

Sobre ecos, reverberações e *Molly Sweeney*

Paulo Eduardo Carvalho

E às vezes, antes de entrarmos naquela casa enorme, cheia de ecos, às vezes ele abraçava-me e encostava os seus lábios ao meu ouvido e sussurrava com uma insistência feroz: “Eu garanto-te, minha querida, não estás a perder grande coisa; não estás mesmo. Acredita em mim.” ... Mas isso foi muitos, muitos anos depois. E então, já ele e a minha mãe tinham morrido há muito e a velha casa cheia de ecos também já desaparecera.

*Brian Friel, Molly Sweeney*¹

Molly Sweeney é a 23ª peça publicada de Brian Friel, cuja vasta obra é este ano objecto de diversas celebrações em toda a Irlanda, por motivo do seu 70º aniversário, sobretudo através da reposição ou novas montagens de peças suas, mas também através de exposições, colóquios, seminários e publicações especializadas. O público português tem tido uma relação intermitente, e de atenção muito desigual, com este dramaturgo irlandês desde que na temporada de 1970-71 Orlando Vitorino dirigiu, para o Teatro d'Arte de Lisboa *Amantes e Triunfantes*; em 1991, Rogério de Carvalho encenou, para o extinto Teatro da Graça, *Pais e Filhos*, a adaptação que Friel realizara do romance homónimo de Turgueniev; 1996 terá sido o ano mais “frielião” em Portugal, com a produção de *Traduções*, pelo Teatro da Malaposta, com encenação de Antonino Solmer, e *Danças a um deus pagão*, pela Escola de Mulheres, com encenação da italiana Rosamaria Rinaldi. Contudo, subsiste a sensação de que o público de teatro português desconhece ainda a grandeza de um dramaturgo que, como poucos no nosso tempo, tem mantido um compromisso sofisticado na criação de um universo no qual emoção e imaginação são repetidamente articuladas e colocadas ao serviço da reflexão, com uma atenção sempre voltada para as particularidades irlandesas, sem que daí resulte qualquer limitação paroquial, bem pelo contrário, potenciando uma inegável capacidade de apelo universal.

A estreia de *Molly Sweeney* em 1994, no segundo grande teatro de Dublin, o Gate Theatre, marcou a estreia do dramaturgo na encenação. Seja por este facto, seja pelas imensas expectativas geradas por cada nova criação do dramaturgo desde o sucesso esmagador de *Danças a um deus pagão* (estreado em Dublin em 1990 e grande vencedor dos Tonys americanos no ano seguinte), *Molly Sweeney* teve na altura uma recepção dividida entre o louvor mais desenfreado e o cepticismo mais assumido sobretudo quanto à sua “teatralidade”². Friel explora neste seu texto o impulso humano para a narração, modo de tradução do conhecimento no dizer, inscrevendo a peça na longa tradição irlandesa do contador de histórias (que de Sebastian Barry a Conor McPherson parece inspirar uma via muito importante da produção dramática irlandesa contemporânea).

A estrutura, temática e formal, de *Molly Sweeney* é construída à imagem da memória que a protagonista tem da “velha casa” familiar onde cresceu: “enorme, cheia de ecos”. Como “imenso ... cheio de ecos” é também o corredor do hospital que Molly recorda das visitas a sua mãe, o mesmo “velho hospital” onde Molly parece acabar os seus dias, onde, pelo menos, acaba a narrativa que nos é oferecida. Literalmente definido como a repetição de um som ou sons por efeito da sua reflexão num obstáculo, o eco surge assim muitas vezes metaforicamente utilizado no sentido de repetição ou imitação próxima de uma ideia, um estilo, um efeito, mas também para designar uma lembrança, recordação, memória ou vestígio. *Molly Sweeney* é uma peça de memória, retrospectiva, mas também, como a própria memória, reconstrutiva, feita de múltiplos reflexos e reverberações: semelhanças, convergências, divergências, alusões, ecos. Como de ecos e reverberações é feita a história que com os outros vamos construindo e a que gostamos de chamar nossa. Retomando parcialmente a forma dramática utilizada em *Faith Healer* (1989) - peça desafiadoramente constituída por quatro longos monólogos - Friel explora as possibilidades polifónicas criadas pela alternância monologante das três personagens permanentemente em cena, criando mais uma vez um objecto dramático que parece combinar de modo quase imponderável uma forma totalmente ritualizada com um registo em tudo natural(ista). *Molly Sweeney* inclui aquilo que, numa análise mais exigente, poderíamos caracterizar como monólogos verdadeiros, mas também falsos duos e trios de extensão variável, jogando subtilmente com o ritmo, as acelerações, as pausas e... os ecos.

