sra. Connolly e da Sra. Nugent, revelam uma distorção ou exageros de sua imaginação.

O mundo alternativo também é misturado com o mundo real quando Francie cuida da casa e conversa com o pai morto que se decompõe na poltrona. No mundo imaginário do menino, seu pai está vivo e eles começam a se dar bem. Em “Limit and transgression”⁵⁰, Linden Peach (2004) afirma que Francie constrói assim seu lar ideal – junto ao corpo de seu pai e a televisão espatifada, colocando a loucura como limite (2004, p. 182). O pai conta a ele sobre ‘os bons tempos’ do noivado com a mãe e sobre sua lua-de-mel na pensão *Over the*

⁴⁹ “Digo pra vendedora que quero comprar carne enlatada. Você vai fazer um monte de sanduíches então diz a vendedora não eu disse não! Não vou fazer sanduíche nenhum. Do que está falando sanduíche?, eu perguntei. A vendedora ficou vermelha e disse ela estava apenas comentando não precisava gritar desse jeito. Isso me fez ficar nervoso e derrubei a carne no chão quando saía da loja. O que estavam olhando? Dona Connolly fingia não prestar atenção mas pude vê-la se virando no último minuto fingindo que apertava um pão e dizendo é pão fresco? O que está olhando dona Connolly eu queria perguntar...” (1997, 147-148).

⁵⁰ In: *The contemporary Irish novel*. China: Palgrave MacMillan, 2004.

Waves em Bundoran. Porém, o leitor não consegue definir se o pai disse isso antes de morrer ou se tudo se passou no mundo fantasioso de Francie.

Há uma linha muito tênue entre fantasia e realidade. No início do romance, o narrador se deslumbra imaginando ser filho da Sra. Nugent, e chega a fantasiar estar sendo amamentado por ela quando invade a casa (mostrando assim a psicologia da relação entre mãe e filho e a importância da experiência primordial da criança com os seios da mãe⁵¹). Francie deita na cama do casal e ouve a voz de Philip:

But it was all different now, all soft and calm. He said: you know what he's doing here don't you mother? He wants to be one of us. He wants his name to be Francis Nugent. That's what he wanted all along! Then slowly she unbuttoned her blouse and took out her breast.

Then she said this is for you Francis.⁵² (1994, p. 64).

Então, Francie percebe que está traindo sua mãe e grita: “*Mamãe! Não é verdade!* Dona Nugent sacudiu a cabeça e disse: *Desculpa Francis mas é muito tarde para tudo isso agora. Devia ter pensado nisso quando decidiu vir morar conosco!*”⁵³ (1997, p. 73). A imaginação de narrador extrapola a realidade e ele quebra o espelho da penteadeira com um golpe que ‘atinge’ o rosto da Sra. Nugent.

Ao voltar à realidade, Francie fica furioso com sua própria fantasia e escreve “PHILIP É UM PORCO”⁵⁴ (1997, p. 73) com batom no papel de parede. No seu mundo fictício, ele coordena uma escola para porcos, onde Philip e a Sra. Nugent estão aprendendo a se

⁵¹ De acordo com Linden Peach, para uma análise psicanalítica do personagem, as teorias de Melanie Klein (1991) sobre a amamentação são especialmente relevantes em *The butcher boy* porque o romance lida com um protagonista que tem fortes sentimentos de culpa e raiva derivados de seus primeiros relacionamentos com a mãe (2004, p. 183).

⁵² “Mas agora era diferente suave e macia. Ele disse: Sabe o que ele está fazendo aqui, não sabe mamãe? Ele quer ser um de nós. Quer mudar seu nome para Francis Nugent. Isso é o que ele sempre quis! Depois devagar ela tirou a blusa e tirou um peito para fora.

E disse: Aqui pra você Francis.” (1997, p. 72-73).

⁵³ “Ma! It's not true! Mrs Nugent shook her head and said: *I'm sorry Francis it's too late for all that now. You should have thought of that when you made up your mind to come and live with us!*” (1994, p. 64).

⁵⁴ “PHILIP IS A PIG.” (1994, p. 65).

comportar como o animal. Mas, a verdade é que Francie tinha inveja de Philip e tudo o que ele possuía – uma boa mãe e dona de casa, um pai presente e trabalhador, um lar aconchegante com o fogo sempre aceso; televisão, roupas, sapatos, livros, aulas de música –, ou seja, de sua família e de um lar estruturado. As experiências de vida de Francie incluem sentimento de culpa pelo suicídio da mãe, perda das pessoas mais queridas e carência afetiva.

A esquizofrenia de Francie parece ser causada, parcialmente, em resposta às suas experiências, às diferenças entre o mundo feliz dos Nugent e seu mundo infeliz e desestruturado. A voz que está dentro da cabeça de Francie fala com ele em momentos de solidão e tristeza profunda. Quando perde todas as pessoas queridas em sua vida, ele ouve uma voz que soa como a voz de Joe. A voz o chama e, às vezes, o incentiva a procurar por ele.

Francie fica muito sozinho com a morte dos pais e a perda do amigo, e começa a perceber que está louco: “Estava ficando pior do que a mamãe. Correndo para cá e para lá. Vou fazer isso e aquilo. Corre para cá de novo. Eu sei – vou pensar um pouco mais sobre Joe e os dias de antigamente”⁵⁵ (1997, p. 208). Sua intolerância à mudança é entendida como perda, pois Francie deseja fixar-se no tempo ‘pré-Nugent’ e fica obcecado por sua amizade com Joe.

Segundo Clare Wallace, em “Running amuck: manic logic in Patrick McCabe’s *The butcher boy*”⁵⁶ (1998), as calamidades na infância de Francie contribuíram para que ele se voltasse para um mundo fictício. A autora argumenta que quando o mundo se torna inabitável, ele constrói um universo paralelo de histórias em quadrinhos:

Thus Mrs Nugent becomes Mrs Nooge; the mental hospital, the garage; his disturbed suicidal mother, Ma Whizz; the brock cart containing Mrs Nugent’s body, the Francie Brady Deadwood stage. He adopts for himself

⁵⁵ “I was getting as bad as ma. Whiz this way then whiz the other way. I’ll do this no I’ll do that. The whiz again. I know – I’ll think some more about Joe and the old days.” (1994, p. 197).

⁵⁶ In: *Irish Study Review*, v. 6, n. 2, p. 157-163, 1998.

multiple personae including that of John Wayne style hero, comic-book child millionaire Algernon Carruthers. Francie Pig the Toll Tax Man, and ultimately the Butcher Boy.⁵⁷ (1998, p. 159-160).

Há várias formas de analisarmos doenças mentais na literatura; em *The butcher boy* a doença mental ocupa uma posição ambígua: Francie, ameaçado pela doença mental, é uma ameaça de denúncia à ordem existente porque ele espelha essa sociedade e expõe verdades como, por exemplo, a pedofilia na Igreja Católica. A construção da história de Francie, nesse contexto cultural, aponta para as ideias de Michel Foucault (1961 e 1962) que “[...] acreditava que a loucura obviamente não é um fato comportamental ou biológico, mas adquire definição e significado em contextos culturais específicos”⁵⁸ (PEACH, 2004, p. 177), ou seja, a loucura que o menino desenvolve pode ser vista como uma série de acontecimentos em seu contexto cultural que culminam no seu descentramento.

Clare Wallace argumenta que a história de Francie pode ser analisada por meio das teorias de Michel Foucault. Segundo ela, em *Madness and civilization: a history of insanity in the age of reason* (1988), o autor traça as descontinuidades históricas a respeito das atitudes sociais em relação à loucura, argumentando que os estudos sobre a insanidade na verdade só serviam para silenciá-la. Porém, Wallace afirma que é importante ter em mente a resposta de Jacques Derrida a Foucault. Derrida (1978) enfatiza que escrever sobre ‘a história da loucura’, mesmo que de um ponto de vista filosófico, traz à tona o discurso da razão e a impossibilidade de dar voz à loucura uma vez que esta foi silenciada. Todavia, os recursos que McCabe emprega para construir o senso de loucura não só dão voz, como também dão uma linguagem à loucura.

⁵⁷ “Assim a Sra. Nugent torna-se a Sra. Nooge; o hospital de doenças mentais, a garagem; sua mãe perturbada e suicida, Ma Whizz; o carrinho de lavagem contendo o corpo de Sra. Nugent, o Palco de Madeira Morta de Francie Brady. Ele adota para si mesmo múltiplas personas incluindo o estilo do herói John Wayne e Algernon Carruthers, a criança milionária de histórias em quadrinhos. Francie Porco, o Homem do Pedágio, e, finalmente, o Menino Açougueiro.”

⁵⁸ “[...] believed that madness is not a self-evident behavioural or biological fact, but acquires definition and meaning from specific cultural contexts.”

A introdução de Gary Gutting para *The Cambridge companion to Foucault* (2006) esclarece a ideia do pensador que ofereceu interpretações de sua própria obra em entrevistas. De acordo com Gutting, Foucault caracteriza seus primeiros volumes sobre loucura e asilo como rascunhos imperfeitos em 1969. Mas, em 1977, Foucault diz: “Quando eu olho para trás, eu me pergunto do que mais eu estaria falando em [*The history of madness*] ou *The birth of the clinic* senão sobre o poder?”⁵⁹ (2006, p. 4). Já em 1982 ele diz: “[...] não é o poder, e sim o sujeito, o tema central da minha pesquisa”⁶⁰ (2006, p. 4). Segundo Clare Wallace (1998, p. 162), de acordo com Foucault, o tema da loucura emergiu na literatura no século XV porque a pessoa louca era tida como fonte de verdade, sabedoria e crítica da situação política existente.

Em *The contemporary Irish novels: critical readings* (2004, p. 177-178), Linden Peach afirma que teorias pós-modernas de espaço, mais recentes do que o trabalho de Foucault, apresentam novas maneiras de se interpretar doenças mentais nos textos. O pensamento pós-moderno analisa como as identidades doentes são constituídas em um determinado contexto espacial, mais precisamente, coloca em questão o lugar e a classe econômica, ou seja, as conjunturas espaciais em que vive a pessoa rotulada como louca.

Contudo, em *The butcher boy*, Patrick McCabe coloca lado a lado aspectos da formação de Francie, seu desenvolvimento social, juntamente com a questão da loucura hereditária:

Back from the garage there was no holding ma, talking nineteen to the dozen whiz here one minute, there the next, it wasn't just the floor you could see your face in but everything. One minute she was up the stairs and the next she would be standing right beside you talking then away off into something else. She said we'd never be run down in this town again we'd show them we were as good as any of them. She looked into my eyes and said: We don't want to be like the Nugents. We don't want to be like any of them!

⁵⁹ “When I think back now, I ask myself what else was I talking about in [*The History of Madness*] or *The Birth of the Clinic*, but power?”

⁶⁰ “[...] it is not power, but the subject, which is the general theme of my research.”

We'll show them-won't we Francie? They'll envy us yet! We're the Bradys. Francie! The Bradys!⁶¹ (1994, p. 19).

A mãe volta da 'garagem' e fala sobre seu sentimento de desprezo em relação às pessoas da cidade e sobre a inveja. A intromissão da Sra. Nugent na vida dos Brady coloca outro ponto em questão: o contraste entre a boa mãe (Sra. Nugent) e a péssima mãe (a sua). A família de Francie contrasta com a família dos Nugent: o ideal *versus* o decadente; o são *versus* o insano; o inglês (representado na mobilidade social dos Nugent) *versus* o irlandês (representado no decadentismo de sua família).

O autor penetra na mente de Francie, permitindo que o leitor se pergunte como uma criança se transforma em um maníaco esquizofrênico. Será só por motivos hereditários? Ou será que o abuso sexual, a violência e a exclusão no meio em que ele cresceu colaboraram para a sua loucura? A tentativa de McCabe de dar voz à loucura 'em si' não procura responder a essas questões, mas questiona o valor da razão e satiriza o que é avaliado como 'normal'. A distinção entre razão e loucura se dá de forma muito arbitrária, pois a Igreja Católica do contexto rural irlandês era quem deliberava o que podia ou não ser chamado de insano, como por exemplo, no final do romance, quando a cidade se prepara para o fim do mundo e espera pela salvação da Virgem Maria. Seria essa atitude "normal"?

O autor critica o clero e as instituições que têm múltiplas funções na vida de Francie: religiosa, educacional e protetora. A primeira instituição é o reformatório (*industrial school*), uma espécie de prisão, com trabalho forçado para meninos delinquentes, que era administrada pela Igreja Católica. Os padres faziam os meninos trabalharem no campo e davam

⁶¹ "Quando voltou da garagem ninguém segurava mamãe, falando e correndo um minuto aqui, outro ali, não era só o chão em que podia em que podia ver nossa cara como um espelho, mas todo o resto. Num minuto ela estava no andar de cima e no outro parada a seu lado falando, depois desaparecia para outro canto. Ela disse nunca mais vamos ser humilhados por essa cidade de novo vamos mostrar a eles que somos tão bons quanto eles. Ela me encarou e disse: Não queremos ser como os Nugent. Não queremos ser como nenhum deles! Vamos mostrar a eles – não vamos Francie? Ainda vão nos invejar! Somos os Brady. Francie! Os Brady!" (1997, p. 27-28).

treinamento religioso para, depois, devolvê-los à comunidade, acreditando que o mau comportamento poderia ser corrigido por meio da disciplina e do trabalho forçado. Entretanto, nas palavras de Wallace, “a influência de livros religiosos, o poder da sugestão e a imaginação bizarra de Francie combinam para produzir resultados cômicos”⁶² (1998, p. 162): ele ouvia vozes e quando começou a ler sobre a vida dos santos, imaginou estar ouvindo vozes sagradas. Quando o padre Bubble pergunta a Francie por que anda sozinho pelos campos, ele responde:

I told him I thought Our Lady was talking to me. I read that in a book about this holy Italian boy. He was out in a field looking after the sheep next thing what does he hear only this soft voice coming out of nowhere you are my chosen messenger the world is coming to end and all this. One minute he's an Italian bogman with nothing on him only one of his father's coats the next he's a famous priest going round the world writing books and being carried around in a sedan chair saying the Queen of Angels chose me. Well I thought – you've had your turn Father Italian Sheep man so fuck off now about your business here comes Francie Brady hello Our Lady I said. Well Francie she says how's things. Not so bad I said.⁶³ (1994, p. 82).

Francie supõe que esteja falando com a Virgem e gosta da ideia de popularidade que a aparição pode lhe oferecer. Ele conta que teve uma visão de Nossa Senhora e sentiu o perfume de rosas, mas não soube o que falar para a santa.

McCabe condena o moralismo da religião que pregava a ordem, porém o que era aceitável e correto é ironicamente relativo quando aplicado à instituição e seus organizadores. Padre Sullivan se excita com a história da aparição da Virgem, e beija os lábios do menino,

⁶² “The influence of religious books, the power of suggestion and Francie's bizarre imagination combine to produce comical results.”

⁶³ “Contei-lhe que achava que Nossa Senhora estava falando comigo. Li num livro tudo sobre aquele menino italiano. Ele estava no meio do campo em algum lugar tomando conta das ovelhas e o que acontece ele ouve uma voz macia vinda de lugar nenhum você é meu mensageiro escolhido o mundo vai acabar e tudo mais. Uma ora ele era um caipira italiano sem nada no corpo além do casaco de seu pai e na outra se transforma em um padre famoso andando pelo mundo escrevendo livros e sendo carregado em uma liteira dizendo a Rainha dos Anjos me escolheu. Bem eu pensei – você teve sua vez padre italiano das ovelhas vá se foder e faça outra coisa porque agora entra Francie Brady oi Nossa Senhora eu disse. Bem Francie ela diz como vão as coisas. Vou levando eu respondi.” (1997, p. 91).

pedindo para que ele conte sobre a visão de novo: “Não foi antes da terceira ou quarta vez que contei essa história sobre as rosas que ele começou o Show de Bolinagem. Pensei que fosse divertido com todos os prêmios que se podia ganhar dele”⁶⁴ (1998, p. 93). Tiddly abusa sexualmente do menino, que era carente e ingênuo; contudo o padre é apenas afastado do cargo; o caso acaba sendo abafado pela Igreja e Francie é liberado para voltar para casa.

Já na segunda instituição, o manicômio, Francie recebe o tratamento psiquiátrico da época e passa por uma cirurgia na cabeça. Durante a operação, ele tem alucinações com as Mulheres e com o açougueiro. Francie começa a ter certeza que a Sra. Connolly está do lado da Sra. Nugent. Em um desses delírios, a Sra. Connolly diz que tem algo para ele, mas, para ganhar, ele tem de cantar:

I am a little Baby Pig I'll have you all to know
With the pinkest little floppy ears and a tail that curls up so
I like to trot around the town and have myself some fun
And I'll be a little porky pig till my trotting days are done!⁶⁵ (1994, p. 161).

Então, a Sra. Connolly lhe oferece uma grande maçã vermelha e lustrosa; entretanto, para ganhá-la, ele tem de pegá-la como um porco, sem usar as mãos. A maçã escapava dos dentes, porém as Mulheres batiam palmas sempre que ele conseguia abocanhá-la.

A alucinação continua com Mamãe Porca, Papai Porco e Francie, Bebê Porco, indo ao bar *Tower*. O barman não olha para eles e pergunta o que os porcos querem. Sempre que Papai Porco levanta a pata o barman enche seu copo. Mamãe Porca se mantém cabisbaixa e não fala; no fim da noite, ela e o filhote levam o pai embriagado arrastando-o pelas patas. Na Praça *Diamond*, todos da cidade esperavam por eles de braços cruzados para zombar: “Olhem

⁶⁴ “It wasn’t until the third or fourth time I told this story about the roses that he began the Tiddly Show. I thought it was a great laugh with all the prizes you could win out of it.” (1994, p. 84).

⁶⁵ “Sou um porquinho lindo e quero que todos saibam
que tenho orelhas rosadas e um rabinho enrolado
Eu gosto de andar pela cidade e me divirto um bocado
e serei sempre esse porquinho até ser devorado!” (1997, p. 170).

só não são demais, a mamãe Porquinha, o papai Porquinho e o bebê Porquinho, três porquinhos sem fôlego e correndo para casa!”⁶⁶ (1997, p. 174). Francie também tem alucinações com o açougueiro durante a cirurgia - o Sr. Leddy está vestido de soldado romano e o corta ao meio com sua grande espada. Francie está aberto na tábua do açougueiro, ele vê Joe, que não o reconhece e sai do matadouro.

O tempo em que ele fica internado no manicômio é indefinido, ele começa a tomar remédios, mas interrompe o tratamento e passa a confundir suas alucinações com a realidade. O médico o deixa ir embora; quando ele volta; descobre que as Mulheres limpam casa para ele. Francie se sente humilhado pela piedade da Sra. Connolly, e humilhado pelo Sr. Leddy, que o aceita de volta no trabalho por metade do salário.

Na última instituição, Francie fica encarcerado por muitos anos. Embora ele não mencione a passagem do tempo, diz que fez milhares de cestas até o deixarem ir para casa. As instituições que deveriam reabilitar Francie são retratadas como locais de confinamento, o que acaba adquirindo uma função própria na narrativa. Segundo Clare Wallace: “O orfanato, o reformatório dos padres, o manicômio (todos renomeados por Francie como ‘casa das cem janelas’) atuam com instrumentos de segregação do ‘normal’ com o ‘anormal’”.⁶⁷ (1998, p. 162); assim, essas instituições acabam tendo a função de proteger a sociedade, pois Francie permanece nesses ambientes para poupar a comunidade de sua loucura que ameaça denunciar fatores traumáticos de sua infância.

Além da crítica às instituições, a exclusão social que ele enfrenta pelas pessoas da cidade também colaborou para a deflagração de sua autoimagem. Quando a senhora Nugent diz para a mãe de Francie no começo do romance: “Porcos – claro que toda a cidade sabe

⁶⁶ “Ah look aren’t they great, the Mammy Pig, the Daddy Pig and Baby Pig, three little piggies huffing and puffing all the way home!” (1994, p. 164).

⁶⁷ “The orphanage, the industrial school, the mental hospital (all renamed by Francie as ‘houses of hundred windows’) act as instruments of segregation dividing the ‘normal’ from the ‘abnormal’.”

disso”⁶⁸ (1997, p. 12), essas palavras impregnam a imaginação do menino que fica ofendido, mas que acaba internalizando essa rotulação social. A autoimagem de Francie é moldada por meio da visão que ele percebe que a sociedade tem dele.

Em *Vygotsky: uma perspectiva histórico-cultural da educação* (1995), Teresa Cristina Rego explica que o papel da interação social no desenvolvimento do ser humano foi muito estudado por Lev Semenovitch Vygotsky, que elaborou grandes ideias a respeito da interação dialética do homem e seu meio sociocultural, ou seja, das relações entre indivíduo e sociedade. A autora afirma que as formas psicológicas mais sofisticadas emergem da vida social, e sendo assim, “o desenvolvimento do psiquismo humano é sempre mediado pelo outro (outras pessoas do grupo cultural), que indica, delimita e atribui significados à realidade” (1995, p.61), ou seja, o desenvolvimento do sujeito se dá a partir de interações com o meio social em que se vive.

