

Manual de Leitura

O Pelicano

GERDA: Somos indefesos frente às nossas mães;
uma mãe é sagrada...

O FILHO: Um inferno, é o que é!

GERDA: Não fales assim!

O FILHO: Ela é astuta como um animal, mas
o seu amor-próprio muitas vezes cega-a...

GERDA: Temos de fugir!

O FILHO: Para onde? Não, vamos ficar até que
o patife a expulse de casa! Chiu! O patife
vem aí. – Chiu! – Gerda, agora somos nós os
maçons. Vou dar-te a senha: “Ele bateu-te
na noite de núpcias!”

GERDA: Lembra-ma sempre, senão vou esquecê-
-la! Queria tanto esquecer!

O FILHO: A nossa vida está em ruínas. Não há
nada para respeitar, nada para onde erguer
os olhos... não é possível esquecer... temos
de viver para nos restaurarmos, nós e o bom
nome do nosso pai.

GERDA: E obter justiça.

O FILHO: Diz antes, vingança!

O Pelicano

Pelikanen (1907)

de August
Strindberg

encenação

Nuno
Cardoso

tradução

João Paulo Esteves da Silva

cenografia

F. Ribeiro

desenho de luz

Cárin Geada

desenho de som

Francisco Leal

música

Alexandre Soares

vídeo

Luís Porto

guarda-roupa

TNSJ

movimento

Roldy Harrys

assistência de encenação

Jorge Mota

interpretação

Joana Carvalho *A Mãe, Elise*

Lisa Reis *A Filha, Gerda*

Patrícia Queirós *Margret, a criada*

Paulo Freixinho *O Genro, Axel*

Pedro Frias *O Filho, Fredrik*

e Jorge Mota *O Pai*

produção

Teatro Nacional São João

ESTREIA

TEATRO SÃO JOÃO
21 NOV—8 DEZ 2024

qua+qui+sáb—19:00

sex—21:00

dom—16:00

dur. aprox. 1:30

M/12 anos

Espectáculo legendado
em inglês.

Língua Gestual
Portuguesa
24 nov

Conversa com a
Constança
4 dez

O Pelicano (filme)

realização

Luís Porto

direção de fotografia

Manuel Pinto Barros

assistentes de câmara

Márcio Duarte

Tiago Faria

chefe eletricitista

Filipe Ferraria

assistentes eletricitistas

Henrique Queirós

Filipa Vicente

edição

Luís Porto

correção de cor

Manuel Pinto Barros

material

Um Segundo Filmes



REPÚBLICA
PORTUGUESA
CULTURA



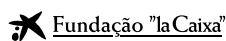
O TNSJ É MEMBRO



PARCEIRO MEDIA



MECENAS DO TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO



Índice

- 7 Prólogo AUGUST STRINDBERG
- 9 A ver vamos... NUNO CARDOSO
- 11 Mentiras, máscaras e mitos JOÃO PAULO ESTEVES DA SILVA
- 16 Os sonâmbulos AUGUST STRINDBERG
- 19 Esse insustentável peso do ser
Conversa entre NUNO CARDOSO, ADRY NEVES, JOÃO LUÍS
BARRETO GUIMARÃES e PAULA OLIVEIRA CRUZ
- 27 Faz frio debaixo das saias da mamã SARAH ADAMOPOULOS
- 33 Do amor gelado e das suas vicissitudes VASCO SANTOS
- 39 Carta de um defunto AUGUST STRINDBERG
- 41 “Isto passa-se no vosso coração!” GONÇALO VILAS-BOAS
- 45 A porta, por favor INÊS MORÃO DIAS
- 53 Os lobos uivam AUGUST STRINDBERG
- 55 A voz da casa FRANCISCO LEAL
- 59 O íntimo e o cósmico: teatro do eu, teatro do mundo
JEAN-PIERRE SARRAZAC
- 67 “Um estranho aos olhos de toda a humanidade”
August Strindberg fala de si mesmo
- 77 Notas biográficas



Prólogo

Por ocasião da abertura do Teatro Íntimo
Terça-feira, 26 de Novembro de 1907

Ao findar do dia,
Neste anoitecer tardio de Outono
Aqui reunidos nesta pequena sala
Quase, por assim dizer, subterrânea
Ao abrigo da rua e seus ruídos
Nesta câmara propícia às confidências
Onde poderemos, entre poucos,
Extravasar os nossos corações
A palavra “íntimo” será a palavra de ordem da nossa trupe
Mas antes disso deixai-me saudar-vos e agradecer-vos
A vós que honrais a nossa humilde morada
Com a vossa visita. Saudemos também o proprietário
Da casa que nos abrigou sob o seu tecto
Quando a minha trupe errante
Atravessava reinos e regiões...
Sede bem-vindos à vossa nova casa
Mas não exijais nada de novo
Nada de sensacional
Aqui nada mais vereis do que a velha lenda da vida
Em todas as suas faces e também em seus horrores
O bem e o mal, a grandeza e a mesquinhez
Intimamente, é certo, mas com confiança e gravidade
Nem sempre será possível sorrir
E a vida nem sempre é muito alegre...
Começamos esta noite com uma tragédia
E as tragédias não são propriamente divertidas!
Dito isto, podeis creditar-nos com o que se poderia chamar
Um novo género de desporto:
Quer dizer, aqui abrevia-se o sofrimento
Antes das dez da noite terá chegado ao fim!
Agora que já disse o que devia
Deixai-me dizer-vos o que me vai no coração
Escutai bem a minha confidência, mas sobretudo calai-a!
Quando o espectáculo começar, quando o pano subir
Sob mais de cem luzes ficaremos despidos
Enquanto vós estareis escondidos na sombra
Com o vosso olhar e os vossos sentimentos protegidos.
Não julgueis severamente os que vão ficar expostos
Às correntes de ar e às luzes
Enquanto vos mantendes aconchegados

Na cumplicidade de ter tomado um copo
Nós e o nosso poeta vamos batalhar
E vós, tranquilamente, ficareis a olhar
Para nós será questão de reviver no sofrimento
Um pouco de vida humana, por curtos instantes!
“Compaixão e temor” era o que exigiam os antigos
No que toca à tragédia, compaixão pelos que são postos à prova
Quando os deuses, em conluio secreto
Agitam os diversos e variados destinos
Dos filhos dos homens!
Nós, os modernos, evoluímos, entretanto,
E mudámos um pouco de tom:
Humanidade, resignação
No caminho que leva
Da ilha da vida até à ilha da morte!

AUGUST STRINDBERG

Texto lido antes da representação de *O Pelicano*, peça que inaugurou o Teatro Íntimo. Não tendo Strindberg escolhido assistir a esta estreia, a leitura coube ao actor e empresário teatral August Falck, com quem o dramaturgo dirigiu esta sala entre 1907 e 1910.

Trad. **João Paulo Esteves da Silva**.

A ver vamos...

O ano de 2024 tem sido um carrossel.

Ainda agora estávamos a explorar Lobo Antunes e uma odisseia portuguesa.

Ainda agora saltávamos de teatro em teatro com o sortilégio das *Bruxas*.

Ainda agora rematávamos o verão com os *Homens Hediondos*.

E, de súbito, quase sem darmos por isso, ao dobrar o São Martinho, fomos apanhados nesta câmara de tortura.

Neste palco estilhaçado.

Neste palco pleno de vazio.

Neste palco sonâmbulo de tempo pastoso.

Neste palco cruel que o desajustado Strindberg tinha guardado para o outono.

O Pelicano: uma parábola sobre a família, escrita por um espírito que não vê nela senão peso, dívidas, frustrações e sofrimento.

A família cárcere de todas as nossas imperfeições.

A família espelho onde os defeitos se confessam.

A família jaula onde os corpos chocam e se afixam mais.

A família canibal de sorrisos de faca e garfo.

A família felicidade da avarícia.

Foi este o nosso destino na vertigem deste ano truculento: um presente do senhor Strindberg, atado e embrulhado num laçarote de fogo, onde o medo crepita.

O dele, o das personagens e o nosso.

A ver vamos...

Nuno Cardoso

Diretor Artístico do Teatro Nacional São João



Mentiras, máscaras e mitos

JOÃO PAULO ESTEVES DA SILVA

GERDA: Somos indefesos frente
às nossas mães; uma mãe é sagrada...

O FILHO: Um inferno, é o que é!

O pelicano, ave que alimenta os filhos com o próprio sangue, não existe no mundo real; trata-se de mito, mentira ou erro de observação. Na realidade, o pelicano alimenta as crias, como muitas outras aves aquáticas, regurgitando os peixes que pesca. Dá-se, por vezes, neste comportamento alimentar, um fenómeno ainda misterioso para os zoólogos, que é o de as crias serem acometidas de epilepsia e perderem os sentidos durante alguns segundos até voltarem a si, como que ressuscitadas. Quem sabe se não veio daqui uma das vertentes do poderoso emblema cristão: Deus restaura as criaturas com o seu próprio sangue, tal como o pelicano faz aos filhos. Só que, neste segundo termo, não há sangue de pelicano, apenas peixe, pelo que o emblema se funda numa mentira, no que toca a este termo da comparação. O tema da “mentira fundadora”, em seus diversos géneros e gradações, aparecerá como *leitmotiv* em grande parte da obra de August Strindberg e encontra-se particularmente patente nas peças que escreveu em 1907 para o seu Teatro Íntimo, das quais *O Pelicano* constitui o opus 4.¹ Tal como a maior parte dos escritores, dramaturgos ou não, que o precederam, Strindberg terá sido sensível ao facto de os humanos, nas suas diversas associações, família, tribos, seitas, estados, etc., se sustentarem de mentiras, máscaras e mitos. Daqui que, ao longo dos tempos, uma das tarefas arriscadas e paradoxais do escritor tenha sido a de assumir a denúncia e, ao mesmo tempo, a defesa das mentiras fundadoras; a denúncia radical excluí-lo-ia do círculo dos contemporâneos (com ou sem vida, dependendo das épocas), e a defesa frontal dos mitos em vigor costuma negar-lhe o futuro enquanto artista. A mentira e a meia mentira parecem, então, ser úteis – ou até preciosas – a ponto de se estar disposto a morrer por elas. Assim é em *O Pelicano*, peça onde assistimos à decomposição sem remédio duma família, onde o momento dos desmentidos é prenúncio da catástrofe final.

A Mãe, personagem central da peça, assume, comovida, o símbolo poético do pelicano; ou seja, vê-se a si mesma como uma mãe abnegada que se auto-sacrifica, que se esvai em sangue para que nada falte aos filhos. E Strindberg empresta-lhe uma boa dose de sinceridade. Ora, o que a peça vai rapidamente esclarecer é que o comportamento desta mãe para com os filhos se situou sempre no pólo oposto da abnegação, e que o símbolo do pelicano só por antífrase lhe assenta. Dos diálogos com as outras personagens, que desde o início da peça a vão confrontando com as suas falhas

e crimes, a Mãe sai perplexa e firme na sua fé de pelicano: “Não percebo nada do que estás a dizer”, enquanto nós, leitores e espectadores, saímos perplexos perante uma tal perplexidade. No seu livro *L'École du réel*, Clément Rosset,² perplexo também, reflecte longamente sobre este “horror ontológico”, esta preferência pelo “não-ser”, e analisa com minúcia (e bastante humor) as diversas estratégias de que o sujeito “são de espírito” costuma lançar mão como defesa contra a realidade. Uma das mais comuns é a da “ilusão útil”. As personagens de *O Pelicano* vivem e sobrevivem, até um certo ponto, graças a ela, e são, por isso, exemplares, tragicamente exemplares (Rosset tenderia a preferir exemplos mais cómicos). Consiste este tipo de defesa em não negar de chofre a realidade – a Mãe sabe que subalimentou os filhos, responde às acusações com evasivas e não com pleitos de inocência –, mas sim em cortar qualquer ligação entre os factos e as convicções; pode dizer-se que o sujeito da “ilusão” procede a uma clivagem drástica entre a teoria e a prática. Neste caso, a teoria: “Sou uma boa mãe, que se sacrifica pelos filhos” fica completamente ao abrigo da prática: “Roubei a comida, fiz os meus filhos passar fome e frio.” Por seu lado, os filhos, Fredrik e Gerda, agarram-se até mais não poderem à imagem “teórica” da sua “boa mãe”, pese toda uma vida de provas em contrário. Mas a realidade insiste, as feridas vão doendo, caladas e ignoradas, até infectarem sem cura tudo o que resta da casa e da família.

A esta frágil protecção contra a realidade Strindberg chama “sonambulismo”. Terá mesmo hesitado em dar à sua peça o título “Os Sonâmbulos”. E, de facto, o tema é aqui tratado, literalmente. Todas as personagens caem sob a categoria de “sonâmbulo”, e Fredrik, na primeira cena em que dialoga com a irmã, estende a característica à humanidade em geral, exprimindo um pensamento que, noutros lugares, Strindberg já assumira como seu: “E não achas que somos todos sonâmbulos? – Eu estudo as leis, examino processos judiciais. Pois bem, li que alguns criminosos não conseguem explicar o que fizeram... pensavam estar a agir correctamente até serem descobertos e aí, acordaram! O crime não tinha sido um sonho, tinha acontecido durante o sono!” Este sonambulismo figurado representa uma espécie de inversão do sonambulismo “clínico”; o sonambulismo strindberguiano mantém o paciente ao abrigo da consciência dos seus actos, enquanto no sonambulismo em sentido próprio, só a dormir, em sonhos, é que o sonâmbulo enfrenta a realidade. Os sonâmbulos em *O Pelicano* são uma espécie de Lady Macbeth invertida: “MÉDICO: Vede, tem os olhos abertos. AIA: Sim, mas a visão fechada” (Shakespeare, *Macbeth*, V, 1). Já o sonâmbulo strindberguiano vê perfeitamente a realidade, mas não quer saber dela: “GERDA: Cala-te! Sou sonâmbula, sei disso, mas não quero acordar. Não conseguiria viver acordada!”

Não é difícil apercebermo-nos de outros ecos de Shakespeare nesta peça de Strindberg. Logo de entrada, o diálogo entre a Mãe e Margret, a criada, ao som do piano e da tempestade, traz à lembrança a relação hierárquica momentaneamente invertida entre o rei Lear e o seu bobó. Mas é sobretudo com *Hamlet* que se notam maiores afinidades, sobretudo na estrutura

ou na forma geral da tragédia. Por transposição, o reino da Dinamarca periclitante, sob ameaça de invasão, é aqui uma família burguesa, sueca, à beira do colapso, cujo príncipe herdeiro se encontra num estado de lucidez incapacitante. Tal como para Hamlet, também para Fredrik todos os valores deste mundo se anularam, já nada vale a pena, a motivação para lutar pelos seus direitos, obter justiça ou vingança esmorece e o suicídio acena como única saída. É claro que há também muitas diferenças entre as personagens, a mais gritante será o facto de Hamlet, além de pensador e crítico teatral, ser também um soldado bem treinado, fisicamente apto para operações militares, enquanto Fredrik é um rapaz doente, alcoólico, que seria difícil imaginarmos a combater, corpo a corpo, com Axel, cunhado e amante da mãe, por exemplo. Não esqueçamos, contudo, que para August Strindberg a violência psicológica pode ser tão ou mais mortífera do que a violência física. Mas nem Fredrick, nem a irmã Gerda, embora a ideia de vingança lhes passe momentaneamente pela cabeça e Gerda esboce um vago gesto de retaliação contra a mãe criminosa, possuem a energia do vingador; deixam-se cair, logo que a Mãe, personagem mais energética, decide finalmente vingar-se de si mesma.

Ainda outros paralelos: tal como na tragédia do príncipe da Dinamarca, também aqui, no momento em que o pano sobe, o pai, chefe de família, morreu há pouco. O seu fantasma paira, assombra e revelará a certa altura que foi assassinado. O desrespeito pelo tempo do luto levanta iguais suspeitas; o casamento de Gerda com Axel foi celebrado logo a seguir ao enterro do pai, tal como, em *Hamlet*, o casamento de Gertrude se seguiu imediatamente à morte do rei. “HAMLET: Poupança, Horatio! As virtualhas fúnebres/ Foram servidas, frias, no casório!” Também não falta o tema do invasor: no final da peça de Shakespeare, Fortinbras ocupa o trono deixado vago – senta-se no nada, visto que, segundo Hamlet, “o rei é uma não-coisa” –, enquanto Axel, em *O Pelicano*, após um curto domínio sobre uma casa falida, acabará eventualmente por herdar um monte de cinzas.

Fortinbras, o de braço forte, Hamlet, um sítio isolado, Rosencrantz e Guildenstern, ornamentos sacrificiais, nunca me pareceram nomes arbitrários. Também não é absurdo supor que Strindberg seguisse conscientemente a tradição de atribuir um significado pragmático aos nomes próprios das personagens, quero dizer, a tradição de nomear as personagens segundo o seu papel e destino na peça, dando assim peso à semântica do nome próprio, quer do ponto de vista etimológico, quer do ponto de vista simbólico. Se foi o caso em *O Pelicano*, será muito curioso reparar que a Mãe e Gerda, a filha, se apresentam em posição de antífrase em relação aos próprios nomes. O nome da Mãe nunca é pronunciado durante a peça, mas, por alguma razão, Strindberg identificou-a com o nome secreto de Elise na lista de personagens. Ora, Elise, Elisa ou Elissa é nada mais nada menos do que o outro nome da rainha Dido, mítica fundadora de Cartago, que se impôs na Antiguidade como exemplo máximo da fidelidade conjugal. Ela é a viúva que se imola nas chamas para não desonrar a memória do marido; já a personagem de Strindberg cumpre um mesmo destino, mas

precedido de sinal menos: Elise foi infiel ao marido e, viúva, suicida-se também, é certo, mas saltando para longe das chamas. Quanto a Gerda, o seu nome exprime a ideia de protecção, guarda, terreno cercado, jardim, e é o nome duma gigante ou deusa nórdica, símbolo da fertilidade. A Gerda de *O Pelicano* é, pelo contrário, uma rapariga flébil e estéril, uma sua dolorosa antífrase. Margret, que significa pérola, é o nome da criada. Strindberg era obcecado pela ideia do paradoxal domínio das criadas sobre as patroas, e defendia, apoiado na sua própria experiência, que as únicas ordens às quais uma criada doméstica obedece são as que coincidem com a sua vontade própria. Dar um nome de pérola à sua personagem Margret quadra bem com esta ideia de inversão de hierarquias, patente logo na primeira cena da peça, na qual a ordem “Fecha a porta” é repetida, três vezes, sem qualquer efeito. O nome Axel quer dizer “carro”, em língua nórdica antiga; também significa “leopardo”, em língua berbere; não sei se Strindberg estaria a par deste último significado, mas, de qualquer modo, não poderia ter escolhido melhor. Por último, Fredrik, o senhor da paz, assenta bem a este jovem amante da paz, desesperado de a encontrar neste mundo; encontrá-la-á *in extremis*, nos seus últimos momentos, durante os quais nos vai brindar com palavras de altíssima intensidade poética, lembrando a árvore que floresce fora de tempo ao calor das chamas, na peça *O Incêndio*, opus 2 do Teatro Íntimo.

Para terminar, umas breves notas sobre o dispositivo cénico de *O Pelicano*, que é duma extrema simplicidade. Não há mudanças de cenário, a acção desenrola-se sempre na mesma sala de estar. Em redor, ruídos, vento, chuva, gritos, luzes e música. A música, pelo contrário, muda muito ao longo da peça e vai decaindo a par da esperança de remédio ou salvação. Das alturas da *Fantasia-improviso*, de Chopin, na primeira cena, pequena obra-prima, onde a beleza se exprime em espirais sonoras rodopiantes, como sopradas pelo vento, a música escolhida por Strindberg vai depois, progressivamente, cair na melancolia da *Berceuse*, de Godard, e finalmente na futilidade da valsa de Ferraris, que evoca, na sua alegria superficial, as relações tristes, adúlteras e quase incestuosas de Elise e Axel. O fogo, visível, a entrar pela porta do fundo, será talvez o menos simples dos efeitos, e onde a encenação poderá ser tentada a afastar-se do realismo, para não correr o risco de incendiar o teatro.

1 As obras anteriores deste ciclo são *Trovoadas*, *O Incêndio* e *A Sonata dos Espectros*.

2 Filósofo francês (1939-2018).

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.



Os sonâmbulos

Há pessoas que dormem durante toda a vida; se as acordarmos, elas zangam-se, viram-se e voltam a dormir. Vivem como as plantas e dormem como as plantas.

Agora mesmo, queria substituir a palavra “mentir” pela palavra “imaginar”, para perceber se a equação pode ser solucionada mais facilmente ou de maneira mais elegante.

Elas criaram para si uma visão do mundo que se assemelha à das libelinhas esvoaçando no ar ensolarado; nascidas nos charcos, elas voam aos repelões, nunca poisam e podem permanecer imóveis enquanto as asas batem; ora se imobilizam, como se não tivessem permissão para ir mais longe, ora avançam para se imobilizarem de seguida. Estão sempre em busca de alguma coisa, não de uma presa, talvez de um prazer, uma bagatela, um nada. São inconstantes, não têm qualquer meta longínqua; um pouco de sol é suficiente para as fazer felizes, mas assim que uma nuvem assoma, que algumas gotas de chuva caem – aí vão elas esconder-se e enrolar-se debaixo de uma folha; não têm mais vontade de viver, tudo se ensombra, e assim que o sol se põe elas morrem.

Para estas pessoas, levar a vida a sério é um pecado, e quem o faz é uma abominação, uma criatura maléfica e perversa que lhes quer roubar a alegria de viver. Não têm outras exigências para si mesmas a não ser comer, beber e divertir-se, porque “amanhã morreremos”. Nunca sentem remorsos, a moral é-lhes tão indiferente como o é para uma mosca. Não têm consciência das injustiças que cometem e rejeitam sempre o erro cometido sobre os outros.

Elas imaginam-se felizes e amáveis, mas na verdade são pessoas melancólicas que, quando sozinhas, são atormentadas pela ideia de suicídio.

Algumas ideias vagas sobre a Natureza, que se teria criado a si própria, substituem, quanto a elas, a religião. Às vezes, quando são bem sucedidas, invocam “o Bom Deus”. Face à adversidade, amarguram, acreditam nas forças do mal, mas não se lembram, evidentemente, de pedir socorro ao Bom Deus.

Tomam os seus anseios por realidades, confundem os seus desejos com a verdade e as suas fobias com o falso.

Podem inventar-se uma biografia, que descendem de Carlos Magno ou de Augusto I da Saxónia. Conheci uma mulher que imaginava ser russa, se bem que fosse finlandesa; mais tarde, dizia-se descendente de Matias I da Hungria, embora fosse polaca. Não posso afirmar que mentia, uma vez que ela acreditava nessa descendência; acreditava que essa era a verdade, ainda que fosse uma pura fabulação.

É impossível informar um tal fabulador sobre um acontecimento real, sobretudo se se trata de algo um tanto ou quanto desagradável.

Fazê-lo aceitar um julgamento imparcial é também impossível, exceto se, por coincidência, a paixão ou o interesse conduzirem a sua compreensão no bom sentido.

Se alguém das suas relações comete uma fraude, essa pessoa começa por negar os factos: “É impossível!” Depois, encurralada, arranja-lhe desculpas: “No fundo, é um homem honesto, e vocês não valem mais do que ele.”

E somos todos tratados como gatunos, nós é que devíamos estar onde ele está.

AUGUST STRINDBERG

Excerto de “Les somnambules”. In *Un livre bleu*. Paris: Éditions de l’Herne, 2006. p. 189-91.
Os Sonâmbulos foi o título de trabalho de *O Pelicano*.