(E talvez por isso a experiência de tradução deste texto tenha sido sobretudo um exercício de escuta, um esforço de atenção particular aos muitos ecos e reverberações que o tecem e entretecem, para garantir a sobrevivência do jogo e proporcionar aos actores o mesmo desenho dramático e até físico que o discurso frielião sempre tão magicamente sugere, nas suas delicadas inflexões, requebros e respirações.)

O nome da protagonista, e título da peça, é ele próprio um duplo eco: “Molly” é eco de diversas outras irlandesas representações do feminino, da mais popular Molly Malone à mais literária Molly Bloom joyceana; “Sweeney” é eco de outras fantasias e outras loucuras, aquelas protagonizadas pelo rei homónimo de uma famosa lenda gaélica e estruturadas num texto que se supõe do século XII (*Buile Shuibne*, ou *A Loucura de Sweeney*), personagem condenado a viver nas florestas, no topo das árvores, lamentando o seu destino, celebrando a natureza, dialogando com outros loucos, e gozando de breves períodos

de sanidade. (Principal expoente irlandês da lenda do homem selvagem e dos ritos de passagem, a lenda de Sweeney conheceu neste século famosas glosas, entre as quais *At Swim-Two-Birds*, de Flann O'Brien, 1930, e *Sweeney Astray* do nobelizado Seamus Heaney, 1983).

Molly Sweeney é também um texto povoado por variados ecos das mais significativas “experiências de passagem” do seu próprio autor. Para além de *Faith Healer*, são muitos os ecos de outras peças, nomeadamente daquelas que o público português teve mais recentemente a oportunidade de conhecer. “A confusão não é uma condição ignóbil”, uma das frases nucleares de *Traduções* surge como uma síntese correcta daquilo que *Molly Sweeney* parece tão apostada em demonstrar, sobretudo no discurso final da sua protagonista; mas outras frases desta peça, como “as pessoas que vivem sozinhas são frequentemente dotadas de uma opulenta vida de fantasia”, ecoam afirmações semelhantes na sua evidente lucidez e vontade córica que encontramos naquele outro clássico frieliano: “algumas culturas dispõem no seu vocabulário e sintaxe energias aquisitivas e ostentações de que as suas vidas materiais carecem em absoluto ... uma língua muito rica, cheia das mitologias da fantasia, da esperança da auto-ilusão - uma sintaxe opulenta com amanhã”. Exploração muito diversa dos mecanismos e funcionamento da memória, *Molly Sweeney* partilha com *Danças a um deus pagão* o reconhecimento da dança como modo intenso, mas necessariamente fugaz, tântrico quase, de integridade e comunhão: a inesquecível cena da dança selvagem e frenética das irmãs Mundy surge aqui retomada na evocação verbal que Molly nos oferece da sua própria dança de solitário desespero e afirmação durante a festa na noite anterior à operação:

“Uma música para dançar, Tom! Uma música rápida, louca! E no momento exacto em que ele começou a tocar, eu gritei - gritei a plenos pulmões: ‘Olhem para mim! Olhem bem para mim!’ E numa fúria de raiva e de desafio, dancei uma dança selvagem e furiosa dando voltas e mais voltas à sala; depois no corredor; depois à volta da cozinha; depois de regresso à sala outra vez e uma terceira volta. Louca, selvagem e frenética. Mas com uma tal destreza, uma tal eficácia. Nenhuma timidez, nenhuma hesitação, nenhum passo em falso. Nem um só copo entornado, nem um único ombro machucado. Avançando entre todas aquelas pessoas, como num voo entre cadeiras, bancos, almofadas, garrafas e copos com uma segurança absoluta, uma completa confiança. Até o Frank dizer qualquer coisa ao Tom e ele parar de tocar.”

Mas *Molly Sweeney* é também eco de outros universos literários e tradições, mais remotos, como a capacidade vidente do cego Tirésias, ou a experiência simbolista de *Les Aveugles* de Maeterlinck, ou mais próximos, pelo menos do autor, como *The Well of the Saints* (O Poço dos Santos) de Synge, cujas figuras centrais, Martin e Mary Doull, são curados da sua cegueira física por um frade-santo e subsequentemente rejeitam essa dádiva da visão acabando numa espécie de exílio.