A identificação dos Brady com porcos é enfatizada no romance, onde a imagem do animal é usada no sentido pejorativo para referir-se a indivíduos que moram em lugares sujos. Não só nos romances de McCabe, mas em toda a Irlanda o porco se tornou uma metáfora dominante para a divisão de classe e para o comportamento não civilizado. De acordo com Colin MacCabe, certamente esse imaginário do humano tem uma história particular no país, onde o apreço dos ingleses pelos irlandeses era mínimo. É interessante notar que é a Sra. Nugent, inglesa, quem rotula a família. Segundo o autor, “[...] seria convencional analisar essa posição em termos de consciência pós-colonial em que os termos dominantes do opressor imperialista foram internalizados”⁶⁹ (2007, p.19). Entretanto, o interesse do autor não era expor metáforas da herança colonial, e sim permitir que uma série de emoções do imaginário irlandês ganhasse voz. Francie se identifica com porcos e retoma as palavras da Sra. Nugent:

⁶⁸ “Pigs – sure the whole town knows that.” (1994, p. 4).

⁶⁹ “It would be conventional to analyse this position in terms of a post-colonial consciousness in which the dominant terms of the imperialist oppressor have been internalized.”

She said she knew the kind of us long before she went to England and she might have known not to let her son anywhere near the likes of me what else would you except from a house the father's never in, lying about the pubs from morning to night, he's no better than a pig. You needn't think we don't know what goes on in this house oh we know all right! Small wonder the boy is the way he is what chance has he got running about the town at all hours and the clothes hanging off him it doesn't take money to dress a child God love him it's not his fault.⁷⁰ (1994, p. 4).

Segundo Wallace, “[...] o comentário da Sra. Nugent sobre o pai de Francie coloca em ação uma reação em cadeia em sua autoimagem”⁷¹ (1998, p. 161). Para demonstrar sua cólera pelas ofensas, ele começa a provocar os Nugent, sua primeira atitude é cobrar o pedágio do porco, *The Pig Toll Tax*, apenas da Sra. Nugent e de Philip. Francie passa a interpretar papéis na sociedade: enquanto Francie Porco, o rapaz inventa uma escola para porcos em que Philip e sua mãe são os porcos; enquanto o Açougueiro, trabalha para o Capitão Porco na Universidade de Matar Porcos. Segundo Clare Wallace, “[...] o passo entre abater porquinhos e abater a Sra. Nugent é muito pequeno”⁷² (1998, p. 161). A cada evolução Francie se torna mais violento e ousado.

Contudo, os porcos são animais indefesos que vão para o matadouro, e, sendo assim, sua imagem também pode ser relacionada com pessoas desgraçadas que não têm o controle sobre suas circunstâncias. O fato de Francie se identificar com um porco e depois acabar trabalhando em um matadouro é também muito emblemático. A alucinação que ele tem com o Sr. Leddy vestido de soldado romano partindo-o ao meio faz uma alusão à forma como os porcos são abatidos. E é dessa forma que a Sra. Nugent é assassinada:

⁷⁰ “Ela disse que conhecia a nossa laia muito antes de ir para a Inglaterra e que não devia ter deixado seu filho chegar perto de gente como eu o que mais se pode esperar de uma família em que o pai nunca está em casa, enfiado nos bares dia e noite, ele é pior que um porco. Não pense que não sabemos o que se passa nessa casa porque nós sabemos e como! Não me surpreende que o menino é do jeito que é que chance ele tem se passa o tempo perambulando pelas ruas a qualquer hora e as roupas em farrapos não precisa de dinheiro para vestir uma criança Deus o abençoe não é culpa dele.” (1997, p. 12).

⁷¹ “[...] Mrs Nugent's comment about Francie's father sets in motion a chain of reaction in his self-image.”

⁷² “[...]the step from slaughtering piglets to slaughtering Mrs Nugent as a pig is a short one”.

I lifted her off the floor with one hand and shot the bolt right into her head *thlok* was the sound it made, like a goldfish dropping into a bowl. If you ask anyone how to kill a pig they will tell you cut his throat across but you don't you do it long ways. Then she just lay there with her chin sticking up and I opened her then I stuck my hand in her stomach and wrote PIGS all over the walls of the upstairs room.⁷³ (1994, p. 209).

Tudo é descrito de forma detalhada e o som “*thlok*” interrompe o texto e, de acordo com Linden Peach (2004, p. 187), nos lembra da barreira indefinida entre o realismo gráfico e as fantasias heroicas das revistinhas de criança. A morte da Sra. Nugent se dá quando a violência do personagem chega a seu ápice. Antes de assassiná-la, Francie pergunta por que ela o fez dar as costas para a própria mãe e porque tirou Joe de sua vida. Ela não responde e ele bate nela; enquanto ela agoniza e implora por sua vida, ele a mata friamente. O sangue da mulher serve como tinta para Francie escrever ‘porcos’ por todas as paredes do segundo andar da casa dos Nugent.

O sangue se torna um símbolo múltiplo, no matadouro ele representa a morte dos porcos, na casa da Sra. Nugent representa a vitória de Francie sobre essa mulher que, na sua visão, o oprimia socialmente. Porém, o sangue está no pacto que ele fez com Joe quando eles se tornam irmãos, simbolizando a proximidade, o afeto e a certeza da amizade. O pacto trazia a segurança de se ter um amigo por toda a vida. Na época dos ‘bons tempos’, em que Francie e Joe eram amigos, o narrador dizia ver o céu cor de laranja. No dia em que ele conheceu Joe o céu estava cor de laranja e, sempre que ele está com Joe e tudo está calmo, ele vê o céu dessa cor. A cor alaranjada do céu simboliza a energia vital.

⁷³ “Levantei-a do chão com uma mão e com a pistola na outra puxei o gatilho no meio de sua testa *thlok* foi o ruído que fez, como quando se joga um peixinho dourado num aquário redondo. Se você perguntar às pessoas como se mata um porco elas dizem corte a garganta dele na horizontal mas não é assim que se faz o corte deve ser na horizontal. Depois ela ficou lá com o queixo para cima e eu a abri e depois enfiei minha mão no seu estômago e escrevi PORCOS por todas as paredes no quarto do andar de cima.” (1997, p. 219).

De acordo com Peach, “o envolvimento compulsivo com detalhes pequenos e exatos e o uso de símbolos de uma forma alegórica, que no século XIV eram identificados com a loucura, são também características do comportamento de Francie”⁷⁴ (2004, p. 182). Os símbolos representam ideias e emoções que estão instalados em uma rede complexa de associações; eles são utilizados pelo narrador–personagem de forma detalhada e são muito fortes e distintos de outros elementos do romance.

O uso de símbolos está diretamente ligado ao emocional do narrador. No final do romance o céu está cor de laranja, ele conversa com um caipira e eles começam a quebrar o gelo juntos como no dia em que ele conheceu Joe. Francie termina sua narrativa ainda usando o tempo passado e continua preocupado com as mesmas coisas de que gostava quando era criança. Há lágrima escorrendo pelo seu rosto e talvez esteja chorando porque, mesmo após tantos anos, ele ainda sinta falta do amigo.

No final da narrativa, o leitor pode perceber que o narrador ainda está internado e fixado no período da infância. Francie é um narrador não confiável; entretanto, ele recorda suas memórias não são para se confessar, mas para se justificar sobre o que o levou a cometer o assassinato. Entretanto, Francie não consegue nos convencer da veracidade de suas justificativas assim como ele acredita. Numa camada mais profunda, a função desse narrador em primeira pessoa é fazer a denúncia, não sobre o que o levou a cometer o crime, mas como as destruições que fizeram parte de sua infância se somaram à loucura hereditária dos Magees transformando-o em um criminoso.

Dando voz a esse narrador alienado e marginalizado, McCabe dá voz ao abuso sexual do menino pelo padre; dá voz ao moralismo da primeira instituição que acolheu Francie; dá voz à exclusão e ao preconceito que ele sofria naquela sociedade, que condenou o menino e

⁷⁴ “The compulsive involvement with minutiae, and the use of symbols in an allegorical way, which the nineteenth century identified with madness are also characteristics of Francie’s behavior.”

sua família a pensarem que eram porcos; e, por meio da alienação, dá voz à influência norte-americana, à ameaça do comunismo e ao terror da bomba atômica.

Em *The butcher boy*, a história é estruturada de forma a conduzir o leitor a entender a loucura por intermédio da loucura. Patrick McCabe faz com que Francie use todas as vozes em sua cabeça para apresentar sua história, seus personagens, e explicar como as coisas ficaram tão ruins em sua vida, expondo o meio em que o menino vivia: o preconceito nas suas interações com a comunidade, a exclusão escolar e social, o trabalho infantil, a baixa autoestima e autoimagem destruídas. Num estilo que mistura visões chocantes da crueldade e das fraquezas humanas e mostra de forma realista o passado recente da Irlanda. O autor aborda o tema da loucura de maneira cultural e espacial, ou seja, ele constrói um sujeito naquele espaço e o liga à vivência social e às relações de poder da comunidade da época.

A transposição desse romance para a peça teatral *Frank Pig Says Hello* (1992) explora algumas experiências de Francie como veremos a seguir, mostrando a construção do indivíduo, seus problemas existenciais e sociais, acentuando alguns fatos, excluindo outros e criando novas cenas que contribuíram para que a peça se tornasse original.

3 CAPÍTULO 2: A peça *Frank Pig says hello*

Adaptations seem so common, so “natural”, so obvious - but are they?⁷⁵

- Linda Hutcheon, *A theory of adaptation* (2006)

O antigo costume de transpor uma história de um gênero para o outro carrega em si o desafio que consiste na depreciação do texto secundário, visto como inferior e menos criativo. Linda Hutcheon (2006) prefere usar o termo “texto adaptado”, não tão autoritário como “original” ou “fonte”, e coloca o fenômeno como revisitação de textos anteriores. Em *A theory of adaptation* (2006), Hutcheon afirma que a maioria das pesquisas existentes na área enfoca transposições filmicas da literatura. Entretanto, uma teorização mais ampla parece garantida diante da variedade e da ubiquidade do fenômeno. A autora usa vários tipos de mídia para teorizar a adaptação: balés, contos de fadas, desenhos, filmes, jogos, musicais, óperas, parques temáticos, peças de teatro, videogames e romances; e observa que adaptações têm diferentes funções em tempos e culturas diferentes.

A intertextualidade entre o texto primário e sua transposição nos remete aos estudos sobre transtextualidade de Gérard Genette, que classifica todo tipo de relação manifesta ou secreta entre dois textos. Em *Palimpsests* (1982)⁷⁶, Genette observa a transposição como um processo hipertextual que pode ter inúmeros propósitos. Segundo o autor, a hipertextualidade explora toda a relação de um texto (B - hipertexto) a outro texto (A – hipotexto). O autor afirma que não há obra textual que não evoque outra e, nesse sentido, todas as obras seriam

⁷⁵ “Adaptações parecem tão comuns, tão ‘naturais’, tão óbvias – mas será que elas são?”, em “Preface”. *A theory of adaptation*, 2006, p. XII.

⁷⁶ Citado por Robert Stam em “Beyond fidelity: the dialogic of adaptation”. In: NAMORE, James. *Film adaptation*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2000, p. 54-76.

hipertextuais. No entanto, Genette destaca os textos em que a hipertextualidade se manifesta explicitamente, separando-os em relações de transformação ou de imitação. O hipertexto engloba seis categorias de gêneros como: paródia, pastiche, fantasia, transposição, charge e *forgerie*, e se realiza por meio de paratextos e alusões textuais. Genette sugere o uso do termo transposição somente para hipertextos com transformações sérias e não para imitações lúdicas ou satíricas. Um hipertexto pode ser lido de duas formas: em relação ao hipotexto ou em relação a si mesmo.

Para Julie Sanders, em *Adaptation and appropriation* (2008), o conceito de adaptação apresenta “[...] um processo específico que envolve uma transição de um gênero para outro: romances para filmes; drama para musical; dramatização da narrativa em prosa e ficção em prosa; ou o movimento inverso de fazer prosa narrativa do drama”⁷⁷ (2008, p.19). Essa definição de Sanders é bastante restrita e explica exatamente o conceito de ‘transposição’, que é um tipo específico de ‘adaptação’. O termo ‘adaptação’ tem um sentido muito mais amplo e engloba vários tipos de fenômenos como, por exemplo, a atualização temporal, que traz histórias do passado para os dias de hoje, como quando se adaptam peças de Shakespeare para um público jovem do século XXI.

No entanto, Sanders enfatiza a necessidade de distinguir o termo ‘adaptação’ de ‘apropriação’, que se diferenciam por sua atividade criativa. Segundo a autora, enquanto adaptações sinalizam um relacionamento com um texto fonte ou original, o texto ou textos apropriados não são sempre assinalados de forma clara ou reconhecidos no processo adaptativo. Apropriações são menos evidentes do que versões filmicas de uma peça canônica, e geram um produto e domínio inteiramente novos, podendo ou não envolver mudança de gênero.

⁷⁷ “[...] a specific process involving the transition from one genre to another: novels into film; drama into musical; dramatization of prose narrative and prose fiction; or the inverse movement of making drama into prose narrative.”. *Fonte*: “What is adaptation?”. In: SANDERS, Julie, 2008.

Há muitas definições distintas e semelhantes para os termos ‘adaptação’ e ‘transposição’, especialmente entre os autores que teorizam interpretações cinematográficas de romances do cânone. Phyllis Zatlin, em “On and Off Screen: The Many Faces of Adaptation”⁷⁸ (2005), afirma que, em comparação aos estudos de transposições filmicas, há poucos comentários sobre a teoria de transposições para o teatro, visto que este é uma extensão da narrativa verbal.

Para Linda Hutcheon (2006), o teatro e o romance são formas em que o sujeito tem um papel central e, portanto, os personagens e seus desenvolvimentos psicológicos se tornam o centro da transposição. A autora argumenta que mostrar uma história em balés, musicais, óperas, e peças teatrais envolve uma distância física, a audição, e, geralmente, um desempenho visual, vivenciado em tempo real. Ao passo que a literatura ‘conta’ a história, deixando o leitor imaginar, o drama ‘mostra’ os personagens, o tema e o enredo, por meio de ações, de diálogos ou de monólogos provenientes do texto dramático. Embora os aspectos psicológicos dos personagens sejam parte das estruturas do romance e do drama, representar a mente de um narrador em primeira pessoa no palco é um desafio. Os pensamentos do narrador têm de ser representados, ou seja, transformados em ações ou falas que acabam acentuando o papel dos personagens.

Toda peça tem um enredo que progride em novos atos ou cenas em que se exibe a história. No teatro contemporâneo, a figura dominadora de diretor está presente junto a um grupo de atores e técnicos de cena, a favor de um trabalho em equipe cujo resultado depende de todos. Nas palavras de Bornheim, “a responsabilidade do teatro deixa de ser prerrogativa de um único indivíduo para ser endossada por todas as pessoas que participam de uma determinada montagem”⁷⁹ (1983, p. 74).

⁷⁸ In: ZATLIN, Phyllis. *Theatrical translations and film adaptation*, 2005.

⁷⁹ Fonte: “Teatro e literatura”. In: BORNHEIM, Gerd A. *Teatro: a cena dividida*. Porto Alegre: L&P, 1983, p.74.

A transposição de romances para peças pode ocorrer de forma integral, ou seja, quando a ficção aparece no palco sem nenhuma alteração ou cortes na história ou personagens. Todavia, os romances contêm muitas informações que precisam ser cortadas ou resumidas para não tornar a peça muito longa e cansativa. Uma peça de teatro pode ser adaptada de um texto já existente, ou basear-se em um acontecimento ou personagem, e criar algo diferente, transformando a história. De uma forma ou de outra, os elementos cênicos devem sempre ser explorados por toda equipe técnica, a fim de atribuir à peça características inerentes ao drama.

A leitura palimpsêstica, que procura as relações intertextuais entre hipotexto e hipertexto, permite ao leitor o jogo de encontrar no texto seus pré-textos. A partir do conhecimento do texto primário, nos deparamos com os mais diversos tipos de fenômenos: alusões, analogias, bricolagens, citações, continuações, hibridações, imitações, paródias, pastiches, réplicas, revisões, versões. De acordo com Julie Sanders, cada um dos termos citados aqui tem funções diferentes que podem ser, até mesmo, opostas e, “[...] sendo assim, sequências, antecedenças, compressões e amplificações, tudo tem um papel diferente em tempos diferentes na transposição”⁸⁰ (2006, p. 18).

De acordo com Tom Grealis⁸¹ (2002), a primeira coisa que se deve saber sobre a peça *Frank Pig Says Hello* é que ela é a versão teatral do romance *The Butcher Boy* de Patrick McCabe; a segunda coisa é que o autor escreveu a peça ao mesmo tempo que o romance, isto é, simultaneamente, ajustando, encolhendo e torcendo a história para que ela coubesse no gênero dramático. Tanto o romance quanto a peça datam do mesmo ano (1992); tal fato levantou questões sobre qual deles seria o hipotexto ou se ambos seriam textos paralelos.

⁸⁰ “[...] on this end, sequels, prequels, compression, and amplification all have a role to play at different times in the adaptive mode”.

⁸¹ GREALIS, Tom. Liberty Arts Centre. Disponível em: <<http://www.rte.ie/arts/2002/1105/frankpig.html>> 30/11/2002. Acesso em: 18 ago. 2009.

Entretanto, no livro *Far from the land: contemporary Irish plays*⁸², em que a peça foi publicada pela primeira vez, consta o paratexto: “[...] baseado no romance *The butcher boy*, encenado pela primeira vez no Festival de Dublin de 1992”⁸³ (FAIRLEIGH, 1998, p. 307). O motivo pelo qual o autor fez uma peça ao mesmo tempo em que escreveu o romance é intrigante; no entanto, se encararmos a transposição como produto, percebe-se que a peça pode ter sido uma forma de divulgar o romance, tornando-o mais popular.

Entretanto, a discussão pertinente a qual seria o hipotexto é descabida quando Colin McCabe⁸⁴ descobre que a história de Francie Brady apareceu, primeiramente, em uma versão em manuscrito chamado *Baby pig*, que não foi publicado. Em “A tale out of monaghan” (2007), o autor comenta que a história de Francie começou a ser escrita por volta de 1978, quando Patrick McCabe ouviu uma peça de rádio chamada *He lies in Armagh jail*, de Patrick Shay, que recontava um famoso assassinato que aconteceu em Clones em 1902. Dois jovens amigos – um trabalhava em um matadouro e o outro vendia ovos e galinhas – encontraram-se após um ótimo dia de trabalho; depois desse encontro o mercador nunca mais foi visto. Após nove meses, o sargento local pediu para que a lavagem dos fundos do matadouro fosse retirada porque constituía um risco para a comunidade local. Quando os rapazes encarregados da limpeza começaram a cavar, encontraram uma perna humana e uma bota. O corpo semidecomposto em ácido havia sido esquartejado como um porco, mas o açougueiro protestou sua inocência até o terceiro julgamento, quando confessou ter assassinado o amigo pela exigência da devolução de um pequeno empréstimo.

Essa história expunha a realidade da Irlanda rural e inspirou Patrick McCabe a começar a escrever essa primeira versão; contudo, há muitas alterações no conteúdo em relação à *The Butcher Boy*, inclusive a forma narrativa, que é em terceira pessoa do singular.

⁸² Esse livro de peças irlandesas foi editado por John Fairleigh e publicado pela primeira vez em 1998 (ano de lançamento do filme *The butcher boy*), e todas as peças teatrais se referem a porcos ou à imagem do porco.

⁸³ “[...] based on the novel *The butcher boy*, first performed at the Dublin Festival in 1992.”

No manuscrito, o sofrimento do protagonista aparece de forma mais ácida e com o interesse de expor a diferença de classe; mostrava muito mais a embriaguez do pai e a exclusão social do menino, que chega a ser espancado por uma gangue de rapazes da comunidade.

Tanto em *Baby pig* como em *He lies in Armagh jail*, um amigo mata o outro. Francie mata Joe quando ele tenta persuadi-lo a passar um feriado nos Estados Unidos. Mas Francie está consciente da divisão de classe que os separa: “[...] ‘ele afofou os cabelos para trás daquele jeito. Durante todo o tempo em que eu o conheci, antes dele ir estudar no internato, ele nunca tinha tocado seu cabelo assim’ (*Baby Pig*, p. 94)”⁸⁵ (MACCBE, 2007, p. 57); enquanto Francie trabalhava, Joe havia estudado fora e se tornado um homem ambicioso. Ele fica ressentido com a partida do amigo, que é vista como perda, deixando Joe enfurecido: “Fique aqui então! Ele disse ‘Fique com os porcos se é aqui que você pertence’ (*Baby Pig*, p. 96)”⁸⁶ (MACCBE, 2007, p. 57). A resposta de Francie é esquartejar o amigo.

No entanto, o manuscrito foi recusado pela editora *Aidan Ellis*. O material que fascinou Patrick McCabe por vinte anos se transformou no romance *The butcher boy* em alguns meses e, ao mesmo tempo, na peça. A nova versão da história de Francie ainda lida com a diferença de classe, mas carrega muitas diferenças importantes como o suicídio de sua mãe e a mania em relação a Sra. Nugent que culmina em seu assassinato.

As características estruturais de *The Butcher Boy*, em primeira-pessoa do singular, somadas à complexidade da mente de Francie, exigiram estratégias que tornaram a transposição do gênero narrativo para o dramático possível. No romance, nós temos acesso aos pensamentos e às sensações de Francie; para tanto, Patrick McCabe divide o narrador em dois personagens na peça: Frank, o adulto que conta sua história; e, Piglet, o ‘porquinho’, que representa Frank mais jovem e todos os outros personagens.

⁸⁵ “[...] ‘he smoothed back his hair that way. As long as I’d known him before he went away to the boarding school he had never touched his hair like that’.”

⁸⁶ “Stay here then! He said ‘Stay with pigs if that’s where you belong’.”