Trad. Fátima Castro Silva.

Esse insustentável peso do ser

No dia 29 de outubro, a pouco menos de um mês da estreia, NUNO CARDOSO e três espectadores preliminares da sua encenação de *O Pelicano* – a encenadora ADRY NEVES, o poeta JOÃO LUÍS BARRETO GUIMARÃES e a professora PAULA OLIVEIRA CRUZ –, quais *postos avançados* da receção do público, juntaram-se para, em conjunto, se abeirarem da crueza incendiária desta peça.

ADRY NEVES Strindberg foi muito criticado por alguma incongruência dramática e pela forma pouco apurada de algumas das suas peças. Em *O Pelicano*, ele dá-nos uma espécie de inversão da maternidade.

NUNO CARDOSO O que me interessa em *O Pelicano* não está nessa maternidade invertida. Um dos possíveis problemas da receção do público é o de não se ultrapassar esse primeiro véu de percepção, a monstrosidade da mulher e da mãe, e não se perceber a monstrosidade da alma. A peça é muito imperfeita e rudimentar. Ou talvez seja rude de propósito, uma vez que Strindberg se sentia desconfortável com ela. Temo que as pessoas não percebam esta espécie de olhar clínico, ao mesmo tempo histérico e intuitivo, sobre a desagregação de uma comunidade, neste caso, a célula familiar, face a pulsões narcísicas individualistas. Esta mulher sofre, desde sempre, da tentação da juventude eterna, de uma segunda vida. Strindberg abordou o assunto pela ótica feminina, mas nós temos um “pelicano” a concorrer à presidência dos Estados Unidos. Os filhos cresceram subalimentados, emocional e eticamente. O filho é autocomplacente, um cobarde e um alcoólico. A reação que tem à carta do pai é quase infantil. A filha, para além de negar a situação, parece ficar num estado catatónico. Ambos vivem nesse

estado, apesar de pressentirem o que de facto se passou. A infantilização do crescimento também é um sintoma do que vemos hoje. Uma pessoa de 20 anos é absolutamente infantil. Nunca o paradoxo em relação à juventude foi tão grande. Há um investimento real na juventude a partir dos anos 70-80, atingindo uma espécie de fruição no início dos anos 2000. De repente, a crise económica e a era digital criaram uma geração que tem à sua disposição um conjunto incrível de equipamentos, mas que enfrenta um futuro absolutamente sonâmbulo, porque o que se lhes oferece é o regresso à condição de servos. E as reações são todas desprovidas de autocritica. Não o digo por achar que a geração anterior é melhor. É pior, deu origem aos oportunistas para quem só o dinheiro importa. Na peça, essa figuração cabe ao genro, que casa para ter dinheiro. Depois as coisas correm mal e ele retalia. Não há um grande discurso psicológico ou ético a fazer quanto ao genro, ele é o que é. Este conjunto de personagens seduziu-me porque, pela sua rudeza, a história atinge uma reverberação de parábola, da qual temos de fazer uma exegese, proporcionando-nos uma reflexão sobre nós próprios.

AN Sim, a história atinge uma dimensão simbólica. Podemos vê-la também na questão de a carta do pai ter sobrevivido ao fogo da lareira. Isso é mais do domínio

do simbólico do que uma falha do enredo da peça.

NC *O Pelicano* é uma peça feia, em termos de carpintaria cénica. Para alguns, este teatro pode soar relativamente velho, face ao que se acha que deve ser o contemporâneo. Não concordo com essa visão. Ou melhor, estou de acordo com muita da escrita de palco na Europa, a reflexão sobre a ecologia, a sociedade contemporânea, a nossa pegada, o género, o racismo, a sistematização das classes. Não concordo é que atiremos a literatura ou o teatro clássico para o caixote do lixo, apenas porque o tomamos pela rama, ou porque é antigo, ou porque as relações familiares já não são desta maneira, ou porque é misógino. Não é verdade. Atirar fora estes textos é não se dar conta de que há um esforço constante de certos criadores que escolhem esta área de trabalho, a da exegese dessas obras para as tornar pertinentes, como elas sempre foram. A *Oresteia*, com o seu elogio da independência devolvida ao cidadão, mas do compromisso em termos de sistema jurídico, não é importante hoje? Uma reflexão sobre a família não é interessante? O espetáculo que estou a levantar é muito diferente do que se tem feito com *O Pelicano*. Estou a fazer uma espécie de filme de terror. É uma peça que me perturba como cidadão e um desafio enquanto artista. Convido o espectador a fazer a sua própria análise. Normalmente, esta é uma peça que se encena a pensar na grande figura, o que é irritante.

JOÃO LUÍS BARRETO GUIMARÃES Sim, e que não é a personagem principal.

NC Não é. Também não estava a pensar no Jorge [Mota, que representa o Pai] antes do começo dos ensaios. Mas agora

não consigo pensar na peça sem ele. Há uma ligação aos *Espectros*, de Ibsen, que encenei? Há, mas não sou prospetivo, sou retrospectivo, só dou conta do que fiz passado uns meses. Apesar de Ibsen ser palavrosamente importante, às vezes as palavras de Strindberg, quando nos damos conta do que dizem, são como chapadas. Na vida real, as grandes chapadas são “nãos”. É uma palavra pequenina, não é preciso ser gritada para ter força. O Strindberg tem isso, e algumas coisas difíceis de transportar para os dias de hoje, como a comida. Quando eu era criança, passava muito tempo em casa da minha avó, porque os meus pais tinham de trabalhar todo o dia, e ela comprava bofes de boi para fazer massa. Temperava-a muito bem, e eu adorava aquilo, mas detestava os bofes. O tempero da minha avó servia para mascarar que a carne era pulmão de boi. A fome de que as personagens falam não é só de alimentação. É uma fome de afeto que todos temos, e que é temperada, mascarada, pela aparente conexão global em que vivemos, que esconde a solidão e um conjunto de pulsões interiores. O Strindberg, no fim do século XIX e começo do XX, no meio do que era o início de uma cultura teatral e editorial próxima do que conhecemos atualmente, em que se estavam a criar a moda, a reprodutibilidade mecânica das coisas, os salões de literatura e de pintura, deve ter sentido uma solidão similar. Em Strindberg vejo um desajustado. Ele tinha uma enorme autopiedade e uma capacidade narcísica de se projetar. Mas isso não significa que estivesse errado. É um dos grandes problemas da sociedade contemporânea: avaliar os atos de alguém pela opinião que temos dela.

O último calço, a última pedra

JLBG O que o Nuno diz da atualidade da obra, acho uma ideia muito justa. Uma das coisas que mais me interessou na peça foi perceber como muitas vezes há uma situação complexa, ou uma situação-limite, tensa, presa por molas, à espera de um gatilho. Neste caso, é a morte do pai que eclode e que faz com que tudo se vá desmoronar. É interessante o papel que o pai não desempenha, mas desempenha, a forma como a cadeira representa, na minha visão, uma sua metonímia, porque, no fundo, era a figura que transmitia o equilíbrio, e a cadeira é de baloiço. É a cadeira onde as personagens vão aliviar a tensão acumulada. Trata-se assim de uma presença através da ausência. E depois, a forma como o desaparecimento dessa personagem deixa a nu aquilo que imaginamos que contemporaneamente existe, apesar de a peça ter sido escrita há muitas décadas. Essa falta do elemento que era o calço, o equilíbrio daquela hipocrisia, de toda a tensão familiar, vai desnudando, para cada personagem, em cada um dos contextos, o que no final se percebe era insustentável. Esse elemento funciona como a última gota, o último calço, a última pedra que segura um edifício antes de cair. E funciona também socialmente como uma fachada, se quisermos, porque enquanto o elemento estiver lá, neste caso é um ser humano, a farsa continua, a imagem social continua, quem sabe dos segredos não os diz, não os revela. Literariamente, gosto muito dessa ideia de equilíbrio precário.

NC Temos uma família: dois filhos, um pai e uma mãe. Diz-se a certa altura que os pais estão em Paris num restaurante a comer ostras, enquanto os filhos são seviciados em casa. Há uma conjuntura de silêncio a cobrir um mapa de convivência

social. De repente, acontece qualquer coisa e cria-se um ciclo de agitação. É como se um ralo se abrisse, e a água sumisse, revelando um conjunto de coisas. E há uma progressão. A partir da morte do pai começa a ação. Por trás de tudo está o dinheiro, ou a ganância, mas pode não ser necessariamente uma ganância financeira. É uma sofreguidão, que chega a uma situação-limite de conflito. A ausência do pai permite isso. A partir daí, tudo se esboroa em dois momentos. Primeiro, quando Gerda e Axel regressam da noite de núpcias. Passam quinze dias e as coisas mudam. Vemos a mãe a alucinar, a filha a começar a vingar-se e a falar-lhe da comida, o genro a ocupar a cadeira de baloiço, símbolo de poder. Depois, temos um fim, um incêndio. O filho pega fogo à casa. Esse final é das coisas mais fora de série que li em toda a minha vida. Pensamos que não, mas não é muito diferente da escrita de Sarah Kane, do teatro *in-yer-face*, ou da escrita de [Marius von] Mayenburg. É engraçado que os dois últimos Nobel tenham premiado escritas irónicas, as de Jon Fosse e de Han Kang. Strindberg integra a linha precursora disso. *O Pelicano* é o acidente, porque o condutor deixou de lá estar, ou melhor, porque a gasolina acabou, uma vez que o condutor sempre foi a mulher.

JLBG Ele era uma espécie de garante daquele estado de coisas, meio anestesiado. As coisas não estavam bem, mas ninguém dava o passo da denúncia verdadeira. E na sua ausência...

NC Esse é o meu problema: ele era o garante ou o provocador disso?

JLBG Há sinais ambíguos em torno disso.

NC Ele andava a preparar isso, iam à ópera e comiam ostras, e todos culpam

a mãe. O filho não percebe porque é que o pai não fala. Ele queria dizer alguma coisa, mas não disse. Não acho que o pai morra porque foi abandonado. Morre porque ele próprio deixa de ter o que precisa para fazer o jogo que lhe convém. Ouço muitas vezes isso, por exemplo, histórias de relações que, de um momento para o outro, deixam de existir, e que aparentemente eram estáveis. Aquelas pessoas não se amavam; de repente, aparece uma oportunidade e avistam outra vida. E também o contrário. Nós, tendencialmente, temos medo de viver. E escolhemos uma espécie de vida com um pequenino seguro, seja um emprego estável, uma família estável, uma identidade sexual estável, uma identidade ideológica estável, uma identidade social estável, e enganamo-nos a nós próprios. Quando alguma coisa acontece, há uma precipitação de consequências. O problema não são as consequências, mas o que estava atrás.

Uma peça torta, manca e corcunda

PAULA OLIVEIRA CRUZ Quanto à questão da contemporaneidade: quando assisto a esta peça encontro pontes para uma série de situações que vejo ou que vivo. O que dela tiro desde logo é a questão da educação. Aquela educação pela mentira, que a mãe acaba por justificar, uma vez que também foi educada assim. E também uma educação pela decepção. Há uma decepção que a mãe sofreu e que, de alguma forma, está a reproduzir e por isso não sente culpa.

NC Estou absolutamente de acordo consigo. Essa cultura da decepção e da mentira é geral, não é só daquela família, nem daquele tipo de pessoas. O ser humano tem uma capacidade infinita de se enganar a si próprio.

POC De se manter no tal sonambulismo de que se fala na peça.

NC Chamem-lhe o que quiserem. Porquê? Porque somos capazes das coisas mais cruéis e das coisas mais fantásticas e a consciência disso dilacera-nos.

POC É o desconforto. Sentimos desconforto face a quase todas as personagens.

NC Temos desconforto face a nós mesmos. E depois, quando experimentamos o prazer, seja ele o amor ou a saciedade, o sentimento é tão absoluto que tudo o que se enquadra entre o bom e o mau deixa de ter sentido. Somos capazes de sacrificar tudo por essa saciedade. Achei que uma peça torta, manca e corcunda como esta, que não oferece respostas, mas que dá um nó na cabeça, seria uma boa história para incitar à reflexão. Gostaria de a fazer o mais límpida possível, para que as pessoas se possam fazer esse tipo de perguntas.

POC A questão do imobilismo, de se estar parado, até as próprias paredes da sala antes do momento final, é como se tudo estivesse preso pela mentira. Quando falou da questão do envelhecimento, é como se a mãe o quisesse travar, como se, de alguma forma, se fosse infantilizando e, por sua vez, os filhos não cresceram, como se houvesse um desejo de parar, de congelar, de não avançar.

NC Está a falar da família do *Pelicano* ou daquela do terceiro esquerdo?

POC Daquela do terceiro esquerdo também. [*Risos.*] É aquele momento antes da bofetada, como no quadro de Max Ernst [*A Virgem espanca o Menino Jesus, observada por três testemunhas: André Breton, Paul Éluard e o artista*].

Nós sabemos que ela vai chegar. Pode não ser agora, mas a mão já está no ar. Sabemos que vai acabar de alguma forma, que é insustentável.

NC No limite, podemos achar que tudo é insustentável. Mas todos vivemos com esse insustentável peso do ser. E mentimos. Criamos histórias para continuar a viver, para nos olharmos ao espelho. A mãe também. O filho também. A filha também. A criada, durante algum tempo. O pai também. A única pessoa sem problema algum em olhar-se ao espelho é o Axel, porque, para ele, estar com farda ou sem farda é exatamente a mesma coisa. E o filho reconhece isso: Axel é a única pessoa honesta entre todos. Até como vigarista, é honesto.

JLBG Diz ao que vem.

NC E nunca enganou ali ninguém. Eles são todos bastante mais inteligentes, mas ele diz ao que vem.

JLBG Mas é uma moral terrível, ser ele quem se safa no final.

NC Não é ele que está neste momento a concorrer à presidência dos Estados Unidos? E que vai vencer daqui a uma semana, mesmo depois do comício de Madison Square Garden de há dois dias? Como é possível? Pensávamos que era passado, mas afinal não, passamos isto à nova geração. E permanecemos num papel senatorial, enganando-nos a nós próprios quanto à nossa cobardia. Tudo acaba por ser o resultado de um conjunto de não escolhas que fizemos para ficar tudo bem.

JLBG Para hipnotizar a percepção da situação.

NC Exatamente. Voltamos à ideia do que é uma história num palco. É sempre uma parábola, um caso prático, que tem de ser escandido no momento em que é visto. Isso é o que a faz contemporânea.

Não há teatro velho, só maneiras velhas de ver o teatro

AN O facto de muitas vezes na encenação desta peça se escolher pôr as personagens a gritar pode facilmente fazê-la cair no melodrama tradicional. Parece-me que a sua forma de direcção de atores, transportando a peça para um ambiente de sonho/pesadelo, de filme de terror, com a ajuda da sonoplastia, da luz fria e da cenografia, procura fugir a essa tentação, que pode, para alguns, fazer este teatro soar velho, como frisou há pouco.

NC Não há teatro velho. Há só maneiras velhas de ver o teatro, e mesmo essas, às vezes, são absolutamente modernas. A casa ardida é uma espécie de jogo de espelhos da cabeça das pessoas. Parece-me impossível tornar esta peça verdadeira se se cair no melodrama, no simbólico, ou no hierático. A primeira ideia que tive foi a de fazer uma espécie de instalação sonoplástica, mas isso não batia certo com a história. Como encenador, tento acima de tudo ser espectador, o primeiro de todos. E tenho de ser um espectador genérico. Se não faz sentido para mim como espectador normal, de classe média, que é o que sou, deito fora. Por isso é que vejo tantas telenovelas coreanas e chinesas, para treinar a convenção. O meu grande amor como artista são os atores: ver como, de repente, as palavras vivem no corpo deles e me fazem acreditar no que dizem. Esta peça está a ser difícil, porque o que estou a pedir-lhes não é aquilo a que estão habituados. Não marcar as coisas, deixá-las num

plano esquisito. Intelectualmente, eles percebem isso.

AN Mas depois, na prática...

POC Essa estranheza sente-se. Comentava no outro dia que, para mim, quando assisto a um ensaio corrido, há um momento em que passo para o lado de lá. É como o momento em que adormecemos. O momento em que passo a acreditar, e em que, nesta peça, se sente perfeitamente esse desconforto.

NC A principal função de um encenador, já me mentalizei, é desiludir. Os atores chegam ao ensaio e eu contrario-os, digo-lhes: “Não!” Mas há sempre uma certa altura nos ensaios em que o encenador deixa de ser preciso, porque os atores começam a acreditar no mecanismo e dizem: “Isto agora é meu!” E o encenador passa a ter outra função, a da mãe preocupada, sempre a dizer: “Agasalha-te, faz assim.” Mas é irrelevante nessa altura. Esta peça está a ser estranha, porque venho de grandes formatos, e isto é um grande formato, mas só tem uma hora e meia.

POC Tudo vai ser pequeno depois do *Fado Alexandrino*.

NC Não, porque já fiz uma peça maior, chamada *Platónov*. E, sejamos francos, o *Fado* não é muito longo, tem quatro horas e meia.

POC Para o nosso tempo de TikTok e videoclipes, é grande em todos os sentidos.

NC As pessoas têm necessidade de etiquetar. O Strindberg é estranho e misógino: está etiquetado. Uma peça grande é demasiado chata: está etiquetada. Trabalha-se por etiquetas, só vemos e ouvimos o que queremos. Não é essa

a função do teatro, nunca foi. O teatro sempre foi inclusivo. Tinha de o ser, porque foi feito para passar informação e contar histórias a quem não sabia ler nem escrever. O teatro mais inclusivo e acessível que existe é o teatro medieval. O teatro shakespeariano é acessível. O teatro deixa de ser acessível a partir da idade moderna, da consciencialização do capitalismo, quando se torna um produto, não um instrumento de inclusão. O teatro tem de ser acessível e, para isso, tem de comunicar. Uma vez, na Roménia, vivi a forma mais bonita de acessibilidade de toda a minha vida. Estava lá a fazer um espetáculo, chega uma senhora com as compras do supermercado e pergunta: “Quanto tempo dura?” Respondi-lhe: “É rápido, uma hora e meia.” Sentou-se, viu o espetáculo, pegou nas suas coisas e foi fazer o jantar. Isto é, para mim, um teatro inclusivo. O primeiro passo de um teatro é que resulte. O espectador tem de o usar como serviço, depois vem o resto.



Faz frio debaixo das saias da mamã

SARAH ADAMOPOULOS*

Um dia, já no século XXI, durante um Verão, o artista-fotógrafo António Júlio Duarte foi fazer um estágio na secção de fotografia do jornal *O Crime*. Certa vez, teve de acompanhar um repórter do jornal na cobertura do caso de uma mãe que, em duas ocasiões, havia tentado matar o filho – única forma de ficar com o negócio da família só para si e para o seu marido (e padrasto da vítima), com metade de uma vivenda e ainda com um apartamento, imóvel que o filho havia herdado do pai e que a mãe tinha passado, provisoriamente, dizia ela, para o seu nome, como garantia sobre um empréstimo bancário. O crime, movido por um interesse material, um gesto não passional, premeditado, não uma mas duas vezes, e encontrando-se a mãe supostamente a tentar uma terceira, fez capa de uma edição de *O Crime*, onde um desabafo do filho desafiava o entendimento mais comum do que é ser mãe: “A minha mãe mandou matar-me duas vezes e ia tentar a terceira.” Na capa, fotografado pelo estagiário António Júlio Duarte em frente ao estabelecimento, o filho dava a cara pela história. Ali estava ele, de pé, ao sol, na claridade horrorosa da sua realidade, o filho que a mãe se negara a criar, alegadamente por causa de um homem, e que depois tentara matar, não uma mas duas vezes – ou as que fosse preciso até conseguir, se entretanto não tivesse sido apanhada.

Da primeira vez, uma empregada procurou disparar ao coração do filho quando este, a pedido da mãe, se virou de costas para tirar tabaco de uma máquina no interior do *snack-bar*. “A empregada premiu o gatilho, mas a bala acertou-me num braço. Convenceram-me de que fora um disparo acidental”, disse o filho, acrescentando que só começou a desconfiar de que o queriam matar após ter sido baleado uma segunda vez. Foi numa certa noite, já tarde, estava ele sentado numa das mesas do café, quando entrou um negro – que teria sido contratado para o efeito, apurara-se entretanto. O homem, depois de ter estado sentado sem consumir nada, e aparentando estar muito nervoso, levantou-se por fim e dirigiu-se para a mesa onde o filho se encontrava. Aí chegado, encostou-lhe uma pistola à cabeça e disparou. Tratava-se todavia da mesma arma que a empregada da mãe usara, a qual “não teria força suficiente para fazer com que as balas tivessem uma trajectória mais perfurante”. Quando a mãe, “a empregada e o africano foram detidos, já estavam na posse de um revólver com mais poder de fogo”, explicou o filho a *O Crime*.

Uma vez provada a autoria moral da dupla tentativa de homicídio, a mãe foi enviada para uma prisão de mulheres, onde a esperava uma das mais severas penas de privação da liberdade, seguramente penalizada (ponho as mãos neste fogo) pela circunstância de ser mãe da pessoa

* Escritora.

que havia tentado matar. Na narração que o jornal fez do caso, um vizinho declarava, sem estados de alma, benefício da dúvida ou simples compaixão: “Uma mãe que manda matar um filho não é digna de viver.” Seria diferente se não fosse uma mãe? Sem dúvida. Uma mãe gera e dá o filho à vida, não à morte. Pode até ser que o moa, e muitas vezes mói, e depois o filho despreza-a, e depois dela todas as mulheres – o padrão é conhecido, replica-se com deprimente frequência, e também em *O Pelicano* o podemos encontrar em Fredrik, o filho. Ali está ela, numa versão estridentemente repulsiva, insuportável até mesmo para Strindberg, a mãe que mói o juízo e o corpo dos filhos, até fazer deles a sua (dela) doença – só dela, naquele abraço possessivo da mãe doente do espírito, incapaz de amar com abnegação, como é suposto as mães fazerem, ou até mesmo simplesmente com bondade, ao menos alguma, replicando (num comportamento que começa por ser inconsciente, creio) o que lhe aconteceu enquanto filha.

Que mãe é esta, afinal? É uma mãe que ensinou os filhos a mentir, batendo-lhes se insistiam em dizer a verdade. É uma mãe que ia à ópera mesmo se os filhos estavam doentes. Que ia de férias e os abandonava à sordidez de visões que lhes eram postas à frente da inocência. Que se tornou amante do genro, de quem recebeu poemas na festa de casamento da filha. Que orquestrou com requintes de malvadez a queda do pai, engolido pelo desespero. Pobre maçã podre da grande árvore humana, certamente colhida antes de tempo, para dizer abusada e subtraída à infância, como muitas mais, bem o sei, ignorante de que os filhos não lhe pertencem, mas à vida, e também ao mundo, o nosso vasto, diverso e belo pai.

Os poderes que as mães detêm sobre os filhos são um problema que parece irressolúvel, talvez porque ninguém saiba como resolvê-lo sem beliscar a santidade das mães. Sucede que Strindberg olhou para a figura arquetipal da mãe com honestidade. Olhou muito bem, e incontáveis vezes voltou a olhar, para assim poder verificar, inscrevendo no seu processo o método basilar de toda a ciência. Ao fazê-lo, deu-nos a oportunidade de reparar que a mãe burguesa, infinitamente mais do que a mãe proletária, pode ser uma ameaça ao bom desenvolvimento dos filhos. Pois a mãe burguesa, cuja própria mãe foi, nalguns casos, uma mãe proletária, urbana ou rural, é uma mulher cheia de conflitos interiores, nascidos da ocultação das suas origens. É uma mãe que talvez até preferisse não o ser, para poder, sem se submeter ao acto primitivo e sanguinolento de fazer sair de dentro de si um ser que ela não concebe senão como uma excrescência de si própria, dedicar-se a tempo inteiro a subir na vida – por acção da sua feminilidade e dos usos que lhe dá. Ali está ela, considerando sorridente e maquiavélica a Fortuna que lhe sorri lá em cima. Novos modos de favorecer essa ascensão fazem hoje apelo a conceitos que podemos encontrar em livros de auto-ajuda.