À semelhança de muitas outras das suas peças (e *Traduções* volta a ser o exemplo mais paradigmático), Friel constrói aqui a sua ficção dramática parasitando ostensivamente outros textos, outras “ficções”, sejam elas clínicas, filosóficas ou antropológicas, diluindo-as no seu próprio universo, mas deixando-as sempre a reverberar, num exercício extraordinário de assimilação distanciadora, potenciando a força palimpséstica do seu peculiar processo compositivo. O ponto de partida e o texto que ecoa ao longo de muitas das histórias vividas e contadas por *Molly Sweeney*, Frank e o Dr. Rice é “Ver e Não Ver”, de Oliver Sacks, o mesmo de “O homem que confundiu a mulher com um chapéu” na base de um espectáculo recente de Peter Brook. Ao fascinante texto de Sacks, Friel vai buscar não só a história de Virgil (um indivíduo cego desde a infância a quem a visão fora restituída no estado adulto), mas também muitas situações, informações, nomes, termos e, certamente, outras sugestões bibliográficas. Sem querer destruir o prazer do espectador curioso que queira ler o texto do antropólogo americano depois de ver este espectáculo³, registre-se, a título de exemplo, que Virgil era massagista terapeuta e construiu, também ele, uma “vida própria: tinha um emprego estável, uma identidade própria, era economicamente independente, tinha amigos”, e que é por iniciativa de Amy, a sua esposa, que decide tentar a extracção de cataratas e da retinose pigmentar. Virgil passa por todos os estádios vividos por Molly após a operação, acabando a sua experiência por ser descrita como um “milagre abortado”: “Mas depois vieram os problemas, os conflitos de ver sem compreender, de não conseguir construir um mundo visual, e ser ao mesmo tempo obrigado a desistir do seu. Ele deu por si entre dois mundos, sem se enquadrar em nenhum deles - um tormento do qual parecia não haver escapatória.” Mesmo a formulação do Dr. Rice, que nos é contada por Frank, relativa ao nosso trabalho activo de construção do mundo é a Sacks que o dramaturgo a pede emprestada: “O mundo não nos é oferecido: somos nós que o construímos incessantemente, recorrendo à experimentação, à categorização, à memória, às associações mentais.”

É também no texto de Sacks que encontramos a referência a toda a linha de pensadores que no século XVIII dedicaram tanta da sua atenção às questões da percepção: de Molyneux a Diderot, passando por Locke e Berkeley. O célebre problema de Molyneux, que o filósofo irlandês formula numa carta a Locke em 1692, surge articulado na peça pela voz de Frank, cujo auto-didactismo compensa a cultura científica mais estreita do Dr. Rice:

“Se uma pessoa é cega, dizia o Molyneux ... se uma pessoa for cega pode aprender a distinguir entre um cubo e uma esfera simplesmente através do toque, tocando-lhes, sentindo-os. Certo? Certo. Agora, vamos supor que essa pessoa recupera a visão, será ela capaz - só pela visão, sem tocar, sem sentir - será ela capaz de dizer que objecto é o cubo e qual a esfera? Lamento muito, meu amigo, disse o Locke ... mas essa pessoa não será capaz de dizer qual é o quê.”

Friel recupera assim aquela que foi a metáfora chave para muita da filosofia irlandesa do século XVIII⁴, ao mesmo tempo que, na companhia de Berkeley, recorda um período (1696-1757) da escrita irlandesa em que ao contrário da ideia de que os escritores irlandeses têm sido mais atraídos pelo mundo da imaginação do que pelo das ideias abstractas, um número muito significativo de obras filosóficas e teológicas foram produzidas na Irlanda. George Berkeley, um dos grandes prosadores irlandeses do século XVIII, ocupa lugar de relevo na discussão dos problemas teóricos da experiência e da natureza da linguagem, devendo-lhe ser reconduzida a defesa da “heterogeneidade radical entre todas as ideias sensíveis provenientes dos diferentes sentidos, como a visão e o tacto”⁵, questão que permanece no centro da investigação contemporânea sobre a percepção visual. O seu princípio de que *esse est percipici* (ser é ser percebido) está na base do seu imaterialismo, isto é, a ideia de que os objectos só existem quando objectos de percepção. Um outro texto onde Friel vai certamente buscar a posição de relativismo epistemológico e cultural utilizada na caracterização da cegueira das três personagens da sua peça é a “Carta sobre a cegueira: Para uso daqueles que podem ver”, de Diderot (1749, obra da qual uma frase surge utilizada como epígrafe na edição da peça⁶): nesta carta, o filósofo francês defende a ideia de que os cegos podem, à sua maneira construir um mundo completo e suficiente, uma “identidade de cego”, íntegra, sem quaisquer sentimentos de invalidez ou desadaptação, e de que o “problema da sua cegueira e o desejo de curá-la é portanto nosso e não deles”.