Alguns nomes são diferentes na peça; por exemplo, no romance o protagonista é Francie Brady e na peça ele é Frank Brady; enquanto a criança é Piglet. O açougueiro Leddy, na peça é Maguire e o cachorro Grouse Armstrong, é Tango. As personagens que aparecem no romance foram reduzidas para trinta e uma e podem ser reunidas em dois grupos: sua família e as pessoas mais próximas: Ma, Da, Al, Joe, Mãe de Joe, Pai de Joe, Sra. Nugent, Philip e o Sr. Maguire; e, a comunidade, que aparece de forma tipificada: Homem da Bicicleta, Primeira Mulher, Segunda Mulher, Menino do Jornal, Sargento, Padre, Vizinho, Professor, Garota, Dançarino, Segurança, Padre Alienígena, Primeira Criança, Segunda Criança, Paciente, Psiquiatra, Médico, Cirurgião e o Louco.

As Mulheres ajudam a introduzir o humor negro e o preconceito social na peça. A Primeira Mulher tem o mesmo papel da Sra. Connolly no romance, apesar de aparecer como um dos tipos sociais que interage com Piglet, nota-se que elas têm falas muito parecidas e que desempenham a mesma função. Entretanto, Piglet não tem alucinações com a Sra. Connolly e não tem atritos com as mulheres; ele conversa com a Primeira e a Segunda Mulher e agradece a elas por terem limpado sua casa após a morte de seu pai, enquanto ele estava internado.

Frank Pig says hello é estruturada em 32 cenas, sem atos. O título refere-se ao personagem adulto que inicia a peça dizendo “Hello” (a palavra ‘hello’ se repete várias vezes quando a ‘voz’ na mente do menino o chama). Piglet entra em cena com o som de grunhido de porco, carregando um bolo de aniversário e cantando: “Sou um porquinho lindo e quero que todos saibam que tenho orelhas rosadas e um rabinho enrolado”⁸⁷, enquanto Frank toca o trompete. Dessa forma, o autor mantém o arquétipo do romance em primeira pessoa, ou seja, ele acrescenta a técnica do narrador no palco.

O uso desse narrador possibilita uma técnica narrativa que traz atalhos no enredo, ou seja, ele faz pulos temporais e pode introduzir convenções na peça. Frank entra em cena e

⁸⁷ “I’m a little baby pig / and I’ll have you all to know / With my little curly tail / and my nose that’s turned up so” (1997, p. 170).

anuncia a convenção da estrutura da peça apresentando o outro personagem: “Esse sou eu quando era novo (canta dois versos de uma canção). Como vocês podem ver, eu era um porquinho feliz (*toca o trompete*)... o dia inteiro”⁸⁸. Segundo Richard Toscan em “Adaptation of Novels”⁸⁹, essa técnica utilizada por Patrick McCabe se faz bem-sucedida quando o narrador narra sua própria história e não é um personagem imparcial que observa. O narrador é o protagonista e relata no presente situações que vivenciou de forma totalmente parcial.

Piglet e o público ouvem a voz de Frank, que também pode ser interpretado como a voz de sua consciência. Frank conta sua história para a plateia e, então, Piglet articula as falas:

Frank I said to Joe:

Piglet We’ve got to have them, Joe.

Frank We cleaned him out – I admit it. Philip didn’t mind. I know he didn’t. It was his mother. If she’d stayed out of it, there’d have been no trouble. But she couldn’t, could she?

Piglet Always poking her nose in.

Frank Poking the nose – every time.

Piglet Just because she lived in England.⁹⁰ (1998, p. 241).

As falas de Frank e Piglet se repetem e se complementam. Frank introduz a situação por meio do monólogo. Contudo, é interessante notar que, sozinhas, as falas de Frank compõem o enredo. De acordo com Stella Adler, em *Técnica da representação teatral* (2005), o monólogo está endereçado ao mundo e “contém o âmago da ideia que um autor pretende

⁸⁸ “This is me when I was Young (*Sings two lines of song.*) As you can see I was a happy young piglet (*Plays on trumpet.*)... the whole day long” (1998, p. 239).

⁸⁹ TOSCAN, Richard. “Adaptation of novels”, *The playwriting seminars: The full-length play* (1995-2007). Disponível em: <<http://www.vcu.edu/arts/playwriting/adaptations.html>>. Acesso em: 29 abr. 2010.

⁹⁰ “**Frank** Disse pro Joe: **Piglet** Nós temos que tê-las, Joe. **Frank** Nós limpamos ele – eu admito. Philip nem ligou. Sei que não. Foi a mãe dele. Se ela tivesse ficado de fora, não haveria problema. Mas ele não conseguiu, conseguiu? **Piglet** Sempre metendo o nariz. **Frank** Metendo o nariz – toda vez. **Piglet** Só porque ela morou na Inglaterra.”

transmitir à sua plateia”⁹¹ (2005, p. 163). Frank recorda vários anos de seu passado com uma narrativa circular, que começa e acaba no inverno quando ele está raspando o gelo que se forma no bebedouro. A recordação de Frank ganha vida por meio de Piglet, que revive essas experiências do passado. Entretanto, muita ação é narrada por Frank e não é encenada:

Frank I admit it. We did give her son Philip a bit of a hiding. Well, not so much Joe. Mostly me. He was in a bad state when a finished with him. I thought that was the end of it. But it wasn't.

*Knock knock*⁹² (1998, p. 243).

A natureza da ação de recordar de Frank faz com que ele reviva suas experiências, e assim ele perde de vista o tempo presente. Na reminiscência, o narrador traz de volta tudo o que amava e que perdeu.

Segundo Stella Adler, a ação de ‘recordar’ é monologar, relembrar o passado e trazê-lo de volta. Apesar de Francie referir-se ao passado como ‘bons tempos’ e de o texto dramático não conter nenhum paratexto sobre o período em que a história se desenvolve, podemos identificar a época por meio de alguns detalhes como o medo do comunismo e a presença de Elvis Presley e John Wayne. A Irlanda pode ser identificada como o local da peça pelo sotaque e, principalmente, pela cena em que Piglet conversa com o Professor sobre a história do país.

Piglet dialoga com vários indivíduos, e encena algumas ações que caracterizam esses personagens. Os diálogos encenados por Piglet são estranhos e muito carregados de humor negro. Esse humor tem uma função importante na peça – a função de colocar a loucura e o preconceito em evidência. Na cena oito, Piglet conversa com as Mulheres, que são muito irônicas e satirizam a insanidade da família, chamando-os de porcos e loucos:

⁹¹ “Trabalhando no texto: o monólogo”. In: ADLER, Stella. *Técnica da representação*. Tradução Marcello Mello.. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p. 157-169.

⁹² “**Frank** Eu admito. Nós demos uma boa surra no seu filho Philip. Bem, não muito o Joe. Mais eu. Ele ficou feio quando eu terminei com ele. Pensei que era o fim. Mas não era./Toc toc”.

First Woman (*astonished*) A party in the House of Pigs?

Second Woman We heard nothing about a party, Piglet?

First Woman Will we get an invite? Oh no, we're not mad enough!⁹³
(1998, p. 248-249).

O humor negro nos diálogos confere um efeito cômico na história; no entanto, ao satirizar o horror da exclusão e da violência, esse humor cria um efeito de tensão na peça. Uma fala muito recorrente que ajuda a introduzir o tom é: “Qual é a graça?”⁹⁴ (1998, p. 247), pergunta que o protagonista diz a várias personagens, assim como os personagens dizem a ele. Às vezes, Piglet está falando sério, mas o que ele diz é tão absurdo que as pessoas acham que ele está brincando; outras vezes, ele acha que as pessoas estão querendo ser engraçadas, porém elas estão falando sério. Essa pergunta recorrente mostra a alienação e a dificuldade de comunicação de Piglet com a comunidade.

Algumas cenas compostas apenas por diálogos são bastante surrealistas, pois são muito carregadas de humor negro, o que indica que a peça foi escrita tendo a preocupação de mostrar a mente do personagem. O estilo surrealista é desenvolvido por Patrick McCabe desde o início quando Piglet pede para sua mãe abrir a porta e ela diz que vai se enforcar. Ele bate na porta de novo e, então, ela pede para ele voltar mais tarde porque ela não está conseguindo se enforcar. Depois ela desiste e abre a porta para o menino que diz: “Bem, não é isso o que as pessoas dizem nessa cidade, Mãe? Aqueles porcos – não sabem fazer nada direito”⁹⁵. A mãe concorda e oferece chá, mas ele pede cascas de batata e nabo. Piglet comenta com sua mãe que encontrou muitas pessoas na cidade e ela pergunta o que elas

⁹³ “**Primeira Mulher** (*impressionada*) Uma festa na Casa dos Porcos? / **Segunda Mulher** Nós não ouvimos nada sobre uma festa, Piglet? / **Primeira Mulher** Nós seremos convidadas? Oh não, nossa loucura não chega a tanto!”

⁹⁴ “What makes you think it’s a laugh?”

⁹⁵ “Well, isn’t that what they say in this town, Mum? Those Pigs – they can’t do nothing right.” (1998, p. 242).

disseram. Enquanto come um pão ruidosamente, ele diz que perguntaram quando ela teria o próximo *breakdown*, mas que ele não sabia o que era *breakdown* e que explicaram pra ele que isso acontecia quando ela ia pra a ‘garagem’ para ser ‘ajustada’. A mãe ri e pergunta: “Rá rá - eles não são engraçados?”⁹⁶.

Essa cena é um exemplo excelente de como o autor compactou a história, unindo a associação da família com porcos e o preconceito das pessoas da cidade com a loucura da mãe e a tentativa de suicídio. Pode-se dizer que o humor negro nos diálogos é uma das características da peça, técnica usada para introduzir assuntos e comprimir a história.

Muitos acontecimentos do romance foram comprimidos, como a carta de Joe, com dezesseis linhas no romance e que aparece de maneira abreviada: “Querido Francie, por que você invadiu a casa dos Nugent? Assinado Joe”⁹⁷ (1998, p. 264). Já alguns episódios foram excluídos, como o abuso sexual pelo padre. Ao ser levado pelo sargento da casa dos Nugent, Piglet é entregue ao padre, que lhe passa vários serviços braçais: esfregar o chão, cavar e martelar. A educação religiosa usada no reformatório como forma de disciplina não é citada, e Piglet acelera as ações do tempo real para o tempo do palco; pelo seu bom comportamento, o padre o deixa ir embora.

Além do aceleração dos serviços braçais de Piglet, o autor consegue comprimir o tempo ainda mais, utilizando um segundo narrador. Quando o padre deixa Piglet ir embora, Frank inicia a cena seguinte, dizendo: “Eu não sei quanto tempo eu fiquei lá dentro. Dois anos talvez. (*Voz na TV.*) ‘Após dois anos de tortura infernal Frank Pig mais uma vez entrou em um mundo que não tinha lugar para ele.’ Ah, mas tinha sim”⁹⁸ (1998, p. 264). Ouve-se um locutor na televisão como se fosse um programa falando da vida de Piglet. Frank interage com a voz do locutor e diz que tinha *sim* lugar no mundo para ele e dá continuidade à história. Essa

⁹⁶ “Ha ha – aren’t they a laugh?” (1998, p. 243).

⁹⁷ “Dear Francie, why did you break into the Nugents? Signed Joe.”

⁹⁸ “I don’t know how long I was in there. Two years maybe. (*TV voice*) ‘After two years of hellish torture Frank Pig stepped out once more into a world that had no place for him.’ Oh yes, it had.”

técnica coloca a exclusão social e o preconceito de forma original, ao passo que revela o tempo de sua estadia no reformatório. Vale ressaltar que um segundo narrador foi necessário porque Frank não tem a percepção da passagem do tempo porque ele está fixado no passado, nos ‘bons tempos’ de sua amizade com Joe.

Quando Piglet volta para a escola, não consegue se concentrar e parar de pensar em Joe. Ele não respeita o Professor, que ameaça mandá-lo para o pai, mas o menino retruca dizendo que o pai passava o dia todo no bar. As falas do Professor, além de revelar a Irlanda como local em que a peça se passa, acabam expondo a rotulação social de Piglet e sua família. O Professor antecipa o desfecho da história:

Master I’ll break this across your back if there’s any more lip out of you! It’ll be a long time before you or any of yours dies for Ireland.

Piglet Sir, we’re dying every day in Maguire’s slaughterhouse.

Master (*losing it*) One of these days you’ll go too far – do you hear me?⁹⁹ (1998, p. 271).

Apesar de Piglet fazer piadas durante a aula, o Professor não compartilha o humor negro das Mulheres ou da Mãe de Piglet. É interessante notar que alguns personagens são sérios e têm comportamentos de repulsa em relação a Piglet.

No palco, os Pais de Joe não usam do humor negro para desprezar Piglet. Eles tratam Piglet com indiferença e não o deixam se aproximar de Joe. Os diálogos do menino com os pais do amigo são realistas; eles conversam diversas vezes, mas falam pouco e há muita repetição. Frank conta que vai procurar Joe, mas os Pais de Joe sempre inventam desculpas quando Piglet vai chamá-lo. Frank produz o som do bater à porta,

⁹⁹ “**Professor** Vou quebrar isso nas suas costas se eu ouvir mais um piu vindo de você! Será um longo tempo antes que você ou um dos seus morra pela Irlanda. / **Piglet** Sr., nós estamos morrendo todos os dias no matadouro do Maguire. / **Professor** (*perdendo a cabeça*) Um dia desses você vai acabar indo longe demais – você me ouviu?”

Frank I knew Joe was in. But I wasn't going to start any trouble. I knew he'd have a reason. KNOCK KNOCK!

Piglet I'm looking for Joe.

Joe's Da (*ignoring him, calling over his shoulder*) Looks like rain!

Neighbour It does!"¹⁰⁰ (1998, p. 269).

O Pai de Joe atende, mas ignora Piglet e conversa com o vizinho. Na cena seguinte, Frank dirige-se à plateia e diz: "O que me deixava triste era que – eu sabia que ele estava lá (*Pausa.*)"¹⁰¹ (1998, p.268) essa fala com o público revela seus sentimentos, que isso o deixou muito triste porque ele sabia que Joe estava em casa.

A insensibilidade dos Pais de Joe, que ignoram o menino, torna-se insuportável para Piglet. Quando o Pai de Joe termina sua conversa com o Vizinho a porta se fecha e Piglet repete: "Tô procurando Joe"¹⁰² (1998, p. 270), e, então uma Voz vaga chama por Frank: "Frank! Olá, Frank! (*Pausa.*) Frank"¹⁰³ (1998, p. 270). Essa voz aparece em três momentos, ocasiões em que Frank se sente muito triste e sozinho. A voz (narrada por uma trilha sonora) o chama, porém não há ninguém por perto. Piglet volta à casa de Joe:

Frank So I called back the next day – but he wasn't there. He wasn't there the next day either. He wasn't there any day. Sometimes when it got dark I stood in the alleyway across from his house to see if I could see him moving about upstairs. I thought maybe I could give him a signal. Sometimes it rained but I didn't mind. I just stood there.

Voice (*distant*) Frank! Hello, Frank!

¹⁰⁰ "**Frank** Eu sabia que Joe estava. Mas eu não ia causar nenhum problema. Sabia que ele tinha um bom motivo. TOC TOC / **Piglet** Tô procurando Joe. / **Pai de Joe** (*ignorando-o, chamando por cima de seu ombro*) Parece que vai chover! / **Vizinho** É mesmo!"

¹⁰¹ "What made me sad was – I knew he was in. (*Pause.*)"

¹⁰² "I'm looking for Joe."

¹⁰³ "Frank! Hello, Frank! (*Pause.*) Frank!"

Piglet Who's there? (*Pause.*) Who said that? (*Pause.*) Who was it?"¹⁰⁴
(1998, p. 273).

Frank conta que não consegue mais esperar e vai até a casa de Joe. Piglet conversa com a Mãe de Joe, que diz que seu filho foi pra aula de música com Philip. Nesse momento, os pensamentos e sensações do personagem são substituídos novamente pelo monólogo do narrador que revela o que ele pensava sobre a amizade dos dois e que teve uma conversa com Philip:

Frank It was hard for me to say all that to Philip. But I had to put him right. There was enough lies in the world. That was what I thought. I didn't want him thinking he was all in with Joe just because they went to music. It wouldn't be fair.¹⁰⁵ (1998, 277).

A narração de Frank é usada para comprimir a história do romance; ele narra muitas ações no palco. Entretanto, também há ausência de alguns acontecimentos e algumas criações na peça. Na cena em que Piglet conversa com a Mãe de Joe, ela diz que o filho foi para a aula de música com Philip, então, logo em seguida, o menino diz a ela:

Piglet Look – crows.

Joe's Ma Crows?

Piglet On the roof.

Joe's Ma Where?

Piglet There.

¹⁰⁴ “**Frank** Então fui lá de novo no dia seguinte – mas ele não tava. Não tava no dia seguinte também. Ele nunca tava lá. Às vezes quando escurecia eu ficava na passarela em frente a casa de dele pra ver se eu conseguia ver ele se mexendo no andar de cima. Achei que pudesse dar um sinal pra ele. Às vezes chovia, mas eu não ligava. Apenas ficava lá. / **Voz** (*distante*) Frank! Olá, Frank! / **Piglet** Quem tá aí? (*Pausa.*) Quem disse isso? (*Pausa.*) Quem era?.”

¹⁰⁵ “**Frank** Foi difícil para mim dizer tudo aquilo para o Philip. Mas eu tinha que colocá-lo no seu lugar. Havia mentiras demais no mundo. Isso era o que eu pensava. Eu não queria que ele pensasse que estava todo chegado com Joe só por que eles iam para a música juntos. Não seria justo.”

Joe's Ma There?

Piglet And there.

Joe's Ma There?

Piglet And there!

Joe's Ma There?

Piglet Yeah. What do they think they're looking at? (*Roars.*) What are you looking at? You better shut your mouths, crows. You better shut your dirty rotting stinking mouths. That's all they ever do, isn't it? – that's all you ever hear. Kakakakaka. Kakaka. Shut up!¹⁰⁶ (1998, 274-275).

Frank se irrita com os corvos que estão no telhado. A mãe de Joe não vê os pássaros o que deixa a questão: haveria corvos ali? Apenas Piglet os vê e acha que, como a Sra. Nugent, as aves estão caçoando dele. A criação dessa cena, em que os atores olham para cima para ver as aves, é bastante teatral e mostra a preocupação com a mudança de gênero.

A mania de perseguição em relação a Sra. Nugent também é expandida com uma cena: quando o Pai de Joe diz a Piglet que eles nunca mais vão se encontrar, ele a vê, ou melhor, Frank diz: “Eu nem precisei me virar. (Pausa) Ela estava lá. (Pausa) Até mesmo na chuva”¹⁰⁷ (1998, p. 292). ‘Ela’ é a Sra. Nugent, que para Frank é quem conspira contra sua amizade com Joe. É conveniente perceber que essa fala mostra que, apesar dele não vê-la, ele tem certeza de que a mulher tem planos contra ele.

Entretanto, o menino não desiste de procurar por seu amigo. Já na cena 27 Piglet conversa com a Voz e a interpreta como a voz de Joe:

Voice (*dead whisper*) Frank. (*Pause.*) Frank.

¹⁰⁶ “**Piglet** Olha – corvos. / **Mãe de Joe** Corvos? / **Piglet** No telhado. / **Mãe de Joe** Onde? / **Piglet** Ali. / **Mãe de Joe** Onde? / **Piglet** e ali. / **Mãe de Joe** Onde? / **Piglet** E lá! / **Mãe de Joe** Onde? / **Piglet** Ei. O que é que eles tão olhando? (*Gralhados.*) O que vocês tão olhando? É melhor vocês calarem a boca, corvos. É melhor vocês calarem suas bocas sujas com esse hálito podre. Isso é tudo que vocês sabem fazer, é? – isso é tudo que vocês sempre vão ouvir. Kakakakaka. Kakaka. Calem a boca!”

¹⁰⁷ “I didn’t have to turn (*Pause.*) She was there. (*Pause.*) Even in the rain.”

Piglet Joe!

Voice I'm over here, Frank.

Piglet I'm coming, Joe.

Voice Over here.

Piglet I can't see you.

Voice No – over here!

Piglet (*distraught*) Where? Where! Where are you, Joe?

Voice (*barely audible*) I'm down in my house. Come on down and see me. Come on.

Frank There was a light on in the front room. Joe's da was handing round glasses. (*Sings*) Don't sit under the...

Piglet (*hammering the door*) Open the door! Do you hear me! Open the door!¹⁰⁸ (1998, p. 293).

A voz o incentiva a não desistir e faz com que ele vá de madrugada à casa de Joe. Ela sinaliza a condição mental do personagem. A voz aparece como se fosse um terceiro personagem; ela faz parte da trilha sonora, pois funciona como alguém chamando de fora do palco.

A loucura também aparece na peça, quando Piglet é pego em casa, cuidando e conversando com o pai já falecido. Piglet é internado no manicômio e sua cirurgia é representada de forma abstrata: Frank manuseia uma furadeira, e o Cirurgião pede para Piglet mover a cabeça; o Paciente diz que eles vão arrancar o cérebro do menino para fora. Piglet começa a cantar parte de uma música do Elvis, “Be-bop-a-lula” (1998, p. 287), e, então o barulho da furadeira para. Pode-se perceber que a loucura está mais presente nas falas de Piglet do que na narração de Frank, que conduz e ordena a história.