Esmagada por um complexo social que, nas nossas sociedades, é um problema endémico (devedor da relativamente curta história das classes médias, enfiadas entre os miseráveis e os aristocratas, a viver sem beleza – arte, sentido poético da existência, belos anseios de humanidade –, apenas e só com ambição material), a mãe burguesa representa um papel

que amiúde se confunde com o de uma tola, a quem bastassem lisonjas, mimos materiais, ócio (muito, até ter frio) e promessas de lagostas para ascender a um estado de felicidade perene – e, sobretudo, a um melhor lugar na sociedade. Um lugar ao menos com alguma liquidez. Já a mãe proletária, urbana ou rural, costuma ser uma mulher psiquicamente mais saudável, que intui o seu lugar na vida dos filhos, dedicando-se sobretudo a alimentá-los, com comida e com afecto, com preceitos éticos e com limites. Por vezes dura, por causa da dureza do seu dia-a-dia, a mãe trabalhadora, a que não tem estabelecimentos comerciais e cujos filhos não herdarão casas, consegue muitas vezes ser doce, pois há dentro de si um coração de mãe que resiste ao horror da desigualdade, num mundo que começou por ser exuberante de riqueza passível de ser distribuída.

Ali está esse coração, consigo vê-lo, na solidão do corpo da mãe que apanha comboios e camionetas de madrugada, a palpitar com teimosa esperança, apesar da violência da sua vida – passada, por exemplo, a limpar a casa das mães burguesas, sendo habitualmente mal paga e não tendo as condições de trabalho que a democracia devia tornar direitos efectivos. Para essa mãe, sempre carente de dinheiro para pôr comida na mesa, a única condição é ter força na vontade e no corpo para enfrentar a precariedade. Ali vai ela, todos os dias a vejo, a chegar a casa já de noite, carregando sacos recicláveis do supermercado cheios de bens de primeira necessidade. Se Elise, a mãe de *O Pelicano*, tivesse de trabalhar todos os dias, a sua velhacaria neurótica não se teria desenvolvido com tamanha violência. Um caminho danado que Strindberg nos propõe com recurso a uma gradação musical que começa com uma muito bela fantasia, para logo se decompor numa *berceuse*, e depois numa valsa, evocando outros naufrágios contemporâneos do dramaturgo, desde logo a I Guerra Mundial, gerada na *Belle Époque* – bela para muito poucos, período que ficou para a história económica do Ocidente como o mais desigual até então.

Na casa de *O Pelicano*, cuja economia é gerida pela mãe, comem-se papas líquidas de aveia ou de cevada, papos-secos com nada, anchovas rançosas, bebem-se chávenas de chicória, chá fraco, leite sem nata (retirada pela mãe para ela própria a comer), enquanto os filhos sonham com sanduíches e bifes, comendo pão com mostarda às escondidas. Afortunadamente, existe Margret, a criada, que no acto de abertura de *O Pelicano* chega à cena vinda lá do fundo (do coração da casa), e cujas palavras transportam a verdade e só ela, oferecidas no começo da peça como uma chave de leitura para os mais distraídos. Margret, em cujos ombros os *meninos* pousaram as suas dores de crescimento, consideravelmente agravadas pelos maus-tratos quotidianos infligidos pela *mamã*. Lá ao longe, no quarto insalubre que Strindberg apenas nos dá a imaginar, Fredrik, o filho, tosse. Aqueça-se a casa!, diz Margret numa urgência compassiva, maternal. Nem pensar!, sentenciam Elise, que já nem saberia fazer de outro modo, ser outra.

Doentes de todas as fomes e enfermidades, na abertura do segundo acto os filhos conspiram contra a mãe. Cresceram a ver a vida e o mundo deformados pelo seu olhar oblíquo. Gerda, a filha, aceitava os olhos que a mãe

lhe estendia para ver o pai – comportamento muito comum, hoje em dia tornado um pouco mais visível por via da mediatização dos casos de alienação parental. Já Fredrik, agarrou-se literalmente ao álcool, essa lente poderosa que a um tempo o salva e o destrói – como todas as drogas, embora o álcool beneficie ainda de um estranho estatuto, malgrado a devastação que não cessa de produzir nas diferentes sociedades humanas. Fredrik é a personagem-coro desta tragédia moderna. Na cena em que lê a carta do pai vê-se tudo, como numa longa sequência pornográfica que mostrasse o verdadeiro carácter de uma sociedade inteira e que Strindberg exhibe até à repulsa – inclusive a sua própria: numa carta a um irmão revelava que quisesse queimar a peça logo que acabara de a escrever, mas que não chegara a fazê-lo, e *O Pelicano* perseguira-o até à estreia, e para além desta, sem que contudo o dramaturgo tivesse sentido arrependimento, ou desejo de que não fosse representada. Como se Strindberg soubesse que *O Pelicano* era um serviço artístico público de longo alcance, uma lente de aumentar que pousara sobre a família burguesa, e em particular sobre a mãe. Ali está ela, a espernear debaixo do microscópio do artista e cientista social August Strindberg. Mas quem olha pelo microscópio e nos diz o que vê é Fredrik, o único que tem um olhar dolorosamente lúcido sobre todas aquelas pessoas, que sabe que o casamento dos pais havia sido uma mentira, que a sua (deles) reputação em sociedade assentava numa infâmia (dinheiro esbanjado em gabarolices e fome e frio em casa), e para quem a comédia da felicidade do casal burguês era risível.

Hoje em dia cada vez mais adormecido no conforto do sofá com vista para um enorme ecrã plano – epicentro de todas as casas –, o casal burguês é praticamente o único de que vamos tendo notícias, como se funcionasse, como se fosse mesmo bom, como se a crise da família não fosse também e sobretudo a dele. O seu ascendente é ilimitado e atinge até mesmo as ditas novas famílias. A configuração da conjugalidade do casal burguês é o modelo a que o casal proletário (urbano ou rural) aspira. Vejo uma grande tragédia nesse nivelamento dos costumes que tem o tal televisor por anseio e protagonista. Só ele garante o descanso, para dizer o adormecimento, que retira às pessoas quaisquer capacidades de discernimento, sensibilidade, empatia, únicos modos de agir sobre a realidade para a poder transformar em coisa melhor – melhor para todos, e não apenas para um determinado grupo socioeconómico ou corporação profissional. Melhor, também, para depois da nossa própria existência, e não apenas para enquanto somos vivos.

Um outro fenómeno se observa e verifica nos nossos dias: a expansão (agora global, por via da Internet), de formas de fé que prescindem da experiência religiosa, antes enformando-se numa doentia superstição, desviada de um verdadeiro sentimento de ligação aos outros e aos mistérios do mundo. Trata-se, no fundo, embora expandida, da mesma credence irracional que transforma a culpa e o medo da mãe de *O Pelicano* numa sequência de alucinações sonoras que lançam uma inquietante incerteza sobre o desaparecimento do pai – cuja derradeira imagem evoca, dir-se-ia, uma cena de um filme de Hitchcock: um homem a uivar de desespero, caminhando

debaixo de chuva nuns campos de tabaco. Embora já vivamos na era pós-cinematográfica, somos ainda herdeiros de um riquíssimo imaginário que nos levou a acreditar que tudo na vida é um filme. Não um sonho, não um pesadelo: um filme, e quanto mais rebuscado melhor, se preciso for com *inserts* cuidadosamente montados na sequência de acontecimentos com que auto-representamos a nossa vida pós-moderna. Sucede que *O Pelicano* é outra coisa, como todo o teatro de arte – não por acaso dito *arte viva*: um momento de verdade sobre a aventura humana. Efêmero como uma aparição, transformador como uma epifania.

Nos ensaios a que assisti, apercebi-me de que o espectáculo teria as qualidades disfóricas de um pesadelo. Foi deliberado, foi para mudar a nossa vida, se for possível, foi para provocar a nossa repulsa, foi para nos acordar, e foi também para absolutamente respeitar Strindberg, cujo teatro (íntimo, não esquecer) era um fruto do mais desperto e actuante simbolismo, empenhado em revelar a essência interior de todas as coisas humanas. Nuno Cardoso recusou qualquer naturalismo, única maneira de mostrar o âmago das emoções que Strindberg quis expor num palco de teatro. Um dispositivo plástico (cenográfico e luminoso) deforma de modo dinâmico o espaço de cena até ao despojamento, para nos dar a ver a destruição do interior daquela casa e daquela família, em que muitos de nós reveremos fragmentos da nossa, ou de pessoas que conhecemos. Há também a música de Alexandre Soares, sorte a nossa, e uma sonoplastia que, juntamente com a música, conseguiu uma verdadeira dramaturgia do som, cujas dissonâncias fantasmagóricas fixam no palco a desolação daquelas vidas numa versão diacrónica. Sons eternos dos nossos pesadelos, dos nossos medos, da nossa imaginação sobreestimulada pelos horrores que vemos nas tevês e nos telemóveis. Podemos ouvir o coração doente daquela casa a bater descompasadamente, fugindo ao metrónomo da vida, hesitando entre a mímica e o excesso (que assim se exercem os poderes) – espelho das paixões venais que tomaram o poder desde a intimidade da casa burguesa.

Inescapavelmente castigadas pelas suas circunstâncias (consequências devastadoras de causas e de actos próprios, atribuídas por equívoco a uma ideia de destino, esse fado de costas larguíssimas), as personagens brilham com o que lhes foi dado pelo encenador e pelos actores que dirigiu: uma interpretação limpa, *low-key*, sem expressionismos despiciendos, para dar a cena ao texto – aqui sobriamente traduzido por João Paulo Esteves da Silva, numa prosa dramática em que pude ver esse mesmo movimento de vigilância consciente da linguagem, idiomática e autoral, para dar protagonismo ao símbolo, isto é, à coisa em si.

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.

Do amor gelado e das suas vicissitudes

VASCO SANTOS*

August entra apressado no meu gabinete, com vontade de dar um grande pontapé em todos. Vagamente em mim, por certo.

Recebi-o há pouco tempo e costuma dizer-me que a sua relação com a psicanálise é complexa. Tinha necessidade, porém, de se ouvir a si mesmo, pelo menos por um instante, *sem se reconhecer*, para abrir o espírito às tempestades da mudança e ao teatro do íntimo. Falou dos seus novos projectos, cada vez mais reconciliado com a beleza da sua cidade, apesar da mediocridade reinante.

Nessa noite, tinha tido um sonho que lhe daria um bom argumento para escrever uma pequena peça teatral.

Daquilo que se lembra, o sonho era, mais ou menos, assim:

A. Passava-se numa casa meio assombrada. Havia uma mulher má, enlutada do marido. Ele nunca apareceu no sonho. Apareciam o filho, a filha, o marido da filha e uma criada velha.

O filho tocava piano e era estudante de Direito, sem convicção. Tal como a irmã, era muito magro e estava sempre cheio de frio.

A filha tinha casado com um rapaz, tenente, e estava a regressar da lua-de-mel. Em miúda, era cúmplice da mãe.

A criada sabia de todos os segredos daquela casa e queria ir embora, agora.

No sonho – que durou a noite toda –, descobria-se que afinal o marido da filha muito magra era amante da mãe. E que esta roubava o marido, comia a boa comida e dava papas de aveia aos filhos.

No sonho, aconteceram muitas coisas; e por vezes a viúva parecia estar louca. Havia muita infelicidade e ventania naquela casa. E um cheiro a fénico. E sonambulismo. Aconteceram muitas coisas... Mas o que importa é que o filho, depois de ler uma carta do falecido pai, toma conhecimento da verdade e deita fogo à casa. A mãe, ao ver as labaredas, atira-se da janela. Os irmãos, aparentemente felizes, abraçam-se... com muita força... no meio daquele fumo... intenso e bom... como se as férias fossem começar. E acordei.

V. Associa este sonho a alguma coisa? Ou melhor, porquê agora este sonho?

A. Não sei, não sei... Tenho pensado muito numa nova peça, com a qual pretendo inaugurar o meu novo teatro. Um teatro pequeno. Quero escrever um drama com todas as categorias trágicas: o conflito, a liberdade e a necessidade, a culpa, o conhecimento e a ignorância. Afinal, a família assente no *sentimento* destruiu a imortalidade!

* Psicanalista, membro da Sociedade Portuguesa de Psicanálise.

V. Sonhar é pensar. Embora tenhamos muita dificuldade em abarcar o mundo dentro das nossas mentes... ou dentro das nossas ficções...

A. O que me impressionou no sonho foi a malvadez daquela mãe, que roubava o marido, não aquecia a casa, não alimentava os filhos... uma casa assombrada pela mentira e ainda a cheirar a velório. E, no entanto, ouça bem!, acordei com um certo júbilo, como se revivesse algo antigo e perdido, como se aquele fogo me lembrasse a mim próprio um paraíso perdido de palmeiras e de barcos no cais, a utopia dentro da minha cabeça de um tempo em que o meu pai era feliz com a minha mãe viva, e eu com eles, e com os livros da escola fechados no Verão.

V. Esse sonho merece ser representado, parece um organismo vivo.

A. Sim, estou para aqui já a pensar num título. Mas quem seriam essas personagens sonhadas?

V. Eu diria que são partes do seu *eu*.

A. Como assim?

V. Talvez todas as personagens do seu sonho sejam *projeções* de partes do seu *eu*... personagens parciais do seu teatro interior.

A mulher, a mãe má do sonho, poderá ser afinal um disfarce, a ramificação de um *si mesmo* pouco generoso, egoísta, encapsulando, por identificação, aspectos maternos. Todas as mães desiludem...

Ou, quem sabe?, uma agressividade recalcada, emoções vividas há muito tempo na escola primária de Klara... emoções vividas sem solidariedade.

A. Ah! Esse professor nunca me saiu da cabeça!

V. Muitas vezes, talvez gostasse de ser menos impulsivo... no fundo, menos vulnerável...

A. Vulnerável?

V. Sim, como no sonho, em que parece pensar que o *casamento é a morte de qualquer alma*.

A. Ah, não me venha com Dostoiévski! Mas lá que é uma armadilha não tenho dúvidas... E a mulher no sonho é adúltera!

V. Bem, amamos segundo as nossas narrativas.

A. O amor é uma ilusão, é sempre narcísico. Num certo sentido, é uma farsa, como o teatro. Nada do que acontece no palco é verdadeiro.

V. Talvez daí – mas não só – apareça no sonho o casal parental interno, simbolizado pelo rapaz que não quer ser advogado, *que tem a censura moral*, e a irmã, uma parte sua *identificada ao pai censurador*.

No sonho, incendeia a casa, pois, quanto a mim, é a única maneira de reunir, *de casar*, essas duas partes.

De viver na morte. Ou dito de outra maneira: *de morrer para se reconstruir*.¹

(Silêncio.)

A. Estou de acordo consigo que o sonho é uma criação, e este fui eu que o fiz... No entanto, a realidade é dúbia e incerta.

Talvez vá escrever este sonho, ampliá-lo, e chamar-lhe *O Pelicano*, disse-me August, sob uns olhos azuis, à despedida. E assim foi embora, num passo incendiário.

Post scriptum

Ai de mim!

Neste Manual de Leitura, fui apenas um convidado cego e não um arqueiro. Por razões maiores:

Em primeiro lugar, porque é a literatura que poderá dar contributos à psicanálise e não o contrário. Aliás, desde a sua criação, a psicanálise estabeleceu com ela (e com os mitos) uma fortíssima ligação.

Em segundo lugar, porque a chamada “psicanálise aplicada” é, muitas vezes e desde os seus primórdios, uma seara de vento. Ou uma cadeira delirante que baloiça. Veja-se, por exemplo, a errata freudiana em *Uma Recordação de Infância de Leonardo da Vinci*, no *Moisés e o Monoteísmo*, ou nos *Delírios e Sonhos na Gradiva de Jensen*.

Por último, porque *O Pelicano* é uma peça que reúne, pela sua temática, critérios de *analísabilidade*, quanto mais não seja porque Strindberg opera uma inversão da lenda medieval do pelicano (aqui, o verdadeiro pelicano é o pai).

Harold Bloom, com acerto e algum divertimento, afirma que a psicanálise de Freud é “Shakespeare aplicado”, é Shakespeare em prosa.

Porque a pergunta de Hamlet, “Quem está aí?”, é a questão angular de toda a psicanálise.

Assim, para Bloom, é Shakespeare o grande psicólogo moral e o inventor do humano. Sem ele, quem seria Freud, que sofreria do *complexo de Hamlet*? Ou sem a tragédia grega? Seria escritor, afirma. Um escritor de uma infinita grandeza e a “melhor mente do século XX”, diz Bloom.

A importância da criação freudiana advém do facto de, a partir de 1905 – publicadas as três obras maiores do seu paradigma –, se ter transformado de uma psicopatologia numa metapsicologia, erigindo-se, pois, como uma hermenêutica e energética da cultura (da arte, da moral, da religião, da culpabilidade), segundo um modelo tópico-económico e pulsional. É como intérprete da cultura, aliás, que o freudismo adquire um lugar fundamental na modernidade e na crítica a essa mesma modernidade.

Mas, voltando ao que nos convoca, a contribuição maior de Freud é a ideia de que a subjectividade humana é feita de conflitos. E é isso que encontramos em *O Pelicano* – obra amantíssima para leituras freudianas –, explorando-se a trama edipiana (Mãe-Genro-Filha). Ou, evocando o último sonho pessoal de Freud no último capítulo de *Die Traumdeutung* [*A Interpretação dos Sonhos*], o sonho da “mãe querida”, o único sonho da infância que ele contou, um sonho de angústia, interrompido pelo despertar. Sobre ele, existe uma vastíssima exegese que desemboca (inevitavelmente) na conjunção de dois temas: o da morte da mãe e o do comércio sexual.² Já para Jacques Lacan, o que se jogaria é a falência do pai simbólico (e da lei do pai).

Ou, então, seguiríamos na vereda das teorias de Melanie Klein, Donald Winnicott ou André Green, nas quais as questões do luto e da relação do objecto materno ganhariam acento e sentido. No drama, encontraríamos latente o “complexo da mãe morta”: os filhos têm a sensação de que pesaria sobre eles uma maldição, a da *mãe morta que não acaba de morrer*, e que os mantém prisioneiros.³

E vamos por aí, quais operários minuciosos do desejo, até ao Grand Canyon.

Ora, não creio que o espectador de *O Pelicano* esteja disponível para exercícios em que o enigma se constitui em grifo, como na metafísica bizantina.

Gonçalo Vilas-Boas, num texto admirável, escreve que em Strindberg “seguimos o olhar de um insatisfeito, de um questionador violento, de um ‘anatomista genial do falhanço humano, especialmente do falhanço sistematizado’, como diz o escritor sueco contemporâneo Lars Gustafsson, de um ‘fotógrafo’ da consciência desintegrada, que ele consegue recriar dramaticamente”.⁴

O que nos interpela, portanto, é isso. É isso que nos fascina neste drama escrito em 1907, que, na sua continuada representação, nos aumenta a consciência e nos relembra que a vida é *sonho e silêncio*.

E porque nos toca esta peça de forma tão corpórea, tão sensorial?

Quanto a mim, é porque ela expressa a complexidade emocional do nosso teatro interno, muito mais do que as nossas contradições, muito mais do que a ambivalência amor-ódio. Relança, em alta fraga, uma complexidade que ficou dentro de nós, para sempre, primordial e eterna.

Como se de *uma brancura luminosa* se tratasse.

1 “A única maneira de realmente esquecer o passado é descartá-lo, matá-lo, e a única maneira como o podemos fazer com alguma segurança é morrendo.” – Adam Phillips, *op. cit.*, p. 83.

2 André Green, *op. cit.*, p. 278.

3 *Ibidem*, p. 254.

4 Gonçalo Vilas-Boas, *op. cit.*, p. 139.

Bibliografia

Bloom, Harold. *Shakespeare – The Invention of the Human*. Nova Iorque: Riverhead Books, 1998.

Carvalho, Cristina. *Strindberg – Neste Mundo Fui Apenas Um Convidado*. Lisboa: Relógio D'Água, 2021.

Phillips, Adam. *Sobre o Flirt*. Lisboa: Cotovia, 2010.

Green, André. *Narcisismo de Vida/Narcisismo de Morte*. São Paulo: Escuta, 1998.

Grinberg, León. *Culpa e Depressão*. Lisboa: Climepsi Editores, 2000.

Vilas-Boas, Gonçalo. “August Strindberg – Um Anatomista do Falhanço Humano”, in *Runa*, n.º 5-6, p. 127-42, 1986.

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.



Carta de um defunto

O Mestre diz:¹ – Parece ser possível viver uma outra vida paralela à nossa ou manter uma relação com um desconhecido num outro continente. Um dia, recebi uma carta da América com vinte páginas. As longas cartas assustam-me, começam normalmente com lisonjas e terminam com injúrias. Li o nome do remetente: não me dizia nada. Ao passar-lhe os olhos, por aqui e por ali, percebi que o seu autor procurava influenciar-me. Uma palavra aguçou-me o olhar, como uma agulha: rasguei a carta em pequenos pedaços, que lancei ao caixote dos papéis. Na noite seguinte, um homem notável,² que conduzia os meus passos mesmo após a sua morte, apareceu-me em sonho. Mostrava-me um velho manuscrito que me parecia sem interesse; depois, o venerável sábio segurou-o em contraluz e eu vi, em filigrana, um outro texto aparecer entre as linhas. Logo de seguida, ele entregou-me um fio de prumo quebrado, mas cuja quebra, vista de perto, revelava um fio de ouro. Quando acordei, compreendi a simbologia evidente do sonho. Recuperei do caixote os pedaços de papel da carta redigida pela personagem desconhecida; passei seis horas a juntá-los; depois li a carta. A caligrafia assemelhava-se sem sombra de dúvida à do meu venerado mestre defunto, de modo que acreditei estar a ler a carta de um morto.

AUGUST STRINDBERG

In *Un livre bleu*. Paris: Éditions de l'Herne, 2006. p. 134.

1 No seu *Livro Azul*, Strindberg criou um duo, Mestre-Discípulo, no sentido de dar consistência à diversidade de temas tratados. Nesse artifício, que assume a forma de um diálogo singular, o escritor revela-se tanto nas palavras de um como nas do outro.

2 Este “homem notável” é Edvard Klemming (1823-93), que muito contou na vida de Strindberg, tanto como seu superior hierárquico – quando o dramaturgo trabalhava na Biblioteca Real de Estocolmo, de que Klemming era o diretor –, como um dos principais teósofos suecos.

Trad. Fátima Castro Silva.

“Isto passa-se no vosso coração!”

O Pelicano e o teatro íntimo

GONÇALO VILAS-BOAS*

O Pelicano é a quarta “peça de câmara” de August Strindberg, mas foi a escolhida para inaugurar o Intima Theatern (o Teatro Íntimo), em Estocolmo, no dia 26 de novembro de 1907. Este espaço era, na época, a 13.^a sala de teatro na capital sueca. Este pequeno teatro foi inspirado no Kammerspielhaus de Max Reinhardt, em Berlim, e em tendências *avant-gardistas* europeias.¹ Levou a palco essencialmente obras de Strindberg, mas também de alguns outros dramaturgos, facto que desagradou ao autor, que desejava que só obras suas fossem aí representadas.

