

SOBREVIVÊNCIA E RENOVAÇÃO DA TRAGÉDIA EM *O IRMÃO* DE DAVID MOURÃO FERREIRA.

MARIA FERNANDA BRASETE

Universidade de Aveiro

Como quase todos os grandes escritores portugueses, também David Mourão Ferreira não resistiu ao apelo do teatro, acrescentando à sua vasta obra poética, romanesca, ensaística e crítica, duas produções dramáticas: *Contrabando*, peça publicada pela primeira vez na revista «Gaal» em 1956 e recentemente editada pela Sociedade de Autores numa colectânea de peças em um acto, representadas no Teatro Estúdio do Salitre¹ e *O Irmão*², premiada aquando da sua primeira publicação em 1965 e levada à cena, cinco anos mais tarde, pela Companhia de Teatro Popular³, no Teatro da Estufa Fria.

¹ Lisboa, Dom Quixote, 1996.

² Edição utilizada: Lisboa, Guimarães Editores, 2^a 1988.

O autor informa, em “Nota à Primeira Edição” que o «primeiro esboço da peça data do dia 11 de Dezembro de 1955», mas que foi, posteriormente «toda reelaborada e escrita entre 28 de Junho e 5 de Julho de 1965». Ao longo de várias versões preliminares, outros «títulos provisórios» como “Palavras Cruzadas”, “O Natal em Família”, “Coração Oposto ao Mundo” e “Cerco” foram pensados pelo autor para a peça que, por último, decidiu intitular *O Irmão*, pondo de lado uma outra alternativa, muito mais sedutora, “Orestes”, mas demasiado ousada pelas subsequentes implicações taxonómicas que poderia suscitar.

³ A Companhia era, então, dirigida por António Figueiredo, também o responsável pela encenação da peça de David Mourão Ferreira, aquando da primeira representação em 20 de Maio de 1970. Ainda de acordo com a “Nota à Segunda Edição” (1988), sabe-se que a distribuição dos papéis foi a seguinte: o próprio Augusto Figueiredo terá desempenhado o papel de Germano, Madalena Sotto o de Lúcia, Fernanda Figueiredo o de Bárbara, e a Henrique Viana coubera o de Juvenal.

No panorama do drama moderno, peças como *Mourning Electra* (1931) de Eugene O’Neil, *The Family Reunion* (1939) de T.S. Eliot ou *Les Mouches* (1943) de Jean Paul Sartre, entre outras, reclamaram a ‘modernidade’ da tragédia de Electra, enquanto forma dramática de *mimesis* que representa uma imagem total do homem, no seu confronto doloroso com a divindade, com as tradições, crenças e leis. Repetindo um *mythos* antigo, os autores modernos re-presentam uma ficção, que é premissa da realidade, e à semelhança dos seus congéneres gregos, mais do que ‘imitar’ a tragédia da realidade, quiseram recriar a *poiesis* da tragédia humana.

O regime da modernidade reivindicara os direitos de uma literatura que não paralisasse o olhar nas obras antigas, mas que descobrisse formas novas, à medida do mundo novo. David Mourão Ferreira soube caldear as novas exigências estético-literárias com o insuprível legado da Antiguidade clássica, convertendo-o numa força dinamizadora do processo de criação artística, onde o “mimetismo”, repetindo as palavras de José Martins Garcia, «incensa o *já dito*, e incensa igualmente o *por-dizer*»⁴.

Sempre que, em literatura, se fala de tragédia, pretende-se designar um género dramático, um tipo de texto literário teatral que, apesar das suas longínquas raízes se estenderem a Atenas, onde foi consagrado pela obra dos três grandes poetas gregos do século V a. C. — Ésquilo, Sófocles e Eurípides —, transcende as fronteiras do Tempo, sempre que se repete e se altera esse modelo primordial. Se como Aristóteles⁵ comparássemos a ‘vida’ da tragédia à de um organismo vivo ou como Nietzsche⁶, e de certa forma, Georges

⁴ *David Mourão-Ferreira: a obra e o homem*. Lisboa, Arcádia, 1980, p. 51.

⁵ *Poetica* 1459 a 20 e *De Anima*, 412 a 19 sqq.

⁶ F. Nietzsche, *A Origem da Tragédia*, Lisboa, Guimarães Editores, 1982, p.199: «A tragédia grega pereceu de modo diferente do de todos os outros géneros artísticos antigos seus irmãos: acabou de forma trágica, enquanto que todos eles faleceram com uma morte muito bela. (...)

Steiner⁷, confinássemos o conceito deste género dramático às fronteiras da Filosofia ou da História, teríamos de repetir que a tragédia “morreu” nas mãos de Eurípides (a opinião de Aristóteles e Nietzsche) ou quanto muito, com as obras de Racine e Shakespeare (Steiner). Hoje, não aceitamos uma definição de género fundamentada, apenas na ‘forma de expressão’, e muito menos como uma categoria estável e definitiva⁸. Rejeitando qualquer visão fundamentalista que sonegue o ininterrupto diálogo da literatura com a tradição e História, devemos entender a tragédia como um género de expressão dramática,

Essa agonia da tragédia chama-se Eurípides...» O racionalismo socrático, a tendência anti-apolínea e anti-dionísiaca das peças euripidianas precipitaram a ‘morte’ da tragédia ática «por causa de uma dialéctica e uma ética optimistas: isto equivale a dizer: o drama musical pereceu por causa de uma falta de música» (p.215).