¹⁰⁸ “**Voz** (*sussurando baixinho*) Frank. (*Pausa.*) Frank. / **Piglet** Joe! / **Voz** Eu tô aqui, Frank. / **Piglet** Tô indo, Joe. / **Voz** Tô aqui. / **Piglet** Eu não tô te vendo. / **Voz** Não – aqui! / **Piglet** (*perturbado*) Onde? Onde! Onde você tá, Joe? / **Voz** (*quase inaudível*) Eu tô em casa. Vem aqui me ver. Vem. / **Frank** Havia uma luz na sala. O pai de Joe estava distribuindo copos de festa. (*Canta.*) Não sente embaixo de... / **Piglet** (*socando a porta*) Abra a porta! Tá ouvindo! Abra a porta!”

Frank conta sobre a internação, que viu o padre com uma cabeça de vespa, mas que, no entanto, na manhã seguinte ele tinha ido embora. Ele tem uma alucinação em que era um pássaro e que volta para sobrevoar a cidade:

Frank The next morning he was gone and the Sky was Orange. I could fly forever. I was Bird Who Soars again. I spun sideways and the black hole that was in my stomach was full of light. I flew down on the puddle and landed on a branch and just watched them hacking at the ice. ‘Hello there,’ I said.¹⁰⁹ (1998, p. 285-286).

Então, Piglet interage tanto com o Padre ‘Alienígena’, como com a Primeira Criança, a Segunda Criança, o Paciente, o Psiquiatra, o Cirurgião, Joe, o Doutor e o Louco. A loucura também aparece nas falas, com as repetições exageradas de Piglet e Frank:

Piglet And priests that were really aliens.

Frank And priests that were really aliens.

Piglet And aliens that were really priests.

Frank And aliens that were really priests.¹¹⁰ (1998, p. 286).

Frank e Piglet repetem suas falas inúmeras vezes e Frank comenta o tratamento psiquiátrico: “Eles me colocaram para fazer cestas e pintar quadros com todos os homens loucos”¹¹¹ (1998, p. 287). A sala de operação é “O Quarto da Máquina do Tempo”¹¹² (1998, p. 287).

O período que Piglet passa no hospício e a cirurgia a qual ele foi submetido também passaram por um processo de encolhimento e aceleração, como, por exemplo, na forma em

¹⁰⁹ “**Frank** Na manhã seguinte ele tinha ido embora e o Céu estava laranja. Eu podia voar para sempre. Eu era o Pássaro Que Levanta Vão de novo. Eu girei para os lados e o buraco preto no meu estômago estava cheio de luz. Eu voei para baixo no bebedouro e pousei em um ramo e apenas assisti eles quebrarem o gelo. ‘Olá,’ eu disse.”

¹¹⁰ **Piglet** E padres que eram alienígenas de verdade. / **Frank** E padres que eram alienígenas de verdade. / **Piglet** E alienígenas que padres de verdade. / **Frank** E alienígenas que eram padres de verdade.”

¹¹¹ “They put me making baskets and painting pictures with all the madmen.”

¹¹² “The Time Travel Room”.

que a cirurgia é representada. Há um salto temporal, Piglet volta da ‘garagem’, compra a jaqueta estilo Elvis, para impressionar os amigos, e começa a fumar.

O autor fez uma seleção do que ele considerou mais relevante e teatral para a representação no palco. A viagem para Bundoran é representada por uma música de trompete. Nessa viagem, Piglet encontra uma Mulher que conversa com ele sobre a ameaça do comunismo:

Woman Did you hear the news?

Piglet About Joe?

Woman Ah Joe! Joe Stalin! The end of the world!

Piglet Nobody tells me nothing.¹¹³ (1998, p. 295).

Essas linhas mostram a alienação de Piglet dos acontecimentos do mundo e sua fixação no amigo Joe. Após o som de uma seção de música, Piglet chega à escola e conversa com Joe, que não entende o que ele quer dele. Piglet vai embora e volta para a cidade; vê o céu cor de laranja e fala que vai visitar a Sra. Nugent, culpada por toda sua tragédia.

A raiva da Sra. Nugent aparece muito na narração de Frank, que argumenta que tudo estaria bem se não fosse por ela. Na cena em que Joe e Piglet fazem o pacto de sangue e prometem nunca se separar, Frank diz: “E nós nunca teríamos nos separado. Se não fosse por certo nariz”¹¹⁴ (1998, p. 243). A primeira intromissão da Sra. Nugent se dá quando ela vai recuperar os gibis de seu filho:

Mrs Nugent Mrs Brady, what I want to know is – where are the comics? Do you know how much they cost? Do you? Do you? How do I know it was

¹¹³ “**Mulher** Você ouviu as novas? / **Piglet** Sobre Joe? / **Mulher** Ah Joe! Joe Stalin! O fim do mundo! / **Piglet** Ninguém me conta nada.”

¹¹⁴ “And we never would have either. Only for a certain nose.”

Frank? Oh for God's sake! Maybe it wasn't him. Maybe it wasn't Frank! Of course it was Frank. (*Surveying the house and sniffing contemptuously.*) Pigs! Live like pigs. Pigs.

Piglet *snorts*.¹¹⁵ (1998, p. 243).

Essa fala da Sra. Nugent traz embutido o discurso da Mãe, como se as duas conversassem, porém a voz da Mãe não é ouvida. Ela humilha a família ao chamá-los de porcos e Piglet grunhe incorporando um porquinho e aceitando a rotulação social. No entanto, vale lembrar que, no romance, essa cena é mais longa e mais importante porque a vizinha humilha ainda mais a Mãe de Francie falando da sujeira da casa, das roupas de seu filho, da embriaguês e da vadiagem de seu marido. Porém, na peça, muita informação é resumida com o gesto assinalado na rubrica *Analizando a casa e cheirando desdenhosamente*.

A ideia de desprezar a Sra. Nugent e, ao mesmo tempo, desejá-la como sua mãe não é desenvolvida na peça. Na visão de Frank, a Sra. Nugent se intromete em sua vida para separá-lo de Joe e ele tenta provar a culpa da vizinha durante todo o enredo. Porém, o autor faz que fique claro para o público, por meio das falas do próprio Joe, que Joe é quem não queria mais ser amigo dele.

A morte da Sra. Nugent não é encenada. Frank e Piglet falam juntos que estão entrando na casa da Nugent para pegá-la, como o lobo mau na história dos três porquinhos. A morte é apenas suposta com um grito e a fuga para o esconderijo não está presente na peça, na qual ele é pego quando sai com a mulher morta no carrinho de lavagem.

Há muita intertextualidade entre o hipotexto e o hipertexto, entretanto, muitas vezes, as analogias não ocorrem na mesma passagem da história, por exemplo, no romance, o sotaque para causar efeito cômico na palavra Jesus é dito por um homem em Dublin,

¹¹⁵ “**Sra. Nugent** Sra. Brady, o que eu quero saber é – onde estão os gibis? Você sabe quanto eles custam? Sabe? Sabe? Como eu sei que foi Frank? Ah pelo amor de Deus! Talvez não tenha sido ele. Talvez não tenha sido o Frank! É claro que foi ele. (*Analizando a casa e cheirando desdenhosamente.*) Porcos! Vivem como porcos. Porcos. / **Piglet** *grunhe*.”

enquanto, na peça, é o Homem da Bicicleta quem diz: “...Ah Jaysus, me good trousers.” (1998, p. 267). O Homem cai porque Piglet pede que ele olhe para o céu, e assim, o autor une a presença do céu cor de laranja, ao mesmo tempo em que trabalha a questão do sotaque como elemento humorístico.

Outro exemplo de diálogo é a música que Piglet canta no começo da peça, que é a mesma que Francie canta no romance, quando ele tem a alucinação com a Sra. Connoly e as Mulheres¹¹⁶. Já a canção “I dreamt that I dwelt in marble halls!” é citada pelo Pai, incapaz de tocá-la: “Eu era capaz de tocá-la. Você lembra? (*Toca o trompete.*) ‘I dreamt that I dwelt in marble halls’... Eu tive um pai também filho. Ele nos abandonou, eu e o Alo. Na Casa das Cem Janelas...”¹¹⁷ (1998, p. 251). Nessa fala, o Pai de Francie une a citada canção com a história de sua vida, que no romance é revelado por sua mãe quando eles brigam.

Apesar das analogias deslocarem as informações do romance, pode-se perceber que as cenas selecionadas pelo autor contêm características importantes que atribuem significados e símbolos à história. A criação do seguinte diálogo espelha a importância de esclarecer o significado da cor do céu para o personagem:

Piglet Joe - look at the sky.

Joe The sky – what about it?

Piglet It’s orange.

Joe So it’s orange. So what if it’s orange.

Piglet It reminds me of the day you and me were hacking at the ice.¹¹⁸ (1998, p. 259).

¹¹⁶ Tradução de Lídia Cavalcante-Luthor do original: “I am a little Baby Pig I’ll have you all to know / With the pinkest little floppy ears and a tail that curls up so / I like to trot around the town and have myself some fun / And I’ll be a little porky pig till my trotting days are done!” (1994, p. 161).

¹¹⁷ “I used to be able to play it. Do you remember? (*Plays on trumpet.*) ‘I dreamt that I dwelt in marble halls’... I had a da too son. He left us, me and Alo. In the House of a Hundred Windows...”

¹¹⁸ “**Piglet** Joe – olhe pro céu. / **Joe** O céu – o que é que tem? / **Piglet** Tá laranja. / **Joe** E daí que tá laranja. Grande coisa que tá laranja. / **Piglet** Me lembra do dia em que você e eu estávamos quebrando o gelo.”

Piglet fala da relação da cor laranja com os bons tempos de forma explícita. Em outro momento, McCabe acrescenta um traço surrealista, em que Frank fala que conversou com o céu e ele disse: “*quando eu estava laranja e tudo estava bem*”¹¹⁹ (1998, p. 277).

Não só esse símbolo da cor, mas, principalmente, a imagem do porco está muito emaranhada na história. Tanto na peça, quanto no romance, Frank e sua família estão à mercê do preconceito social, porém a peça escancara esse aspecto por meio do humor negro. A associação da família em decadência com porcos e com loucos é diferente na peça porque, na maioria das vezes, esses rótulos sociais são agregados aos personagens por eles mesmos. Quando Piglet arruma o emprego com Maguire, o açougueiro pergunta-lhe o que sabe sobre porcos, Frank acha a pergunta muito irônica porque o menino acha que é realmente um porco.

Na peça, a visão que Patrick McCabe constrói da associação de Frank com um porco é surreal e sarcástica; entretanto, além do uso exagerado do humor negro há vários elementos cênicos assinalados no texto dramatúrgico em rubricas como: o uso da música, da sonoplastia e da iluminação. As rubricas aparecem em itálico e assumem o papel de completar e tornar presentes as ações que estão no passado, indicando movimentos a serem realizados no palco: “**Piglet** *assopra as velas do bolo*”¹²⁰ (1998, p. 239), “**Piglet** *balança a corrente. Philip grita*”¹²¹ (1998, p. 258), “**Frank** *opera uma furadeira*”¹²² (1998, p. 287). Além dos gestos e das ações, elas descrevem sons e músicas: “**Da** *assopra o trompete*”¹²³ (1998, p. 251), “*Som: dentro do abatedor*”¹²⁴ (1998, p. 279), “*Seção de música*”¹²⁵ (1998, p. 296), “*Música de trompete*”¹²⁶ (1998, p. 295).

¹¹⁹ “*when I was orange and all was well.*”

¹²⁰ “**Piglet** *blows out the candles on the cake.*”

¹²¹ “**Piglet** *swings the chain. Philip screams.*”

¹²² “**Frank** *operates a drill.*”

¹²³ “**Da** *blows the trumpet.*”

¹²⁴ “*Sound: inside the abattoir.*”

¹²⁵ “*Music section*”

¹²⁶ “*Trumpet music*”

As rubricas aparecem às vezes entre parênteses, sugerindo o tom de voz e a emoção do ator, por exemplo: “**Alo** (*bêbado e desesperado*) Não tem graça!”¹²⁷ (1998, p. 253), “**Pai de Joe** (*frio como pedra*) Foi embora”¹²⁸ (1998, p. 272). A sonoplastia foi um recurso muito aplicado pelo narrador, que, além de tocar o trompete, reproduz ruídos como o bater na porta da casa de Joe, “**Frank** TOC TOC!”¹²⁹ (1998, p. 267), que se repete diversas vezes, ou o som da buzina, “**Frank** (*buzina do carro*) Bi! Bi!”¹³⁰ (1998, p. 249).

Já o recurso da iluminação não é tão trabalhado no texto quanto o uso da música e da sonoplastia. O céu cor de laranja é um símbolo muito forte para representar os bons tempos na vida do personagem; ele marca a história de Frank e aparece com o recurso da iluminação somente em: “*Vagarosamente o céu começa a ficar cor-de-laranja.*”¹³¹ (1998, p. 306) no fim da peça.

É indispensável observar que as rubricas não indicam nenhum aspecto do cenário, a não ser quando elas informam: *Cozinha: Quadro do Sagrado Coração*¹³² (1998, p. 249), nesse caso, expondo a religião católica que está intrinsecamente ligada à cultura irlandesa. A ausência do cenário pode indicar que a peça se passa dentro da mente do narrador; já em *The Dead School* (2010), o cenário é uma antiga sala de aula mal iluminada, onde Rafael Bell conversa com seu novo colega Malachy Dudgeon.

Não há nenhuma informação a respeito de como é feita a troca de personagens encenados por Piglet ou do figurino. Entretanto, segundo Stella Adler, sabe-se que vestuário e classe social seguem juntos e na representação teatral “o que você veste, assim como o que você faz, indica a que período e a que classe social pertence”¹³³ (2005, p. 100). Apesar de o

¹²⁷ “**Alo** (*drunk and desperate*) It’s no laugh!”

¹²⁸ “**Joe’s Da** (*stone cold*) Gone away.”

¹²⁹ “**Frank** KNOCK KNOCK!”

¹³⁰ “**Frank** (*carn horn*) Parp! Parp!”

¹³¹ “*slowly the sky begins to turn orange.*”

¹³² “*The kitchen: Sacred Heart Picture*”

¹³³ ADLER, Stella. Trabalhando no palco: vestuário. In: _____. *Técnica da representação teatral*. Tradução Marcello Mello.. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p.91-101.

autor apenas fornecer os trejeitos das ações, os adereços e os vestuários certamente ajudam o ator que representa Piglet a criar uma individualidade para os outros personagens.

Na última cena, a narração atinge o presente. Frank deixa de ser o narrador e passa a ser o personagem, sendo descrito assim: “*no paraíso perdido quebrando o gelo*”¹³⁴ (1998, p.305); Piglet se aproxima e conversa com ele (ou fala consigo mesmo?). Frank ainda tem uma mentalidade infantil; olha para cima e vê o céu laranja. Piglet pergunta o que ele está fazendo, Frank diz que está pensando no que ele vai comprar quando ganhar milhões, bilhões e trilhões, e conta que não é só ele, Joe também vai ganhar. Frank diz que com todo esse dinheiro ele pintaria o céu de laranja até onde seus olhos pudessem ver e, então, tudo ficaria bem, e exclama: “Conte pra eles, Joe! Conte pra eles”¹³⁵ (1998, p. 306), o que sinaliza, mais uma vez, a condição mental do narrador, que no começo da peça não deixa transparecer sua insanidade mental. Frank se levanta do bebedouro e uma música de trompete começa a tocar; vagarosamente, o céu começa a se tornar cor de laranja.

Na opinião de B. Brantley¹³⁶, que assistiu à primeira montagem da peça, McCabe sacrificou muito a singularidade do narrador, representando a loucura de uma maneira convencional e mais acessível, explorando o aspecto sentimental de uma adolescência dolorosa. Ainda de acordo com Brantley, quem não leu o livro antes de assistir à peça, com certeza, não compreende muito o significado de alguns eventos, personagens e imagens no palco. Quanto aos que leram o romance, estes sentiram falta do lado obscuro da mente de Francie. Contudo, vale ressaltar que McCabe não só excluiu acontecimentos e personagens, mas também comprimiu a história torcendo-a e encolhendo-a, transformando o texto para a representação teatral. As transformações e criações criaram não uma nova história, mas uma

¹³⁴ “*in lost Eden hacking at the ice.*”

¹³⁵ “Tell them, Joe! Tell them!”

¹³⁶ Losing a friend and finding violence, *New York Times* (1996). Disponível em: <<http://theater2.nytimes.com/mem/theater/treview.html?html>>. Acesso em: 5 jan. 2009.

nova visão – uma visão dramática da mente de um narrador perturbado e excluído de sua comunidade.

Procurar fidelidade entre hipotexto e hipertexto, querer encontrar na peça todos os elementos do romance, não é o parâmetro dessa análise. Até hoje, muitos críticos buscam por equivalência e a transformação, a expansão, a exclusão e a compressão são encaradas como técnicas que ‘traem’ o texto ‘original’. Entretanto, quando se opta por representar todos os detalhes da literatura, o tempo de duração da peça pode se tornar tão extenso quanto a leitura de um romance.

A peça *The dead school* (2010), transposta por Patrick McCabe de seu próprio romance de mesmo título, foi muito criticada por sua duração. Philip Fisher¹³⁷ (2010) argumenta que a história não é suficientemente forte para durar duas horas e meia; de acordo com o crítico, Patrick McCabe coloca os dois professores conversando sobre as tragédias que aconteceram em suas vidas por muito tempo, “[...] concluindo que a depressão parece uma reação razoável à experiência deles”¹³⁸. Na peça, há uma denúncia e uma mensagem que o autor endereça ao mundo sobre o contexto social; entretanto, ela foi criticada por Fisher por não acrescentar nada novo sobre a condição humana ou sobre a vida política da Irlanda.

Quanto à transposição, é interessante lembrar que para Linda Hutcheon (2006) cada gênero transpõe coisas diferentes de formas diferentes. Para a autora “talvez um jeito de considerarmos transposições como mal sucedidas não é em termos de fidelidade ao texto primário, mas sim em termos de falta de criatividade e prática em tornar o texto único e assim autônomo.”¹³⁹ (2006, p. 20). *Frank Pig says hello* exclui mais fatos do que os cria, mas nota-se que o autor percebe a dimensão visual que tem de ser desenvolvida no drama.

¹³⁷ *The dead school* (2010). Disponível em: <<http://www.britishtheatreguide.info/reviews/deadschool-rev.htm>> Acesso em: 5 nov. 2011.

¹³⁸ “[...] concluding that depression seems a reasonable reaction to their experiences.”

¹³⁹ “Perhaps one way to think about unsuccessful adaptations is not in terms of fidelity to a prior text, but in terms of a lack of the creativity and skill to make the text one’s own and thus autonomous.”

A forma na qual o texto dramaturgico está escrito, com poucas rubricas, deixa o diretor mais livre para criar. Linda Hutcheon (2006, p. 39) cita o livro de Jonathan Miller, *Subsequent performances* (1986), em que o autor argumenta que o texto de uma peça não necessariamente explica ao ator todos os aspectos dos gestos, expressões e tons da voz. Cabe ao diretor e aos atores atualizar, interpretar e recriar o texto dramaturgico – o que deixa a questão: o diretor e os atores também são responsáveis pela transposição?

Apesar de este capítulo não estar centrado em nenhuma montagem específica, é imprescindível ressaltar que a encenação em si é considerada uma adaptação do texto impresso. O texto dramaturgico é adaptado para o palco por meio de um processo de interpretação realizado pelos diretores, que muitas vezes fazem algumas mudanças para aproximar mais a encenação de seu público. Entretanto, o desempenho da montagem depende muito dos atores. De acordo com Stella Adler:

No teatro contemporâneo, somos levados a acreditar que é papel apenas do diretor descobrir a peça, passando adiante sua interpretação durante o ensaio. Mas o ator também pode tornar-se profundamente envolvido com o dramaturgo, descobrindo por que a peça foi escrita e como sua interpretação pode somar ao que foi estabelecido pelo diretor.¹⁴⁰ (2005, p. 173).

O primeiro e mais importante método que o ator deve adotar é descobrir o que o dramaturgo quer dizer ao mundo, ou seja, é por meio de leituras atentas do texto e do contato com o autor, que os atores entendem a ideia que deve ser transmitida.

Cada montagem é realizada com uma equipe diferente: atores, diretores e técnicos de cena. A última montagem em Cork, na Irlanda, em 2007, por exemplo, foi encenada por dois atores e uma atriz que representava os papéis femininos. Entretanto, a ideia de ter um ator para representar 32 personagens pode ser vista como um meio de mostrar o que existe na

¹⁴⁰ ADLER, Stella. A contribuição do ator In: _____. *Técnica da representação teatral*. Tradução Marcello Mello. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005, p.171-184.

mente de Frank: como as pessoas da comunidade são vistas por ele, ou seja, como o narrador apresenta todos os personagens sob seu controle e ponto de vista.

No que diz respeito às técnicas de transposição, os recursos do teatro foram explorados por Patrick McCabe de forma criativa. Talvez por esse motivo a peça tenha sido montada várias vezes. A primeira montagem de *Frank Pig says hello* ocorreu no Teatro *Irish Repertory* no Dublin Festival em 1992; foi produzida pela *Co-Motion Theatre Company* de Dublin, dirigida por Joe O’Byrne e encenada por dois atores: David Gory (Frank Pig) e Sean Rocks (Piglet e todos os outros personagens). A peça também foi encenada na Inglaterra, em 1994; em Nova York em 2005; e, em Cork, na Irlanda, em 2007. Já *The Dead School* (2010), a mais recente peça de Patrick McCabe, foi uma coprodução das companhias de teatro irlandesas *Livin’ Dred* e *Nomad*, e ficou em cartaz no teatro *Tricycle*, em Londres, até março de 2010.