O teatro foi concebido por August Strindberg e pelo seu colaborador August Falck, que, à época, tinha 24 anos. Segundo Strindberg, Falck era, na realidade, um mau ator, pois gritava muito as suas falas; contudo, era um homem prático, que sabia orientar as finanças e que, no fundo, aguentou o teatro por mais de três anos, após aproximadamente 1200 espetáculos, incluindo 26 estreias. O espaço era pequeno, com cerca de 160 lugares e um palco reduzido, não permitindo peças com muitos adereços e muitas personagens. Contudo, a escassez do espaço fazia com que os espectadores estivessem próximos dos atores e da cena, tornando-os quase participantes da peça que se representava. Strindberg escreveu ao amigo Adolf Paul, em 6 de janeiro de 1907, dizendo que as peças para este teatro deveriam ter motivos reduzidos, mas grandes perspetivas e personagens fortes.

As “peças de câmara” foram escritas por Strindberg em 1906, antes da inauguração do teatro, tendo como modelo original as peças musicais de câmara, ainda que verdadeiramente só a op. 1, *A Tempestade*, obedecesse a essa lógica programática. As peças deste período são formalmente muito diversas, ainda que com algumas ligações temáticas e formais a obras anteriores do dramaturgo. Seguem-se a op. 2, *A Casa Queimada*, e a op. 3, *A Sonata dos Espectros*. A peça que se segue é a op. 4, *O Pelicano*. A última é *A Luva Negra*, que muitos consideram não estar propriamente alinhada com as anteriores, não a contando na listagem.

As “peças de câmara” centravam-se mais no estado de espírito do que no enredo, naquilo a que o autor chamava “meia-realidade”, sendo mais metafóricas do que naturalistas.² Não seguem uma lógica realista, ainda que partilhem com esta alguns aspetos, como veremos em relação à peça em apreço. Um dos aspetos dominantes é a memória, recente ou mais dis-

tante, frequentemente ativa na ação dramática, trazendo o passado para o presente cénico, embora o modo de apresentação seja diferenciado. A morte é outro dos temas habituais na obra de Strindberg: lembremo-nos, por exemplo, de *Menina Júlia*. Nestas peças, a morte aparece-nos como símbolo de libertação, um momento de passagem, mas, ao mesmo tempo, apontando para a negatividade da vida

* Professor catedrático jubilado do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

burguesa.³ Como se pode ler em *A Sonata dos Espectros*, o Estudante diz, relativamente à morte: “Eis a salvadora. Sê bem-vinda tu, pálida e gentil. E tu dorme, formosa criatura, alma infeliz e inocente, tu que sofreste, sem culpa, a culpa dos outros.”⁴ Deste modo, a morte representa uma via de progressão, negativa, por um lado, e positiva, por outro, com a respetiva libertação, mas nunca apontando para qualquer meta. Assim, as memórias dependem sempre dos respetivos contextos, podendo ser um meio de libertação, um artifício cénico presente na literatura de diferentes épocas, com as suas conotações emocionais, numa circularidade entre a cognição e a emoção. Deste modo, o espectador “lerá” o espetáculo sempre a partir destes dois elementos, para usar a terminologia de Luc Ciampi (cf. o conceito de “Affektlogik”, cunhado por Ciampi),⁵ podendo dar mais relevo a um ou a outro elemento.

O Teatro Íntimo não teve um grande sucesso, pois era demasiado novo para os espectadores habituados ao teatro tradicional. E era um teatro diferente, onde, por exemplo, era proibido aplaudir os atores no meio da peça! Strindberg utilizou mesmo uma cópia do quadro do pintor suíço Arnold Böcklin, *A Ilha dos Mortos*, em dois grandes painéis monocromáticos na sala, pintados a seu pedido por Carl Kylberg.⁶ Note-se que o autor tencionava escrever uma peça a partir desse quadro, tendo escrito apenas algumas cenas, entre nós representadas pela Cornucópia, em 1986. O autor não assistiu à inauguração da sala com *O Pelicano*, tendo, contudo, enviado um prólogo, que Falck leu antes do início da representação e que terminava com estas palavras: “Humildade, resignação – em viagem da ilha da vida até à ilha dos mortos.”⁷

Strindberg sempre gostou de levar a cabo as suas experiências teatrais, antes e depois da chamada “crise do inferno” (1895-7),⁸ colocando a ação das peças no seio da família burguesa, que nelas é desmascarada, sendo nos diálogos cénicos arrancada a máscara com que ela esconde a hipocrisia. A família é mostrada nos seus aspetos mais negativos quando colocada em situação de crise: a relação entre os membros, a falsidade e a superficialidade. Daí a necessidade de personagens fortes, que evidenciem, nos seus diálogos ou monólogos, muitas vezes longe de qualquer lógica, o que verdadeiramente as faz mover. Como nota Van Ooijen, o autor dá voz, em muitas das suas peças, a uma violência progressiva, começando com o enquadramento da crise, seguido de um aumento da violência verbal.⁹

Após esta curta contextualização, olhemos para *O Pelicano*, tentando, sempre que possível, ver a peça com os olhos de hoje. Ela liga-se facilmente, apesar das evidentes diferenças, a outras anteriores e porventura mais conhecidas, como *O Pai*, ou *Menina Júlia*, peças do período “naturalista”, anteriores à “crise do inferno”, com um enredo mais direto e uma evolução temporal clara.

O título, *Pelikanen*, é ambíguo: em sueco, os artigos masculino e feminino são idênticos, não se podendo identificar a figura da ave da simbologia ocidental com um ou outro género. Em português, a definição dos nomes comuns torna obrigatória a utilização do artigo. O valor masculino

do artigo possibilita a utilização irônica da expressão; fala-se no masculino, mas, de facto, refere-se o feminino, como se se tratasse de uma figura oposta à simbologia tradicional do pelicano. O título referir-se-á ao pai falecido e não à mãe. A figura do pelicano corresponde, de facto, mais ao pai, que sacrifica as suas roupas para que os filhos as pudessem ter melhores e singrar na vida, como o filho nos informa.

A peça, na versão textual, pode ser dividida em 22 cenas, segundo Törnqvist: nestas, a figura da criada, Margret, aparece uma vez no início, correspondendo a uma figura que veicula a voz popular, frequentemente usada na literatura universal; já a mãe, Elise, aparece em 16 cenas, enquanto o filho, Fredrik, aparece em 7, e a irmã, Gerda, em 11; finalmente, o marido de Gerda e amante da mãe, Axel, aparece em 7, saindo na cena 16, ficando em palco apenas os principais protagonistas. Vemos assim que a mãe é a figura dominante, só abandonando o palco com a fuga pela janela.¹⁰

O pai, recentemente falecido, continua a exercer a sua influência *post mortem* através do cheiro do velório, mas sobretudo através da carta dirigida ao filho, acusando a mãe de grandes falhas, que irão igualmente ser reveladas pelas falas dos filhos. A mãe dá aos filhos papas e leite desnatado, reservando-se a melhor parte, o que a traz bem nutrida, contrariamente aos filhos, que definham. Aliás, a comida é um elemento importante, que liga o enredo à evolução dramática. Mais tarde, a mãe recusa comer papas iguais às que dava aos filhos e que agora a filha lhe põe na mesa, ao mesmo tempo que se fala em comer bem noutra sala, de onde a mãe é excluída, o que a leva, no fim, enfraquecida pela reação das outras personagens, a saltar pela janela. O mesmo se passa quanto ao aquecimento: a mãe prefere o frio a gastar dinheiro com a lenha. Porém, a pior acusação refere-se à relação que a mãe teve com o marido da filha. Axel é um oportunista, casando-se com Gerda por motivos de herança, não por amor. Nada o impedia de se casar com a mãe, entretanto viúva. Contudo, no momento em que sabe que não há herança, não está interessado em manter qualquer relação com aquela família, acabando por desaparecer de cena.

Tudo se passa exclusivamente na sala de estar – o espaço do Teatro Íntimo era exíguo. O autor não se sente comprometido com a lógica nesta sua representação da “meia-realidade”. O texto concentra-se nas personagens, no que pensam, mas também no que sentem, indo buscar aí a força da raiva. Os filhos sofrem de fome e de frio, não só fisicamente, mas sobretudo nas suas relações com a mãe. São não só vítimas suas como de uma sociedade que permite que forças malévolas prevaleçam sobre os mais fracos.

Há, contudo, um ponto de indefinição temporal. Não faz sentido, racionalmente, falar-se em comer algo de bom logo após ter-se comido. Seria mais lógico que algum tempo se tivesse passado entre as duas cenas. Alguns encenadores optam por não introduzir qualquer alteração na ordem temporal, enquanto outros fazem uma pausa, um intervalo, algo que indique esse salto temporal. Para o autor, tratando-se de uma “meia-realidade”, esse facto é irrelevante.

A peça não resolve o conflito, deixa-o em aberto com a morte dos filhos, num ato de autoimolação que em nada parece ser racional, apontando precisamente para o metafórico, e permitindo diferentes interpretações. Estamos longe de um final conclusivo: de facto, há uma mudança radical de modo cénico. O último diálogo entre os irmãos situa-se mais no domínio onírico do que numa perspectiva realista, como nas cenas precedentes. Fica a dúvida relativamente ao que aconteceu à mãe. O texto nada nos diz: se se atirou ou fugiu do rés do chão, ou do primeiro andar, com certeza que não morreu, escapou. O mesmo se pode dizer quanto a Axel: nada é dito quanto às suas andanças depois de abandonar a cena. Isto é, as figuras negativas, vampirescas ou oportunistas, saem possivelmente vitoriosas, enquanto as vítimas sucumbem. A morte dos filhos apontaria para algo de positivo, como meio de resolução, como redenção. Tal como em *Menina Júlia*, em que a morte se passa fora de cena, esta morte pelo fogo é a porta para outra vida, aquela em que as forças benígnas talvez venham a sobressair.

Cabe a cada um atribuir um sentido positivo a algo realisticamente tão cruel. O final representa, de qualquer modo, o fechamento de um ciclo negativo dominado pela mãe e por Axel. A empatia do espectador, mesmo sem uma compreensão racional, está com as vítimas que aceitam este sacrifício libertador. O espectador terá de recusar qualquer empatia com figuras como a mãe ou Axel, e interpretar, na sua singular perspectiva, o fogo salvador, apesar de ser também portador de destruição física. Podemos então dizer que em cada espectador/leitor haverá uma resposta diferente face aos lados racional e emotivo. Aplica-se à receção desta peça o que Ingmar Bergman disse na apresentação da sua terceira encenação de *A Sonata dos Espectros*: “Isto passa-se no vosso coração, é na vossa fantasia que esta representação tem lugar!”⁶

Bibliografia

- 1 Stam, Per (ed.), “Förord”, in *Strindbergiana* 22, Atlantis, Stockholm, 2007, p. 9-18.
- 2 Wilkinson, Lynn R., “The Chamber Plays”, in Michael Robinson (ed.), *The Cambridge Companion to August Strindberg*. Cambridge University Press, Cambridge, 2009, p. 107-20.
- 3 Rokem, Freddie, “The Representation of Death in Strindberg’s Chamber Plays”, in Michael Robinson (ed.), *Strindberg and Genre*, Norvik Press, Norwich, 1991, p. 119-36.
- 4 Strindberg, August, *A Sonata dos Espectros*, trad. José Camões, Teatro da Cornucópia, Lisboa, 1986.
- 5 Ciompi, Luc, *Gefühle, Affekte, Affektlogik. Ihr Stellenwert in unserem Menschen- und Weltverständnis*, Picus Verlag, Wien, 2011.
- 6 Törnqvist, Egil, “En Strindbergsteater”, in Per Stam (ed.), *Strindbergiana* 22, Atlantis, Stockholm, 2007, p. 35-42.
- 7 Strindberg, August, “Prolog vid Intima Teaterns öppnande tisdagen den 26:e november 1907”, in Per Stam (ed.), *Strindbergiana* 22, Atlantis, Stockholm, 2007, p. 19-21.
- 8 Referência à grave crise pessoal, de origem psicótica, vivida por Strindberg neste período, vertida posteriormente no livro *Inferno* (1897).
- 9 Van Ooijen, Erik, *The Mold of Writing. Style and Structure in Strindberg’s Chamber Plays*, Örebro Studies in Literary History and Criticism, Örebro, 2010.
- 10 Törnqvist, Egil, *Strindbergian Drama*, Almqvist & Wiksell International, Stockholm, 1982.

A porta, por favor

INÊS MORÃO DIAS*

1.

*Fecha a porta, por favor. A mãe fechando as portas. A porta teima em abrir-se sozinha e eu canso-me a mandar fechar. A mãe está provavelmente a escutar-nos atrás da porta. Dirigem-se todos para a porta. Lembra-te quando a mãe se quis atirar da janela? Batem à porta, três pancadas.*¹

Enquanto lemos este Manual de Leitura, sabemos que estamos num espaço interior. Sentados, com o braço a negociar uma fronteira com o espectador do lado, apreciamos a textura do veludo das cadeiras, esperamos a cortina e olhamos intermitentemente para o tecto. Por vezes, demoramo-nos. Interrompem-nos. Entrecortamos a leitura deste texto com gestos de adequação do corpo à sala, recém-chegados que somos, ajustamo-nos, tentamos caber. Os outros, que chegam pelas portas dos lados, intrmetem-se nesta nossa dupla tarefa, trazem um burburinho que é estranhamente abafado pela proximidade aos vizinhos e pelo olhar concêntrico, já que esperamos ainda a cortina; os camarotes debruçam-se sobre os nossos ombros como candelabros numa casa antiga e, a espaços, tentamos encolher-nos e ler este texto. Sabemos que estamos num interior, numa sala delimitada e forrada com alcatifas familiares à memória de domingos recostados de outros tempos, mas mantemo-nos direitos como pequenas fachadas sobre as cadeiras e esperamos o baixar das luzes e o sonho.

Se estivermos, já ou ainda, no *foyer*, desaconselho que se prossiga a leitura. Com a sala de um lado, e a cidade do outro, parece seguro afirmar que nos encontramos num *umbral*, um espaço-entre, onde “há, naturalmente, muita coisa que é exterior ao indivíduo – a arquitectura, as modas, mesmo o tempo – e que, no interior do colectivo, corresponde àquilo que, no interior do indivíduo, são os processos orgânicos ou a sensação de estar doente ou saudável”.² Parece instável, e não sabemos bem onde nos encostar. Se estivermos lá fora, ao ar livre, na Praça da Batalha ou no vasto mundo ventoso-chuvoso-perigoso, então, nem pensar. Entremos imediatamente numa sala! *A porta, por favor*. Tenhamos paz, intimidade, conforto e uma luz amarelada para ler este texto. Pensemos: “Aqui, o mundo exterior é apenas uma espécie de representação. Existimos apenas dentro desta *Innerlichkeit*, desta intimidade.”³

Talvez seja uma boa ideia ler este texto em casa. Eu própria, enquanto escrevo, fecho a porta para não ouvir a música do lado, e aprecio a distância transparente que me assegura que as árvores que se agitam estão definitivamente lá fora. As janelas do meu prédio são largas e de correr, diferentes das janelas altas, oitocentistas, da casa de *O Pelicano*.

* Arquitecta e escritora.

No entanto, movo-me neste recinto delimitado pelas paredes como quem se recolhe do mundo e posa na sua encenação interior. Talvez me espreitem da rua. Os meus gestos entre os móveis podem tropeçar em fios e ecrãs, mas suspeito de que carreguem fiapos das imagens míticas e familiares sobre o que é *a casa e o vasto mundo*, que se tornaram definitiva e fervorosamente um assunto, problema e debate nesse período entre o fim do século XIX e o início do XX.

De forma pouco inocente, imaginei os leitores deste texto em três espaços (sala do teatro, *foyer* do teatro, casa) prototípicos de diferentes negociações entre o público e o íntimo, e assumi, para efeitos teatrais, um temor pelo intervalo ambíguo, poroso, entre a divisão aparentemente óbvia do *lá fora* e do *cá dentro*; e um desejo pela intimidade máxima e arquetípica do interior doméstico e protector que restauraria essa separação. Uma postura possível, entre outras, nesses anos confusos do *fin-de-siècle*, que emaranharam espacial e imaginariamente as ideias feitas sobre a rua, a casa e a vida dos homens em cada um desses lugares – anos mais ou menos contemporâneos de August Strindberg e da escrita de *O Pelicano*. Vejamos. Pela altura em que Eugène Atget fotografava as grandes demolições e transformações da Paris haussmanniana, Baudelaire percorria famosamente essas ruas, intuindo, contudo, a absorção das mudanças no espaço público e urbano pelo *interior*, num duplo sentido espacial e existencial (“O que se pode ver lá fora à luz do sol é sempre menos interessante do que ocorre atrás de um cortinado de uma janela. Naquele cubículo escuro e luminoso, a vida vive, a vida sonha, a vida sofre.”).⁴ Anos mais tarde, olhando por trás do ombro do *anjo da história*, Walter Benjamin desenvolve a sua grande investigação sobre as passagens de Paris, na qual reciprocamente interpreta as modernas galerias comerciais que se integram no tecido urbano como novos *interiores colectivos* e transparentes, e inicia uma leitura dos espaços interiores e domésticos como lugares de dupla face, por um lado, *concha*, por outro, desdobrados: “O interior projecta-se para fora. Como se o burguês estivesse tão seguro do seu inexpugnável bem-estar que despreza a fachada, para nos vir dizer: a minha casa, não importa por onde lhe traceis um corte, é sempre fachada.”⁵ Paralela a esta porosidade entre rua e casa, desenvolve-se uma série de fetichismos à volta dos interiores dos apartamentos, dos *immeubles* e das grandes casas: tecidos, papéis de parede, móveis elaborados e dispostos como cenografias de pequenos mundos recriados e almofadados entre paredes, as casas de bonecas holandesas, os motivos vienenses, os brocados e as *chaises-longues*, ou, num registo menos intrincado e mais nórdico, as belíssimas pinturas de luz branca e portas entreabertas, deixando adivinhar sequências entre salas e figuras silentes, do norueguês Vilhelm Hammershøi. O olhar vira-se para dentro. Não podemos esquecer-nos, ainda, do quanto se escreveu “sobre a figura arquetípica da casca [...]”. E quem melhor do que Gaston Bachelard em *A Poética do Espaço?*;⁶ refletindo sobre o *sentido da cabana*, do *ninho*, da *concha*. O olhar vira-se para dentro e procura uma origem mítica paralela à uterina.

2.

Todos conhecemos dos sonhos o terror das portas que não se fecham. Em termos exactos, são as portas que parecem estar fechadas sem o estarem.⁷

O Pelicano é uma de cinco peças que Strindberg escreveu em 1907 e 1908, a que chamou *Kammarspel*, peças de câmara. Seriam encenadas no seu recém-criado Teatro Íntimo, uma sala de teatro no número 20 de Barnhusgatan, em Estocolmo, na qual se entrava por uma pequena porta sob um coberto de zinco, e que recebia um número relativamente reduzido de espectadores. Uma vez dentro da sala, a cenografia das peças reproduzia, com frequência, e em matriosca, esse movimento de passagem da rua para o interior, com um painel representando uma rua da cidade que teria de ser atravessado para se chegar ao espaço onde a cena ocorria.⁸ O Teatro Íntimo era um espaço construído, mas também uma ideia. Uma ideia aparente e sedutoramente paradoxal nos seus dois termos, *teatro*, face mascarada da vida pública, e *íntimo*, uma espécie de lugar privado em vários graus – o da vida familiar, conjugal, privada e psicológica. Uma ideia talvez mais óbvia no espaço individual da leitura ou no voyeurismo que hoje não estranhemos no *close-up* cinematográfico. Neste tipo de teatro, e nesta peça em particular, o *huis clos* da acção e o ambiente doméstico que emula, a par do adensar dramático e claustrofóbico do texto, permitem construir paralelos entre um espaço mental e interior das personagens (com a contaminação da cultura psicologista da época, à descoberta do inconsciente) e o espaço interior da casa, através de ecos alegóricos e *sintomáticos*.

A chegada ao espaço cénico inicial, descrito no texto de *O Pelicano* e reproduzido nas encenações, tem tudo para nos levar a aderir a uma ideia de espaço doméstico como refúgio confortável, um *cá dentro* teoricamente idílico. “Uma cómoda, uma secretária, uma *chaise-longue* com uma coberta de veludo vermelho; uma cadeira de baloiço.”⁹ As janelas elegantes. O fogão a lenha. Reconhecemos os elementos, *sabemos que estamos no interior*.¹⁰ Também, desde muito cedo na peça, o *lá fora* é paulatinamente referido como um espaço de certo modo abstracto (temos poucos dados sobre as ruas, ou os campos, a vizinhança, ou o isolamento), fantasmático e temeroso. Vão surgindo referências, nos diálogos, ao vento forte, à chuva, à suspeita de que “está alguém lá fora”, à sensação de insegurança. Por vezes, esses comentários parecem referir-se *ao fora da sala* que está em cena, mas ainda dentro da casa. Do lado de lá da porta. Há, por isso, uma ideia de limite que se desenha na imaginação do espectador (mais aberto e poroso, mais fechado e ensimesmado), e que vai ser manipulada como elemento fundamental do jogo cénico, incluindo entre a psicologia e as acções das personagens. É uma estratégia comum a outros textos de Strindberg. Lembremo-nos, por exemplo, da concentração dramática no espaço da cozinha em *Menina Júlia*, do jogo e conflito que se adensam em redor da mesa, e da intromissão paralela da vozearia da multidão em noite de São João, vinda de fora. No texto de *O Pelicano*, há pequenos



dilemas ou perturbações, apartes e obsessões, que pontuam o andamento da peça, dando-nos pistas em torno de questões espaciais: em primeiro lugar, a propósito dos objectos que recheiam a casa, a discussão sobre cobrir ou não a *chaise-longue*, a boa ou fraca qualidade dos materiais e das gavetas, a venda dos móveis e o inventário; em segundo lugar, a conformação de uma certa atmosfera interior, densa e progressivamente conflituosa, atribuída à casa, um ambiente estanque entre paredes que parece ser, a espaços, atravessado por uma espécie de corrente invisível que o torna poroso a sons, músicas longínquas, ventos e segredos; e, finalmente, as portas.

Como se configura um espaço? Esta pergunta, que porventura poderá estar, a todo o momento, no inconsciente de qualquer arquitecto, cenógrafo, cineasta, ou até escritor, aparenta ser de resposta fácil. Poderia responder-se: um espaço configura-se pelo traçado de um limite, pelo desenho desse perímetro que nos fornece uma primeira leitura sobre a separação: estou dentro ou estou fora. No entanto, imiscuído na vida, na cidade e na trama dramática, esse limite resiste pouco tempo ao próprio maniqueísmo que funda. Quebrando-se e desdobrando-se em planos e aberturas, ou, em particular, em portas e janelas, o limite tece questionamentos à sua própria robustez; introduz níveis diferentes de porosidade que se tornam fundamentais para a caracterização do próprio espaço. Pensemos nas pinturas de interiores flamengas e no seu uso dos vãos para o enquadramento e construção de um ambiente, ou na frase esclarecedora da cineasta Chantal Akerman: “Preciso de corredores e portas, senão não consigo trabalhar!”¹¹ A luz e a sombra, a vista e a ocultação, o frio e o calor, tudo isso se ajusta objectivamente com a manipulação de portas e janelas, mas elas não são apenas dispositivos espaciais – em *O Pelicano*, são instrumentos simbólicos. As instruções reiteradas sobre as portas, nas didascálias da peça, bem como nas falas da Mãe, mas também de Gerda e do Filho, são uma espécie de partitura a partir da qual é possível marcar, em muitos casos, não só o início de uma nova cena, como também momentos de referência para a leitura dos conflitos entre as personagens. Lendo o texto segundo essa partitura das portas, tece-se também uma subtil rede, que, se no início insiste em *fechar a porta, por favor*, se dirige para um ominoso fim, anunciado por portas que se abrem de par em par.