⁷ *The Death of Tragedy*, London, Faber and Faber, 1982 reimpr. Partindo de uma concepção dialéctica de tragédia, sustentada pela dualidade de ‘forma’ e ‘conteúdo’, Steiner considera que a morte deste género dramático, que pelo menos declinou ou alterou, ao longo da história, o seu “estilo” e “forma convencional”, está relacionada com o colapso de uma visão orgânica do mundo (p.292) e a supremacia da presença de Deus (p.353) e, por isso, é de opinião que «the verse tragedies produced by modern European and American poets are exercises in archaeology and attempts to blow fire into cold ash. It cannot be done.» (pp.304-5). Não tomando uma atitude tão radical como a de Lessing, que confinou a tragédia às remotas fronteiras gregas, Steiner considera, todavia, que «the word “tragedy” encloses for us in a single span both the Greek and the Elizabethan example» (p. 192).

Mais tarde, Peter Szondi (1978), em *Theorie des modernn Dramas* (ed. ut.: *Teoria del drama moderno. Tentativa sobre lo trágico* (trad. De Javier Orduña) Barcelona, Destino, 1944), acrescentará: « La tragedia del destino en la Antigüedad se transforma en la esfera cristiana en tragedia de la individualidad y la conciencia. El héroe griego perpetra su terrible acción sin ser consciente de ello, procurando eludirla precisamente; el héroe del drama católico termina, antes de redimirse, convertido en la víctima de su intento de reemplazar mediante el saber y la reflexión la azarosa realidad por outra diferente, obra suya» (p.253). A antiga concepção unitária é substituída pela moderna visão fragmentária do “eu”.

⁸ Sobre a historicidade e a fluidez dos géneros literários vide Carlos Reis, *Conhecimento da Literatura. Introdução aos Estudos Literários*, Coimbra, Almedina, 1995, pp. 246-251.

modelado pelos antigos gregos, mas que lhes sobreviveu, nunca cessando de evoluir e de se renovar, tanto numa perspectiva diacrónica, como sincrónica⁹, vestindo diferentes roupagens, segundo o gosto dos poetas e as modas das épocas. Igualmente difícil de definir é o conceito de ‘trágico’¹⁰, que, não sendo um atributo exclusivo da tragédia, deve ser considerado como uma categoria substantiva, a

⁹ Como observa Alfred C. Schlesinger, *Boundaries of Dionysus. Athenian Foundations for the Theory of Tragedy*, Cambridge--Massachusetts, 1963, p. 2, «Greek Tragedy is a broad category», se atendermos à ‘variedade’ de peças que os próprios gregos classificaram como tragédias ou se considerarmos a incapacidade de Aristóteles apresentar, na *Poética*, uma definição genológica de ‘tragédia’, mesmo tratando-se de um ‘balanço’ apriorístico de obras consumadas. Do espólio conservado, são as tragédias que associam os mitos de Electra e de Orestes (as *Coéforas* de Ésquilo e as *Electras* de Sófocles e de Eurípides) aquelas que permitem reconhecer, de forma evidente, os diferentes tratamentos trágicos, preconizado pelos três poetas, para um mesmo tema: a vingança dos filhos de Agamémnon. Estas três peças demonstram como, já no período ático, a noção de ‘tragédia’ não se esgotava no cumprimento de normas estruturais e funcionais impostas pelo código de género.

Para a compreensão da ‘tragédia’, enquanto género literário, procedente do drama ático, mas permeável à evolução histórica e aos estilos epocais vide Walter Kaufmann, *Tragedy and Philosophy*, Princeton, 1968. Nesta perspectiva historicista, as tragédias áticas testemunham a origem de um género literário que nunca mais cessou de evoluir e de se renovar.

¹⁰ Sobre a problemática do ‘trágico’ e suas manifestações histórico-literárias vide Jules Monnerot, *Les Lois du Tragique*, Paris, PUF, 1969, Peter Szondi, *op. cit.*, pp.175 sqq., Alberto D. Tejera, *Ayer Y Hoy da la Tragedia*, Sevilla, Alfar, 1989 e Ronald Peacock, «Destabilization of Genre in Modern Drama» in *Literary Theory and Criticism*, J.P. Strelka ed., Bern-Frankfurt on the Main-New York, Peter Lang, 1992 (data de publicação) II, pp. 1093,1109.

Como nota Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Éditions Sociales, 1980, p. 526, o vocábulo ‘trágico’, originariamente epíteto da tragédia ática, passou a referir também «um princípio antropológico, filosófico e ontológico que se encontra em muitas outras formas artísticas e mesmo na existência humana». Se, em Aristóteles, prevalece uma concepção literária e artística, em Hegel, como em Schopenhauer, Nietzsche e Unamuno, o ‘trágico’ emana da própria existência humana, assumindo, por isso, uma dimensão filosófica.

matéria prima, configurada literariamente, pela tragédia ática, se bem que expresso em sintonia com a concepção existencial de cada momento histórico-cultural. Em todo caso, e porque as tragédias gregas continuam a ser lidas, sempre que empregamos o vocábulo ‘trágico’, retrocedemos, involuntariamente, ao mundo grego e vem-nos à memória um determinado género de literatura criado em Atenas, assim como as vicissitudes trágicas vividas pelos antigos heróis mítico-lendários.