A história de Francie ganhou vida também por intermédio do filme, que será tratado no próximo capítulo. Diferentemente da transposição para a peça, que se centrou no indivíduo, o filme fornece uma identidade mais ampla entre o personagem e a história da Irlanda. O reflexo cinematográfico traz essa mesma narrativa de mania e assassinato, de classe e religião; não obstante, a força e o poder do filme não estão limitados à história política e aos erros da Igreja Católica. Neil Jordan penetra a superficialidade dos estereótipos, expondo como a sociedade e a ideologia irlandesas são construídas a partir do ponto de vista da criança.

4 CAPÍTULO 3: *The butcher boy*, o filme de Neil Jordan

As teorias de transposições do romance para o cinema só começaram a se organizar em 1970, pois havia muito preconceito pelo fato de esses filmes não terem uma história original. Em “The sociological turn of adaptation studies: the example of *Film Noir*”¹⁴¹ (2006), Robert Palmer afirma que, apesar de essa técnica ser utilizada desde a época do cinema silencioso, a criação do romancista era exaltada e considerada intocável, enquanto seu reflexo na tela era tido como usurpador e impuro.

A comparação entre ‘narrar’ e ‘mostrar’ levou a julgamentos que hierarquizam a leitura e o autor, sobre as imagens e a produção em massa. Segundo Christine Geraghty, na introdução de *Now a major motion picture: film adaptations of literature and drama* (2008), a teoria da transposição mostrou-se surpreendentemente prescritiva na busca de encontrar a relação entre a hipotexto e hipertexto, fazendo declarações sobre o que podia ser feito na ficção e o que podia ser feito no cinema.

Christine Geraghty afirma que Robert Stam chama esse fenômeno de iconofobia, um “[...] preconceito profundamente enraizado contra as artes visuais”¹⁴² (2008, p. 2). Muitos críticos tinham essa tendência iconofóbica e, por isso, acabaram restringindo suas avaliações à narrativa e ao tema, ignorando aspectos fundamentais como *mise-en-scène*, atuação, edição e trilha sonora. Geraghty pesquisa se filmes e programas de televisão adaptados compõem ou não uma nova categoria no gênero. Contudo, Dudley Andrew, em seu artigo “Adaptation”¹⁴³ (1984), afirma que fazer um filme sobre um texto já existente é uma prática tão antiga quanto

¹⁴¹ In: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra. *A companion to literature and film*. United Kingdom: Blackwell, 2006, p. 258-277.

¹⁴² “[...] deeply rooted prejudice against the visual arts”. O tema é explorado pelo autor em: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra. (Eds.) Introduction: the theory and practice of adaptation. Introdução. In: _____. *Literature and film: a guide to the theory and practice of film adaptation*. Oxford: Blackwell, 2004, p.5.

¹⁴³ Artigo publicado por James Naremore em *Film adaptation*, 2000.

o próprio cinema, e que mais da metade dos filmes comerciais tem sua origem na literatura, porém, nem todas as fontes literárias são respeitadas e reverenciadas. O autor enxerga a adaptação como a apropriação do significado de um texto prévio e dá uma atenção especial aos filmes que anunciam sua relação com o hipotexto, classificando-os em três modalidades: empréstimo, a categoria mais comum, quando se usam ideias, formas ou materiais geralmente de um texto de sucesso; intersecção, que é o oposto de empréstimo, quando o texto original é preservado e não é associado ao hipertexto; e fidelidade e transformação, em que as alterações são vistas como perda e traição ao texto primário.

A categoria de fidelidade e transformação gerou as discussões mais frequentes e cansativas como a equivalência no significado. André Bazin (1948), por exemplo, afirmava que os romances têm um equilíbrio molecular que é afetado quando se mexe em sua forma e, sendo assim, nenhum detalhe da narrativa pode ser considerado secundário. Em “Adaptation, or the cinema as digest” (1948), Bazin afirma que, para o processo de transposição tornar-se possível, “[...] apenas é necessário que o produtor tenha imaginação visual o suficiente para criar o reflexo cinematográfico equivalente, e que os críticos tenham olhos para vê-los”¹⁴⁴ (2000, p. 20); para o autor, ser fiel a um romance significava atribuir elementos cinematográficos equivalentes, mas que expandissem o texto original.

Bazin comparava esse procedimento com o processo de ‘digestão’ com dois sentidos positivos: como literatura que foi previamente digerida e entrou em um ciclo de mudanças, e como um processo de facilitação da ficção pelo modo de expressão do cinema e não via transposições como a vulgarização do cânone como muitos na época. Entretanto, nas palavras de Dudley Andrew “[...] o sucesso das transposições desse tipo incide sobre questão da fertilidade, não da fidelidade”¹⁴⁵ (2000, p. 30). Mas, o que seria um hipertexto fértil? A fertilidade no processo de transpor está associada à liberdade de criar, não um filme

¹⁴⁴ “All it takes is for the filmmaker to have enough visual imagination to create the cinematic equivalent of the style of the original, and for the critic to have the eyes to see it.”

¹⁴⁵ “The success of adaptations of this sort rests on the issue of their fertility, not their fidelity”.

equivalente ao romance, porém algo maior, que possa frutificar e ser fonte de inspiração para outras adaptações. O sucesso de um filme transposto não se dá em decorrência do sucesso do romance, mas da capacidade de se usar os recursos que o cinema oferece, transformando o texto de forma original e criativa.

A ideia de fidelidade ao hipotexto ou ao autor e a busca por equivalência não são metodologias apropriadas para se analisar a transposição da literatura para o cinema, pois se sabe que a relação entre o ponto de vista de um narrador de um romance e a focalização da câmera não são equivalentes. De acordo com François Jost, em “The look: from film to novel” (2006)¹⁴⁶, o material semiótico não é o mesmo tendo em vista que em um filme o espectador pode estar dentro da cabeça do personagem (isto é, perceber seus pensamentos por meio de uma voz), ver o personagem e mostrar outros elementos no fundo que enfatizam, desmentem ou apenas ironizam a situação.

Atualmente, vários autores propõem que transposições para o cinema sejam analisadas em termos de intertextualidade e tradução. Robert Palmer e Robert Stam, por exemplo, se apoiam no conceito de intertextualidade de Bakhtin (texto polifônico e polivalente) e nas teorias de Genette sobre transtextualidade (hipotexto e hipertexto) para definir e analisar a transposições filmicas. Citando M. M. Bakhtin, o autor lembra que a intertextualidade contesta a noção de obras fechadas ou autossuficientes, enfatizando a construtividade, o texto polivalente e polifônico. Para Palmer, a transposição é intertextual, ou transtextual, para usar o conceito de relações textuais mais preciso e inclusivo de Gérard Genette.

Contudo, Christine Geraghty não concorda com o método de Stam que apesar de produtivo é muito aberto a várias interpretações:

¹⁴⁶ JOST, François. From film to novel. In: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra. *A companion to literature and film*. United Kingdom: Blackwell, 2006.

The openness of Stam's approach is indeed productive, but it might lead to textual accounts that deliberately seek to escape the interpretative and social processes that work to pin down meaning at a particular point. ... I still want to explore the particular ways in which adaptations make their own meanings.¹⁴⁷ (2008, p. 4).

Para a autora, o grande número de associações e conexões possíveis entre os textos torna a análise quase impossível; por isso ela propõe que filmes ou programas de televisão, resultados de uma transposição, não sejam analisados como adaptações e sim por eles mesmos. Geraghty prefere avaliar como os significados são construídos no processo de criação, porém, salienta que o contexto da obra não pode ser esquecido. A autora discute quais estratégias são usadas na atuação e na edição, evitando interpretar o filme em relação ao hipotexto; Geraghty garante que filmes e programas de televisão adaptados não formam uma nova categoria no gênero.

Entretanto, não há nenhum modelo específico para se analisar filmes com origens na literatura. Eles sempre podem ser tratados como hipertexto ou não. É interessante, portanto, perguntar: o que se ganha e o que se perde quando não se analisa o hipertexto em relação ao hipotexto? Por que diretores arriscam fazer um filme da literatura? Muitas vezes, o sucesso é mais garantido ao tratar-se de um assunto já conhecido, ou de um personagem carismático, mas, ao mesmo tempo, pode ser mais perigoso se as mudanças não agradarem a todos. Se o público desconhece o original, a característica de texto adaptado se perde e fica impossível analisar o texto como uma transposição.

Esse capítulo trata do filme *The butcher boy* como transposição e vê o diálogo com sua fonte por meio da relação transtextual difundida por Gérard Genette. Em “Beyond fidelity: the dialogics of adaptation” (2000), Robert Stam afirma que a intertextualidade pode ser vista de forma rasa ou profunda, mas que ela nos ajuda a transcender a ideia de fidelidade

¹⁴⁷ “A abertura do método de Stam é de fato produtiva, mas pode levar *textual accounts* que deliberadamente procuram escapar do processo interpretativo e social que funcionam para detalhar o significado em um ponto específico... Eu continuo querendo explorar a maneira peculiar que as adaptações produzem seus próprios significados.”

porque coloca o processo de adaptação como ‘dialogismo’ intertextual. As informações do hipotexto podem ser transformadas por uma série de operações complexas como, amplificação e compressão, analogização e imitação, atualização e reculturalização, crítica e seleção. O hipotexto fornece um grande banco de dados ao filme que pode ampliar, subverter ou ignorar uma série de dados.

Um roteirista que adapta um romance oriundo de outra região e de outro período, por exemplo, tem uma série de opções a serem pensadas como a atualização e a recultarização; ou os atores devem manter o sotaque da época e do país de origem? No caso de romances contemporâneos transpostos no mesmo lugar, o hipotexto é como “[...] uma fala situada em uma mídia e em um contexto histórico, então transformada em outra fala igualmente situada, mas produzida em contextos e mídias diferentes”¹⁴⁸ (STAM, 2000, p. 68) , ou seja, o hipertexto é a tradução da mesma história, mas que se situa em contextos diferentes porque passa por intervenções que variam dentro do próprio meio de comunicação de destino.

Alterar a maneira como uma história será contada ou mostrada, não envolve só operações de mudança de gênero, mas também de visualização do processo enquanto produto. De acordo com Robert Stam, na sua produção, filmes em geral são mediados “[...] por uma série de filtros como: estilo do estúdio, moda ideológica, coações políticas, predileções por certos diretores, estrelas carismáticas, vantagens econômicas e tecnologia desenvolvida”¹⁴⁹ (2000, p. 69), ou seja, filmes estão inevitavelmente à mercê de financiamento e de uma infraestrutura material e física complexa. A diferença no custo e no modo de produção do romance, construído pelas palavras de só um indivíduo, é um dos fatores pelos quais o debate sobre a possibilidade de fidelidade e equivalência no processo de transposição não é mais vista como um tropo adequado.

¹⁴⁸ “[...] a situated utterance produced in one medium and in one historical context, then transformed into another equally situated utterance that is produced in a different context and in a different medium.” Stam, Robert. “Beyond Fidelity: The Dialogics of Adaptation”. In: *Film Adaptation*. Org. NAMORE, James.

¹⁴⁹ “[...] by a series of filters: studio style, ideological fashion, political constraints, auteurist predilections, charismatic stars, economic advantage, and evolving technology.”

Segundo Robert Stam, a demanda por fidelidade ignorou o próprio processo de se fazer um filme. Enquanto o romance é um meio único de expressão, “[...] filmes têm pelo menos cinco trilhas: imagem fotográfica que se move, sons fonéticos, música, barulhos e material escrito. Nesse sentido, o cinema não tem menos, mas sim mais recursos de expressão do que o romance”¹⁵⁰ (2000, p. 59). Stam presume que muitos produtores e diretores estão fadados a circunstâncias materiais, mas mesmo assim procuram usar esses recursos de forma que a história se desenvolva. Recentemente, quando se decide seguir o romance, uma variação do tema fidelidade sugere que transposições não devem ser fiéis ao texto fonte, e sim à essência do significado.

O filme *The butcher boy* é uma produção de Hollywood, porém foi o diretor irlandês – Neil Jordan – quem decidiu fazer o filme, e comprou os direitos autorais imediatamente após ler o livro de Patrick McCabe em 1992. No ano de lançamento do filme na Irlanda (1997), o diretor revela em entrevista a Paul Byrne¹⁵¹ que a ideia era espelhar-se o máximo possível no livro, e, para isso, ele precisou da ajuda do autor. No entanto, o diretor afirma que “[...] a parte mais difícil na tradução de *The Butcher Boy* para a tela foi fazer Pat se concentrar em seu próprio livro... Porque cada vez que Pat escrevia, ele começava um trabalho paralelo”.¹⁵²

Pat wrote two drafts, and there was amazing stuff in them, but each was a departure from the novel. And I know, having written novels myself, exactly how that could happen. But I just wanted to get back to the book, so I wrote the third draft myself.¹⁵³ (Neil Jordan, 1997).

¹⁵⁰ “[...] films have at least five tracks: moving photographic image, phonetic sound, music, noises, and written materials. In these sense, the cinema has not lesser, but rather greater resources for expression than the novel.”

¹⁵¹ Disponível em: <http://www.industrycentral.net/director_interviews/NJ01.HTM 09/15/2009>. Acesso em: 9 set. 11.

¹⁵² “[...] the most difficult part of translating *The Butcher Boy* into a screenplay was getting Pat to concentrate on his own book.... Because every time Pat went to write it, he began to write a parallel work.”

¹⁵³ “Pat escreveu dois rascunhos, e havia coisas incríveis neles, mas cada um partia do romance. E eu sei, tendo escrito romances, exatamente como isso poderia acontecer. Mas eu só queria voltar ao livro, então escrevi o terceiro rascunho sozinho.”

Colin MacCabe fala sobre a criação do roteiro e alega que, com o romance e os dois roteiros de McCabe em mãos, Jordan escreveu um novo e terceiro roteiro no período de três dias. Além de ser diretor, Neil Jordan é romancista e roteirista e, por isso, muitos de seus filmes são desenvolvidos a partir de outros enredos e roteiros.

Jordan tinha uma ótima reputação em Hollywood depois do sucesso de *Entrevista com o vampiro* (1992), e quando lhe foi perguntado o que ele gostaria de dirigir, “[...] a resposta foi a mesma que ele teria dado a alguém que lhe perguntasse nos últimos dez anos: *Michael Collins*”¹⁵⁴ (MACCabe, 2007, p. 45). Apesar do pequeno financiamento que lhe foi concedido, o filme foi muito bem recebido nos Estados Unidos e trouxe lucro para os caixas norte-americanos. Mais uma vez, o estúdio ficou impressionado com o trabalho de Jordan e perguntou o que ele gostaria de fazer em seguida: “Um pequeno filme irlandês no qual vocês não estariam interessados”¹⁵⁵ (MACCabe, 2007, p. 50), ele respondeu. Mas, em pouco tempo, a cidade de Clones estava tomada pelo diretor e sua equipe.

The butcher boy carrega muitas mutações que já datam do primeiro roteiro de Patrick McCabe. Segundo Colin MacCabe, uma das contribuições de McCabe foi retirar a presença dos seios da Sra. Nugent, que aparece no romance quando Francie invade a casa e tem a fantasia de estar sendo amamentado. O autor também exclui um dos ataques ao padre Tiddly, o ataque mais selvagem, que acontece quando o padre pede que ele descreva sua casa.

Entretanto, Patrick McCabe não apenas elimina alguns acontecimentos, mas também faz uma adição importante – a aparição de Nossa Senhora – que no romance é apenas sugerida pela ingenuidade dos padres e dos *bogmen*. De qualquer forma, Francie apenas tem uma conversa rápida com a Virgem Maria no primeiro rascunho. O papel da Virgem se torna muito mais importante nos roteiros consecutivos.

¹⁵⁴ “[...] the answer was the same one that he had given to anyone who asked for over ten years: *Michael Collins*”.

¹⁵⁵ “A very small Irish film that you would not be interested in.”

O primeiro roteiro de Patrick McCabe era longo demais e muito fiel ao livro. O segundo, finalizado no final de 1993, era muito menor e mais significativo porque, ao passo que comprimiu a história, ampliou alguns temas, tornando-os mais centrais. As aparições da Nossa Senhora se tornaram mais expressivas, especialmente, na cena em que ela consola Francie pelo peixinho dourado que Philip deu a Joe. Patrick McCabe faz que o cenário se torne mais notável em dois momentos: quando propõe que a volta de Francie da fuga para Dublin intercepte o funeral de sua mãe na rua, e quando posiciona Francie raspando o gelo do bebedouro da praça, na chegada do tio Alo à cidade.

Dois anos após dirigir o filme *Michael Collins* (1996), Jordan escreveu sozinho um quarto roteiro; foi essa quarta versão que trouxe modificações fundamentais que estilizaram a história acrescentando a ela recursos do cinema. O corte final do filme adicionou as transformações de Patrick McCabe, e, por isso, o autor levou crédito como roteirista.

O diretor recriou na cidade de Clones a pequena vila rural onde a ação se passa; o cenário e a fotografia capturam a beleza do interior da Irlanda, que contrasta com a tragédia sendo narrada. Contudo, apesar de o filme ter sido montado no centro de Clones, o nome da cidade não é citado pelos personagens; no entanto, pode-se ler uma faixa, “CARN DÁ BOAS VINDAS A NOSSA SENHORA”¹⁵⁶ (01:29:07), quando a população se prepara para o fim do mundo. Nessa cena, é interessante notar que Patrick McCabe usa a autointertextualidade, tendo em vista que a cidade fictícia é criação do autor e protagonista de seu romance *Carn* (1989).

Quando se assiste ao filme, a primeira pergunta que vem à mente é: Onde está o Francie adolescente com sua jaqueta asquerosa estilo Elvis? Conforme a segunda metade do filme se aproxima, nota-se que o personagem continua criança por toda a narrativa. Quando Jordan escreveu o quarto roteiro, em março de 1996, ele notou que o papel poderia ser

¹⁵⁶ “CARN WELCOMES OUR LADY.”

encenado por um só ator, e, sendo assim, as mudanças físicas e psicológicas que o menino apresenta no romance não estão presentes no filme; do modo contrário, dois atores seriam necessários. Francie adulto é representado por Stephen Rea, que também faz o papel do pai do protagonista.

Nos créditos iniciais do filme, aparece o paratexto: “Baseado no romance de Patrick McCabe”¹⁵⁷; porém, o próprio começo já revela que muitas variações estão presentes e que o filme não é fiel ao romance. O processo de edição garantiu quase um quinto roteiro no que diz respeito às modificações, pois o cinema não traz formas rígidas e trabalha mais com a necessidade de tornar a trama interessante e cativar o público.

Seu início se dá com a música, *Mack the knife*, por Santo e Johnny; aparecem imagens de guerras, lutas, bombas e foguetes de revistinhas de quadrinhos de heróis britânicos. Enquanto os créditos aparecem em primeiro plano, há desenhos de vaqueiros lutando ou com expressões de horror. De acordo com Martin McLoone (2006), em “The abused child of history: Neil Jordan’s *The butcher boy* (1997)”¹⁵⁸, essas imagens sugerem o tipo de cultura popular que circulava no país na época em que se passa o filme. Tanto na Irlanda como em outros países, a cultura norte-americana impregnou a consciência dos jovens com um universo alternativo de coisas trazidas pela televisão. Martin McLoone afirma que a invasão da cultura norte-americana foi alvo de campanhas nacionalistas que tinham o interesse de afastar costumes estrangeiros e preservar a cultura e a ideologia do país. Contudo, esse começo contextualiza a história não somente quanto ao período, mas quanto à violência nos acontecimentos que virão.

Após os créditos, há uma rima visual, um desenho do rapaz na cama todo enfaixado, que se transforma na cena inicial do filme – Francie sendo interrogado pelo Sargento e pelo

¹⁵⁷ “Based upon the novel by Patrick McCabe.”

¹⁵⁸ In: MCLOONE, Martin. *Irish film: the emergence of a contemporary cinema*, Lonon: British Film Institute, 2006, p. 213-223.

Sr. Leddy, na maca do hospital. Esse começo causa a curiosidade nos espectadores (que não leram o romance) sobre o que pode ter acontecido com o menino. Há um *close up* no olho direito de Francie; a imagem começa a esmaecer e a cena de Francie e Joe se pintando de índio aparece juntamente com o *voice-over*, que inicia um segundo *flashback*:

When I was a young lad twenty or thirty or forty years ago I lived in a small town where they were all after me on account of what I done on Mrs Nugent. If she hadn't poked her nose in between me and Joe everything would've been alright.¹⁵⁹ (00:02:19).

O narrador do filme é Francie adulto e nas imagens o vemos criança como um discurso paralelo; o corpo e a voz de Francie aparecem simultaneamente, mas um não é a extensão do outro. As falas do menino e dos outros personagens alternam-se com as falas do narrador, que conta sua história até o momento em que está hospitalizado. Então, a cena no hospital do começo continua e Francie conversa com o companheiro de quarto; há um corte na imagem e um salto temporal narrado pelo *voice-over*:

But that was all a long long time ago... They put Francie Brady in the garage for bad bastards and gave him a new job making baskets. And after he'd made a million trillion baskets they said they'd let him out again.¹⁶⁰ (1:38:22).

Francie usa a terceira pessoa do singular para falar de si mesmo no final da história, o que sugere um distanciamento com sua identidade. Mesmo quando o personagem adulto aparece

¹⁵⁹ “Quando eu era um menino vinte ou trinta ou quarenta anos atrás eu morava em uma pequena cidade onde todos estavam atrás de mim pelo que eu fiz com a Sra. Nugent. Se ela não tivesse metido o nariz tudo teria ficado bem.”