3.

Cai o pano. O mesmo cenário. *Cai o pano. O mesmo cenário.*¹²

Talvez o mundo *lá fora*, cada vez mais veloz, tenha sido, afinal, o que levou uma época a voltar-se para a casca interior, com a sua agridoce mitologia, ainda que paradoxalmente consciente da sofisticação espelhada desse limite poroso. Talvez esta peça de câmara, na aparência tão focada no refúgio, fechando as portas com insistência, coloque, na verdade, o *fora de cena* no centro, como um fantasma exterior que pulsa, do avesso, na intimidade. Mas não é a loucura filha da casa, do sedentarismo? *Cai o pano, o mesmo*

cenário. A repetição dos mesmos gestos e hábitos acontece no tempo, adensa o drama interior e o conflito familiar, que se alimentam, ao mesmo tempo, de uma ideia de exterior-imaginário, projectada no interior-doméstico. O medo do lá fora entremeia-se com o crescendo claustrofóbico, e a ideia do interior idílico é desfeita, ainda que por vezes lembrada por ausência ou pela negativa. Tratar-se-á de uma inversão? A casa torna-se um dilema entre o familiar e o insuportável (e a mãe-pelicano um revés simbólico da casa-útero). O que seria familiar transforma-se numa fonte de estranhamento.¹³ Seria o fora de cena, o vasto mundo lá fora, um bode expiatório para a paz podre interior, para a infelicidade familiar ou para a depressão privada? Na verdade, a trama revela-se mais complexa. Há o desejo de separação idílica; há também, em simultâneo, a inversão dos termos domésticos; e esbatem-se as fronteiras entre o social e um privado contaminado. O espaço do conflito parece ter origens paralelas dentro de portas e nas suas novelas familiares, mas também nas tensões (do trabalho, dos deveres, do cuidado, da cobrança, do rancor) de estruturas sociais reproduzidas em jogos de domínio e poder.

A pintura *O Elogio da Dialéctica* (*L'Éloge de la dialectique*, 1948), de René Magritte, põe a fachada de um edifício, com o seu telhado e a sua trama repetitiva de janelas e portas, dentro de uma sala com chão em soalho e um lambrim de madeira. Vemo-la a partir de fora, por uma janela aberta. Já a pintura *O Estado de Vigília* (*L'État de veille*, 1958), do mesmo autor, dispõe, entre dois prédios vizinhos comuns, seis janelas flutuantes no espaço, deixando ver as nuvens e o céu. Seis aberturas acortinadas numa casa de ar. Algo semelhante acontece na cenografia movente desta encenação de *O Pelicano*: janelas fora, fogo autofágico. “[A porta] rodando entre dois umbrais, e por isso incapaz de preencher um vazio sem abrir outro vazio.”¹⁴

1 Colagem feita a partir de falas e didascálias de *O Pelicano*.

2 Walter Benjamin. *As Passagens de Paris* [K1, 5]. Trad. João Barrento. Assírio & Alvim, Lisboa (2019).

3 Georges Teyssot. “A supressão do habitual: para uma demonologia doméstica”, in *Da Teoria de Arquitectura: Doze Ensaios*. Edições 70 e E|d|arq, Coimbra (2010).

4 Charles Baudelaire. “As janelas”, in *O Spleen de Paris*. Trad. Jorge Fazenda Lourenço. Relógio D'Água, Lisboa (2007).

5 Walter Benjamin. *As Passagens de Paris* [L2, 7]. Assírio & Alvim, Lisboa (2019).

6 Georges Teyssot. “Paisagem de interiores”, in *Da Teoria de Arquitectura: Doze Ensaios*. Edições 70 e E|d|arq, Coimbra (2010).

7 Walter Benjamin. *As Passagens de Paris* [L2, 7]. Assírio & Alvim, Lisboa (2019).

8 Sobre as encenações das peças de câmara no Teatro Íntimo, ler Wilkinson, Lynn R. “The Politics of the Interior: Strindberg's ‘Chamber Plays’”, in *Scandinavian Studies*, vol. 65, n.º 4 (1993). p. 463-86.

9 Da didascália de abertura de *O Pelicano*.

10 “Both text and performance, then, invite us to imagine our way into an interior space that is both very private and common to us all”, in Wilkinson, Lynn R. “The Politics of the Interior: Strindberg's ‘Chamber Plays’”, in *Scandinavian Studies*, vol. 65, n.º 4 (1993): 463-86.

- 11 Chantal Akerman no filme-entrevista *Chantal Akerman, de cá* (Leonardo Luiz Ferreira, Gustavo Beck, 2010). Ciente da familiaridade conhecida e óbvia entre Strindberg e Ingmar Bergman, arrisco aqui um salto para esta possível afinidade electiva, sobretudo em filmes *interiores* como *La Chambre* ou *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles*. Depois de dizer a frase citada, tirando o cigarro da boca, Chantal pede a alguém atrás da câmara: “Feche a porta.”
- 12 Colagem feita a partir de falas e didascálias de *O Pelicano*.
- 13 “Thus psychologized, the *uncanny* emerged in the late nineteenth century as a special case of the many modern diseases [...]. In each case, the uncanny arose, as Freud demonstrated, from the transformation of something that once seemed homely into something decidedly not so, from the *heimlich*, that is, to the *unheimlich*.” In Vidler, Anthony. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. The MIT Press (1994).
- 14 Rosa Maria Martelo. “A Porta de Duchamp”, in *Siringe*. Averno, Lisboa (2017).

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.

Os lobos uivam

Os lobos uivam em Skansen,*
O gelo estala no mar,
Os pinheiros crepitam na colina
Pelo peso da primeira neve.

Os lobos uivam na frialdade,
Os cães respondem-lhes da vila;
O sol pôs-se após o meio-dia,
A noite começou na claridade.

Os lobos uivam na noite,
O resplendor lança o seu brilho
Qual aurora boreal
Sobre o casario.

Os lobos uivam no fosso,
Agora que provaram sangue;
Ao verem o incêndio boreal,
Pensam nas montanhas e florestas selvagens.

Os lobos uivam na montanha,
Sufocam-se na mordaça do ódio:
Pela total liberdade, os homens deram-lhes
Um centro de correção e uma vida de castidade.

AUGUST STRINDBERG

* Grande parque zoológico no nordeste de Estocolmo.

Trad. Fátima Castro Silva.

A voz da casa

FRANCISCO LEAL

O teatro é o resultado do encontro de diferentes áreas. Nasce no texto e na leitura que o encenador faz dele. Todas as outras áreas que intervêm, a interpretação dos atores, o cenário, os figurinos, o desenho de luz, a música e a sonoplastia, devem estar relacionadas entre si, criando uma coerência. Só assim o espetáculo pode suceder como tal, nessa total integração do texto que vive em palco.¹

Um conceito de som implica criar uma justificação da utilização do som e do silêncio. Pensar a sua relação com o universo ficcional, os contextos, a relação dramática que podem estabelecer, ou que é necessário que estabeleçam. Implica pensar o sentido das coisas. O que fazem ali, o que as leva a estarem ali. O que as antecede e a coerência com aquilo que as sucederá.

Nesta peça, a conceção do desenho de som assenta, por um lado, na criação da sonoplastia e, por outro, na exploração do espaço aural de cena, o carácter tímbrico dos diálogos e a espacialização da *banda de som*,² que conta com a música de Alexandre Soares.

A dimensão materializada pela reprodução de som e, por outro lado, pelos recursos eletroacústicos de amplificação e processamento de som, possibilitam que a narrativa possa ser partilhada entre os sons que decorrem da ação, a fala e ações dos atores – o som *vivo*, e o som *inscrito* da banda de som do espetáculo, tornando dupla a ação do som em teatro.³

O conceito dramático imprimido pela encenação de Nuno Cardoso parte da instalação de um ambiente irreal, em estado de sonho e sonambulismo. A personagem ausente, defunta, é o espírito que habita a casa da família. A casa vive como entidade e personagem que interage com a cena e inquieta a mãe, ou ela assim o imagina. É habitada por sons que personificam o pai. As eventuais alucinações de “alguém” que lá vem, da cadeira que baloiça sozinha, etc.

É a partir destas ideias-chave que surge a possibilidade de pensar a casa como um piano, o instrumento “lá de casa”. Notas, pequenos fragmentos e outros sons isolados de piano preparado – cordas raspadas, sons do mecanismo dos pedais –, espelham a identidade da casa e revelam a presença do pai. As vozes ressoam como um piano com o pedal de suspensão ativo (*sustain*). Recriam espaços mentais, conferindo a estranheza de um sonho que soa distante, ou, por vezes, mais presente. Toda a ação é, assim, mediada pela estrutura de ressonância do piano e pelo seu efeito mecânico.

O acorde inicial de piano do tema de Chopin, referenciado por Strindberg, surge em grande plano, estabelecendo o *statement* de “abertura de hostilidades”, e prossegue soando algures na casa da família. Dá o “tom” e estabelece uma dinâmica. Torna-se música de fundo do diálogo da primeira cena, mantendo no entanto um discurso paralelo. Tornar-se-á *leitmotiv*,

tema musical recorrente ao longo da peça. É reconfigurado pela sonoplastia, criando ligações com o estado emocional do filho.

A música de Alexandre Soares, por sua vez, age sobre a emocionalidade num outro nível, com a preocupação de ter uma variação dos estímulos musicais coerente com a progressão da narrativa. Cria um ambiente de “pesadelo” alucinado. As texturas sónicas orgânicas da sua música, os diversos ritmos que surgem em crescendo, ou atravessados por notas e acordes prolongados, suspensos, acentuam tensões. A fusão de instrumentos da música eletrónica com instrumentos acústicos de percussão faz variar a densidade de cores tímbricas e a sua organicidade, estabelecendo relações com a ação das diferentes cenas.

1 Leal, F. (2022). *A Máquina Falante: O discurso sonoro através da mediação na peça As Três Irmãs*. p. 19. https://www.researchgate.net/publication/366209766_A_Maquina_Falante_O_discurso_sonoro_atraves_da_mediacao_na_peca_As_Tres_Irmãs

2 A designação *banda de som*, utilizada em língua francesa, refere toda a componente sonora em suporte áudio, abrangendo todos os elementos constituintes: fala, música e ruídos. *Ibidem*, p. 17.

3 Deshays, D. (1999). *De l'Écriture sonore*. Marselha, França: Éditions Entrevues. p. 134.



O íntimo e o cósmico: teatro do eu, teatro do mundo

(do naturalismo ao teatro do quotidiano)

JEAN-PIERRE SARRAZAC*

A tensão que existe entre o mundo subjetivo do eu e o mundo exterior objetivo, entre o homem e o tempo, eis o problema principal de toda a arte. É precisamente com isto que deverá debater-se o pintor, o escritor, o autor dramático e o autor de versos, o que resulta naturalmente nas mais diversas misturas dos elementos confrontados.

KAFKA, citado por Janouch.

Os acontecimentos fundadores, aqueles que abrem uma nova era seja em que domínio for, são frequentemente os mais imperceptíveis: os contemporâneos vivem-nos como Fabrice¹ vive a batalha de Waterloo e a posteridade tem dificuldade em identificá-los. O papel determinante, para a história do teatro, da abertura do Théâtre libre de Antoine,² no dia 30 de março de 1887, é pouco reconhecido; quanto ao do efêmero Intima Theatern de Strindberg – novembro de 1907 a dezembro de 1910 –, ainda não foi sequer tido em conta. No entanto, este Teatro Íntimo – “*íntimo* será a palavra de ordem da nossa companhia”, anunciava o poema inaugural –³ estava repleto de promessas e lançava de maneira decisiva o futuro da escrita dramática.

Strindberg tem cinquenta e oito anos quando abre o seu próprio teatro em Estocolmo, com a ajuda do jovem encenador Falck. Na sequência do seu terceiro divórcio, vive um período de grande solidão que é, ao mesmo tempo, um sofrimento quotidiano e o motor da sua criação. Para o escritor, que sente a morte aproximar-se, o Intima Theatern representa o último espaço onde, antes de desaparecer, poderá repovoar-se – de fantasmas, evidentemente. Novo Merlin cativo de uma outra fada Viviane (a jovem atriz Harriet Bosse, a sua última e “primeira” esposa), este minúsculo teatro representa a sua “prisão de ar”, onde, invisível mas omnipresente, acolhe os espectadores do seu tempo e dos tempos vindouros para lhes revelar a sua intimidade. Uma intimidade que, com razão, ele acredita ser também a deles: “Eis-nos aqui reunidos, nesta pequena sala – declara através da voz de Falck –, nesta câmara propícia a confidências/ onde poderemos, em pequeno comité,/ libertar o excesso dos nossos corações.”⁴

A originalidade do Intima Theatern de Estocolmo não resulta tanto das suas conceções cénicas, inspiradas em Antoine e [Max] Reinhardt, mas muito mais daquilo que ele institucionaliza como espaço de uma *dramaturgia da subjetividade* –, a qual atinge a sua forma mais acabada nas quatro “peças de câmara” escritas nesse período: *A Tempestade*, *A Casa Queimada*,

A Sonata dos Espectros e *O Pelicano*. No teatro, onde supostamente o autor desaparece por trás das personagens, o *eu* pode parecer duplamente abominável. Ora, Strindberg perpetra o escândalo absoluto; ele impõe o seu próprio eu em cena e torna-se no primeiro autor dramático a poder declarar, à semelhança de Rousseau nas *Confissões*: “Eu revelei o meu interior.” Um certo número de espíritos eminentes não conseguiu ainda superar este escândalo ou esta exibição. Em 1961, George Steiner notava, em modo de desaprovação, que “nunca um autor tinha transformado uma forma pública como o teatro numa expressão tão pessoal”.⁵

É certo que Strindberg refuta, por vezes, a possibilidade de ter dado espaço, nas suas peças, a uma verdadeira confissão dramática: “Agora – escreve a um dos seus correspondentes –, peço-lhe, por favor, que leia as minhas peças unicamente como peças; são, como sempre, um mosaico da minha vida e da dos outros, mas queira ter a bondade de não ver nelas uma autobiografia ou confissões.” Estas considerações, que outras tantas contradizem, são do domínio da negação. Em contrapartida, é inquestionável que a confissão strindberguiana assume uma forma paradoxal e que, tanto no teatro, “mosaico da vida dos outros e da (sua)”, como nas narrativas (graças à utilização de “Ele” para se designar a si próprio), atinge um estatuto *supra-pessoal*. Nesta particularidade essencial reside todo o interesse do teatro íntimo. Ela afasta-o do egocentrismo. Ela explica igualmente a admiração que Kafka, também ele escritor da intimidade aberta ao mundo, dedica à obra de Strindberg: “É quando torna reais coisas irreais – confiava Kafka a Janouch – que o teatro se torna mais forte. O palco transforma-se num periscópio da alma, ilumina a realidade pelo interior [...]. Como poderíamos encontrar o outro, se nós próprios nos perdemos? O outro – quer dizer, o mundo em toda a sua magnífica profundidade –, só se abre no silêncio.”⁶

O Intima Theatern, este teatro “quase debaixo da terra”, será a última morada de Strindberg, a sua “casa silenciosa”. Espaço reduzido (cento e sessenta lugares face a um palco estreito e pouco profundo) onde enredar o universo inteiro. Espaço de intimidade consigo próprio e com os espectadores, onde *teatro do eu* e *teatro do mundo* são colocados em tensão. No seu Teatro Íntimo, Strindberg pretende abordar “assuntos limitados”, mas é aí que ele deseja fazer representar *Um Sonho*, obra cósmica por excelência, referindo-se continuamente a Shakespeare. Com efeito, na sua aparente exiguidade, o Teatro Íntimo de Strindberg pode conter tudo o que é essencial no mundo. “O mundo é grande – diz um poema de Rilke –, mas em nós ele é profundo como o mar.”

Teatros do íntimo

O íntimo define-se como aquilo que está mais profundamente dentro, a parte mais essencial de um ser ou de uma coisa, o *interior do interior*, de alguma forma. O íntimo difere do segredo no sentido em que não tem vocação para ser escondido, mas, bem pelo contrário, virado para o exterior, curvado para fora, oferecido ao olhar e à penetração do outro que escolhemos. A dupla dimensão do íntimo mostra, aliás, a sua propensão

para se oferecer em espetáculo (sob condições restritivas, é certo): por um lado, a relação com o mais profundo de si mesmo e, por outro, a ligação estreitíssima de si mesmo com o outro. Há mesmo – se pensarmos no verbo *intimar*: “fazer saber com autoridade” – algo de cominatório, que convém ao temperamento de Strindberg, no conceito de íntimo. A intimidade pode ser aceite ou recusada, instaurada ou destruída, mas não poderá ser ignorada. O Teatro Íntimo strindberguiano estabelece com o seu público um pacto severo e vinculativo – “Aqui, vereis apenas a velha lenda da vida/ Com todas as suas faces e também todos os seus horrores/ O bem e o mal, a grandeza e a pequenez/ Intimamente, mas com confiança e gravidade/ Não poderemos sorrir sempre/ E a vida nem sempre é alegre...” –, ainda que ele se esforce por proteger esse mesmo público, concedendo-lhe o conforto da sombra: “Quando o espetáculo começar, e o pano subir/ Nós seremos expostos sob mais de cem luzes/ Enquanto vós ficareis escondidos na sombra/ E os vossos sentimentos, tal como os vossos olhares, estarão protegidos.” Se o íntimo não é o segredo, a sua revelação não deixa de dar lugar, como a da face divina de Cristo no monte Tabor, a um dever de silêncio: “Ouçam bem a minha confidência – diz ainda o poema inaugural –, mas sobretudo calai-a!” O Teatro Íntimo parte do silêncio e, após o breve intervalo da representação (“Aqui, abreviamos os sofrimentos/ Antes das dez horas da noite teremos terminado), volta ao silêncio.

O íntimo não poderia, por isso, ser sistematicamente oposto, como acontece muitas vezes, ao espetacular. Porque, na verdade, o íntimo não é senão uma profundidade fingida e o mais subtil dos efeitos de superfície. Em contrapartida, o teatro íntimo faz parte de uma espetacularidade estritamente delimitada, e tanto mais concentrada quanto mais voluntariamente reduzida. Não nos deixemos enganar por uma aparente similitude: o teatro íntimo, na aceção strindberguiana, situa-se nos antípodas de todo e qualquer teatro *intimista*. Este último significa estreitamento, encerramento, prescrição da ação dramática na esfera ou na barreira fantasmática da “vida privada”, enquanto o teatro íntimo implica uma aspiração do exterior, tanto social como cósmica, pelo interior, pelo espaço de dentro. A este propósito, estaríamos tentados a retomar a oposição estabelecida por Brecht entre naturalismo e realismo: o teatro intimista, tal como o naturalismo visto por Brecht, seria uma arte da “discrição” e o teatro íntimo uma arte da “indiscrição”. Nunca um dramaturgo foi tão indiscreto quanto Strindberg. Nisso, ele escapa totalmente à crítica brechtiana do naturalismo. É uma questão de atitude face a essa “quarta parede”, fundamental na estética naturalista: mesmo que finjamos acreditar, na cena e na sala, que ela continua a existir, quando na verdade a retirámos, estaremos sempre face a um teatro intimista; se tiramos pleno partido da sua ausência – ou da sua transparência –, situar-nos-emos na perspetiva de um teatro íntimo. O olhar de Strindberg é o olhar antigo das origens do teatro: a *teichoskopia*, visão através das paredes. Ele tem o poder de trespassar e mesmo de abater essa famosa “parede da vida privada”, que educou o indivíduo moderno na esperança falaciosa de se afastar e de se preservar, a si e à sua família, de uma vida pública

jugada decepcionante ou inquietante. O teatro íntimo, que é em tudo exposição, em tudo frontalidade, não pára de denunciar estes entrincheiramentos ilusórios. Asmodeu levantava os tetos das casas para lhes espiar o interior. Strindberg revela brutalmente a intimidade das pessoas fazendo cair as paredes (*A Casa Queimada*); dá-nos a ver o que existe “por trás da fachada”, até mesmo nos armários (*A Sonata dos Espectros*).

Maeterlinck, cuja influência sobre Strindberg nas peças de câmara é bem conhecida, cria igualmente uma forte ressonância – ao ponto de provocar um abalo, ou mesmo o colapso da intimidade familiar – entre o interior e o exterior. A casa maeterlinckiana, como a strindberguiana, é o alvo de um ciclone cósmico, cujo olho tranquilo seria a morte, e que, nos últimos instantes da peça, a faz voar em estilhaços. Em certas obras, como *A Intrusa* e *Interior*, a catástrofe dramática assume o aspecto de um cataclismo natural que, antes de atacar e de deixar a sua mensagem de morte – a mãe de família morta no seu quarto, a criança afogada –, se infiltra insidiosamente através das fissuras da casa (frio que entra, “barulho de uma foice que alguém afia lá fora”, candeeiro “inquieto”, “que lateja” e “se apaga completamente” em *A Intrusa*), ou então se acumula à porta (comunidade da aldeia que decide, mesmo no final de *Interior*, contar à família impassível que uma das suas crianças, uma menina, tal como o pequeno Eyolf, morreu afogada...). No teatro de Maeterlinck, tal como no de Strindberg, o íntimo só se manifesta na sua essência sob a pressão do cósmico. “No fundo – escreve o poeta belga –, encontramos (no meu teatro) a ideia do Deus cristão, misturada com a da fatalidade antiga, reprimida na noite impenetrável da natureza e, a partir daí, divertindo-se a espreitar, a desconcertar, a escurecer os projetos, os pensamentos, os sentimentos e a humilde felicidade dos homens.”⁷

O teatro íntimo pressupõe a conflagração do pequeno e do grande, do microcosmo e do macrocosmo, da casa e do universo, do eu e do mundo. A “cena de interior” é levantada sobre o “teatro do mundo”, a intimidade sobre-elevada e assim transportada a um nível cósmico, como fará mais tarde Claudel. A propósito de *Espectros*, de Ibsen, Maeterlinck utilizou uma formulação que poderia aplicar-se a todo o teatro íntimo: “Explode, num salão burguês, cegando, sufocando, enlouquecendo as personagens, um dos mais terríveis mistérios do destino humano.” Sem, no entanto, aderir ao idealismo ou ao “simbolismo” de Maeterlinck, temos de admitir que o teatro de um Ibsen – e mesmo de um Strindberg – não se limita à exposição diurna e à análise clara de uma cena conjugal ou familiar; faz igualmente apelo a esses poderes noturnos que Maeterlinck transformava em revelador de todo o tipo de intimidade.