Entendida como peça de teatro, a tragédia visa a representação, real ou imaginária, de uma fábula (*mythos*) que é *mímesis*¹¹ de uma acção, enquanto composição, estruturação ou ordenamento artístico de um determinado tipo de eventos¹², em que as personagens são forças actantes e geradoras de tensões, geralmente no seio de um microcosmos familiar, dando voz ao sofrimento de uma existência dolorosa e inevitável a que parecem estar predestinadas. Estes traços muito gerais poderiam ter sido o primeiro esboço do enredo de *O Irmão*, peça que o próprio autor não ousou classificar como “tragédia”, embora lhe parecesse “trágica” sob muitos aspectos. A “essencialidade”¹³ trágica da peça não é uma característica externa,

¹¹ Vulgamente traduzida por ‘imitação’, *mímesis* parece ser utilizado, por Aristóteles, como um termo técnico (*Poe.* 1447 a 16; 62b5,) independente da conotação pejorativa de Platão (*Rep.* III -‘representação’; X-‘ilusão’) e distante dos modernos conceitos de ficção ou representação. Segundo P. Woodruff, «Aristotles on Mimesis» in *Essays on Aristotle’s Poetics, Princeton, 1992*, p.73-95, *mímesis*, em Aristóteles, não é, rigorosamente, o mesmo que ‘imitação’, ‘ficção’ ou ‘representação’, não é uma ‘imagem copiada’(p.90), mas é um ‘fingimento’ que ao ser representado em palco, tem o mesmo efeito emocional que as acções reais, criando nos espectadores uma ‘impressão’, mas sem que tenha por objectivo convencê-los da veracidade desses factos.

¹² Cf. Ar. *Poe.* 1450 a 5 e 15-16. O Estagirita considerava a fábula (*mythos*) o elemento essencial, a ‘alma’ da tragédia, pois dela dependia a catarsis (6. 50 a 15, 22-23, 29-32; 1453 b 13).

¹³ Na acepção de ‘qualidade’, seguindo a terminologia de Roman Ingarden, *A Obra de Arte Literária*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1973, pp. 317-8.

derivada da apresentação formal, mas é, como veremos, um elemento essencial, um *ethos* do universo ficcionalizado.

É o próprio autor que integra a tragédia, como género dramático, no contexto cultural da obra, através das várias referências de carácter paratextual, no sentido outorgado por Genette¹⁴, condensadas na epígrafe inicial, no posfácio constituído pelas «Notas do Autor» à 1ª e 2ª edições e, de certo modo, até pelo próprio título. Quanto à epígrafe alógrafa, uma citação das *Coéforas* de Ésquilo, revela-se um ‘enxerto’ poderoso do ponto de vista semântico-pragmático, pela ressonância intertextual que pode criar, sugerindo o tom da inspiração e um índice possível de sentido.

« Lembra-te de Orestes
por muito ausente que ele esteja»

Nesta peça que o autor, «não sem mágoa», desistiu de intitular “Orestes”, a presença da tragédia ática sente-se como fonte contínua de intertextualidade, num surpreendente jogo de esquemas repetitivos¹⁵, mas regenerados pelo olhar oblíquo de uma ironia subtil, capaz de, numa forma dramática subversiva, trazer à cena, o ‘pensamento’ trágico do antigo mito de Electra.

As figuras dramáticas conservam um estatuto social elevado, sugerido tanto pelo o texto principal como pelo secundário¹⁶, mas não

¹⁴ Gérard Genette, *Palimpseste. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982. A paratextualidade define-se pela relação que um texto literário estabelece com outros textos que o rodeiam, como por exemplo, os títulos, subtítulos, epígrafes, prefácios, posfácios.

¹⁵ Para P. Pavis, *op. cit.*, p.424, uma “sequência trágica” deverá apresentar a seguinte “fórmula”: le *mythos* est la *mimesis* de la praxis à travers le *pathos* jusqu’ à l’*anagnorisis*. Ce qui signifie en clair: l’histoire tragique imite les actions humaines placées sous le signe des souffrances des personnages et de la *pitié* jusqu’au moment de la *reconnaissance* des personnages entre eux ou de la prise de conscience de la source du mal».

¹⁶ Esta é a divisão, adoptada por R. Ingarden, *op.cit.* .p. 230, para o texto dramático escrito. Anne Ubersfel, *Lire le Théâtre I*, Paris, Belin, 1996, p. 22 emprega o termo latino “didascália”, num sentido mais amplo, para

se identificam mais pelos seus antigos nomes aristocráticos. Inseridas num cenário moderno, tipicamente burguês, as quatro personagens recebem outros nomes (Bárbara, Lúcia, Germano e Juvenal), que também são significantes pela sua ressonância greco-latina.

A tradicional representação linear dos eventos é substituída, na peça de DMF, pelo tempo fragmentário da existência individual, vivida sob o signo de uma ilusão reiterada, num universo misterioso, onde os deuses olímpicos parecem ter-se (re)convertido em forças cósmicas ou sobrenaturais, necessariamente distantes do homem, quando ele descobre agonia e horror na sua vida. A divisão em dois actos, em que o segundo repete textualmente as falas inaugurais do primeiro e a expectativa da última cena, bem como muitas das indicações fornecidas pelo texto secundário, são marcas subversivas da estrutura da tragédia clássica, mas convenientemente ajustadas à reorganização do material trágico. Numa estrutura circular que nos traz à memória a peça de Samuel Beckett, *En Attendant Godot* (1957)¹⁷, a situação dramática desenvolve-se no duplo tempo de ‘espera’ do suposto irmão de Bárbara, que, como Electra, aguarda, ansiosamente, o regresso de Orestes, porque só ele pode executar a vingança e repor a ordem familiar.

designar «la part textuelle dont l’auteur est sujet». Kurt Spang, *Teoria del Drama, Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, EUNSA, 1991, p.51, prefere o termo “cotexto” para designar, como R. Ingarden, «todos los elementos textuales que no sean intervenciones de figuras, es decir, lo que designamos como preliminares, interliminares y postliminares...».