¹⁶⁰ “Mas isso foi há muito, muito tempo... Eles colocaram Francie Brady em uma garagem para bastardos maus e deram-lhe um novo emprego fazendo cestas. E depois que ele fez milhões e trilhões de cestas eles disseram que iam deixá-lo sair de novo.”

na tela, a voz do narrador continua usando o tempo passado, o que indica que a história está sendo contada em um futuro distante.

O final triste do romance de Patrick McCabe é substituído no filme por um final cômico, que insere Francie de volta para a sociedade por meio do humor negro. Há muita ironia no desfecho de Jordan, que critica a condição psíquica do narrador e o tratamento que ele recebeu na instituição que o segregou da sociedade e o forçou a fazer cestas. O médico diz que ele está pronto para o mundo, mas Francie continua alienado e pergunta: “O próximo mundo doutor?”¹⁶¹ (01:38:50), mas o médico diz que não, que ele vai voltar para o mundo real porque eles acham que Francie já está bem.

Ao sair, ele vê uma pintura de Nossa Senhora no jardim. Ela aparece para conversar, porém a reação de Francie mostra que ele está mais consciente quanto às aparições: “[...] ai não, dona, você precisa parar com essa joça de aparecer e desaparecer ou eles vão me colocar lá dentro de novo”¹⁶² (01:40:12). A Virgem garante que Joe ainda o ama, e que Deus também tem um lugar no coração reservado para ele: “mas o mundo vai para um lado e nós vamos para outro”¹⁶³ (01:40:23) ela diz, ironicamente sugerindo que alguns como ‘nós’ (nós – porque ela se inclui como voz na mente de Francie) se desviaram do rumo da vida.

Nossa Senhora o faz prometer não pensar mais nas antigas preocupações; no entanto, Francie quer saber se todas as coisas bonitas já se foram. Ela diz que não e joga uma flor para ele, uma *snowdrop*. O filme termina com a música *Where are you?*, por Frank Sinatra, e a câmera focaliza a flor na mão calejada de Francie; então a imagem fica distante e se vê a paisagem do local. A moldura progressivamente fica escura até o ponto de luz branca da flor desaparecer.

Em *The butcher boy*, os *flashbacks* são introduzidos pelo *voice-over*, por meio de cortes de imagem e rimas visuais, que unem as cenas que saltam no tempo. O poder do

¹⁶¹ “The next world doc?”

¹⁶² “[...] oh no, missus, you must stop this appearing and disappearing crack or the’ll put me back in there”.

¹⁶³ “But the world goes one way and we go another”.

cinema de visualizar a imaginação humana foi explorado por Hugo Munsterberg em *The film: a psychological study* (1970), que, embora tenha sido escrito em 1916, continua vital na teoria de filmes contemporâneos. Munsterberg se interessava pela relação entre filmes e estados psicológicos da memória e fantasias, e pela capacidade que o cinema tem de mudar de cenas rapidamente e representar o passado e o presente ao mesmo tempo, assim como acontecimentos simultâneos.

Para Hugo Munsterberg, o cinema traz uma forma privilegiada de representação do mundo interior do personagem central. A imaginação, a atenção, as emoções e a memória do narrador superam a representação de eventos do mundo exterior como tempo, espaço e causalidades. Em virtude da natureza do romance, talvez esse tenha sido o motivo de Neil Jordan dizer que ‘o livro estava clamando para ser transformado em filme’. Em *The butcher boy*, pode-se afirmar que as imagens estão à mercê da memória do narrador.

Recentemente, Maureen Turim preocupou-se em desdobrar o interesse de Munsterberg pela representação da recordação no cinema e estudou a história do *flashback* em *Flashbacks in film: memory and history* (1989). A autora argumenta que nós podemos facilmente sugerir que o *flashback* se desenvolveu como forma de representação mimética da memória, do sonho ou da confissão. Em *The butcher boy*, o *flashback* traz a recordação de Francie e as imagens se moldam a essas lembranças, por isso, pode-se afirmar que a trilha sonora se torna mais importante do que a trilha de imagens, que fica em função do ponto de vista do narrador.

Em “Moving lips: cinema as ventriloquism” (1980), Rick Altman garante que “[...] longe de ser subserviente à imagem, a trilha sonora usa a ilusão de subserviência para servir seus próprios fins”¹⁶⁴ (1980, p. 67), ou seja, mesmo que não aparente, as imagens servem aos propósitos do narrador, pois elas mostram o que ele quer que o público veja, ou melhor, o que o diretor quer que o público saiba sobre esse narrador.

¹⁶⁴ “[...] far from being subservient to the image, the sound track uses the illusion of subservience to serve its own ends.”

Rick Altman explica essa afirmação, a respeito da subserviência da imagem, usando a metáfora do ventriloquista e seu boneco, em que o ventriloquista representa a trilha sonora, e seu boneco, a trilha de imagens. O ventriloquista move seu boneco (as imagens), criando a ilusão de que ele fala, enquanto, de fato, o boneco é usado apenas para despistar a origem do som, fazendo o espectador se concentrar no que a narrativa quer mostrar.

Muitas coisas que são narradas no romance não são contadas pelo *voice-over* e aparecem no discurso dos personagens, como na cena que mostra o interior da casa dos Nugent, e a Sra. Nugent diz: “Eu espero que ele esteja orgulhoso de si mesmo agora, o porco. Depois do que fez com sua pobre mãe”¹⁶⁵ (00:27:55), logo em seguida Francie aparece do lado de fora da casa atrás da mulher. Ou quando ele sai do mercado e a Sra. Canning diz: “[...] claro, que chances ele teve na vida? Pobre criatura...”¹⁶⁶ (01:08:26). O menino não ouve o que elas dizem, porém o narrador sabe o que elas estariam pensando e falando.

A briga da Sra. Nugent no início do filme introduz os assuntos de diferença de classe e o alcoolismo do pai:

It has nothing to do with knowing kids or anything else! I knew the kind of you lot long before I went to England... And I should've had more sense than let my Philip near the likes of him. I mean not that it's the poor child's fault. What do you expect from a house the father is never in? Lying about pubs from morning till night. He's no better than a pig! It is a small wonder the boy is the way he is. What chance has he got, living in a pigsty? But if he is seen near my Philip again there'll be trouble. Mark my words. Pigs! That's all youse are! The whole town knows that. Pigs.¹⁶⁷ (00:05:17).

¹⁶⁵ “I hope he's proud of himself now, the pig. After what he's done on his poor mother.”

¹⁶⁶ “[...] sure, what chance did he ever have? The poor creature...”

¹⁶⁷ “Não tem nada a ver com conhecer crianças ou coisas assim! Eu conhecia o tipo de vocês muito antes de ir para a Inglaterra... E eu deveria ter tido mais cautela e não deixar meu Philip perto do tipo dele. Quer dizer, não que seja culpa da pobre criança. O que você espera de uma casa onde o pai nunca está? Deitado pelos bares de manhã até a noite. Ele não é melhor do que um porco! Não há a menor dúvida no porquê o menino é do jeito que é. Que chances ele teve, morando em um chiqueiro? Mas se ele for visto perto do meu Philip de novo haverá problemas. Marque minhas palavras. Porcos! É isso que vocês são! Toda a cidade sabe disso. Porcos.”

A fala da personagem resume os assuntos que depois são desenvolvidos na história, enquanto o *voice-over* aparece como monólogo interior do romance: “Bem eu não sei se meu pai era um porco ou não... mas numa coisa ela estava certa, ele realmente conseguia beber bastante”¹⁶⁸ (00:05:17). Entretanto, Jordan usou mais duas técnicas para atingir a profundidade do narrador do livro: mantiveram-se a riqueza do sotaque de Francie, e, mantiveram-se as cenas de alucinações e imaginações grotescas do mundo interior do personagem. O sotaque chama a atenção pelo fato de o filme ser uma produção hollywoodiana, em que a pronúncia do inglês norte-americano padrão é geralmente preservada desde a instauração do Código Hays.¹⁶⁹

Colin MacCabe comenta em “A Hollywood production in Clones”, que para Patrick McCabe e Neil Jordan o sotaque era crucial; por isso a filme foi gravado com a pronúncia do condado de Monaghan que é muito peculiar, comparado ao de Dublin ou de Belfast. Os atores que não eram locais tiveram de ser treinados com Patrick McCabe, cuja cidade natal é Clones. “Stephen Rea, por exemplo, passou dois dias com McCabe para ter certeza de que ele podia fazer as inflexões corretas, e, de fato, Benny Brady e o *voice-over* de Francie no filme soam muito como Patrick McCabe.”¹⁷⁰ (MaCCABE. 2007, p. 52). Já a escolha de mostrar o mundo interior de Francie foi discutida pelo diretor:

¹⁶⁸ “Well I don’t know if me da was a pig or not... but one thing she was right about, he sure could drink.”

¹⁶⁹ Por quatro décadas, os grandes estúdios de Hollywood autocensuravam-se por meio de um Código de Produção, o qual exigia um encorajamento moral chamado de ‘pensamento correto’, que garantisse ao governo que os cidadãos não seriam corrompidos ou influenciados pelos filmes. O Código Hays levou o nome do primeiro presidente da corporação *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA), Will H. Hays, que se formou em 1922. O Comitê de Relações do Estúdio adotou o Código em 1930, com a intenção de afastar as operações de censura do governo, garantindo que nenhum corte ou edição precisasse ser realizado posteriormente pelo Estado ou por autoridades locais (que se mobilizaram antes da existência do Código). O Código sofreu encolhimentos constantes até deixar de existir oficialmente em 1968. Em 1945, Will H. Hays foi substituído pelo administrador Eric Johnston, que permaneceu no até sua morte em 1963. Johnston mudou o nome da organização para *Motion Picture Association of America* (MPAA). Jack Valenti se tornou o novo representante em 1966. Após o Código de Produção ter sido abandonado por completo, o sistema de censura do MPAA começou a classificar os temas e a forma como o assunto era apresentado, categorizando os filmes por idade como atualmente. Fonte: The Motion Picture Production Code. Disponível em: <http://productioncode.dhwritings.com/multipleframes_productioncode.php>. Acesso em: 17 out. 2011.

¹⁷⁰ “Stephen Rea, for example, was to spend two days with McCabe making sure he could get the inflections right and indeed Benny Brady and Francie’s voice-over in the film sound very similar to Patrick McCabe.”

[...] part of me knew it was going to be difficult to adapt the book to the screen – there are so many fantasy sequences, priests with alien heads and what have you – but there was also a part of me that just felt it was crying out to be made into a film.¹⁷¹ (Neil Jordan).

Jordan sabia que seria difícil transpor tantas cenas de fantasias, pois o ponto de vista de Francie é o único oferecido ao espectador, que acompanha a deterioração familiar, social e psíquica do narrador.

Apesar de se perceber inicialmente que Francie é uma criança inocente inicialmente, ele se torna vítima das circunstâncias. Para McLoone, Francie serve como metáfora da ‘criança abusada sexualmente pela história’. Francie é o melhor exemplo do abuso, da exploração e da negligência se considerar-se que a psicose de Francie é um produto de uma sociedade católica. Porém, de uma forma mais profunda, Francie pode metaforizar o filho da nação, e sua psicose pode estar num passado distante em forma de “[...] síndrome de falsa memória”¹⁷² (2006, p 220), ou seja, no trauma da opressão colonial, da fome e da emigração. Para o autor, *The butcher boy* fornece munição para ambas as leituras, revisionista e antirrevisionista, do trauma da Irlanda.

Ainda segundo McLoone, a psicose de Francie também pode ser vista como o resultado dos excessos da modernização “[...] personificados nos ares e gracejos da Sra. Nugent e sua mobilidade econômica e social elevada (significativamente, trejeitos que ela pegou enquanto morava na Inglaterra)”¹⁷³ (2006, p. 221). Porém, além de representar a ascensão social, ela representa o ideal que se opõe ao decadente; ela humilha a família de Francie, expondo o contraste, que é percebido pelo narrador: “Se os Nugents não tivessem vindo para a cidade Se eles apenas tivessem nos deixados quietos era só isso que eles tinham

¹⁷¹ “[...] parte de mim sabia que seria difícil adaptar o livro para a tela – há tantas sequências de fantasia, padres com cabeças de alienígenas e o que você tem? – mas havia parte de mim que apenas sentiu que o filme estava clamando para ser feito.”

¹⁷² “[...] false memory syndrome.”

¹⁷³ “[...] personified in Mrs Nugent’s airs and graces and her economic and social upward-mobility (significantly, traits which she picked up while living in England).”

que fazer”¹⁷⁴ (01:08:36). Francie deposita toda sua frustração na Sra. Nugent: “Aquela velha Sra. Nugent estava dominando toda a cidade. Pouco a pouco tudo o que eu já tinha gostado eu não podia acreditar. Eu sentei naquela velha cozinha e então fiz uma lista das pessoas que tinham me abandonado”¹⁷⁵ (01:19:52). O foco narrativo e as imagens mostram o mundo interior do narrador e como sua mente desenvolve a mania em relação a Sra. Nugent.

O espectador não tem nada além da visão distorcida de Francie. McLoone compara esse narrador com problemas mentais a Benjy de *The sound and the fury* de William Faulkner. Entretanto, no caso de *The butcher boy*, não há outros narradores contando o mesmo evento e Francie não sofre de um retardo mental. Essa comparação entre os dois narradores é incompatível quando se avalia que Francie confessa um crime, justificando-se e denunciando sua infância em um lar corrompido e em um meio abusivo.

Apesar de o ponto de vista da narração do filme ser muito parecido com o do romance, eles se diferenciam por sua estrutura cronológica e pelo fato de o Francie de Neil Jordan continuar jovem, o que provocou transformações fundamentais. A violência é trabalhada de uma forma diferente, tendo em vista que no romance Francie fica cada vez mais violento conforme cresce. Francie não se torna um adolescente e, sendo assim, muitos episódios de violência, que já haviam sido abrandados nos rascunhos de McCabe, foram eliminados pelo diretor, como, por exemplo, a maneira como Francie aterroriza a comunidade com sua enorme jaqueta asquerosa e que ele amedronta a Sra. Connolly, assim como a surra que ele dá na Sra. Nugent antes de matá-la.

Entretanto, Colin McCabe pode estar simplificando demais quando afirma que Francie surta violentamente apenas três vezes: “[...] quando ele ataca Buttsy com uma pedra; quando ele apunhala o padre Tiddly com uma faca de papel; e, quando ele mata a Sra.

¹⁷⁴ “If only the Nugents hadn’t come to town If only they’d left us alone that was all they had to do.”

¹⁷⁵ “That old Mrs. Nugent she was taking over the whole town. Bit by bit everything I’d ever liked I just couldn’t believe it. I sat down in that old kitchen and made a list of all people that were gone on me now.”

Nugent”¹⁷⁶ (2007, p. 54). Francie também ataca Philip e o detetive com uma corrente no galinheiro; ele empurra a Sra. Nugent e Philip para tentar entrar na casa; ele morde o louco no manicômio; é muito agressivo com as mulheres no mercado e com a dona da pensão. O poder de Francie de machucar se intensifica conforme a história se desenvolve.

Embora haja menos cenas de violência, a ferocidade dos ataques é chocante e demonstra que o terror não é excluído. A agressividade aparece no realismo da cena, o modo de representação em que Jordan é um especialista: a violência na tela, ou seja, nos gestos e nas expressões dos atores. Quando os irmãos da Sra. Nugent vão atrás de Francie pela segunda vez, eles perguntam a Joe o que o pai dele diria quando soubesse que ele estava com Francie; Joe diz: “Eu não estou andando com ele. Eu costumava andar com ele. Ele que não para de me chamar. Ele não me deixa em paz!”¹⁷⁷ (01:03:03), Francie fica enfurecido com as palavras do amigo e ataca Buttsy e Devlin com a pedra. Joe se assusta com a reação violenta de Francie e foge.

Outra alteração fundamental que ocorreu em decorrência do fato de a Francie continuar criança foi a forma como ele sai do manicômio. No romance, o personagem volta para casa depois da internação porque ele já era adolescente; já no filme, não seria permitido que ele ficasse sozinho em casa. Francie escapa pela janela, fazendo uma rima visual com sua fuga no início, quando ele foge após a festa de Natal. Nota-se que as duas escapadas de Francie pela janela resultam na morte de uma mãe, primeiramente de sua mãe e depois da mãe de Philip (MACCBE, 2007, 57).

As rimas visuais produzem equivalências no cinema como na poesia, geralmente são cenas curtas que costumam evocar um sentimento, ou uma lembrança, nos personagens ou no

¹⁷⁶ “[...] when he attacks Buttsy with a stone, when he stabs Fr Tiddly with a paper knife and when he kills Mrs Nugent with his humane killer.”

¹⁷⁷ “I’m not hanging around with him. I used to hang around with him. He keeps calling. He won’t leave me alone!”

público. Segundo Valeria Olivetti¹⁷⁸ (2010), a rima cinematográfica não precisa ser apenas visual, pode ser também sonora ou narrativa. Em *The butcher boy*, Neil Jordan rima acontecimentos da história do personagem com as imagens de explosão que aparecem na televisão, como, por exemplo, no começo: Benny corre atrás de Francie para bater nele, a mãe pega suas pílulas em cima da televisão; então, a câmera foca na mão da mãe e na tela, onde há uma contagem regressiva; há um *close up* na imagem da nuvem em forma de cogumelo, a bomba explode enquanto o menino apanha do pai e o barulho da explosão sobressai ao da briga – uma rima entre imagem e som e narrativa.

A explosão da bomba atômica se torna uma imagem frequente; ela expõe a ameaça comunista e o medo de uma guerra nuclear; no entanto, também faz alusão ao terror na vida de Francie. Nas palavras de Colin MacCabe, a imagem da bomba “[...] liga a violência na vida de Francie à violência na espécie”¹⁷⁹ (2007, p. 54), ao passo que enfatiza a preocupação do período. Após a explosão, o interlocutor do programa da televisão pergunta se a humanidade será capaz de controlar essa grande conquista.

O medo da aniquilação da civilização humana por uma bomba atômica é um dos temas do romance que foi expandido pelo diretor. A alucinação de Francie com o holocausto, em que apenas ele e Joe sobrevivem, é bastante emblemática do medo comum dos personagens, que comentam com o menino frases como: “Será um dia terrível para esta cidade se o mundo terminar”¹⁸⁰. Contudo, para Colin MacCabe, essa fantasia com o fim do mundo se dá no momento em que Francie tem de aceitar a morte do pai, quando suas tentativas de negá-la se chocam com a realidade e o resultado é a alucinação com uma morte que afeta toda a cidade.

Apesar de Francie não se interessar muito pelos assuntos do mundo externo, o terror que tomou conta da população pode ser ouvido na trilha sonora do rádio, que introduz

¹⁷⁸ Dicas de roteiro: rima cinematográfica. 6 jan. 2010. Disponível em: <
http://dicasderoteiro.com/2010/01/06/rima-cinematografica/>. Acesso em: 6 out. 2011.

¹⁷⁹ “[...] links the violence in Francie’s life to the violence in the species.”

¹⁸⁰ “It will be a bitter day for this town if the world comes to an end.”

assuntos políticos como: “Cuba está se transformando em uma base nuclear Soviética”¹⁸¹ (01:06:31). Na mercearia, a Sra. Canning (no romance e na peça, Sra. Connolly) e as outras mulheres aparecem preocupadas escutando o rádio: “Nós não arriscaremos prematuramente ou desnecessariamente o custo de uma guerra mundial nuclear. Em que mesmo os frutos da nossa vitória seriam cinzas em nossas bocas. Mas também não nos encolheremos diante desse risco...”¹⁸² (01:07:22). Então, Francie entra na loja e conversa com as mulheres; quando ele sai, elas continuam ouvindo perplexamente: “[...] será visto como um ataque da União Soviética aos Estados Unidos”¹⁸³ (01:08:30).

Francie volta do baile e o rádio em sua casa está ligado:

The cost of freedom is always high but Americans have always paid it. And one path we shall never choose and that is the path of surrender, or submission. Our goal is not the victory of might, but the vindication of right. Not peace at the expense of freedom, but both peace and freedom. Here, in this hemisphere...¹⁸⁴ (01:11:38).

Essas informações trazidas pelo rádio criam reflexões sobre a importância de subsídios cinematográficos. Jordan deu um pouco mais de peso aos medos e ansiedades causados pela crise em Cuba, mas a preocupação do diretor em mostrar o contexto sociopolítico é ainda mais evidente na cena em que Francie invade a casa dos Nugent. No romance, o menino assiste *Voyage to the bottom of the sea* na televisão. Já no filme, ele assiste *The atomic cafe*, um documentário sobre começo da era nuclear que mostra uma grande variedade de arquivos dos anos 1940, 1950 e 1960.

¹⁸¹ “Cuba is being turned into a Sovietic nuclear base.”

¹⁸² “We will not prematurely or unnecessarily risk the cost of worldwide nuclear war. In which even the fruits of victory would be ashes in our mouths. But neither will we shrink from that risk...”

¹⁸³ “[...] will be seen as an attack by the Sovietic Union on the United States.”

¹⁸⁴ “O custo da liberdade sempre é alto, mas os americanos sempre pagaram. E um caminho que jamais escolheremos e esse é o caminho da rendição, ou submissão. Nosso objetivo não é a vitória, mas a vindicação ao direito. A paz não à custa da liberdade, mas ambas a paz e a liberdade. Aqui, nesse hemisfério...”