Aquele que quer dar-nos a ver o interior deve ele próprio situar-se no limiar, nesse espaço simbólico onde a intimidade acontece. Comparei Strindberg ao Alcandro de Corneille; mas Alcandro não deixa de nos lembrar o Próspero de *A Tempestade*; e esta genealogia, que passa pelo Autor de *O Grande Teatro do Mundo*, de Calderón, não tardaria a conduzir-nos até ao próprio Deus, gestor supremo e espectador único do *theatrum mundi*. O autor do teatro íntimo tem algo de demiurgo: o seu *eu* parece tanto

mais dilatado quanto se debruça sobre um mundo – o do íntimo –, aparentemente acanhado. Contudo, entre o eu do “Autor soberano” (que em *O Grande Teatro do Mundo* governa uma companhia de pessoas alegóricas, com o “Mundo” em pessoa, em primeiro plano) e o eu strindberguiano, existe uma diferença fundamental, que tem que ver com uma mudança de regime do teatro: se o teatro íntimo tivesse de pôr em cena o que metaforiza, então o *espírito* substituir-se-ia ao mundo. Passagem – específica da modernidade – do *theatrum mundi* ao *theatrum mentis*. “O espírito – nota Hume – é uma espécie de teatro onde diversas percepções aparecem sucessivamente; elas passam, voltam a passar, escorregam sem cessar e misturam-se numa infinita variedade de condições e de situações.”⁸ Rutura filosófica que conduz a um novo estatuto do teatro: o teatro íntimo só gera uma dramaturgia da subjetividade precisamente porque o espírito a faz coincidir com o mundo. No tempo do *theatrum mundi*, a vida humana estava representada por uma ação dramática contínua; a característica da nova era, a do *theatrum mentis*, consiste em fazer aparecer esta mesma vida humana através de uma série de associações subjetivas e de ações fragmentárias, onde o onirismo ocupa um espaço importante. Daí a cisão da personagem strindberguiana entre “sonhador” e “sonhado” – bem como a partição, estabelecida por Szondi, entre “eu épico” e “eu dramático”. Daí também esta mistura de subjetividade e de objetividade que de súbito se impõe no teatro.

Este “eu épico”, cuja presença pudemos já identificar em Strindberg e O’Neill, e que encontramos em numerosas dramaturgias recentes, corresponde a uma interrupção subversiva do “Eu” no teatro. Tratando-se, contudo, de um eu “narrador”, desdobrado ou não em cena num eu dramático, ele assume uma dimensão supra-pessoal. Neste sentido, a subjetivação do drama não poderá ser assimilada por uma qualquer “privatização” ou desvio egocêntrico. Da mesma forma que não é intimista, o teatro íntimo não é individualista. “Um sentimento sereno que predispõe cada cidadão a afastar-se da massa dos seus semelhantes e a retirar-se com a sua família e os seus amigos; de tal modo que, após ter criado uma pequena sociedade para seu uso pessoal, abandona de bom grado a grande sociedade.” Esta definição perfeita do individualismo, proposta por Tocqueville, não corresponde em nada ao eu presente no teatro íntimo. Eu audacioso e aventureiro, o seu terreno de aventura é o mundo.

O Eu – escreve Ernst Bloch – deve permanecer presente em todas as coisas; ainda que inicialmente se aliene em todas as coisas, que se mova através de todas as coisas sem nelas se demorar, para abrir o mundo, para, antes de mais, chegar ele próprio a milhares de portas, não é menos verdade que o melhor fruto, o único objetivo do sistema é o Eu que deseja, que exige o mundo por encetar que o seu *a priori* postula; e é, em definitivo, a razão por que Kant ultrapassa Hegel, tão certo quanto a psique ultrapassa o pneuma. O Eu prevalece sobre Pã, a ética sobre a enciclopédia universal, o nominalismo moral do fim sobre o realismo ainda meio cosmológico da ideia hegeliana de

mundo. O objetivo seria então atingido se conseguíssemos unificar o que, até aqui, nunca o foi totalmente: o discurso claro e a profecia, a alma e o todo cósmico, de tal forma que a alma ultrapassa, ilumina o vasto mundo, mas sem ficar acanhada, sem se reduzir a um idealismo subjetivo ou humano. Bem pelo contrário, no fim do discurso, do encontro consigo mesmo e com o Nós, é preciso avançar, com mais razão ainda, na marcha em direção ao mundo. É apenas por ela que o encontro com o Eu acontece; não para que nos percamos no mundo, mas para que destruamos a sua imensidão enganadora e obscura, a fim de a transformarmos em mundo da alma, com a constante preocupação do problema do Nós, no início como no fim.⁹

O “Eu” impôs-se na literatura em meados do século XVIII, favorecendo aquilo a que hoje podemos chamar “o nascimento do íntimo”. Em Rousseau, que proscreve o teatro, mas também em Diderot, arauto da dramaturgia moderna: “Como é possível que – escrevia este último a Sophie Volland – um astrónomo passe trinta anos da sua vida no cimo de um observatório, olhos colados dia e noite à extremidade de um telescópio para determinar o movimento de um astro, e ninguém se estude a si próprio, ninguém tenha a coragem de manter um registo exato de todos os pensamentos do seu espírito?”¹⁰ Ao reinventar o teatro na época do aparecimento dos valores *domésticos*, Diderot desenha para os séculos vindouros o novo perímetro do teatro; neste círculo, inscreve-se um triângulo cujos vértices se chamam o *eu*, a *casa* e o *mundo*, e que delimita a área de todo o teatro do íntimo.

1 Referência a Fabrice del Dongo, protagonista do romance de Stendhal *A Cartuxa de Parma* (1839).

2 André Antoine (1858-1943), fundador do Théâtre libre, sala onde se cultivou o novo drama naturalista e que funcionou entre 1887 e 1896.

3 Referência ao Prólogo escrito por Strindberg e lido por August Falck, na abertura do Teatro Íntimo com *O Pelicano*.

4 *Idem*.

5 George Steiner, *La Mort de la tragédie*, trad. Rose Celli, Paris, Éditions du Seuil, col. “Pierres vives”, 1965.

6 Gustaf Janouch, *Conversations avec Kafka*, trad. Bernard Lortholary, Maurice Nadeau, Paris, 1978.

7 Maurice Maeterlinck, prefácio de *Théâtre I: La Princesse Maleine, L’Intruse, Les Aveugles*, P. Lacomblez e Per Lam, Bruxelas-Paris, 1901.

8 David Hume, *Traité de la Nature*, citado por Marian Hobson em “Du *theatrum mundi* au *theatrum mentis*”, *Revue des Sciences Humaines*, Lille III, 1977, n.º 3.

9 Ernst Bloch, *L’Esprit de l’utopie*, trad. A.-M. Lang e C. Piron-Audard, Paris, Gallimard, “Bibliothèque de philosophie”, 1977.

10 Denis Diderot, carta a Sophie Volland, citada por Michel Delon em “Écrits intimes, de Montaigne à Peter Handke”, *Magazine littéraire*, n.º 252-3, abril de 1988.

* Excerto de *Teatros Íntimos*, de Jean-Pierre Sarrazac (1989), livro a publicar em 2025 na coleção Empilhadora (TNSJ/Húmus), com tradução de **Alexandra Moreira da Silva**.



“Um estranho aos olhos de toda a humanidade”

August Strindberg fala de si mesmo*

Quais as principais memórias que guarda da infância?

As experiências que tive enquanto criança impressionaram-me fortemente, já que eu era hipersensível não apenas aos meus sofrimentos como também aos dos outros. Por exemplo, ninguém se atrevia a magoar os meus irmãos mais novos na minha presença, porque se o fizessem eu interviria com violência contra os agressores. As ofensas e injustiças indignavam-me de tal maneira que cheguei a desejar pôr termo à vida aos 6 ou 7 anos (já não sei ao certo quando). Tudo me fazia chorar, o que me valeu uma alcunha horrível; às vezes chorava “sem qualquer razão”, ou pela simples dor de existir, talvez antevendo o meu sombrio destino. Tinha um amor inato pela verdade e pela justiça; mas as pessoas chamavam-me invejoso quando me queixava de ser injustamente preterido; e chamavam-me rancoroso se não esquecesse de imediato qualquer injustiça, ao passo que os outros nunca me perdoavam nada. De modo a orientar a minha conduta, mantinha as outras pessoas debaixo de olho. Supunha que aquilo a que os outros se permitiam me fosse permitido também, mas enganava-me – para mim, tudo era sempre mais duro. Mas certamente que também tinha defeitos. Menti várias vezes, por medo, cobardia ou vergonha, mas os remorsos que depois me atormentavam impediam-me de o voltar a fazer de livre vontade. Fui coagido a dizer a minha primeira grande mentira, ao assumir as culpas pelo mau comportamento de

outra pessoa. Mas noutra ocasião menti por endiabrado capricho ou impulso, o qual não consigo explicar. É claro que também roubei fruta (a macieira, uma vez mais), mas, curiosamente, aquele que me denunciou tinha sido meu cúmplice no crime; e, por qualquer razão, não o desmascarei para tentar salvar-me. Porque não sei, já que eu não era assim tão nobre; é possível que tivesse sentido vergonha da atitude dele, que me parecia desprezível, visto que também ele participara no furto. Quando a minha mãe me repreendeu e começou a falar de tribunais e polícia, fiquei petrificado de medo; mas também me surpreendeu que o furto de meia dúzia de ameixas pudesse ser tão pesadamente punido. As circunstâncias podem ser resumidas do seguinte modo. Vivíamos numa casa com um grande terreno que se estendia entre plantações de tabaco e terras de pastagem.¹ A alguma distância da nossa casa, um dos vizinhos tinha um pomar de ameixeiras adjacente ao nosso quintal, de modo que os ramos daquelas belas árvores ultrapassavam a cerca que nos separava. O vizinho era um velhote sem filhos, que nunca vinha ao pomar nem apanhava os frutos amarelos que tombavam no chão – talvez por receio da cólera, que dera má fama às ameixas durante o grande surto de 1854, sendo até proibido vendê-las no Munkbron.² Em suma, as ameixeiras estendiam os ramos por cima da cerca e as ameixas caíam no nosso quintal. Começámos por apanhar os frutos caídos, mas depressa passámos a colhê-los diretamente dos ramos de uma

das árvores, totalmente às claras, já que ninguém dava a mínima importância ao assunto. Hoje compreendo o horror da minha mãe, porque se fôssemos apanhados por um proprietário mesquinho, ele podia de facto chamar a polícia. Porém (tendo 60 anos, posso agora dizê-lo), quando, como estudante de 20 anos, voltei a viver naquela casa, descobri que, de todas as ameixeiras, só aquela tinha secado. O facto causou-me uma funda mas terrível impressão, pois fez-me pensar na figueira amaldiçoada por Cristo.

As minhas mais fortes impressões da infância foram, naturalmente, a morte da minha mãe e o aparecimento da minha madrastra antes mesmo de ter terminado o primeiro ano de luto.³ Foi um choque indescritível! A minha mãe não gostava de mim, tinha outros prediletos entre os seus filhos, mas eu chorei-a. Com a partida dela, senti que deixava de ter qualquer ligação com o meu pai e os meus irmãos e irmãs – sim, tornei-me um estranho aos olhos de toda a humanidade. Quanto ao meu pai, vi-o sempre como um poder hostil, e ele também não me suportava! Não era divertido ser jovem! E mais não digo!

Porque escolheu estreitar-se nas letras como dramaturgo?

É difícil responder! Na adolescência, tentei, sem sucesso, escrever poesia; entrei no mundo do teatro com o objetivo de me tornar ator; reprovei na audição final, tomei ópio para pôr fim à vida, mas encontraram-me vivo, estendido no meu sofá (o ópio não surtira efeito), e levaram-me para a farra. No dia seguinte, fui acometido por uma estranha febre; e ao fim de uns poucos dias tinha escrito uma peça em dois atos. No espaço de dois meses, escrevi uma peça de três atos e outra de cinco, em verso (*Hermione*), e comecei uma peça de grande dimensão

sobre Cristo, cujo manuscrito incompleto, porém, decidi queimar.⁴

Descobri que me era mais fácil escrever peças; as personagens e as situações tomavam forma, entrelaçavam-se sem dificuldade, e este trabalho proporcionava-me um tão grande prazer que a vida se tornava uma verdadeira delícia durante a escrita, tal como ainda hoje acontece. Só nesses momentos me sinto vivo!

Entre os escritores (clássicos e modernos), e entre as pessoas com quem se cruzou, etc., quais lhe causaram a mais forte impressão?

Dos escritores clássicos que li na escola só gostei de Ovídio. Era o poeta, e eu apreciava a eufonia mesmo numa língua estrangeira: *Regia solis erat sublimibus alta columnis!*⁵ Jamais o esquecerei. Os breves dísticos de Horácio soavam bem, mas eram apenas prosa. Homero pareceu-me enfadonho e Virgílio pouco mais tolerável era. Na infância, admirava os contos de fadas de Andersen, e na velhice chamei-lhes “astrais”, pois são inspirados por outro mundo que não o nosso; coisas milagrosas, em suma!

Depois, durante os meus anos de estudante, descobri Victor Hugo e os seus *Trabalhadores do Mar*, que reli há pouco tempo com veneração e me pareceu a mais sublime das obras, só comparável a *O Homem Que Ri* e *Os Miseráveis*! Hugo é o meu mestre! E Dickens!

Entre as pessoas ligadas ao estreito círculo no qual cresci, a mais importante foi uma mulher culta de 30 anos, com quem me envolvi numa amizade romântica.⁶ Não era isenta de defeitos, mas ensinou-me apenas o que era justo e bom; desejava que eu fosse “melhor do que ela”, e conduziu-me ao pietismo, um movimento que ela admirava, embora pessoalmente não se sentisse capaz de o seguir.

Como explica a sua profunda afeição pela paisagem do Arquipélago de Estocolmo?

Tinha (talvez) 17 anos quando vi pela primeira vez o Arquipélago, e foi como uma revelação. Era segundo-cabo da milícia e estávamos em Tyresö para manobras militares. Certa manhã, muito cedo, fomos posicionados na linha de fogo (de franco-atiradores), num bosque que encimava uma alta colina; de súbito, por entre as árvores da encosta, vi o mar – e os recifes. Mas não compreendi o que estava a ver; o mar azul parecia o céu e os recifes eram como nuvens, cúmulos, a flutuar naquele espaço azul! Fui dominado por um sentimento de êxtase e chorei (o que ainda hoje me acontece). Aquilo não era a terra, mas outra coisa! O quê? Uma memória ancestral? Não sei! Mas, a partir desse momento, sempre ansiei, e continuo a ansiar, por estar ali, apesar de tudo! Ainda há uns três anos, as primeiras vistas daquelas ilhas causaram-me a mesma maravilhosa impressão: qualquer coisa de sobrenatural; pareciam erguer-se acima da linha da água! O isolamento, o grande silêncio e a pureza (a água), ali, onde uma mansão, uma pequena casa de campo ou quaisquer sinais de cultivo incomodam e desagradam! (Vejam os meus livros!)

Dos homens e mulheres importantes que conheceu, quais recorda com maior estima?

Entre os meus compatriotas conheço poucas figuras célebres, porque o meu *karma* (destino) manteve-me sempre entre as pessoas comuns. Conheci algumas pessoas importantes na Idun,⁷ claro, mas essa gente não gostava de mim; provavelmente, viam-me como um cigano (*bohème*) e achavam que eu secretamente os tinha na conta de acomodados sociais. Ao professor Scholander,⁸ que assistiu a

O Segredo da Guilda e foi supostamente quem me introduziu na Idun, recordo-o com respeito. Quanto ao professor Adolf Erik Nordenskiöld,⁹ um homem simples e genuíno, achei-o de trato muito agradável, e a certa altura tomou-me sob sua proteção; gostei particularmente de Hans Hildebrand¹⁰ pelo seu temperamento cordial; Frithiof Kjellberg,¹¹ o escultor (e a sua velha mãe), foi um leal companheiro meu desde 1868 até à data da sua morte; nada tenho contra Pelle Janzon,¹² porque cantou para mim, e era insaciável. Entre os da geração mais jovem foi Hjalmar Branting¹³ que mais pacientemente me aturou, e agora que a vida o pôs à prova acho-o mais cativante do que antes.

Mas há duas figuras importantes que devo destacar, pois tiveram uma influência muito especial sobre o meu destino. Não são *grandes* nomes para o mundo em geral, mas eram personalidades fortíssimas. Refiro-me, em primeiro lugar, ao bibliotecário Richard Bergström,¹⁴ e também ao Bibliotecário Real Gustaf Edvard Klemming.¹⁵ De um modo que não sei explicar, fui “incentivado” pelo Dr. Bergström a procurar um cargo na Biblioteca Real. O qual obtive depois de me ter sido concedida uma isenção, já que eu não tinha concluído o meu curso; mantive-me aí seis anos. Bergström, que tinha sido meu professor na escola de Klara (um facto do qual não gostava que o recordassem), tornou-se meu professor uma vez mais durante esses seis anos. Era um homem excêntrico; lia Nohrborg,¹⁶ admirava Goethe e Schiller, Tieck e Novalis, assim como os seus Gregos e Romanos (traduziu Sófocles). Detestava C.J.L. Almqvist¹⁷ e não tinha grande apreço por Geijer.¹⁸ Enquanto crítico, perseguia sistematicamente as mulheres escritoras, sentado à sua secretária na velha Biblioteca. Eu não escondia a minha

recente admiração por Schopenhauer e Hartmann, etc., e ele tratava-me como se eu fosse um rapazote, mesmo depois de ter casado e de me ter tornado pai. Mas as conversas que tivemos no seu gabinete foram instrutivas, pois ele era responsável por todas as recensões críticas que se publicavam no *Posttidningen*¹⁹ e o seu conservadorismo funcionava como um precioso travão sobre as minhas novas ideias francesas. A vasta erudição de Bergström é evidente nas suas notas ao *Cancioneiro Popular Sueco*, que reeditou. Quanto a Klemming e à sua influência sobre a minha carreira, já abordei o assunto noutro texto, e com respeito e gratidão (ainda que indiretamente)! Os estrangeiros que recordo com maior prazer são Bjørnson e Lie.²⁰ A vida, a política e as mulheres afastaram-me de Bjørnson. Estimei Jonas Lie por ele ser tão digno de estima, e com frequência me perguntava como era possível que um ser humano pudesse ser tão bom. A vida, porém, tratou-o com grande dureza! Se não refiro mais nomes (e alguns não deixarão de notar a sua ausência), não é por não haver mais ninguém a referir, já que, regra geral, as pessoas são-me agradáveis, muito embora as censure constantemente pelos seus defeitos; e é-me muito difícil pôr termo a uma amizade. Sim, em muitos casos, os meus sentimentos de amizade sobreviveram a um corte de relações ditado pela própria vida. (*C'est la vie, quoi!*)

Qual das suas peças considera ter sido encenada com mais sucesso e por quem?

O meu primeiro período bom foi, claro está, com Ludvig Josephson,²¹ que me resgatou do poço do esquecimento; o segundo foi com Ranft,²² que encenou primorosamente *Gustaf Vasa*, *Erik XIV*, *A Saga dos Folkungs*, *A Coroa Nupcial* e *Um Sonho*. Mas também tive alguns bons

momentos com Personne,²³ que levou à cena *Crime e Crimes*, *A Estrada para Damasco*, *Páscoa* e *Carlos XII*. E não me fica bem referir Falck,²⁴ já que sou parte interessada.

“Uma espécie de fermentação ou de agradável estado febril”

Como é o seu método de escrita?

Que o diga quem sabe! Começa com uma espécie de fermentação ou de agradável estado febril, que evolui para um estado de êxtase ou inebriamento. Por vezes, é como uma semente que cresce, chamando a si todas as atenções, consumindo todas as experiências, mas sem deixar de escolher algumas e rejeitar outras. Por vezes, acho que sou uma espécie de médium, porque o fenómeno ocorre espontaneamente, de modo semiconsciente, quase involuntário! Mas dura, no máximo, três horas (normalmente, das nove ao meio-dia). E, quando termina, “tudo volta a ser tão enfadonho como sempre!”, até à vez seguinte. Mas não é coisa que surja quando eu quero, ou quando me apetece. Surge quando *lhe* apetece. Mas, sobretudo, depois de uma grande catástrofe!

Como é a sua rotina diária?

Até há muito pouco tempo, a minha rotina era como se segue. Levantava-me às sete da manhã (não conseguia dormir além dessa hora, pois começava a ouvir pancadas nas paredes e a cama começava a arder). Fazia eu próprio o café (só eu o podia fazer, como acontecia com Balzac e Swedenborg). Depois saía para uma caminhada. Se não tivesse bebido álcool na noite anterior, então estar vivo e caminhar era um verdadeiro prazer. A manhã tem qualquer coisa que nos faz sentir novos, renascidos, uma sensação que se vai dissipando ao longo do dia. À hora do almoço, o dia começa a piorar

por desgaste; e a tarde (que alcança o seu pior momento por volta das seis horas) é decadente, desgrenhada, suja. Se aqueles que gostam de acordar tarde soubessem o que perdem!

Mas adiante. Ao fim de uma hora ou hora e meia, regresso a casa, inteiramente revigorado e pronto. Avisei de antemão os criados para que não falem comigo, caso contrário podem arrepender-se (ao fim de algum tempo, aprendem a fugir e a esconder-se). Estou agora ensopado em suor, e alarguei a roupa e o cinto. E então começa: sobre folhas de papel amarelo Lessebo Bikupa, com um aparo Sir Josiah Mason 1001 e tinta *violette noire* Antoine & Fils, a coisa explode, acompanhada pelos cigarros que fumo ininterruptamente até ao meio-dia.

Então acaba, e estou esgotado. Deito-me a dormir, acordo retemperado, abro, leio e escrevo cartas, volto a dormir, mas estou demasiado exausto para comer; assim, jejuo até às três da tarde, mas também de modo deliberado, para melhor apreciar a refeição. E então almoço: um ou outro aperitivo e um cálice de *schnapps*, sopa, carne (ou peixe), um pequeno copo de cerveja. E é quanto basta – nada de café! Aos domingos bebo vinho, por ser dia de festa, pois só bebo vinho quando tenho companhia, e em honra da ocasião. A seguir durmo uma boa sesta (um hábito que mantenho desde os 12 anos); levanto-me por volta das seis, e tenho então de resolver o terrível dilema de como ocupar o tempo, sozinho, até às dez da noite. Como não era meu costume jantar, tinha de tomar outra coisa qualquer, ou seja, uma bebida! E agora direi a verdade sobre este assunto. Nunca fui um alcoólico ou um bebedor, mas não deixei de beber a minha parte; considero o álcool uma dádiva, sem a qual não poderia suportar a existência. O *Livro dos Provérbios* diz (mas não

quero com isto incentivar à embriaguez):

“Não convém aos reis beber vinho, nem a quem governa sorver bebidas fortes, para que não suceda que se esqueçam da lei e atraíçoe a causa de todos os infelizes. Dai bebida forte àqueles que desfalecem, e vinho aos que têm o coração amargurado, para que eles bebam e se esqueçam da sua miséria e não se lembrem mais das suas mágoas.”