¹⁷ Nesta peça, dividida em dois actos, em que o segundo repete parcialmente o primeiro, Godot é a personagem que se espera e nunca chega, e o ‘acto de esperar’ é a situação dramática da peça, um aspecto essencial e característico da condição humana: não se sabe ao certo quem é a personagem que se espera, possivelmente nem o próprio autor, senão tê-lo-ia dito, e a verdade é que ninguém chega, realmente, na existência do homem. Neste tipo de “teatro de situações”, não há o objectivo de contar uma história, de solucionar os problemas, de apresentar uma moral, mas de, como observou Martin Esslin, *Théâtre de l’Absurde*, Paris Éd. Buchet/Chastel, 1977, p. 381, «présenter la situation fondamentale, particulière d’un individu».

Um espaço igualmente fragmentado recebe o toque realista de uma encenação meticulosa, claramente permeável ao símbolo, onde o jogo dialéctico entre oposições binárias como exposto/oculto, fechado/aberto, linear/circular se combinam como figuração do funcionamento poético do texto. Em dois aposentos contíguos, um clássico vestíbulo e uma elegante sala, sobriamente decorada, dividida por um longo cortinado, a acção evolui de forma circular e iterativa, através das diferentes interrelações dialógicas das personagens que ali se encontraram, não por obra do acaso, mas por “necessidade”¹⁸, numa véspera de Natal que «todos os parvos» - como diz Bárbara, no segundo acto (p.64)- consideram «a noite da família».

Na tragédia grega, a família do *mythos* era o ambiente trágico por antonomásia¹⁹, e o maior *pathos*²⁰ da natureza humana era a ruptura, consciente ou não, do laço familiar, mediante um ‘corte’ que pressupunha o crime. A história de Orestes e de Electra era um dos exemplos mais famosos de destruição familiar, onde o *pathos* trágico podia não se identificar com o acto sangrento (matricídio), mas entender-se como o sofrimento psíquico-moral experimentado pelas personagens envolvidas numa das mais trágicas sagas familiares, onde culpa gerava expiação²¹. Em Sófocles e sobretudo na *Electra* de Eurípidés, a dimensão psicológica do matricídio sobrepõe-se ao plano religioso que Ésquilo lhe havia conferido, acentuando os motivos

¹⁸ Não num sentido prosaico ou determinista, mas como ‘paradoxo’ trágico: uma fatalidade incalculável, mas livremente aceite pelo ser humano.

¹⁹ Cf. Ar. *Poe.* 1353 a 8-21 e 1453 b 16-23.

²⁰ *Ib.* 1152 b 11-13. Considerado a terceira parte do *mythos* e a essencial das tragédias simples — pois a *peripeteia* e a *anagnorisis* ocorrem somente nas *fabulae* complexas; o *pathos* é uma acção destruidora ou dolorosa.

²¹ Cf. M. Oliveira Pulquério, *Problemática da Tragédia Sofocliana*, Coimbra, INIC, 1987, pp. 98 sqq.

profundamente humanos que justificavam a punição de uma mãe²² que renegou os próprios filhos, depois de lhes ter assassinado o pai. As relações entre mãe e filha estavam irremediavelmente ameaçadas pelo ódio, condenadas pela convivência necessária numa sociedade, cujas leis mais elementares haviam sido violadas. Separados desde crianças pela mãe, os dois irmãos cresceram alienados do seio familiar, como dois estranhos, unidos no passado, por laços de sangue invioláveis, e a quem a esperança alimenta o sonho de um futuro onde se possam reencontrar. Esta é, sobretudo, a visão da *Electra* euripidiana, onde o ódio de uma filha para com a mãe malvada se transforma na verdadeira força instigadora do acto de retaliação, do qual Orestes, o desconhecido irmão recém-chegado dum longo exílio, não é mais do que um executante pragmático do papel que lhe era atribuído pela tradição.

Essa atmosfera de degradação e de conflito familiar, onde pairam as ameaças de ‘vingança’ e ‘crime’, encontra-se também sugerida, em *O Irmão*, que vai muito além da história restrita que lhe subjaz, embora a sua dimensão trágica não se reduza, como bem notou Duarte Ivo Cruz²³, «à mera recriação da tragédia grega (Orestes), pois nos oferece uma situação existencial de confronto e conflito entre o plano real e o plano ideal, em termos de absoluta modernidade». A justaposição desses dois planos fundamenta a estrutura bipartida e circular da peça e, como em Eurípides, é intencionalmente

²² Na tragédia grega, a ‘culpa’ de Clitemnestra nunca foi questionada, e mesmo detectando-se alguma diversidade ao nível das suas “actuações”, podemos notar que se manteve mais ou menos uniforme o desenho daquela que pode ser considerada uma das figuras mais terríveis do drama ático: ela é uma mãe demoníaca e uma homicida irremissível, em Ésquilo; além de ter assassinado o marido, é ainda criminosa pelo tratamento desumano infligido aos filhos, em Sófocles; hipócrita, gananciosa, dissoluta e má mãe, ela partilha, em Eurípides, a responsabilidade do assassinio do marido com Egisto, seu amante e cúmplice.