O trecho que o menino assiste dá instruções de como proceder sob um ataque nuclear; trazendo na cena, em cores, a imagem de uma bomba explodindo e da destruição que ela causa na cidade, o locutor do filme diz: “um submarino explodido em um cais pode afetar uma cidade. A área atingida seria um lugar muito feio para se fazer um piquenique”¹⁸⁵ (00:34:08). *The atomic cafe* trata do tema da descoberta da bomba atômica com humor negro, expondo a propaganda do governo da época – que garantia que, mesmo estando muito perto de uma morte eminente, a imagem da bomba atômica explodindo é uma das mais belas a serem apreciadas no mundo.

O *mise en scène* pode mostrar muito mais do que é dito e, nesse aspecto, as coisas que o personagem ouve e assiste tem um papel fundamental para mostrar o contexto. Entretanto, o *mise en scène* está mais propenso a oferecer a concepção que Francie tem do mundo, e como essa compreensão interfere na sua realidade. Pode-se visualizar o contraste da cultura de Francie com a influência estrangeira por meio da fascinação que ele tem pelos filmes norte-americanos, principalmente sobre alienígenas. Para ele, os alienígenas e a existência de outros mundos se tornam uma ameaça tão real quanto a guerra nuclear. E isso pode ser apreendido quando o menino procura por Joe em Bundoran; Francie diz ao padre que, na verdade, aquele não era seu amigo, o verdadeiro Joe havia sido levado, ou pelos comunistas, ou pelos alienígenas, ou pela Sra. Nugent.

O Francie criado por Jordan é apresentado bastante obcecado por seu irmão de pacto de sangue e as aparições de Nossa Senhora têm um papel decisivo nesse comportamento. Quando ele está sozinho, ela aparece para confortá-lo e traz esperança; ela lembra que Joe o ama e que eles são irmãos e o incentiva a ir atrás do amigo. A primeira vez que Francie conversa com a Virgem, ela diz para ele não se preocupar com o peixinho que Joe ganhou e o tranquiliza.

¹⁸⁵ “A submarine exploded in a harbor might affect a city. The affected area would be a poor picnic site.”

O filme faz referência a Nossa Senhora de Fátima, que, em 1917, apareceu para três crianças portuguesas para avisar sobre a revolução russa e fazer profecias sobre guerras. A aparição da Virgem para crianças se tornou um tema frequente entre os católicos no século passado. Por isso, os padres acreditam que Francie realmente esteja vendo Nossa Senhora e não desconfiam que o menino esteja com algum tipo de esquizofrenia. O padre Sullivan diz para Francie que ele ‘abriu as portas para algo muito especial’; essa frase ambígua é repetida outras vezes no filme, especialmente, na alucinação com o fim do mundo, em que o padre aparece montado a cavalo com uma cabeça de alienígena.

A ideia de que Nossa Senhora pouparia Carn e viria para salvá-los do fim do mundo demonstra ironicamente a ingenuidade da comunidade católica. A Sra. Canning conta que a Virgem disse à filha do Taynor que chegará às seis em ponto, mas Francie não acredita que ela virá, pois ela não havia contada nada para ele. O louvor à santa é uma característica marcante do catolicismo irlandês, segundo Colin MacCabe:

Five years after Hiroshima, in the year of Francie Brady’s and Neil Jordan’s birth, the Catholic Church might have felt that it was important to confirm a maternal figure that would offer the promise of eternal life against this most brutal of earthly deaths. Pius XII announced that it was now an official doctrine of the Catholic Church that Mary, the Mother of God, did not die but was assumed directly into Heaven.¹⁸⁶ (2007, p. 66-67).

A vida eterna de Maria foi associada à promessa de salvação da Igreja e à proteção materna. As aparições da Virgem também fazem uma alusão à mãe onipresente e dessexualizada, e à mãe ausente na vida de Francie. Na lógica do filme, ela é real e está na recordação de Francie como todos os outros personagens, mas corrobora com falsas esperanças sobre o elo

¹⁸⁶ “Cinco anos apos Hiroshima, no ano de nascimento de Francie Brady e Neil Jordan, a Igreja Católica pode ter sentido a importância de confirmar a figura materna que ofereceria a promessa de vida eterna contra a mais brutal das mortes terrenas. Pius XII anunciou que agora era doutrina oficial da Igreja Católica que Maria, mãe de Deus, não morreu, mas subiu diretamente ao Céu.”

inquebrável que ele tem com seu amigo. Pode-se afirmar que o espectador consegue ver a santa porque essa é a perspectiva do filme – de dentro da mente de Francie.

A Virgem também aparece incorporada na pequena estatueta que ele comprou para sua mãe quando fugiu pra Dublin. Francie reconhece a santa na mulher sentada na cadeira de balanço tocando harpa. Nessa cena, ele está em casa cuidando de seu pai (já falecido). Ela diz que Joe está chegando, mas, na verdade, quem chega é o Sargento e o Médico. Francie é dopado e tem uma alucinação: pétalas brancas caem sobre ele e o corpo de seu pai; ele acorda em um campo de flores enquanto pode-se ouvir *Where are you?* por Frank Sinatra. Francie está nas montanhas com Joe e vemos a imagem panorâmica da beleza natural de Clones atingida por uma bomba atômica dos comunistas.

A destruição da romantizada paisagem rural, do lago azul entre as montanhas, ofereceu uma das visões mais subversivas que o cinema irlandês já havia produzido. Segundo Martin McLoone, essa sequência de imagens é rica em significado porque a natureza bucólica do país sempre foi o tipo de imagem que dominou as representações do cinema irlandês, por décadas. Quando esse cenário romantizado explode, com a nuvem em forma de cogumelo, percebe-se a sugestão da invasão da modernidade e da expansão da cultura norte-americana que dominava a Irlanda.

Joe e Francie são os últimos sobreviventes do holocausto. Eles chegam à cidade, onde tudo foi destruído e está em cinzas, porém eles podem ver os corpos dos moradores – corpos de porcos carbonizados, como se, no interior, todos da cidade fossem porcos. Pode-se ouvir a lembrança que Francie tem das vozes dos personagens nos corpos queimados e reconhecê-los por suas roupas. O menino diz para as mulheres na mercearia: “Quem é o porco agora senhoras?”¹⁸⁷. Essa montagem é muito rica em termos de som e imagem, e realça a relação do contexto político com o social.

¹⁸⁷ ‘Who’s the pig now ladies?’ (01.14.39).

A pergunta de Francie no filme, sobre quem seriam os porcos agora, sugere um diálogo em relação ao romance, em que a Sra. Connolly e suas amigas fazem Francie imitar um porco; em seguida, ele e sua família incorporam o animal e vão juntos para o bar da cidade. Já a alucinação que ele tem no romance, realça a humilhação e o desprezo da comunidade em relação a ele e sua família; o diálogo se dá visto que, no texto, ele personifica o animal e, na tela, todos da cidade viram porcos, menos ele e Joe.

O filme expõe bastante a associação de Francie e seu pai com porcos, mas expande o tema do preconceito social. Para o narrador, mesmo sendo vergonhoso ser considerado um porco por todos da cidade, de acordo com o narrador, havia uma coisa pior:

Now if there's one thing worse than a pig... it's a bogman up from the country for the day to do the Christmas shopping. We'd see them in the café with their caps and their boots and their bony arses. They called it dancing. It looked more like wading through the manure¹⁸⁸ (00.13.22).

A criação da cena do tango do caipira exprime o preconceito que Francie sentia pelas pessoas do interior que moravam nas regiões dos brejos. O tema do preconceito de classe se torna bastante visível quando Francie interage com os *bogmen* nas instituições, quando ele observa os modos que esses meninos têm à mesa e a ignorância pelo fato de eles não conhecerem Al Capone e os heróis que ele apreciava.

A música do tango do caipira, tocada no café, fica de fundo na narração e se estende até o momento em que a mãe volta do hospício. Ela compra o disco e ouve a música incessantemente, enquanto faz bolos. Essa música, também intitulada *The butcher boy*, é uma canção popular irlandesa. No filme ela foi cantada por Sinnead O'Connor (que interpreta a Nossa Senhora). As canções tradicionais também são cantadas na festa de Natal e contrastam

¹⁸⁸ “Agora se há uma coisa pior do que um porco... é um *bogman* que vem do campo para passar o dia e fazer as compras de Natal. Nós os víamos no café com suas boinas, suas botas e suas bundas ossudas. Eles chamavam aquilo de dança. Parecia mais andar sobre o adubo.”

com as músicas norte-americanas. A letra de *Where are you?* combina bastante com a situação de Francie, que procura pelo amigo e por seu final feliz.

Contudo, algumas canções têm outra função – a função de introduzir a tensão do momento. No começo da festa de Natal, a câmera enfoca Benny e faz um *close up* na sua expressão de desgosto, ao fundo, ouve-se uma música de suspense que não combina com a alegria da festa. Essa música causa estranhamento e anuncia o clima de terror da briga que se sucede entre Benny e Alo, e depois entre Benny e Anne, o que torna o ambiente insuportável para Francie. A música, ao fundo da cena em que a mãe do menino é levada, é também bastante tocante pois sugere a tristeza de Francie.

Enquanto a música ajuda Francie a expressar sua tensão e suas emoções durante a narração, o *mise en scène* o ajuda a introduzir o contexto sociopolítico e religioso da época, de forma intensa. O mundo real aparece como pano de fundo nos rádios, nas televisões e nas falas dos outros personagens. Contudo, o que é narrado e o que é visto, a essa estrutura de *flashback*, ganha um significado particular por meio da sequência de imagens, que cativa o público, e é no processo de edição que as tomadas e sua sequência são selecionadas.

Em “Film editing”¹⁸⁹, Lucy Fisher (2005) discute a visão que vários autores têm do processo de edição ou montagem. Noël Carroll, por exemplo, argumenta que a edição é uma estratégia que mantém uma atividade visual e estrutura o ponto de vista. O autor nota como o discurso do cinema interage com o funcionamento da mente do espectador, e como os tropos cinemáticos, como sons, música, iluminação e efeitos gráficos são usados para prender a atenção.

A relação entre montagem e cognição não é tão explorada por outros autores, como Christian Metz, que associa a edição com a linguagem e reconhece no cinema o sistema linguístico da semiótica. Por meio do estudo de estruturas sintagmáticas do filme, Metz tenta

¹⁸⁹ In: MILLER, Toby; STAM, Robert. *A companion to film theory*. USA, UK e Australia: Blackwell Publishing, 2005, p. 64-83.

responder à seguinte pergunta: “Como o cinema indica sucessividade, precessividade, paradas temporais, causalidade, relações adversativas, consequências, proximidade ou distancia espacial, etc.?”¹⁹⁰ (2005, p. 75). Para Metz (e outros autores que veem o cinema como ‘língua’), tais questões são centrais para a estrutura discursiva do filme e devem ser estudadas.

Não obstante, Noël Carroll discorda da visão semiótica sobre o processo de edição, e nega a afirmação de que os filmes só podem ser decodificados por pessoas que aprenderam as convenções do cinema. Carroll acredita que, quando uma sequência de tomadas é apresentada a um espectador, tal compreensão depende mais do reconhecimento e da capacidade intelectual do indivíduo, que deve inferir sobre a relação entre as cenas procedentes e antecedentes. Para Carroll, a edição espelha a linguagem do diretor, como comunicação que pode exigir mais ou menos trabalho intelectual; quanto mais convencional o filme, menos trabalho cognitivo ele oferece.

A edição é uma representação parcial, em que o espectador tem de preencher lacunas. É conveniente observar que os personagens são descritos do ponto de vista da criança, porém por intermédio do narrador, que continua com uma mentalidade infantil: “E das sombras vêm o Dr. Boyd, com sua roupa de Drácula, procurando seu copo de sangue. ‘Mostre a língua e diga: ah’ e enquanto você faz isso posso morder seu pescoço?”¹⁹¹ (01:05:40). Quando Francie conversa com os personagens adultos, a câmera focaliza a parte de trás da cabeça do menino, como se o espectador olhasse para cima a partir do ponto de vista de Francie.

O fato de o enfoque das câmeras enquadrarem os personagens a partir da percepção da criança fez com que Jordan tivesse de escolher os atores cuidadosamente. Nas palavras do diretor, “[...] nós tínhamos que ver esses personagens do ponto de vista da criança – então eles seriam levemente exagerados – mas também nunca poderiam se degenerar em

¹⁹⁰ “How does the cinema indicate sucessivity, precession, temporal breaks, causality, adversative relationships, consequences, spatial proximity or distance, etc.?”

¹⁹¹ “And out of the mists comes Dr. Boyd, in his Dracula outfit, looking for his pint of blood. ‘Stick your tongue and say: ah’ and while you’re at it, can I bite your neck?”

caricaturas”¹⁹². O pai de Francie, por exemplo, não é nada mais do que um típico pai irlandês bêbado, a mãe é maníaca-depressiva, o padre é pedófilo.

Manter um equilíbrio entre estereótipos e indivíduos foi uma das maiores tarefas de Jordan como diretor, que precisou mudar o elenco durante as gravações para privilegiar atores como Stephen Rea, pai de Francie e Francie adulto, Fiona Shaw como Sra. Nugent, Brendan Gleeson como Padre Bubble, Aisling O’Sullivan como mãe de Francie, Tom Hickey como jardineiro e Milo O’Shea como Padre Tiddly.

Já Eamonn Owens (Francie) e Alan Boyle (Joe) não eram atores e foram descobertos por Jordan e a diretora de elenco, Susie Figgis, em uma escola próxima a Clones. Jordan explica em entrevista que: “Quando você contrata um ator mirim, você sempre tenta achar alguém que nunca foi usado antes. Por que você sempre tem as melhores performances de alguém que nunca foi treinado”¹⁹³. O diretor se surpreendeu com o desempenho de muitas crianças e ficou em dúvida a respeito de qual dos atores interpretaria Francie e qual seria Joe, mas acabou escolhendo Eamonn Owens para representar Francie, pelo formato redondo de seu rosto que nos lembra os desenhos de porquinhos da Disney.

A contratação de Sinéad O’Connor como Virgem Maria foi polêmica porque a atriz é conhecida pelo seu desprezo pela Igreja Católica; Jordan, no entanto, afirma que a escolheu por sua semelhança com as estatuetas da santa e não pela natureza profana da alucinação de Francie. Contudo, para quem conhece a atriz e cantora, vê-la representando a Virgem foi um truque no discurso sobre religião e sexualidade do filme. A devoção a Nossa Senhora era o modelo promovido pela Igreja Católica irlandesa que tinha a figura da santa como mulher ideal por que é uma mãe fértil, porém virgem e pura.

¹⁹² “[...] we had to see these characters from the point of view of a child - so they'd be slightly exaggerated - but also they could never degenerate into caricature.”

¹⁹³ “When you're casting a child actor, you always try to find someone that no one else has used before. Because you often get the best performances from someone who's been given no training whatsoever.”

O vestuário de Sinead O’Conner é impressionantemente semelhante ao das estatuetas da Nossa Senhora e das imagens que Francie vê. A figurinista, Sandy Powell, também deu uma atenção especial aos trajes da Sra. Nugent vestindo-a com tons fortes da cor verde. De acordo com Colin MacCabe, a ideia da figurinista era unir a lembrança da bruxa de *The wizard of Oz* (1939) e a Mãe Irlanda das histórias místicas de Cathleen ní Houlihan.

The butcher boy foi muito bem recebido pela crítica que aclamou a habilidade de Jordan em transpor o romance para a tela. O diretor ganhou o prêmio *Silver Berlin Bear* de melhor diretor, Adrian Biddle ganhou o *European Film Award for Best Cinematographer*. O filme também ganhou a *Berlin Film Festival* em 1998. O uso do *voice-over* e do *flashback* acompanhou estratégias que são tipicamente usadas em transposição de romances para filmes, como, por exemplo, a compressão, a simplificação de eventos narrativos, a concentração das características centrais do protagonista e a redução ou desaparecimento de personagens secundários. Entretanto, o diretor criou muitas cenas e usou os recursos do cinema, como sons, músicas, iluminação e efeitos gráficos, com a intenção de ampliar o contexto histórico.

Para atingir esse resultado, o roteiro cinematográfico sofreu muitas alterações. Segundo Jean Claude Carrière e Pascal Bonitzer, em “O roteiro de ficção”¹⁹⁴, um roteiro cinematográfico é “[...] uma ficção transitória em que as palavras ‘salvo as do diálogo’ são contingentes (estão em função das imagens), em que as bifurcações apresentam-se sempre possíveis, em que os desfechos sempre são mais ou menos frágeis, intercambiáveis” (1996, p. 84), isto é, na construção do roteiro cinematográfico, tudo pode ser reelaborado durante as gravações a fim de se mudar algo considerado impróprio: o cenário, personagens, um diálogo ou até mesmo o curso dos acontecimentos.

As informações fornecidas a respeito da criação do roteiro de Jordan e McCabe mostram o processo de transformação constante. O filme contém muitas transformações e

¹⁹⁴ In: CARRIÈRE, Jean-Claude; BONITZER, Pascal. *Prática do roteiro cinematográfico*. Tradução Teresa de Almeida. 2ª ed. São Paulo: JSN editora, 1996, p. 84.

criações e não é fiel ao romance. A violência, por exemplo, apesar de estar reduzida no número de ocorrências, é impactante pelo realismo da agressividade representada pelos atores. Contudo, a história de Francie não muda, ela ganha uma visão cinematográfica e atinge outros interesses do diretor.

O sucesso de transpor um romance de Patrick McCabe se repetiu em 2005, quando Neil Jordan decidiu fazer o filme de *Breakfast on Pluto* (2005), lançado no Brasil no mesmo ano como *Café da manhã em Plutão*. O roteiro é uma transposição do romance também intitulado *Breakfast on Pluto* (1998). De acordo com a entrevista de John Maguire¹⁹⁵ (2006) com o autor e o diretor, o roteiro desse filme também teve colaboração de Patrick McCabe que escreveu o primeiro rascunho, e Jordan fez o segundo e o terceiro.

Em *Breakfast on Pluto*, o travesti Patrick Kitten Braden (no romance, Patrick Pussy Braden) conta sua história por meio da autobiografia *As aventuras de Patrick Braden* com o recurso do *voice-over* e dos comentários de dois passarinhos (que assistem a cena da mãe de Patrick o abandonando em um cesto). Estrelado por Cillian Murphy, Liam Neeson, e o maior colaborador de Neil Jordan, Stephen Rea, o filme traz muitas semelhanças na estrutura de *flashback*, no tema e no estilo narrativo com *The butcher boy*. O entrevistador perguntou se a história de Kitten seria uma extensão da história de Francie caso seu final não tivesse sido trágico. Nas palavras de Neil Jordan:

You could say that *The Butcher Boy* is about the destruction of a child's innocence and *Breakfast* is about maintaining that state of grace, regardless of what's going on around you. If there was anything in what you're saying, about it being seen as a sequel, it'd be something like that.¹⁹⁶

¹⁹⁵“The Rocky Mountain News” (2006). Disponível em: <<http://maguiresmovies.blogspot.com/2006/01/interview-neil-jordan-pat-mccabe-rocky.html>> Acesso em: 11 Out. 2011.

¹⁹⁶ “Você pode afirmar que *The butcher boy* é sobre a destruição da inocência de uma criança e *Breakfast* é sobre manter o estado de graça, não importando o que aconteça a seu redor. Se há alguma coisa no que você disse, sobre o filme ser visto como uma sequência seria algo do tipo.”

Se existe alguma semelhança entre os narradores esta é exatamente a oposição entre a agressividade de Francie, que comete um crime monstruoso, e a suavidade de Patrick, que não se deixa corromper, e por isso se salva e ‘vence’ ao final de sua história.

Breakfast on Pluto procura mostrar muito mais a tentativa de se manter a inocência do que mostrar a violência no homem e no contexto político. O entrevistador John Maguire questiona se o âmago do filme não está na presença dos ataques do IRA e Patrick McCabe responde que não, mas que seria inconcebível falar sobre um jovem que nasceu em 1971, na fronteira da Irlanda com a Irlanda do Norte, e não falar das guerras do período. O autor afirma que as batalhas políticas do país nunca foram tema de seus romances e que “O IRA nesse contexto representa uma força externa, sinistra e ameaçadora como uma matilha de lobos”¹⁹⁷; para McCabe, um filme que lida diretamente com o IRA e as forças opostas do Norte teria de ser muito mais complexo politicamente.

Embora na transposição de *The butcher boy* o diretor tenha dado mais atenção ao contexto político, o filme não trata da história política do país como em *Michael Collins*, *The crying game* e *Angel* por exemplo. Neil Jordan afirma que esperou algum tempo para fazer *Breakfast on Pluto*, porque não queria lidar com política logo depois de *Michael Collins*, e salienta que, apesar do contexto estar intrínseco à história de Kitten. O filme mostra uma geração que queria ir embora do país porque começava sofriam com o preconceito de uma sociedade Católica julgadora. Nessa época, havia muita pobreza e desemprego e a uma das escapatórias para os jovens dessa geração era mudar-se para a Inglaterra.

Apesar de ter sido considerado longo e cansativo, *Breakfast on Pluto* foi muito bem recebido na Irlanda. Patrick McCabe e Neil Jordan ganharam o prêmio de melhor roteiro do *Irish Film and Television Awards*, que também premiou Neil Jordan como melhor diretor, Cillian Murphy como melhor ator e Glynn Lorraine e Lynn Johnson como melhores

¹⁹⁷ “The IRA in the context here represents a threatening, sinister, outside force, like a pack of wolves.”

cabeleireiros e maquiadores. O diretor também ganhou o *Audience Award* em *Ljubljana International Film Festival*. O filme teve várias nomeações como, por exemplo, o *Best Foreign Dramatic Trailer* e *The Best Voice Over* no *Golden Trailer Awards*.