A cegueira surge em *Molly Sweeney* como metáfora organizadora, servida por múltiplas referências médicas e filosóficas, utilizada pelo dramaturgo como eco do drama pessoal característico de uma determinada condição patológica, mas ao serviço de uma exploração mais vasta da complexidade da percepção, das suas implicações, jogando habilmente com as relações muitas vezes equívocas entre a visão e o conhecimento, entre ver e compreender. Experiência climática são os variados e torturados testes a que Molly é sujeita depois da sua operação, paradoxalmente referidos como “ilusões” e “distorções”. A cegueira e a visão, ou melhor, o modo como as três personagens encaram e vivem esta condição é a estratégia utilizada para a sua definição respectiva. A cegueira clínica de Molly é diversamente partilhada por Frank e pelo Dr. Rice, igualmente cegos ou vítimas de uma “visão cega”, seja a incapacidade do médico em realmente “ver” a beleza da sua mulher antes do seu amor lhe ser subtraído, seja a desatenção de Frank relativamente à integridade da condição de Molly. Última e magnífica ilustração da egoísta irresponsabilidade de Frank, justificada por uma atitude de altruísta missionarismo, é o episódio dos texugos, animais meio-cegos que uma vez deslocados do seu habitat e forçados a entrar numa nova lura desatam “a correr montanha abaixo loucos de pânico, arrastando bocados de rede atrás de si ... tropeçavam em arbustos, embatiam contra as rochas e um contra o outro, resvalando, rolando e tropeçando por todo o lado”, num eloquente eco invertido da destreza e eficácia reveladas por Molly no episódio, já citado, da sua dança.

Quando Frank pela primeira vez diz, remetendo para o Dr. Rice, que as pessoas que vêem sem saber, sem reconhecer, são “agnósticas”, deveria dizer antes “agnósicas”; idêntica confusão ocorre, mais tarde no texto, quando ele fala em “gnose” para nomear a mesma condição da visão deficiente, quando o que deveria dizer era “agnose” ou “agnosia”. Nas duas ocorrências aquilo que está em causa é o estado de um doente que não conhece nada do que o cerca, porque perdeu a capacidade de transformar as sensações em percepções propriamente ditas. Ora porque o auto-didactismo de Frank justifica tais confusões, ora porque o Dr. Rice valida a sua perversidade confundindo o sempre curioso marido de Molly, o facto é que tal condição é deliberadamente confundida com dois extremos: o do conhecimento absoluto e intuitivo, especialmente da divindade, que os gnósticos pretendem alcançar (veja-se a brincadeira de Frank: “Molly cheia de conhecimento místico!”) e o sistema filosófico que exclui da competência da razão humana o conhecimento do absoluto, considerando-o como inacessível, reduzindo a ciência ao conhecimento do fenomenológico e relativo. Um jogo possível sobre homofonias parciais opera assim uma aproximação irónica entre a terminologia científica e religiosa, prolongando as reverberações dos jogos de sentido entre ver, saber e compreender que atravessam todo o texto.

Numa peça tão propiciadora de uma experiência evocativa, mediada pela palavra, não deixa de ser extraordinária a vitalidade que é reconhecida ao sensual, seja ele visual, táctil ou auditivo, como se o “grande Deus invisível” de que nos fala Sophia de Mello Breyner em “Caminho da Manhã”⁷ se presentificasse pela nossa experiência do real ou pela sua transfiguradora nomeação, num exercício de transcendência a que não é de modo nenhum alheio o universo frieliano. São muitas as coisas nomeadas, dotadas das suas formas, volumes, cores, muitas as sensações evocadas, muitos os ecos para o espectador de uma experiência menos desatenta com o real.