²³ *Repertório Básico de peças de Teatro*, Lisboa, SEC, 1986, p. 122.

significativa do ponto de vista dramático, possibilitando uma pluralidade expressiva e um alargamento semântico dos temas e motivos tradicionais.

Numa véspera de Natal, Bárbara, uma lisboeta elegante com cerca de trinta anos, com uma casa «lindíssima» e amante de um professor-cirurgião casado, Germano, fora ao Bar do Ritz à procura do irmão, mas em vez dele encontra uma «velha amiga» (p.21) que afirma ter sido a sua segunda mãe, Lúcia, acompanhada por um jovem e «snob» poeta, seu amante, Juvenal, e convida-os a passarem essa noite de consoada em sua casa. O motivo desse convite não é entendido como uma obra do acaso, nem o «terror da solidão» ou o egoísmo de Bárbara parecem justificar a sua «caridade» de levar para casa, naquela noite consagrada à família, o estranho casal que, como «dois perus que sobraram», encontrara «abandonados, dependurados, tristes de todo...» (p.24), no bar de um hotel. A metáfora gastronómica feita por Juvenal, transcende o simples sentido humorístico, ao referir o animal ‘sacrificado’²⁴ para festejar a reunião familiar.

« Não; não esperem nada alusivo a esta noite...» (p.30),

adverte Bárbara, mas Lúcia aceitara o convite, mesmo desconfiando que se tratava de um «intrigante desafio», pois ela pensava conhecer a ‘amiga’ melhor do que ninguém.

A pretensão e a convicção das personagens, que julgam possuir um conhecimento total da realidade, são falaciosas²⁵ como o prova, num plano simbólico, o início da primeira cena, depois reiterada no

²⁴ Na tragédia grega, o sacrifício é um motivo que associa ritual e tragédia.

²⁵ Em Eurípides, Electra é uma personagem obcecada pela ‘verdade’, mas falla quase sempre. Cf. G.H Gellie, Euripides’Electra BICS 28 (1981):1-12. Sobre a “ambiguidade” na *Electra* euripidiana vide Karelisa v. Hartigan, *Ambiguity and Self-deception*, Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris, Peter lang, 1991, cap. IX.

segundo acto, e que se desenvolve à volta de um retrato²⁶ de Bárbara, pendurado na parede da entrada, e que, não passando despercebido a Lúcia, suscita-lhe o seguinte comentário:

«Ora aqui está o cúmulo do narcisismo! Logo a tua imagem assim que chegas da rua! (Outro tom) Quem te pintou este retrato?» (p.18 e 62)

Estas apreciações e esta pergunta são o primeiro impulso da acção da peça, onde representação/verdade, alteridade/identidade, revelação/dissimulação são os pilares antinómicos que sustentam a cerrada estrutura temático-formal. A resposta de Bárbara é evasiva («Um amigo meu...») e, só depois das apresentações formais dos caracteres, Lúcia, e o espectador/leitor, vai saber pela boca de outra personagem, Germano, quem foi o autor desses retrato: o misterioso “irmão”. Primeiro, Lúcia admira-se por nunca o ter visto nem se lembrar (p.28) de ter ouvido falar dele, durante esses quinze anos de amizade, mas depois de «dar voltas à cabeça» (p.43), e de ouvir Juvenal recordar o «Natal mais espantoso» da sua vida, o tal «banquete pagão» em Londres, em casa de uma poetisa chamada Daphne, onde todos os convidados estavam “mascarados”, vêm-lhe à memória aqueles «retratos de infância» que Bárbara lhe havia mostrado. Esta ‘falha’ de memória bem como as recíprocas acusações de demência geram uma tensão agressiva entre as duas ‘amigas’, que se agudizará ao longo da peça.

²⁶ Este “objecto teatral”, seguindo a terminologia de Anne Ubersfel, *op.cit.*, p. 143 sqq., funciona como metonímia da personagem do ‘irmão’, que nunca aparece em cena, embora tenha “existência” dramática, e de um sentimento, o amor ‘fraternal’ reclamado pela protagonista, Bárbara. Note-se a ambiguidade que se gera na identificação desse “objecto” pictórico, a ‘representação’ de uma imagem humana, reconhecida como sendo a de Bárbara, mas cujo «primeiro esboço (...) começou por ser um auto-retrato...» (p.72) do tal ‘irmão-pintor’. O retrato é uma reprodução mimética, na acepção platónica, de uma imagem original (aparentemente, a de Bárbara), ilusória, devido ao conhecimento parcelar, limitado, das personagens ou do espectador/leitor.