O trabalho em equipe, do diretor e do autor, se mostrou bastante fértil. É interessante lembrar que Patrick McCabe se envolveu com os filmes e fez questão de atuar em ambos. Em *The butcher boy* ele aparece como figurante, interpretando Jimmy the Skite, e em *Breakfast on Pluto* ele atuou como o professor de Kitten. Os filmes de Jordan causaram repercussão no cinema irlandês, especialmente *The butcher boy*, que subverteu a tendência rural romantizada que predominava até então. Segundo Lance Pettit, em seu artigo “Irish cinema: the last decade”¹⁹⁸, o filme foi um divisor de águas no cinema contemporâneo irlandês.

Ambos os filmes não somente ampliaram, como difundiram o trabalho de Patrick McCabe. Hutcheon alerta para a importância das adaptações e sua capacidade de prolongar a existência de certo texto:

An adaptation is not vampiric: it does not draw the life-blood from its source and leave it dying or dead, nor is it paler than the adapted work. It may, on the contrary, keep that prior work alive, giving it an afterlife it would never have had otherwise¹⁹⁹ (2006, p. 176).

A metáfora da ‘vida após a morte’ exprime a visão que muitos críticos passaram a ter nas últimas décadas. Em uma época de reprodução mecânica e comunicação eletrônica, “[...] transposições se tornarão parte de uma teoria mais geral sobre repetição, e os estudos de transposição se moverão das margens para o centro dos estudos de mídia contemporânea”²⁰⁰

¹⁹⁸ Artigo para o *ABEI Journal*, v. 12, ainda não editado.

¹⁹⁹ “Uma transposição não é vampírica: ela não suga o sangue-vida de sua fonte e a deixa morrendo ou morta, nem mais pálida do que o trabalho adaptado. Ela pode, do modo contrário, manter o trabalho anterior vivo, dando a ele uma pós-vida que de outro modo ele jamais teria”. *Fonte*: Final questions. In: HUTCHEON, Linda. *A theory of adaptation*. New York and London: Routledge, 2006, p.169-177.

²⁰⁰ “[...] by this means, adaptation will become part of a general theory of repetition, and adaptation study will move from the margins to the center of contemporary media studies.”

(NAREMORE, 2000, p. 15), ou seja, os estudos sobre transposições deverão se juntar com os estudos de reciclagem, restauração e com outras formas de recontar as mesmas histórias.

James Namores argumenta na introdução de sua antologia *Film adaptation* (2000) que “[...] já está mais do que na hora dos escritores sobre adaptação, não importa como eles rotulem sua metodologia, reconheçam o que Bazin viu em 1948”²⁰¹ (2000, p. 15). Em qualquer modalidade de transposição que a peça ou filme se apresente, André Bazin (1948) já previa uma evolução nos estudos de transposições cinematográficas até os anos 2050, em que os críticos não mais veriam um romance do qual foi feito um filme e uma peça, e sim um único trabalho refletido em três formas, como uma pirâmide artística com três lados, todos iguais aos olhos da crítica. Contudo, ainda é necessário repensar: como e por que se usar um enredo adaptado em vez de se criar novos textos.

²⁰¹ “[...] it is high time that writers on adaptation, however they might label their methodology, recognize what Bazin saw in 1948.”

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após se ter analisado o romance, o segundo e o terceiro capítulos visaram responder como os trabalhos de transposição foram realizados e como as adaptações foram recebidas pela crítica. Mas, é necessário retomar o motivo que norteou esse estudo: por que as pessoas produzem transposições da literatura? De modo geral, o porquê de se trabalhar com enredos antigos e não se criar algo totalmente novo está na necessidade de falar sobre aquele mesmo assunto, como se a temática então tratada ainda não tivesse se esgotado e necessitasse de outras reescrituras, versões e transposições; afinal, para que descartar assuntos que ainda permeiam nossa sociedade?

Outro bom motivo para se fazer uma transposição da literatura para o palco e para a tela é a sua fama e reconhecimento. Muitas vezes, acredita-se que o sucesso é mais garantido por se tratar de um romance já conhecido. Entretanto, a recepção do público tem a ver com o sucesso ou não da transposição em si e não com o sucesso do material adaptado. Mesmo o filme ou peça fiel a um romance famoso não tem garantia de ser bem recebido, pois cada leitor gera suas imagens a partir da interpretação do texto; quando o texto adaptado não capta os elementos apreciados por esse leitor, a ideia de infidelidade ganha força.

As transformações nunca agradam a todos, mas, se elas forem criativas e construírem algo maior sobre o hipotexto, o hipertexto se destaca e é reconhecido como uma boa transposição. Assim, é mais apropriado analisar o hipertexto sem descontextualizar o processo de criação em relação a sua fonte. Nessa dissertação, os estudos das técnicas de transposição para o palco e para a tela visou apresentar como cada forma dialoga com o romance, sem a intenção de comparar e julgar qual hipertexto apresentou melhor o mesmo tema.

Apesar de o romance ter sido considerado o hipotexto, sabe-se que ele teve o manuscrito *Baby Pig*, inspirado na peça de rádio *He lies in Armagh jail*, que reconta um crime

real. Pode-se concluir que a história desse assassinato é um hipotexto, um fato real que deu entusiasmo criador para Patrick Shay fazer a peça de rádio e para Patrick McCabe escrever o manuscrito, que se transformou no romance e a peça. Como dito anteriormente, *The butcher boy* foi considerado o hipotexto, e seu reflexo no palco e na tela os hipertextos, porque o paratexto do texto dramático revela que ele se baseou no romance, assim como o paratexto nos créditos iniciais do filme.

A história de Francie é bastante peculiar e *The butcher boy* foi muito aclamado por sua forma e riqueza de símbolos e alusões, talvez esse seja o motivo da história ter sido escolhida para ser representada por meio das encenações teatrais e do cinema. Como visto no primeiro capítulo, a engenhosidade do texto coloca o leitor dentro da mente de Francie, mostrando sua agressividade, seu sofrimento, seu humor e sua alienação em relação aos acontecimentos do mundo.

No caso dessa pesquisa, as transposições não ocorreram pela falta de assunto, ou pela incapacidade de criação, mas com o intuito de se explorar um tema polêmico por meio de novas formas que recontam a mesma história. Não apenas o sucesso do romance, mas sua forma inspirou o diretor a fazer o filme; não se sabe ao certo o que inspirou Patrick McCabe a escrever o texto da peça, mas suas encenações mostram que ela contribui para uma continuidade, ou melhor, para a perpetuação da história de Francie.

O tema e o sucesso do romance adaptado parecem ser o principal motivo pelo qual as transposições ocorrem. A loucura é a característica central da história de Francie e ela é muito bem trabalhada nos hipertextos, construída a partir do contexto social dos anos 1960 na Irlanda, fez muito sucesso nos anos 1990 porque explora um assunto interessante nos dias de hoje: a doença mental no mundo atual.

Ambas as transposições se preocuparam em mostrar como a somatória de eventos trágicos na vida do personagem central o levou a loucura. Ambas assumem o mesmo ponto de

vista questionador, que abre portas para o leitor refletir sobre os porquês da loucura. Ambas mostram a camada pública, por meio da interação do protagonista com a comunidade, e a camada privada, por meio da expressão do emocional e do desequilíbrio mental do narrador.

Entretanto, a peça foca mais no sujeito e sua interação com a sociedade, e nesse aspecto o uso do humor negro teve um papel fundamental. O humor negro funciona como um atalho no texto dramatúrgico, ele escancara as rotulações sociais resumindo assuntos que foram desenvolvidos no romance de forma complexa. As cenas muito carregadas com esse humor geram um surrealismo, que é usado como técnica pelo dramaturgo para comprimir assuntos com um efeito cômico. A peça resumiu e excluiu muitas passagens e personagens secundários, compactando a história de Francie, sem acrescentar nada relativamente importante.

Além da loucura, a oralidade tem um papel admirável na descrição daquele espaço e daquele período. Patrick McCabe foi capaz de captar a variedade da fala da região, porque ele nasceu em Clones e escreveu o romance enquanto morava em Londres. As três formas artísticas desenvolvem a oralidade do contador de histórias, o que coloca a cultura popular em evidência. Apesar de as técnicas de transposição serem diferentes para cada gênero, percebe-se que o estilo narrativo em primeira pessoa é mantido nas duas transposições por meio do narrador no palco e do *voice-over*.

No romance, Patrick McCabe faz uso da imitação das vozes dos outros personagens para compor o discurso de Francie. Na peça, a ideia do autor, de fazer com que o mesmo ator que representa Piglet interprete também os outros personagens, se assemelha à estrutura discursiva do romance – que trás o ponto de vista da recordação do narrador. Ver Piglet interpretar os outros personagens também traz um tom de imitação, como o discurso indireto livre do romance, que distancia as personagens de suas falas. Já os pensamentos de Francie

são substituídos pela narração de Frank, que dialoga com o público e faz monólogos para introduzir assuntos e fazer saltos temporais.

Neil Jordan também decidiu manter o ponto de vista do romance, não somente com o uso do *voice-over*, que introduz a história e os *flashbacks*, mas principalmente por meio da focalização das câmeras. Como comentado no terceiro capítulo, o diretor optou por manter a percepção da realidade da criança (por meio da focalização da nuca de Francie, que traz a visão dos personagens em segundo plano) e de seu mundo interior (por meio das visões da santa, dos padres com cabeça de alienígena e das alucinações).

Os hipertextos trazem ganhos e perdas e em ambos houve algumas criações. É claro que em termos de som e imagem tudo foi criado. *Frank Pig says hello* explora bastante o uso de sons e de música, uma tendência do teatro irlandês. O crítico Philip Fisher, que assistiu à peça *The dead school*, escrita por Patrick McCabe, discute dois elementos que mais chamaram sua atenção: estilo surrealista da peça, que o fez lembrar o teatro de Samuel Beckett, e a presença de música, que compõe duas trilhas sonoras – uma de canções antigas, que Rafael Bell ouvia, e a outra de música moderna da geração de Malachy Dudgeon.

Nota-se que a transposição pode trazer o velho de forma nova e, algumas vezes, de forma original. O surrealismo e a musicalidade usados por Patrick McCabe mostram o estilo do dramaturgo, que, apesar de não ter transformado muito a história de Francie, se preocupou em trazer uma nova maneira de se apresentar o tema. O fato da morte da Sra. Nugent não ser encenada leva à conclusão de que a peça quer mostrar, não tanto a violência de Francie contra os personagens, mas sim a exclusão e o preconceito social que os personagens têm em relação a Francie.

Como o romance, o filme é realista com traços naturalistas. Apesar de Jordan excluir muitos episódios de violência, ele dá uma muita força para os que são representados. O filme mostra muitas cenas atrozess como Francie esquartejando o corpo da mulher e depois pedaços

de seu corpo no monte de lavagem. A imagem da perna da Sra. Nugent, com a bota de pele, dialoga com o romance e com a peça de rádio de Patrick Shay, *He lies in Armagh jail*, sobre o assassinato real que ocorreu em Clones. A história de Shay conta que, logo que os encarregados de tirar a lavagem de trás do açougue começaram a cavar, acharam uma perna humana com uma bota.

Como explorado no segundo e no terceiro capítulos, ambas as transposições fazem incessantes analogias com o romance e muitas delas não ocorrem na mesma passagem. Há muitas frases ditas por um personagem no hipotexto que é dito por outro nos hipertextos, e de uma forma ou de outra, nota-se que quase todas as informações estão presentes, mesmo que de diferentes maneiras. Tornar-se-ia muito exaustivo comentar sobre todas elas, por isso foi feito uma seleção em relação aos exemplos julgados mais interessantes.

O banco de informações que constitui o romance passou por um processo de seleção e composição de algo muito similar por meio de uma mistura. Diferentemente da peça, o filme não é uma imitação do romance e vale-se de estratégias que são tipicamente usadas em transposições desse tipo, como, por exemplo, a compressão e simplificação de eventos narrativos e a concentração das características centrais do protagonista. Entretanto, Neil Jordan transformou várias passagens e deu uma importância maior ao contexto político internacional da época do que o romance.

Essa percepção de que as informações necessárias para compreendermos a história de Francie estão todas presentes, ainda que de forma diferente, leva à conclusão de que as transposições foram fiéis ao ‘espírito’ da narrativa, ou seja, mesmo com a forma transformada a essência continua a mesma. Entretanto, a fidelidade ao ‘espírito’ de um romance é uma questão de escolha e não de obrigatoriedade ou garantia de sucesso. Ser fiel ao ‘espírito’ também pode gerar uma visão preconceituosa, visto que o romance nunca vai suscitar uma única interpretação.

Uma versão teatral ou cinematográfica, como a de *The butcher boy*, transferiu o romance para outros meios de comunicação, por meio da incorporação da interpretação do hipotexto e das técnicas apropriadas para cada gênero. Contudo, a transposição não traz transformações de forma aleatória, e sim de acordo com as necessidades, com o estilo do diretor e com os protocolos do meio de comunicação para o qual é transposta. Alterar a mídia de uma narrativa envolve a visualização do processo como um produto de fins lucrativos, pois não se pode perder de vista que colocar uma peça ou filme em cartaz significa vender ingressos para recuperar o investimento envolvido.

As três formas em que a história de Francie foi moldada mostram a excelência no uso da intertextualidade e da autointertextualidade, pois vale aqui ressaltar que, apesar de o filme servir também aos propósitos do diretor, o protagonista mora em Carn – nome da cidadezinha que delinea o território literário do autor desde 1989. Dentro de sua natureza específica, cada forma ‘conta’ ou ‘mostra’ o desenvolvimento de uma consciência aberrante, trazendo para perto do leitor ou do público a loucura como espelho do mundo, como fonte de verdade e crítica da situação política e social existente.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADLER, Stella. In: _____. **Técnica da representação**. Tradução Marcello Mello. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

ALTMAN, Rick. Moving lips: cinema as ventriloquism. In: _____. **Yale French studies**. 1980, p. 67-79.

ANDREW, Dudley. Adaptation (1984). In: NAMORE, James. **Film adaptations**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000, p. 28-37.

BAKHTIN, M. M. Discourse in the novel. In: _____. **Dialogic imagination**. Austin: University of Texas Press, 1983, p. 259-422.

BAZIN, André. Adaptation or the cinema as digest. In: NAMORE, James. **Film adaptations**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000, p. 53-75.

BORNHEIM, Gerd A. Teatro e literatura. In: _____. **Teatro: a cena dividida**. Porto Alegre: L&P, 1983, p.73-90.

BROWN, Terrance. In: _____. **Ireland – a social and cultural history – 1922-2002**. London: Harper Perennial, 2004.

CARRIÈRE, Jean-Claude; BONITZER, Pascal. O roteiro de ficção. In: _____. **Prática do roteiro cinematográfico: o roteiro de ficção**. Tradução Teresa de Almeida. 2. ed. São Paulo: JBN, 1996, p. 83-86.

D'HOKER, Elke. The contemporary first-person narrator. In: HURBER, Werner et al. **Ireland: representation and responsibility**. WVT, 2007, p. 41-50.

ELLMANN, Richard. *James Joyce*. 2. ed. Oxford: Oxford University Press, 1983.

FISHER, Lucy. Film editing. In: MILLER, Toby; STAM, Robert. **A companion to film theory**. USA, UK and Australia: Blackwell Publishing, 2005, p. 64-83.

FOULCAULT, Michel. **Madness and civilization: a history of insanity in the age of reason**. Vintage Books, 1988, p. x-xi.

FAIRLEIGH, John. (Ed.) **Far from the land: contemporary Irish plays**. London: Methuen, 1998.

GERAGHTY, Christine. Introdução. In: _____. **Now a major motion picture: film adaptations of literature and drama**. United States : Rowman & Littlefield Publishers, 2008, p. 1 -13.

GUTTING, Gary. In: _____. **The Cambridge companion to Foucault**, New York: Cambridge University Press, 2005, p. 1-6.

HUBER, Werner. Introduction. In _____: **Ireland: representation and responsibility.**

Trier: WVT, 2007, p. 9-12.

HUGHES, George. Narrators. In: _____. **Reading novels.** United States: Vanderbilt, 2002, p. 148-160.

HUTCHEON, Linda. Final Questions. In: _____. **A Theory of Adaptation.** New York and London: Routledge, 2006, p.169-177.

JOST, François. From film to novel: An essay on comparative narratology. In: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra. **A companion to literature and film.** United Kingdom: Blackwell, 2006, p. 71-80.

KENNY, John. If you go down the woods today.... **The Irish Times**, Weekend Review, Dublin, p. 11, 21 nov. 2006.

MACCABE, Colin. **The butcher boy.** Cork: Cork University Press, 2007.

MCCABE, Patrick. Frank Pig Says Hello. In: FAIRLEIGH, John. **Far from the land: contemporary Irish plays.** London: Methuen, 2002, p. 237-306.

_____. **Breakfast on Pluto.** London: Picador, 1998.

_____. **Carn .** New York: Delta, 1994.

_____. **The butcher boy**. New York: Delta, 1994.

_____. **Nó na garganta**. Tradução Lídia Cavalcante-Luther. São Paulo: Geração Editorial, 1997.

_____. **The dead school**. New York: The Dial Press. 1995.

_____. **Winterwood** (2006). United States: Bloomsbury. 2008.

MCLOONE, Martin. The abused child of history: Neil Jordan's *The butcher boy*. In: _____. **Irish film: the emergence of a contemporary cinema**. London: British Film Institute, 2006, p. 213 - 223.

MUSNTERBERG, Hugo. **The film: a psychological study** (The Silent Photoplay in 1916). New York: Dover, 1970.

NAMORE, James. Introduction. In: _____. **Film adaptations**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000, p. 1-15.

PALMER, R. Barton. The sociological turn of adaptation studies: the example of *Film Noir* (2004). In: STAM, Robert; RAENGO, Alessandra. **A companion to literature and film**. United Kingdom: Blackwell, 2006, p. 258-277.

PEACH, Linden. Limit and transgression: Roody Doyle's *The woman who walked into doors* (1996), Patrick McCabe's *The butcher boy* (1992) and William Trevor's *Felicia's journey*

(1994). In: _____. **The contemporary Irish novel: critical readings**. China: Palgrave MacMillan, 2004, p. 169-197.

PETTIT, Lance. Irish cinema: the last decade, **ABEI Journal**. São Paulo, v. 12.

REGO, Teresa Cristina. In: _____. **Vygotsky: uma perspectiva histórico-cultural da educação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

SANDERS, Julie. What is adaptation? In: _____. **Adaptation and appropriation**. New York and London: Routledge, 2006, p. 17-25.

STAM, Robert. Beyond fidelity: the dialogics of adaptation. In: NAMORE, James. **Film adaptations**. New Brunswick: Rutgers University Press, 2000, p. 54-76.

TURIN, Maureen. **Flashbacks in film: memory and history**. New York and London: Routledge, 1989.

WALLACE, Clare. Running amuck: manic logic in Patrick McCabe's *The butcher boy*, **Irish Study Review**, v. 6, n. 2, p. 157-163, 1998.

ZATLIN, Phyllis. On and off screen: the many faces of adaptation. In: _____. **Theatrical translations and film adaptation**. Clevedon: Multilingual Matters Lid., 2005, p.150-167.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS:

BRANTLEY, Ben. Losing a friend and finding violence. **The New York Times**, New York, 29 jan. 1996. Theater Review. Disponível em: <<http://theater2.nytimes.com/mem/theater/treview.html?html>>. Acesso em: 5 jan. 2009.

BYRNE, Paul. **The provocative son**. Entrevista com Neil Jordan. Disponível em <http://www.industrycentral.net/director_interviews/NJ01.HTM 09/15/2009>. Acesso em: 9 set. 2011.

FISHER, Philip. **The dead school**, 2010. Disponível em: <<http://www.britishtheatreguide.info/reviews/deadschool-rev.htm>> Acesso em: 5 nov. 2011.

GREALIS, Tom. **Liberty Arts Centre**, 30 nov. 2002. Disponível em: <<http://www.rte.ie/arts/2002/1105/frankpig.html> >. Acesso em: 18 ago. 2009.

HAHN, Daniel. 2002. **Contemporary writers**. Disponível em: <<http://www.contemporarywriters.com/authors/?p=auth69-2002>>. Acesso em: 10 out. 2011.

MAGUIRE, John. **The Rocky Mountain News**, 9 Jan. 2006. Disponível em: <<http://maguiresmovies.blogspot.com/2006/01/interview-neil-jordan-pat-mccabe-rocky.html>>. Acesso em: 11 out. 2011.

OLIVETTI, Valeria. **Dicas de roteiro: rima cinematográfica**, 6 jan. 2010. Disponível em: <<http://dicasderoteiro.com/2010/01/06/rima-cinematografica/>>. Acesso em: 6 out. 2011.

TOSCAN, Richard. Adaptation of novels, **The playwriting seminars**: The Full-length play. (1995-2007). Disponível em: <<http://www.vcu.edu/arts/playwriting/adaptations.html>>.

Acesso em: 29 abr. 2010.

FILME:

THE BUTCHER BOY 1997, dirigido por Neil Jordan, produzido por Redmond Morris e Stephen Woolley. Local: Geffen Pictures, distribuído por Warner Bros. Pictures, DVD (110min).