Se a nação estivesse tão afogada em álcool como nos tempos de Per Wieselgren, Anders Retzius e Samuel Owen,²⁵ e eu tivesse de dar o exemplo, então faria esse sacrifício. Tentei tornar-me abastémio, mas isso não fez de mim melhor pessoa; a vida tornava-se-me simplesmente enfadonha e um fardo inútil, e o meu trabalho também não ganhava com isso! Aos serões costumava tocar piano, mas não me considero um pianista – limitava-me a fazer tilintar as teclas à minha maneira! Da música para piano, os meus preferidos são Beethoven (mas não tudo), Haydn e Bach; não suporto os flautaios de Mozart (à exceção da Sinfonia em Sol menor e de certas passagens do *Requiem*). A Sonata em Mi menor de Grieg. Outras predileções mais simples: Chopin (mas apenas três peças);²⁶ Mendelssohn, em particular o *Capriccio* em Si menor, o *Sonho de uma Noite de Verão* e *As Hébridais*; as aberturas de *Oberon* e *Freischütz*, de Weber; a abertura de *As Alegres Comadres*, de Nicolai; o *Stabat Mater* e a abertura de *Guillaume Tell*, de Rossini; o prelúdio da *Cavalleria*, de Mascagni; o *Mefistofele*, de Boito; o *Fausto* e o *Romeu*, de Gounod; *Lalla-Roukh* (*sous le feuillage sombre*), de David; a *Marche Lorraine*, de Ganne; o *Frösöblomster* de Peterson-Berger, etc. O que leio? Recentemente reli Walter Scott com grande prazer e Victor Hugo com maior prazer ainda, assim como Dickens. Aqui há uns anos, quando me cansei da *Überkultur* [alta cultura], li todos os

romances de Marryat,²⁷ e fiquei com a impressão de que esse homem deve ter sido extremamente feliz, com a sua crença infantil em Deus, na vida do Além e em tudo o que daí decorre. Quanto a Balzac, posso lê-lo em qualquer altura. Depois do piano, relaxo até às dez, com ou sem *whiskey*, pois não bebo todas as noites. Depois banho os pés, bebo um copo de leite gelado e deito-me, mas nunca leio ficção antes de dormir, apenas um velho manual de devoção. E é noite! (Este regime mudou um pouco desde o último verão, mas em nada de fundamental.) Não leio um jornal há dezoito meses! E, assim sendo, a vida torna-se mais substancial; mantenho à distância todas as trivialidades importunas; não me abro a esse dilúvio de alfinetadas, posso permanecer em paz com os meus próprios pensamentos e saborear a tranquilidade de espírito que a muito custo alcancei. É uma superstição acreditar que um homem não pode viver sem jornais; e eu recomendo abstinência, já que os efeitos são comparáveis aos de uma temporada num sanatório. Leio sobre os acontecimentos de importância mundial uma vez por semana no *Die Woche*,²⁸ e é quanto basta! Não tenho outros prazeres, e só preciso de um serão caseiro com Beethoven de tempos a tempos.²⁹ Sair à rua tornou-se-me impossível, pois sou reconhecido onde quer que vá. Nasci tímido (como o meu pai), e sair inquieta-me; por isso, sinto-me mais feliz em casa! Não tenho grande apreço pelos seres humanos; não os amo verdadeiramente, nem eles esperam que o faça, pois não somos assim tão merecedores de amor; em muitos casos, sinto pena deles, mas nem sempre; perdoo-lhes de boa vontade; e, no que toca às pessoas de quem gosto, perdoo-lhes uma infinidade de vezes. Mas quanto aos pequenos gestos de calculada

e fútil crueldade, quanto às mentiras premeditadas e a uma refinada satisfação ante os infortúnios alheios, isso são coisas contra as quais não posso deixar de reagir; e é assim que deve ser!

1 A quinta de Loviseberg – o n.º 25 de Stora Gråbergsgatan –, situada (à época) nos subúrbios de Estocolmo, onde os Strindbergs viveram entre abril de 1857 e abril de 1860.

2 Um mercado ao ar livre no Canal Riddarholm, em Gamla Stan, Estocolmo.

3 A mãe de Strindberg morreu em 1862, quando ele tinha 13 anos. No espaço de um ano, o pai tomou uma segunda esposa: Emilia Charlotta Petersson (1841-87), a “mademoiselle”, ou governanta, da casa.

4 A primeira peça de Strindberg, *En namnsdagsgåva*, escrita em 1869, perdeu-se. Da obra existente, a peça mais antiga é *O Livre-Pensador* (1869), em três partes, mais do que atos. *Hermione* (1870) é uma versão revista de uma peça anterior, *A Queda da Hélade* (1869). A sua antiga intenção de escrever uma peça longa sobre Cristo só se cumpriria em 1903, com o terceiro dos seus “Dramas da História Mundial”, *Cristo*.

5 “O palácio do Sol erguia-se bem alto, de gigantescas colunas.” Ovídio, *Metamorfoses*, Livro 2, verso 1.

6 Edla Heijkorn (1838-76), a filha do senhorio da casa de Norrtullsgatan 14, Estocolmo, onde os Strindbergs moraram em três ocasiões entre 1856 e 1869. Como ele próprio relata em *O Filho da Criada*, Strindberg apaixonou-se por Edla aos 15 anos, e em 1864, quando a família se mudou para a casa contígua, mantiveram uma correspondência parcialmente secreta, que entretanto se perdeu. De acordo com o que lemos em *O Filho da Criada*, essa correspondência tratava de “Tudo. Jesus, a luta contra o pecado, a vida, a morte, o amor, a amizade e o desespero”.

7 Uma prestigiada sociedade erudita de Estocolmo.

8 Frederik Wilhelm Scholander (1816-81), arquiteto e professor da Academia Sueca de Belas Artes.

9 Barão Nils Adolf Erik Nordenskiöld (1832-1901), explorador do Ártico e cientista sueco, com quem Strindberg manteve uma breve correspondência sobre tópicos científicos durante a década de 1890.

10 Hans Hildebrand (1842-1913), arqueólogo, historiador e diretor-geral do Conselho Central de Antiguidades. Membro da Academia Sueca.

11 Frithiof Kjellberg (1836-85), escultor e professor da Real Academia Sueca de Belas Artes.

12 Per Adolf (Pelle) Janzon (1844-99), cantor lírico e amigo próximo dos Strindbergs durante os primeiros anos da década de 1880.

- 13** Hjalmar Branting (1860-1925), político e jornalista. Um dos membros fundadores do Partido Social-Democrata Sueco, foi eleito para o Riksdag em 1896 e, sob a sua liderança, o partido tornou-se uma das principais forças políticas do país. Em 1920, Branting formaria o primeiro governo socialista da Suécia. Strindberg e Branting tinham-se conhecido no início da década de 1880, na época em que partilhavam um interesse por políticas radicais. Embora tivessem perdido contacto ao longo da década de 1890, Branting permaneceu um admirador das primeiras obras de Strindberg e, após o regresso deste a Estocolmo, em 1899, reataram relações e mantiveram uma firme amizade.
- 14** Richard Bergström (1828-93), professor, bibliotecário, crítico literário e folclorista.
- 15** Gustaf Edvard Klemming (1823-93), diretor da Biblioteca Real de Estocolmo, onde Strindberg trabalhou como assistente entre 1874 e (com longos períodos de inatividade) 1882. Com a sua “cabeça de Zeus”, como Strindberg o descreve, Klemming era uma figura patriarcal pela qual o escritor tinha grande consideração.
- 16** Anders Nohrborg (1725-67), clérigo. Uma coletânea dos seus sermões anuais, publicada pelo irmão em 1771 sob o título *Den fallna menniskans salighetsordning* (*O Caminho do Pecador Rumo à Bem-Aventurança*), gozou de grande popularidade como manual de devoção, alcançando em 1926 a sua décima nona edição.
- 17** Carl Jonas Love Almqvist (1793-1866), o mais destacado poeta, dramaturgo e panfletista romântico-realista da Suécia, sobre o qual Strindberg raramente tinha alguma coisa de positivo a dizer.
- 18** Erik Gustaf Geijer (1783-1847), poeta e historiador sueco. O controverso *Svenska folket* (*O Povo Sueco*, 1882), de Strindberg, no qual o autor se propunha descrever a gente comum “nas modestas circunstâncias da sua humilde existência”, foi em parte concebido como um desafio à muito respeitada obra de Geijer, *Svenska folkets historia* (*História do Povo Sueco*, 1832-6), na qual, segundo o próprio autor, se dava particular destaque aos reis do país.
- 19** O órgão oficial do governo e o mais antigo jornal da Suécia, *Post-och inrikes tidningar*, fundado em 1645.
- 20** Os escritores noruegueses Bjørnstjerne Bjørnson (1832-1910) e Jonas Lie (1833-1908), que Strindberg conheceu em Paris em 1884. Embarcou numa impressionante correspondência com ambos, mas foi com o mais tolerante Jonas Lie, o qual se dedicou à escrita depois de ter declarado falência em 1868, que manteve uma amizade mais duradoura (Lie foi um dos impulsionadores do apelo de auxílio a Strindberg lançado em Paris em 1895). Bjørnson e Strindberg cortaram relações quando do processo judicial movido à obra *Casados*.
- 21** Ludvig Oscar Josephson (1832-99), que encenou uma das primeiras obras-primas de Strindberg, *Mestre Olof*, estreada em 30 de dezembro de 1881, no Teatro Novo de Estocolmo, depois de ter sido rejeitada ao longo de quase dez anos por outros teatros e encenadores. A peça foi o primeiro grande sucesso de Strindberg como dramaturgo. Josephson, que também tinha encenado a primeira versão de *Peer Gynt*, de Ibsen, em Christiania, em 1876, encenou de seguida, no mesmo Teatro Novo, *A Esposa do Cavaleiro Bengt* (1882) e *A Viagem de Pedro, o Afortunado* (1882).
- 22** Albert Ranft (1858-1938), ator e empresário teatral. Conhecido em Estocolmo como o “rei do teatro”, devido ao grande número de salas de espetáculo que dirigia. Foi no Svenska Teatern que levou à cena cerca de dezena e meia de peças de Strindberg, incluindo as estreias de *Gustaf Vasa* e *Erik XIV*, encenadas por Harald Molander, em 1899, e de *Um Sonho*, encenada por Victor Castegren, em 1907.
- 23** Nils Edvard Personne (1850-1928), destacado ator e depois diretor do Teatro Real, cujo controlo assumiu em 1898 enquanto líder de uma associação de atores. Sob a sua direção, encenaram-se *Crime e Crimes* e *A Estrada para Damasco I*, em 1900, às quais se seguiram *Páscua* e *O Carnaval de Polichinelo*, em 1901, *Simum* e *Carlos XII*, em 1902. No entanto, Personne rejeitou as peças *A Dança da Morte* e *Gustavo III*.
- 24** August Falck (1882-1938), ator e empresário teatral com quem Strindberg dirigiu o Teatro Íntimo entre 1907 e 1910. Vinte e quatro peças de Strindberg foram encenadas no Teatro Íntimo, e Falck atuou em muitas delas, interpretando um notável “Capitão” em *O Pai* e *A Dança da Morte*, e um impressionante “Jean” em *Menina Júlia*.
- 25** Peter Wieselgren (1800-77), clérigo, historiador literário e ardente defensor da abstinência. Anders Adolph Retzius (1796-1860), professor de Anatomia. Samuel Owen (1774-1854), inventor e industrial britânico que casara com a tia de Strindberg, Elisabeth.
- 26** Não é claro quais as três peças de Chopin que tem em mente: na sua correspondência, e não só, faz particular referência à *Polonaise*, op. 40, n.º 2; ao *Étude*, op. 25, n.º 7 (chegou a pedir ao irmão que adaptasse a essa composição um dos seus poemas de *Ordalek och småkonst*, 1902); aos *Nocturnes*, op. 48, n.º 1 em Dó menor e op. 37, n.º 2 em Sol maior, e ao póstumo *Fantaisie-Improptu*, op. 66, que surge com algum destaque na peça de câmara *O Pelicano* (1907).
- 27** Frederick Marryat (1792-1848), romancista e oficial da marinha inglês.
- 28** *Die Woche*, semanário ilustrado alemão, fundado em 1899. Strindberg gostava de afetar desinteresse pela leitura de jornais; na verdade, durante a maior parte da vida, lia vários regularmente e com alguma atenção.

29 Após o seu regresso a Estocolmo em 1899, a admiração de Strindberg por Beethoven levou-o a formar aquilo a que chamava os “Beethovengubbarna” (Rapaziada de Beethoven), um grupo informal que incluía o irmão Axel, os seus velhos amigos pintores Richard Bergh (1858-1919) e Karl Nordström (1855-1923), os atores Ivar Nilsson (1877-1929) e August Palme (1856-1924), o compositor Tor Aulin (1866-1914) e o astrónomo e físico Vilhelm Carlheim-Gyllensköld (1859-1934), que viria a ser o seu testamenteiro literário. A convite de Strindberg, dois ou três desses amigos reuniam-se à vez, onde quer que ele morasse então, para interpretar e ouvir música de Beethoven (mas não exclusivamente).

* Entrevista publicada em janeiro de 1909 na revista *Bonniers Månadshäftet*, em honra do sexagésimo aniversário de Strindberg. In *Selected Essays by August Strindberg*, trad. Michael Robinson. Nova Iorque, Cambridge University Press, 1996. p. 223-9 e 272-5.

Trad. **Rui Pires Cabral**.



JOÃO PAULO ESTEVES DA SILVA**Tradução**

Músico, poeta, tradutor, nasceu em Lisboa, em 1961. Gravou e publicou algumas dezenas de discos. Publicou também nove livros de poemas, a maior parte deles na editora Douda Correria. Tem colaborado regularmente em revistas e antologias. Traduziu para teatro Beckett, Ibsen, Strindberg, Pasolini, Stoppard, Rostand, Albee, Molière, Shakespeare, Dumas, Leroux, entre outros. Para a Douda Correria traduziu poetas como Mordechai Geldman, Chus Pato, Bernard O'Donoghue, Alejandra Pizarnik e a bíblia hebraica. A sua poesia está vertida em hebraico e publicada em Israel pela editora Keshev.

NUNO CARDOSO**Encenação**

Canas de Senhorim, 1970. Assumiu, em fevereiro de 2019, o cargo de diretor artístico do Teatro Nacional São João. Como criador, tem vindo a desenvolver um universo estético próprio, coerente, que tanto se aplica a adaptações de textos contemporâneos como de clássicos, muitas vezes em colaboração com o cenógrafo F. Ribeiro e o designer de luz José Álvaro Correia (1976-2022). E tanto cria espetáculos de palco como desenvolve projetos mais experimentais com comunidades, cruzando profissionais e não profissionais. Enquanto estudante universitário, iniciou a sua carreira em 1994, no CITAC – Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra. No mesmo ano, no Porto, é cofundador do coletivo Visões Úteis, onde se estreou como encenador. No TNSJ, encenou *O Despertar da Primavera*, de Wedekind (2004), *Woyzeck*, de Büchner (2005), e *Plasticina*, de Vassili Sigarev (2006). Com *A Morte de Danton*, de Büchner (2019), assinou a sua primeira encenação enquanto diretor artístico do TNSJ, a que se seguiriam, em 2020, *Castro*, de António Ferreira, e *O Balcão*, de Genet; em 2021, *Espectros*, de Ibsen, *KastroKriola*, de Caplan Neves, a partir de *Castro*, de António Ferreira, e *Lear*, de Shakespeare; em 2022, *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago,

e *Para que os Ventos se Levantem: Uma Oresteia*, de Gurshad Shaheman, este último encenado em parceria com Catherine Marnas. Levou à cena *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller (2023-24), *Suécia* (2023), de Pedro Mexia, e *Fado Alexandrino*, de António Lobo Antunes (2024). Entre 1998 e 2003, assegurou a direção artística do Auditório Nacional Carlos Alberto e, entre 2003 e 2007, do Teatro Carlos Alberto, integrado já na estrutura do TNSJ. Em 2007, assumiu a direção artística do Ao Cabo Teatro, cargo que manteve até 2018. Para esta companhia, encenou inúmeros espetáculos, com textos de autores como Sófocles, Ésquilo, Racine, Molière, Tchekhov, Ibsen, Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Friedrich Dürrenmatt, Sarah Kane, Marius von Mayenburg, entre outros. Destaque-se as suas incursões nos territórios dramáticos de Tchekhov (*Platónov*, *A Gaivota* e *As Três Irmãs*, 2008-11) e de Shakespeare (*Ricardo II*, *Medida por Medida*, *Coriolano* e *Timão de Atenas*, 2007-18). *Platónov* (2008) foi eleito o melhor espetáculo do ano pelo jornal *Público*, obtendo também uma menção honrosa da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro. *Demónios*, de Lars Norén, recebeu o Prémio Autores 2016 da SPA, na categoria de Melhor Espetáculo.

F. RIBEIRO**Cenografia**

Lisboa, 1976. Iniciou a sua formação artística na área da Pintura, com Alexandre Gomes, tendo completado o bacharelato em Realização Plástica do Espetáculo e a licenciatura em Design de Cena (2008) na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa. Concluiu igualmente o curso de Pintura da Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa, o curso de Ilustração da Fundação Calouste Gulbenkian e o curso de Técnica Fotográfica do Instituto Português de Fotografia. Na área do teatro, concebeu espaços cénicos para espetáculos dirigidos por Adriano Luz, Alberto Villareal, Ana Luísa Guimarães, Andrzej Sadowski, António Cabrita, António Durães, António Feio, António

Fonseca, António Pires, Beatriz Batarda, Carla Maciel, Cláudia Gaiolas, Crista Alfaiate, Denis Bernard, Dinarte Branco, Fernando Moreira, Fernando Mota, Gonçalo Waddington, Inês Barahona, Joana Antunes, João de Brito, João Mota, Joaquim Horta, John Romão, José Carretas, José Pedro Gomes, José Wallenstein, Luís Assis, Manuela Pedroso, Manuel Coelho, Marco Martins, Marco Paiva, Marcos Barbosa, Maria João Luís, Marina Nabais, Marta Pazos, Miguel Fragata, Natália Luiza, Nuno Cardoso, Nuno M Cardoso, Paula Diogo, Pedro Carraca, Pierre Woltz, Rita Blanco, Rogério Nuno Costa, São Castro, Sara Carinhas, Tiago Guedes, Tiago Rodrigues, Tim Carroll, Tónan Quito, Victor Hugo Pontes e Yaron Lifschitz. Em 2004, foi galardoado com o segundo prémio de Escultura pela Cena d'Arte da Câmara Municipal de Lisboa. Em 2015, recebeu uma menção honrosa da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro.

CÁRIN GEADA

Desenho de luz

Lamego, 1991. Formou-se em Luz e Som na ACE – Academia Contemporânea do Espetáculo (2007-10) e, em 2014, concluiu a licenciatura em Produção e Design na ESMAE – Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Trabalhou no Teatro do Bolhão como técnica de luz, entre 2010 e 2016, e no canal de televisão Al Arabiya – London Studios, em 2017. Enquanto designer de luz, tem trabalhado com diversos criadores e companhias, tais como Circolando, Bruno Alexandre, Cristina Carvalhal, Cristina Planas Leitão, Filipe Portugal, Gonçalo Amorim, Joana Providência, João Cardoso, Nuno Cardoso, Marco da Silva Ferreira, Manuel Tur, Marta Cerqueira, Manuel Wiborg, Miguel Pereira, Má Criação, Paulo Mota, Pedro Lames, Raquel André, Cão Danado, Sara Barros Leitão, Tiago Rodrigues, entre outros. Assumiu a direção técnica dos seguintes festivais: desde 2018, do FITEI – Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica; desde 2019, do Festival Interferências; desde 2021, do Alkantara Festival; desde 2023, do DDD – Festival Dias da Dança.

Em 2022, venceu o Prémio Revelação Ageas Teatro Nacional D. Maria II.

FRANCISCO LEAL

Desenho de som

Lisboa, 1965. Técnico de som e sonoplasta. Mestre em Artes e Tecnologias do Som, com formação musical clássica e de jazz. Foi coordenador do departamento de Som do Teatro Nacional São João durante 28 anos (1993-2021). Ao longo de 35 anos, a sua atividade tem-se dividido entre espetáculos e a gravação e edição de som, tendo assinado múltiplos trabalhos de desenho de som e sonoplastia para teatro, música e dança, assim como para exposições, e criação de bandas sonoras para desfiles de moda. Em 2003, foi distinguido com uma menção especial pela Associação Portuguesa de Críticos de Teatro, pela sua “contribuição inovadora e artisticamente relevante para o desenvolvimento das linguagens cénicas associadas ao trabalho de sonoplastia e de desenho de som”. Tem colaborado na gravação de diversos CD de música e poesia, e efetuou a gravação e pós-produção de som para várias edições em DVD de espetáculos de teatro e de música do TNSJ, assim como de diversos documentários. Na extensa lista de criadores com quem tem colaborado, citem-se os encenadores Ricardo Pais, Nuno Carinhas, Fernando Mora Ramos, João Cardoso, Luis Miguel Cintra, Carlos Pimenta, Rogério de Carvalho, Carlos J. Pessoa, os músicos Vítor Rua, Nuno Rebelo, Mário Laginha, Rui Massena, Bernardo Sasseti, Pedro Burmester, Egberto Gismonti, Drumming GP, os coreógrafos Paulo Ribeiro, Olga Roriz, e o estilista Nuno Baltazar.

ALEXANDRE SOARES

Música

Músico e compositor nascido no Porto. Inicia a carreira em 1980, como guitarrista e compositor no grupo GNR, de que foi cofundador e primeiro vocalista durante os anos 80. O seu trabalho estende-se por essa altura à dança, teatro e

cinema. Nos anos 90, participa no coletivo Três Tristes Tigres na gravação dos álbuns *Partes Sensíveis*, *Guia Espiritual* (Melhor Disco e Banda do Ano para a *Blitz*, em 1996) e *Comum*, em 1998, ano em que é considerado pelo *Público* o Melhor Compositor Português na área *pop rock*. O seu trabalho alarga-se à instalação – compôs *Señor Estupor* para *La Imagen Frágil*, do fotógrafo Javier Diaz – e ao cinema, onde se salientam as bandas sonoras de três filmes de João Canijo: *Sapatos Pretos* (1998), *Ganhar a Vida* (2000) e *Noite Escura* (2004). No universo da dança contemporânea, destacam-se as suas composições para os espetáculos de Né Barros *Vooum* (1999), *Vaga* (2003), *Story Case* (2009), *Estrangeiros* (2012), entre outros. Em teatro, compôs a música de *Buenas Noches*, *Mi Amor*, enc. João Reis (1999). Para o Teatro Bruto, criou três bandas sonoras (duas com *performance* ao vivo). Compôs e participou com *performance* musical em *As Mãos de Lenz*, a partir do livro de Gonçalo M. Tavares, e em *Os Maias*, de Eça de Queirós, com o ator Alberto Magassela e o artista António Jorge Gonçalves. Com a cantora Ana Deus, forma o grupo Osso Vaidoso, editando *Animal* (2011) e *Miopia* (2015). Em 2017, reativa o coletivo Três Tristes Tigres, editando em 2020 *Mínima Luz*. Em 2019, assegura a produção e eletrónica do primeiro álbum da harpista Angélica Salvi. Para além dos espetáculos com os dois coletivos, colabora em concertos de música improvisada e experimental. Em 2023, compôs a música do espetáculo Circo de Natal do Coliseu do Porto, com texto de Gonçalo M. Tavares e encenação de Nuno Cardoso.