Com Bárbara parece repetir-se a história da mulher solitária, frustrada no amor, enclausurada nas suas próprias recordações de um passado de abandono e separação familiar, mas defendida pela ilusão de um futuro que reporá a justiça e a ordem sonhadas. Estranhos complexos e uma susceptibilidade epidérmica são as marcas do tempo na *psyche* da protagonista, ‘fragilizada’ por um sofrimento inevitável, capaz de a enlouquecer e destruir. Na origem desse destino individual encontra-se um processo hereditário, que não é «único», como observa Germano, o amante a quem Bárbara desabafara o seu passado, « logo depois de (...) o irmão ter voltado» (p.47), e cuja presença cénica não tem o carácter accidental nem é inoportuna, como pensa Bárbara. Do ponto de vista dramático, a função desta personagem é bem clara: ao médico cabe a tarefa de ‘recuperar’ o passado da protagonista, que procura explicar através de uma terminologia de profundas raízes psicanálticas, como quem investiga as *causas* para se poderem compreender os *efeitos* produzidos na situação dramatizada, que, como numa tragédia grega, constituía o clímax de um conjunto sucessivo de factos não representados. Juvenal não estranha, também, que essa história da falência do pai que depois foge para o Brasil, abandonando os filhos, da mãe que oculta a verdade e da separação dos dois irmãos, se passe no seio de uma ‘boa’ família como a de Bárbara (p.49). Não é nesta exposição ou análise retrospectiva do passado, técnica utilizada quer pelo dramaturgo grego quer pela psicanálise, que reside o acento trágico da peça; uma história familiar banal ou o sofrimento sereno, estático não se enquadram numa situação trágica, cujo fundamento é a acção²⁷.

A tensão cresce por força do *logos* em que os caracteres se exercitam dramaticamente, à semelhança dos seus congéneres gregos;

²⁷ P. Szondi, *op. cit.*, p. 242, a propósito do *Rei Édipo*, afirma: «Lo trágico no es, sin embargo, que la divindade depare a los hombres cosas terribles, sino que ocurram en virtude de las propias acciones humanas» (P. Szondi, *op. cit.*, p. 242).

o homem só se pode conhecer a si mesmo e aos outros se circular nessa dimensão linear do Tempo, onde é obrigatório o retorno ao passado, para explicar o presente e pensar o futuro. Este era o percurso do herói da tragédia grega, para quem o *logos* era uma forma de gnose e não uma terapia.

Num momento de grande ironia trágica, Juvenal confessa detestar «arrumar o passado» (p.45), declamando, logo de seguida, uma reflexão crucial do ponto de vista semântico-pragmático, destinada, sobretudo, aos receptores extratextuais e não aos seus interlocutores:

*«Ah! O passado, o passado!... Ou damos cabo dele, ou dá
ele cabo de nós, quando menos esperamos!»*

Tão ambíguas quanto a actuação das personagens no primeiro acto, estas palavras premonitórias quebram a ilusão dramática e, se tratasse de uma tragédia grega, elas seriam, possivelmente, proferidas pelo Coro, o espectador intratextual do conflito que intervinha, pontualmente, com reflexões judiciosas e oportunas ilustrações líricas do *mythos*. Nesta linha de pensamento se deve interpretar o *flashback* àquela inesquecível noite de Natal de há dois anos, onde numa «festa pagã, completamente pagã, com todo o desvario...e com toda a tristeza do paganismo» (p.37) em casa de Daphne, Juvenal imaginara estar, mascarado de «gladiador» (p.43), «em Roma, na própria noite do nascimento de Jesus, mas ignorando, é claro, que Ele tinha nascido» (p.37). Fora esta recordação que, ironicamente, trouxera à memória de Lúcia o tal “irmão”, que recebe o nome de Marcelo, mas que poderia muito bem chamar-se Orestes, mas esse era o nome de um antigo *flirt* de Bárbara.

Neste cenário exclusivamente humano, as aparências mostram somente o superficial, e os homens escondem o seu verdadeiro rosto por detrás de máscaras convencionais, pouco dizendo e muito deixando por dizer. O mistério e o *suspense* nascem do conhecimento parcelar que cada um tem dos outros e de si próprio, e a vida,

representada como um enigma, é a culminação de uma ‘con-vivência’, cujo principal requisito é ‘saber esperar’.

O desejo de conhecer os ‘mistérios’ da *psyche* humana parece ser um dos atributos de Lúcia²⁸ que, sob a outra identidade de Madame Roque, uma «quiromante, astróloga e *medium* de qualidades excepcionais» (p.37), usa os seus «pobres poderes ocultos» (p.38) por amorismo, como se para «fazer bem a muita gente» ela gostasse de , repetindo as palavras de Juvenal, «dar ilusões a quem precisa de ilusões» e revelar a verdade apenas «a quem merece conhecê-la» (p.41). A sua versão do passado de Bárbara confirma a história da falência e a fuga do pai, mas nega a morte da mãe que nunca terá revelado a verdade à filha, levando-a a imaginar que o pai tinha morrido e, por isso, procura o seu nome pelos cemitérios. Esta a “bonita” história que Bárbara lhe contara, quinze anos atrás, quando a conhecera, num cemitério, e a idealizara como a viúva do seu pai (p.56). Uma história verosímil, mas que nunca quis, ou pôde, confirmar. A identidade da quinta personagem que se espera, com tanta ansiedade, também não é, verdadeiramente, provada: as fotografias antigas e o retrato exposto à entrada funcionam, por metonímia, como indícios da sua existência, mas nenhuma personagem corrobora os laços de sangue reclamados pela protagonista, e Lúcia chega mesmo a insinuar que outro tipo de relação, não ‘fraternal’, une a amiga ao tal que ela chama “irmão”.

Serão, essa história e esse irmão, verdadeiros ou falsos? Esta é a pergunta remanescente, no final do primeiro acto, que termina, enigmaticamente, com alguém a tentar abrir a porta da rua:

«É Marcelo, com certeza» anuncia Bárbara (p.56).