Se as memórias dominam estas personagens (Molly e os passeios no jardim com o pai ou as suas três visitas ao hospital para ver a mãe; Rice e a noite da partida da esposa ou as suas operações mais memoráveis; Frank e as suas cabras ou a sedução de Molly), elas não são menos, e em igual medida, habitadas por “desejos ilusórios”, uma expressão ecoada ao longo de todo o texto para descrever as suas respectivas “fantasias estúpidas”: a “breve incursão na terra da visão” de Molly;

o milagre da visão total de Molly, no caso de Frank; a regeneração ou recuperação, o “restaurar uma reputação”, do Dr. Rice. Testemunhos perturbantes de experiências e anseios, jogos hesitantes de projecção da fantasia sobre a realidade, estes passos recorrentes são pontuados por um aparente desgosto com o real. Assim, a interrogação retórica de Rice a Molly “E de que tipo de mundo é que estava à espera, Sra. Sweeney?” ecoa a desiludida afirmação do pai “Eu garanto-te, minha querida, não estás a perder grande coisa; não estás mesmo”. Contudo, mais do que uma visão pessimista, aquilo que o texto encena é a incapacidade colectiva de correctamente distinguirmos o real do imaginário, os factos da ficção, de aceitarmos os limites incontornáveis da nossa subjectividade, exprimindo tudo aquilo que não é passível de conciliação na nossa diferença ontológica. Embora, como reconhece António Damásio, partilhemos com outros seres humanos as imagens em que se apoia o nosso conceito do mundo, essas “imagens - perceptivas, evocadas a partir do passado real, e evocadas a partir de planos para o futuro - são construções do cérebro do nosso organismo”; tal facto não só nos impede de conhecermos a realidade “absoluta”⁸, como cria entre nós distâncias muitas vezes inultrapassáveis, mas condição única para a caleidoscópica e mutável dimensão dessa mesma realidade.

Jorge Lavelli, que encenou a peça em França em 1997 (com um título que sublinhava o caso clínico, omitindo parcialmente um dos seus ecos: Molly S.⁹) declarou então que aquilo que o seduzia no texto de Friel era o facto de ele colocar a questão do real e do seu sentido, e de ser precisamente o teatro, espaço artificial por excelência, a interrogar-se sobre a percepção da realidade e a perturbação que se pode introduzir nessa percepção¹⁰. Porque o texto interroga o modo como fazemos sentido do mundo, ele propõe um espectáculo que convida o espectador a servir-se da sua imaginação para (re)viver as experiências daquelas personagens, numa espécie de celebração dos poderes do espírito e da imaginação, da força da ilusão dramática, entendida nos moldes que a própria Molly sugere como caracterizadores do estado a que é conduzida, habitando uma “linha de fronteira entre a fantasia e a realidade”. A condição do espectáculo de teatro também é a desse “universo intermédio”, onde se misturam o real e o fantástico, o passado e o presente. O teatro oferece-nos a possibilidade do “desejo ilusório” de Molly, experimentando temporariamente, e com a garantia de regresso, a intensidade de um outro modo de experiência, onde a fantasia e a libertação da percepção das limitações da definição surgem automaticamente validadas. Este é um texto, será importante recordá-lo, que assenta na total ausência de coordenadas definidas na localização espaço-temporal das personagens. A sua “realidade” é idêntica à das visitas que Molly recebe no hospital, tal como nos relata no seu monólogo final, cuja conclusão não poderia ser mais eloquente:

“Seja como for, vivo agora num país de fronteira. É onde me sinto bem. Bem... à vontade. Pelo menos já não me preocupa se o que eu penso é fantasia ou se aquilo que eu tomo como imaginado por mim pode muito bem ser real ... a realidade externa. Real - imaginado - facto - ficção - fantasia - realidade - eis o que me parece ser. E parece-me bem. Porque é que deveria continuar a interrogar-me?”

Como sempre vem acontecendo com os textos de Friel, também já alguém¹¹ sugeriu uma metáfora política para *Molly Sweeney*: no contexto de estagnação política que se seguiu ao cessar-fogo de 1994 na Irlanda do Norte, a visão transcendente e libertadora de Molly seria metáfora para uma visão menos sectária, alternativa à polaridade extremada de posições e percepções, apostada no reconhecimento da capacidade de habitar a incerteza, associada ao papel dinâmico e funcional da nossa percepção, porque “o mundo não nos é oferecido - somos nós que o fazemos - através da nossa experiência, através da nossa memória, da criação de categorias, do estabelecimento de ligações ... Mas compo-lo, construí-lo, exige um esforço, uma concentração e uma paciência quase sobre-humanas”. Nada melhor do que o teatro, continuamos a acreditar, para o reconhecimento colectivo da incontornável “humanidade” da condição sugerida por Friel.