LUÍS PORTO

Vídeo

Divide o seu tempo entre teatro, cinema e televisão. No cinema, assinou obras como *Boca do Inferno*, vencedora do prémio de Melhor Filme Português no festival Cinalfama – Lisbon International Film Festival, entre outros; a curta-metragem *Deus Providenciará*, também premiada com alguns troféus, entre os quais

o Melhor Filme no Festival de Cinema de Avanca; o documentário sobre os 100 anos do Teatro Nacional São João, intitulado *Visita*; e o documentário biográfico *Francisco de Lacerda – Ou a Fragueira ou Paris*, com estreia agendada para 2025. Em televisão, escreveu e realizou a série *4Play*, produzida para a RTP2; o telefilme *O Ódio das Vilas*, baseado num conto de Manuel da Fonseca; está a finalizar a pós-produção de *Tribuna Livre*, uma série de ficção para a RTP2, a estreiar em dezembro. O seu percurso no teatro começou com o registo filmico de espetáculos como *al mada nada*, a partir de *Saltimbancos*, de Almada Negreiros, encenado por Ricardo Pais; *Comédia de Bastidores*, de Alan Ayckbourn, enc. João Cardoso e Nuno Carinhas; *O Balcão*, de Genet, enc. Nuno Cardoso; e *Um Sonho*, de Strindberg, enc. Bruno Bravo. Em 2021, no Dia Mundial do Teatro, assegurou a realização da transmissão *live* de *À Espera de Godot*, de Samuel Beckett, enc. Gábor Tompa. Tem vindo a trabalhar como criativo no desenho de vídeo de espetáculos de teatro, tendo assinado os de *talvez... Monsanto*, de Ricardo Pais, *Espectros*, de Ibsen, *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago, *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller, e *Fado Alexandrino*, de António Lobo Antunes, encenações de Nuno Cardoso. A sua formação passou pela Escola Superior de Teatro e Cinema e posteriormente por oficinas de realização na National Television & Film School e no Raindance, em Londres.

ROLDY HARRYS

Movimento

Cuba, 1980. Estudou no ISA – Instituto Superior de Artes (Havana). Trabalha regularmente como coreógrafo, bailarino, preparador físico (para espetáculos), professor de dança, cantor e assistente de produção. Foi bailarino residente no Casino da Póvoa de Varzim e no Casino de Espinho. Participa em projetos de inclusão social, sendo o mais recente dar aulas na secção feminina do Estabelecimento Prisional de Santa Cruz do Bispo. Em 2023, colabora em *Demónios*, de Lars Norén, uma encenação de Nuno Cardoso

para o Teatro Húngaro de Cluj, na Roménia. No Teatro Nacional São João, integrou as equipas de *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller (2023-24), *Suécia*, de Pedro Mexia (2023), e *Fado Alexandrino*, de António Lobo Antunes (2024), encenações de Nuno Cardoso.

JORGE MOTA

Assistência de encenação; O Pai

Ucha, Barcelos, 1955. Completou o curso de ingresso ao Ensino Superior Artístico na Cooperativa de Ensino Árvore e participou em diversas ações de formação teatral. É ator profissional desde 1979, tendo trabalhado com companhias como TEAR, Pé de Vento, Seiva Trupe, ASSÉDIO, Ensemble, Teatro Plástico, Teatro Experimental do Porto ou Arena Ensemble. Em cinema, participou em filmes de José Pedro Lopes, Rui Pedro Sousa, Manoel de Oliveira, Paulo Rocha, Rodrigo Areias, Tiago Guedes, José Carlos de Oliveira, entre outros, sendo o protagonista de *O Presidente do Conselho*, de José Filipe Costa, a estreiar em breve. Em televisão, tem trabalhado em séries, telefilmes, *sitcoms* e telenovelas, a par da atividade de intérprete e diretor de interpretação em dobragens. Foi cofundador da Academia Contemporânea do Espetáculo, em 1991. Desenvolveu ainda atividade como professor e autor de programas para escolas secundárias e profissionais. No Teatro Nacional São João, integrou o elenco de espetáculos encenados por Silviu Purcărete, José Wallenstein, Nuno Carinhas, Ricardo Pais, Giorgio Barberio Corsetti, Nuno Cardoso, João Cardoso, entre outros. Destaquem-se *Exatamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas (2011), no qual assumiu o papel titular; *Alma*, de Gil Vicente (2012), *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), *Macbeth* (2017) e *Otelo* (2018), de Shakespeare, encenações de Nuno Carinhas. Mais recentemente, participou nos espetáculos *Turandot*, de Carlo Gozzi, enc. João Cardoso (2015), *Se alguma vez precisares da minha vida, vem e toma-a*, de Victor Hugo Pontes (2016), *A Promessa*, de Bernardo Santareno,

enc. João Cardoso (2017), *O Senhor Pina*, de Álvaro Magalhães, enc. João Luiz (2018), *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, de Martin Crimp, enc. Nuno Carinhas e Fernando Mora Ramos (2019), *Lorenzaccio*, de Alfred de Musset, enc. Rogério de Carvalho (2020), *As Três Irmãs*, de Tchekhov, enc. Carlos Pimenta (2021), *O Começo Perdido: Mixtape #1*, de Pedro Martins Beja (2021), *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago (2022), *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller (2023-24), *Suécia*, de Pedro Mexia (2023), e *Fado Alexandrino*, de António Lobo Antunes (2024), encenações de Nuno Cardoso.

JOANA CARVALHO

A Mãe

Porto, 1977. Licenciada em Psicologia pela Universidade do Porto. Frequentou o curso de Interpretação da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Faz, desde 2001, dobragens e locuções para séries televisivas, desenhos animados e publicidade radiofónica. Trabalhou com os encenadores Fernando Mora Ramos, Ana Luena, Nuno Cardoso, Nuno Carinhas, João Cardoso, José Topa, Claire Binyon, Alberto Grilli, Ricardo Alves, José Leitão, Cristina Carvalhal, Lígia Roque, André Braga e Cláudia Figueiredo, Joana Moraes, entre outros. Destaquem-se alguns dos últimos espetáculos em que participou: *Espírito do Lugar*, criação Circolando, direção de André Braga e Cláudia Figueiredo (2017); *Timão de Atenas*, de Shakespeare (2018), *Veraneantes*, de Gorki (2017), *O Misanthropo*, de Molière (2016), *Demónios*, de Lars Norén (2014), encenações de Nuno Cardoso (Ao Cabo Teatro); *Cordel*, enc. José Carretas (Panmixia, 2016); *Turandot*, de Carlo Gozzi (2015), *O Feio*, de Mayenbourg, e *Fly Me to the Moon* (2014), de Marie Jones, encenações de João Cardoso (ASSÉDIO). Integra a companhia Musgo, onde colaborou nos espetáculos *A Casa de Georgienne*, *Eldorado* e *Gostava de ter um periquito*, criações coletivas com direção de Joana Moraes. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009), *Casas Pardas*, de Maria Velho

da Costa (2012), *Macbeth* (2017) e *Otelo* (2018), de Shakespeare, encenações de Nuno Carinhas; *Exatamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas (2011); *O Fim das Possibilidades*, de Jean-Pierre Sarrazac (2015), e *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, de Martin Crimp (2019), encenações de Fernando Mora Ramos e Nuno Carinhas; *A Promessa*, de Bernardo Santareno, enc. João Cardoso (2017); *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), Castro, de António Ferreira (2020), *O Balcão*, de Genet (2020), *Espectros*, de Ibsen (2021), *Lear*, de Shakespeare (2021), *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago (2022), *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller (2023-24), *Suécia*, de Pedro Mexia (2023), *Fado Alexandrino*, de António Lobo Antunes (2024), encenações de Nuno Cardoso; *Floresta de Enganos*, de Gil Vicente (2022), enc. João Pedro Vaz, e *Um Sonho*, de August Strindberg (2023), enc. Bruno Bravo.

LISA REIS

A Filha

São Vicente, Mindelo, 1999. Começou a fazer teatro em 2013 quando integrou a Companhia 50Pessoa, apresentando *Dodaia* e *Depox de Sabe Morre Ka Nada*, encenadas por Nick Fortes. Em 2016, integrou o 16.º Curso de Iniciação Teatral do Centro Cultural Português do Mindelo, dirigido por João Branco e Janaína Alves. Durante o curso, participou nos espetáculos *Somos Todos Ubu*, de Chica Carelli (2017), e *Lisístrata e a Greve do Sexo*, de João Branco (2017). Em 2017, venceu o Concurso Nacional de Dramaturgia do Centro Cultural Português com o texto *Tudo junto Sepa rado*. Em 2018, participou no projeto de dramaturgia do K Cena com o Teatro Nacional São João, Teatro Nacional D. Maria II e Teatro Viriato, cocriando o texto *Tempostade*. No mesmo ano, publicou o texto *Vem a Mim* na revista digital *Sénika*. Ingressou na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo em 2018, licenciando-se em 2021. Trabalhou como atriz com Paulo de Moraes em *A Terceira Margem do Rio* (2017), Paulo Calatré em *Migraaantes*

(2019), Raiz di Polon em *Manuel d'Novas* (2019), Graeme Pulleyn em *O Julgamento do Galo* (2020), João Branco em *SonhaDor* (2019), *O Cheiro dos Velhos* (2020) e *Cidade do Café* (2022). Trabalhou como assistente de encenação nos espetáculos *Conferência dos Cegos*, de João Branco (2018), e *Quinta dos Animais*, de Chica Carelli (2020). No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *KastroKriola*, de Caplan Neves, a partir de Castro, de António Ferreira (2021), *Lear*, de Shakespeare (2021), *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago (2022), *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller (2023-24), *Suécia*, de Pedro Mexia (2023), *Fado Alexandrino*, de António Lobo Antunes (2024), encenações de Nuno Cardoso; e *Um Sonho*, de August Strindberg (2023), enc. Bruno Bravo.

PATRÍCIA QUEIRÓS

Margret

Lousada, 1983. Frequentou o curso de Interpretação da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Como atriz, integrou elencos do Teatro Independente de Paranhos (*A Trupe Saiu à Rua*), Mau Artista (*Na Hora Errada*, *Fios Soltos*, *Marionetas Presas*, *Ricardo III, Para Três que se Foram* e *Lição de Humanidade – Parte II*), Teatro da Palmilha Dentada (*Festas com Mimos*, *Cirkulus*, *Cabaret Infinito*, *Bazuca News* (online), *Tio Goggle*, *A Cidade dos Que Partem*, *O Burguês Fidalgo*), Teatro Pé de Vento (*O Senhor Juarroz*, *Ensalada Vicentina*, *Rapaz do Espelho*, *Vem Aí a República*, *O Velho e a Sua Linda Nogueira*, *O Senhor do Seu Nariz*, *Os Macacos Não se Medem aos Palmos*, *O Bem, o Mal e o Assim-Assim*, *O Senhor Pina*), Teatro da Rainha (*Dodô – À Procura do Pássaro do Sono*), Astro Fingido (*Mulheres Móveis*, *Rua Esquecida*, *Terra Queimada*), Teatro do Frio (*Manifestações*), Contilheiras (*Contillices*), Radar 360º (*A Feira*), Agente a Norte (*Luta ou Fuga*). Integrou ainda o elenco de *Simplesmente Maria*, espetáculo apresentado no Festival de Comédia VillaRi-te, no Teatro Villaret e no Teatro da Malaposta. Em cinema e televisão, participou nos filmes *Balas e Bolinhos 3 – O Último Capítulo* e *Bad Investigate*,

e nas minisséries *Mulheres de Abril, Dentro, Vidago Palace* (RTP) e *2 Minutos para Mudar de Vida* (Ipatimup). Comediante residente no programa da RTP Praça da Alegria, entre 2018 e 2020, e locutora da Rádio Estação, na Feira do Livro do Porto, desde 2020. Formadora em contextos diversos: *workshops*, aulas de expressão dramática para crianças, jovens e adultos, escolas profissionais de teatro e empresas. Foi distinguida pela Junta de Freguesia de Caíde (Mérito Cultural, 2013) e pela Câmara Municipal de Lousada (Medalha de Prata, 2014). No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller (2023-24), *Suécia*, de Pedro Mexia (2023), *Fado Alexandrino*, de António Lobo Antunes (2024), encenações de Nuno Cardoso, e *Um Sonho*, de August Strindberg (2023), enc. Bruno Bravo; orientou os Clubes de Teatro Sub-18 e Sub-88 e uma leitura coletiva de *As Bruxas de Salém*, no Teatro Aveirense.

PAULO FREIXINHO

O Genro

Coimbra, 1972. Tem o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espetáculo. Ator desde 1994, foi cofundador do Teatro Bruto e participou em várias das suas produções. Tem trabalhado com diversos encenadores, entre os quais se contam José Carretas, Rogério de Carvalho, João Garcia Miguel, José Caldas, João Cardoso e Jorge Pinto. Colabora regularmente com a companhia ASSÉDIO, de que destaca os seguintes espetáculos: *O Feio*, de Mayenburg (2014), *Lúcido*, de Rafael Spregelburd, e *Turandot*, de Carlo Gozzi (2015), encenações de João Cardoso. No Teatro Nacional São João, trabalhou com os encenadores Nuno Carinhas e Ricardo Pais, tendo ainda integrado o elenco de espetáculos encenados por Silviu Purcărete, José Wallenstein, Giorgio Barberio Corsetti, Nuno Cardoso, Nuno M Cardoso, entre outros. Destaquem-se *UBUs*, de Alfred Jarry (2005), e *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (2008), encenações de Ricardo Pais; *Tambores na Noite*, de Brecht (2009), *Breve Sumário da História de Deus*,

de Gil Vicente (2009), *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), *Macbeth* (2017) e *Otelo* (2018), de Shakespeare, encenações de Nuno Carinhas; *Exatamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas (2011); e *Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus, enc. Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso (2016). Em 2020, trabalhou com as companhias Ensemble, em *As Três Irmãs*, de Tchekhov, enc. Carlos Pimenta, e ASSÉDIO, em *Comédia de Bastidores*, de Alan Ayckbourn, enc. João Cardoso e Nuno Carinhas. Mais recentemente, fez parte dos elencos de *Lear*, de Shakespeare (2021), *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago (2022), *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller (2023-24), *Suécia*, de Pedro Mexia (2023), *Fado Alexandrino*, de António Lobo Antunes (2024), encenações de Nuno Cardoso; e *Um Sonho*, de August Strindberg (2023), enc. Bruno Bravo.

PEDRO FRIAS

O Filho

Porto, 1980. Frequentou o curso de Interpretação da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Foi membro fundador da companhia Mau Artista e integra, desde 2012, a equipa artística da ASSÉDIO. Ator/cantor na ópera de câmara *Jeremias Fisher*, enc. Michel Dieuaide (CCB, 2010); ator/narrador no concerto *Romeu e Julieta* (ONP, Casa da Música, 2009). Do seu percurso, destaca espetáculos como: *Ocidente*, de Rémi De Vos (2013), *Drama* (2019) e *Porque É Infinito* (2021), encenações de Victor Hugo Pontes; *Com os Bolsos Cheios de Pedras*, de Marie Jones (2014), *O Feio*, de Mayenburg (2014), *Lúcido*, de Rafael Spregelburd (2015), *Lot e o Deus Dele*, de Howard Barker (2016), *Sarna*, de Mark O'Rowe (2016 e 2019), *Sabujo*, a partir de Anthony Shaffer (2019), *Língua de Cão e Litania*, de Francisco Luís Parreira (2021-22), encenações de João Cardoso; *Veraneantes*, de Gorki (2017), *Britânico*, de Racine (2015), *Demónios*, de Lars Norén (2014), *Medida por Medida* (2012), *Coriolano* (2014) e *Timão de Atenas* (2018), de Shakespeare, e *Platónov*, de Tchekhov (2008),

encenações de Nuno Cardoso; *R.III*, a partir de *Ricardo III*, de Shakespeare, enc. Paulo Calatré (2007); *Armadilha para Condóminos*, de Ricardo Alves (2006); *As Noites das Facas Longas/Tudo Numa Noite, Medronho #1* (2018), *A Sangrada Família* (2019) e *Para Acabar em Beleza (Ou Talvez Não)* (2021), de Sandro William Junqueira, encenações de Giacomo Scalisi. Em 2016, foi nomeado pela SPA para a categoria de Melhor Ator pela sua interpretação na peça *Demónios*. Em televisão e cinema, colaborou com realizadores como Patrícia Sequeira, Jorge Cramez, Cláudia Clemente ou Saguenail. Como encenador, destacam-se os espetáculos *Noite*, a partir de *A Nebulosa*, de Pasolini (2017), *Made in China* (2017 e 2019) e *Ossário* (2018), de Mark O’Rowe. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *Beiras* (2007) e *Breve Sumário da História de Deus* (2009), de Gil Vicente, *Tambores na Noite*, de Brecht (2009), *Fã*, um musical dos Clã (2017), e *Otelo* (2018), de Shakespeare, encenações de Nuno Carinhas; *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (2008), e *Sombras* (2010), espetáculos de Ricardo Pais; *Fassbinder-Café*, a partir de *O Café*, de Fassbinder, enc. Nuno M Cardoso (2008); *A Promessa*, de Bernardo Santareno (2017), e *Os Nossos Dias Poucos e Desalmados*, de Mark O’Rowe (2019), encenações de João Cardoso; *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, de Martin Crimp (2019), enc. Nuno Carinhas e Fernando Mora Ramos; *Castro*, de António Ferreira (2020), *Lear*, de Shakespeare (2021), *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago (2022), *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller (2023-24), *Suécia*, de Pedro Mexia (2023), *Fado Alexandrino*, de António Lobo Antunes (2024), encenações de Nuno Cardoso; e *Um Sonho*, de August Strindberg (2023), enc. Bruno Bravo. Em 2022, dirigiu e interpretou *Shot to Nothing*, de Sandro William Junqueira (ASSÉDIO), e codirigiu *Luta ou Fuga*, de Marta Lima.



TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

Pedro Sobrado
Cláudia Leite
Nuno Mouro

GABINETE DO CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

ASSESSOR
João Luís Pereira
ASSISTENTE
Paula Almeida
COMUNICAÇÃO
Maria João Pereira
MOTORISTA
António Ferreira

DIREÇÃO ARTÍSTICA

Nuno Cardoso

ASSESSORES
Nuno M Cardoso
Hélder Sousa

ATORES

Joana Carvalho
Jorge Mota
Lisa Reis
Patrícia Queirós
Paulo Freixinho
Pedro Frias

PRODUÇÃO

Maria João Teixeira
Alexandra Novo
Eunice Basto
Inês Sousa
João Cunha
Mónica Rocha
Maria do Céu Soares

CENOGRAFIA
Teresa Grácio

GUARDA-ROUPA E ADEREÇOS

Elisabete Leão
Nazaré Fernandes
Virgínia Pereira
Isabel Pereira
Guilherme Monteiro
Dora Pereira

PALCO

Emanuel Pina
Diná Gonçalves

CENA

Pedro Guimarães
Cátia Esteves
Andrea Graf

SOM

Joel Azevedo
António Bica
Miguel Pereira
João Pedro Soares

LUZ

Filipe Pinheiro
Adão Gonçalves
Alexandre Vieira
José Rodrigues
Nuno Gonçalves
Marcelo Ribeiro
MAQUINARIA
Filipe Silva
António Quaresma
Carlos Barbosa

Joel Santos

Jorge Silva
Paulo Ferreira
Nuno Guedes
Telma Moreira

VÍDEO

Fernando Costa
Hugo Moutinho

COMUNICAÇÃO

Patrícia Carneiro Oliveira

COMUNICAÇÃO E PROMOÇÃO

Joana Guimarães

IMPrensa

Francisca Amorim

EDIÇÕES

Rui Manuel Amaral

Ana Almeida
Fátima Castro Silva

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO

Paula Braga

FOTOGRAFIA

João Tuna

CENTRO EDUCATIVO

Luísa Corte-Real
Teresa Batista
Carla Medina
Rita Pinheiro

ACOLHIMENTO E GESTÃO DE PÚBLICOS

Rosalina Babo
Patrícia Oliveira
Sónia Silva
Sérgio Silva
Manuela Albuquerque
Patrícia Teixeira
Rita Macedo
Ana Dias
Júlia Batista

PATRIMÓNIO

Carlos Miguel Chaves
Liliana Oliveira

MANUTENÇÃO

Celso Costa
Abílio Barbosa
Manuel Vieira
Paulo Rodrigues
Tiago Castro
Nuno Braga

LIMPEZA

Belisa Batista

GESTÃO

Domingos Costa

CONTABILIDADE E CONTROLO DE GESTÃO

Fernando Neves
Carlos Magalhães
Cecília Ferreira

CONTRATAÇÃO PÚBLICA

Susana Cruz
Paula Gonçalves

SISTEMAS DE INFORMAÇÃO

André Pinto
Paulo Veiga
Eliânderson Santos

PESSOAS

Sandra Martins
Helena Carvalho
Manuela Alves

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO

Maria João Teixeira

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Inês Sousa

Alexandra Novo

João Vaz Cunha

DIREÇÃO DE PALCO

Emanuel Pina

ADJUNTO DO DIRETOR DE PALCO

Filipe Silva

DIREÇÃO DE CENA

Andrea Graf

CENOGRAFIA

Teresa Grácio (coordenação)

LUZ

Filipe Pinheiro (coordenação)

Adão Gonçalves

Alexandre Vieira

José Rodrigues

Nuno Gonçalves

Marcelo Ribeiro

MAQUINARIA

Filipe Silva (coordenação)

António Quaresma

Carlos Barbosa

Joel Santos

Jorge Silva

Nuno Guedes

Paulo Ferreira

Telma Moreira

SOM

Joel Azevedo (coordenação)

João Pedro Soares

VÍDEO

Fernando Costa

GUARDA-ROUPA E ADEREÇOS

Elisabete Leão (coordenação)

MESTRA-COSTUREIRA

Nazaré Fernandes

COSTUREIRA

Virgínia Pereira

ADERECISTA DE GUARDA-ROUPA

Isabel Pereira

ADERECISTAS

Dora Pereira

Guilherme Monteiro

OPERAÇÃO DE LEGENDAGEM

José António Cunha

LÍNGUA GESTUAL PORTUGUESA

Cláudia Rubim

Margarida Brito

APOIO

CASA
SÃO ROQUE
CENTRO
DE ARTE

APOIOS À DIVULGAÇÃO



COMBOIOS DE PORTUGAL



Associação de Músicos de Amadores de Coimbra



AGRADECIMENTOS

Câmara Municipal do Porto

Polícia de Segurança Pública

Pedro Álvares Ribeiro, Vivianne

Martinho, Juliana Bioche, Miguel

Ruge (Equipa Casa São Roque)

Talho Trigal

Teatro São João

Praça da Batalha

4000-102 Porto

Teatro Carlos Alberto

Rua das Oliveiras, 43

4050-449 Porto

Mosteiro de São Bento da Vitória

Rua de São Bento da Vitória

4050-543 Porto

www.tnsj.pt

geral@tnsj.pt

T 22 340 19 00

EDIÇÃO

Teatro Nacional São João

COORDENAÇÃO

Fátima Castro Silva

DOCUMENTAÇÃO

Paula Braga

MODELO GRÁFICO

Joana Monteiro

CAPA E PAGINAÇÃO

SAL Studio

FOTOGRAFIA

João Tuna

IMPRESSÃO

Rainho & Neves, Lda.

Não é permitido filmar, gravar ou fotografar durante o espetáculo. O uso de telemóveis e outros dispositivos eletrónicos é incómodo, tanto para os atores como para os espectadores.

GERDA: Abraça-me, querido irmão, não vamos morrer
queimados, o fumo vai sufocar-nos, olha que bem que
cheira, são as palmeiras a arder, e a coroa de louros
do pai, isto é o armário da roupa, cheira a alfazema,
e agora a rosas! Não tenhas medo, querido irmão; vai
passar depressa; não caias. Pobre mãe, que era tão má!
Abraça-me, com força, um chi-coração, como dizia o
pai. É como a noite de Natal, quando podíamos comer
na cozinha, molhar o pão nas panelas, o único dia em
que podíamos comer o que queríamos, olha, sentes este
perfume, é o aparador a arder com o chá, o café,
as especiarias, a canela, o cravinho...

Lembro-me
quando me
ensinaste
a mentir
pela
primeira
vez.

August Strindberg