O pano cai, e ninguém pôde ver ou rever o “irmão”.

²⁸ Essa reputação fundada no ‘saber astrológico’ é um presságio de desgraça. Lúcia tem consciência dessa instância superior e aceita confrontar-se com ela.

O segundo acto obriga a um movimento de retorno, de ‘voltar’ ao princípio, como se através de uma *play-within-the-play*, se visse uma imagem reflectida, como acontecera com Narciso, uma projecção da primeira representação. A natureza repetitiva da realidade invade a própria *mimesis* dramática, que como o teatro é uma metáfora da vida, governada pela irreversibilidade do tempo, e, por isso, só poderá ser apreendida num percurso circular, auto-reflexivo, que o próprio texto procura ‘simular’.

Na cena de abertura, as falas inaugurais do primeiro acto são repetidas textualmente e o ‘desvio’ inicia-se quando se nota a ausência de Germano. Bárbara não desejava a presença do amante, naquela «noite da família»:

«...quando ia a acender a luz....por um instante cheguei a ter a sensação de que ele estava ali(...) Imaginei-me logo a ter de representar...».

A quebra da ilusão dramática e a tendência auto-reflexiva foram já expedientes utilizados no teatro de Eurípides, nomeadamente em *Electra*, onde a tensão dialéctica entre passado e presente, ilusão e realidade evolui num cenário ‘realista’, em que as personagens se desdobram por detrás da antiga máscara. Em *O Irmão*, o itinerário circular impede também uma oposição clara entre verdade e ficção, entre objectivo e subjectivo, criando diferentes ‘ilusões’ da realidade²⁹. Nesse percurso, as duas figuras femininas tronam-se trágicas, não porque decidem, voluntariamente ou não, viver num mundo idealizado, onde a ficção mais parece recuperar o antigo mito de *Electra*, mas porque agem em conformidade com as suas ilusões, sem estarem plenamente conscientes das verdadeiras implicações dos seus actos.

²⁹ Nesta peça, como na *Electra* de Eurípides, coexistem diferentes ‘modos’ de ver as pessoas e as situações, uma pluralidade de *logoi*, que conduzem a uma discursividade reflexiva.

Para Bárbara, o primeiro acto, resume-se a uma representação imaginada dum falso (re)encontro social, por ela architectado, numa noite de Natal. O segundo acto, mais ilustrativo do que progressivo, constrói-se sobre a situação dramatizada anteriormente, mas aprofunda-a, na medida em que a interioridade das personagens ascende ao primeiro plano, e é no subjectivismo que elas encontram a razão da sua existência. A antiga tragédia do destino caminha a par da moderna tragédia da individualidade e da consciência.

Bárbara não é uma representação ‘estranha’ de Electra quando decide vingar o passado, e Lúcia, que diz ter sido para ela uma segunda mãe e tê-la sempre considerado como uma filha, não é realmente quem diz ser. O reencontro trágico de mãe e filha pretende ser uma *anagnorisis*, um reconhecimento de familiares que precipita a peripécia (*peripeteia*), uma inesperada *inversão* na fortuna das personagens. Para que se cumpra a vingança, é necessário *esperar* (ou ter a esperança) que Orestes, ou antes, Marcelo, regresse a casa. Bárbara já ‘reencontrara’ o seu irmão, depois de uma separação tão longa. Posteriormente engendra um plano de vingança: o convite feito a Lúcia é assumido como um conluio, o que traz à memória a actuação dolosa da Electra euripídiana, que atrai Clitemnestra ao local da sua punição.

«Meu Deus! O que vai aí! Que história tenebrosa! Só te falta dizer que te atraí a uma cilada! E o pobre do Juvenal? Que faz ele no meio de tudo isto? Será ele meu cúmplice? Ou decidi também suprimi-lo visto que pode ser uma testemunha embaraçosa?... Realmente, no ponto a que chegámos, mais cadáver menos cadáver...» (p. 69)

Numa terminologia de raiz profundamente trágica, esta réplica de Bárbara soa como um eco fragmentado do antigo texto grego, e os papéis desempenhados pelas duas personagens femininas, parecem repetir a antiga distribuição trágica. Dolo, mentira, vingança e morte, coordenadas vectoriais da acção representada pelos três tragediógrafos

gregos, são recontextualizadas pelas modernas personagens, que imaginam, com as antigas máscaras, nesse jogo da verdade em que se desdobram, reconquistar, numa situação limite, a sua identidade/unidade original. A duplicidade do “eu” é um sintoma da crise do homem moderno, que como Bárbara ou como Lúcia, se reconhece um ser dividido pela apreensão do seu inconsciente, mas que, com uma lucidez trágica, enfrenta os seus próprios defeitos e complexos, ao olhar como Narciso para a sua própria imagem reflectida no espelho da verdade. Mas como no mito, também aqui a verdade é inacessível. Tudo parece estar duplicado, como se o texto incorporasse o fosso que existe entre «o que Bárbara diz e o que ela sente».

No segundo acto, as referências intermitentes ao passado silenciado da protagonista, reportam-se à sua adolescência. Uma antiga intimidade unia Bárbara a Lúcia, que, ao longo da peça, assumiu sempre uma posição maternal, muitas vezes presente num tipo de tratamento irónico, que pressupunha uma estreita relação afectiva. Como mãe e filha – ou talvez como amantes- elas viveram felizes até aquela fatídica noite de Natal de há treze anos, em que Bárbara perde a sua ‘inocência’. Lúcia vendera-a, sem escrúpulos e «por um preço muito alto» àquele «cliente alemão», «podre de rico» (pp.83-85), pensando estar, assim, a contribuir para a felicidade daquela de quem gostava como se fosse sua filha. A violência e a crueldade parecem continuar enraizadas na natureza humana, irremediavelmente sujeita a uma vontade dinâmica e irracional, e corruptível pelo dinheiro. Lúcia nega a sua responsabilidade invocando a sua ‘boas’ intenções e procura convencer Bárbara de que o erro dela foi viver sem se preocupar em compreender a vida. Como duas mulheres ‘trágicas’, estas personagens tornam-se vítimas das suas próprias ilusões e não têm consciência de que um mesmo caminho pode conduzi-las tanto à destruição como à salvação. A vida é um acumular de decisões individuais, mas o homem, porque possuidor de um conhecimento

limitado, nunca é inteiramente livre, apesar de não estar subjugado por um destino cego e incontrolável. O sofrimento e o desespero de Bárbara levam-na ao limiar da loucura, apontando-lhe o caminho do suicídio, mas, por ironia trágica, é a própria Lúcia quem a salva(p.85) como, anteriormente, fora ela quem a empurrara para a cama do alemão Kaltenmark, tudo em nome da felicidade.

«Foi isso mesmo que eu procurei. Não tenho culpa que tu não tenhas compreendido» (p.93)

O problema da avaliação, da interpretação da realidade é uma velha questão associada ao *mythos* de Electra, sobretudo se pensarmos na peça de Eurípides, onde ela vive obcecada pela ‘verdade’, embora tenha ‘dificuldade’ em reconhecer as pessoas e a interpretar as situações.

Como a antiga princesa, também Bárbara é uma mulher nervosa, dominada pelo ódio, marcada pelas suas frustrações sociais e sexuais, obcecada pelo passado e com uma enorme sede de vingança. Recusando uma vida de resignação e acomodação, empreende uma luta irreversível com os outros e consigo mesma, assume o seu passado e como, uma heroína trágica, desafia o destino que a história lhe teceu. É irrelevante se fracassa ou sai vitoriosa desse conflito que, voluntariamente, originou; o que importa, numa perspectiva trágica, é que conheceu a sua verdade, a sua realidade, mesmo que seja através do sonho e da ilusão, como o homem moderno.

Que frase teria realmente repetido Bárbara durante o seu delírio, depois da tentativa frustrada de suicídio? «Se aqui estivesse o meu irmão», como ela insiste, ou «Se eu tivesse um irmão» como recorda Lúcia? Essa ‘verdade’ não é significativa na economia da peça. Importante, do ponto de vista semântico, é que Bárbara invoca a presença do “irmão”, verdadeiro ou sonhado, num momento de grave injustiça familiar e humana, como se no seu inconsciente estivesse guardado o arquétipo grego. Para a ‘traição’ e o ‘crime’ daquela que ela amara e em quem confiara como se fosse sua mãe, Bárbara

idealiza, possivelmente, uma vingança tão terrível como a dos filhos de Agamémnon , e só o “irmão” a poderia efectivar, segundo as antigas leis da tragédia. Se essa personagem esperada é ou não seu irmão, é pouco relevante; Bárbara imagina-o como tal e reserva-lhe a tradicional função de herói vingador e instaurador da justiça familiar. Lúcia, a única personagem que permanece em palco, na cena final, juntamente com Bárbara , confirma essa ideia:

«*Que importa? Vem tudo a dar ao mesmo. Ou antes: ainda é pior.*» (p.95)

Assumindo a responsabilidade dos seus actos, intencionalmente bons, mesmo com o pressentimento de uma culpabilidade sem causas precisas, Lúcia está, tragicamente, condenada a viver com esse sentimento de culpa, uma fatalidade que aceita, livremente, e que será irremediável, enquanto a sua *hamartia* não for justamente reparada. A morte não tem necessariamente de estar presente num destino trágico, pois ,neste caso, a inquietação moral e o sentimento de culpa poderão transformar-se num castigo ainda mais doloroso. E a peça termina em grande expectativa, com o anúncio da chegada do suposto “irmão”, mas o conflito já se encontrava resolvido, de uma forma trágica³⁰, ao nível da interioridade das personagens; a solução exterior, social era secundária, nesse mundo ‘possível’, ficcional, modelizado pela imaginação.

Depois de muitos séculos, a existência humana continua a ser representada como um *drama*, uma acção que impulsiona o homem a agir e a reflectir sobre a sua condição e, nesse actividade gnoseológica, procura ‘inventar’ forças para sobreviver ao passado e resistir ao presente, na ‘esperança’ de um futuro mais harmonioso e justo, quer se

³⁰ Como nota Kurt Spang, *op. cit.*, p. 59, a “tragicidade” do drama moderno baseia-se no confronto de valores antagónicos e até contraditórios, que escapam às leis e juízos humanos. «La labor del dramaturgo com esta actitud fundamental se limita a la exposición de la opinion de cada figura, cada una tiene razón y es justificable».

espere ou não a vinda do 'irmão salvador'. Sempre que o homem conferir uma adequada expressão literária a esse *drama* e se recordar das grandes tragédias gregas, a Tragédia sobrevive.