TEATRO NACIONAL S. JOÃO

MANUAL DE LEITURA

# ESPECTROS

OSVALD: Tudo o que eu pintei, mamã, é a alegria de viver. Sempre a alegria de viver. Entendes? É por isso que tenho medo de ficar aqui em casa contigo.

SRA. ALVING: Tens medo? De que é que tu tens medo aqui, comigo?

OSVALD: Tenho medo de que tudo em mim mirre e degenere em fealdade, aqui.

SRA. ALVING: Achas que isso poderia acontecer?

ESTREIA

# ESPECTROS

*GENGAGERE* (1881) DE **HENRIK IBSEN** TRADUÇÃO **SUSANA JANIC**

ENCENAÇÃO
NUNO CARDOSO

VERSÃO CÉNICA
NUNO CARDOSO
MANUEL TUR

CENOGRAFIA
F. RIBEIRO

DESENHO DE LUZ
JOSÉ ÁLVARO CORREIA

MÚSICA E DESENHO DE SOM
JOÃO OLIVEIRA

GUARDA-ROUPA
TNSJ

VÍDEO
LUÍS PORTO

MOVIMENTO
ELISABETE MAGALHÃES

ASSISTÊNCIA DE ENCENAÇÃO
MANUEL TUR

INTERPRETAÇÃO
AFONSO SANTOS OSVALD ALVING
JOANA CARVALHO HELENE ALVING
JOÃO MELO CARPINTEIRO ENGSTRAND
MARIA LEITE REGINE
MÁRIO SANTOS PASTOR MANDERS
RODRIGO SANTOS CAPITÃO ALVING

PRODUÇÃO
TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

DUR. APROX.
2:00 SEM INTERVALO
M/12 ANOS

ESPETÁCULO EM LÍNGUA PORTUGUESA, LEGENDADO EM INGLÊS.

**TEATRO CARLOS ALBERTO**
**20 MAIO – 6 JUNHO 2021**
**QUA-SÁB 19:00 DOM 16:00**

LÍNGUA GESTUAL PORTUGUESA CONVERSA COM O JORGE
**21 MAI** SEX


REPÚBLICA PORTUGUESA CULTURA
TEATRO NACIONAL S. JOÃO
O TNSJ É MEMBRO UNIÃO TEATROS EUROPA
OPERAÇÃO CENTENÁRIO
NORTE 2020 PROGRAMA OPERACIONAL REGIONAL DO NORTE
PORTUGAL 2020
UNIÃO EUROPEIA Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional
MECENAS DO CENTENÁRIO
BPI
Fundação "la Caixa"

## ÍNDICE


5 A felicidade NUNO CARDOSO

9 Com este tempo cinzento GUSTAVO RUBIM

15 "Sombra ou luz?" RÉGIS BOYER

17 O que regressa
conversa entre PEDRO MEXIA e NUNO CARDOSO

27 A arte da insinuação NUNO AMADO

33 A Sra. Alving não atende… AMARANTE ABRAMOVICI

37 *Espectros* hoje ANTÓNIO ROMA TORRES

41 Dar a mão ROSALVO ALMEIDA

44 "Epílogo a *Espectros* de Ibsen" JAMES JOYCE

47 "Reler *Espectros* à luz de uma comédia" JAN KOTT

53 "Um mundo para além das formas"
FREDERICK J. MARKER e LISE-LONE MARKER

59 "Já esperava que uma tempestade se abatesse sobre a minha cabeça"
MICHAEL MEYER

71 Henrik Ibsen: uma cronologia

77 Notas biográficas

# A felicidade

A Felicidade, a Sra. Dona Felicidade é a minha vizinha do 456, duas casas abaixo.
Tem Alzheimer e vive com a filha e a neta, que nunca lá estão.
No verão, passa o dia sentada na varanda da cozinha,
numa cadeira de praia debaixo de um guarda-sol azul estrelado com caganitas de gaivota.
Tem os olhos escondidos por trás de óculos *foto-gray* que refletem, em graduação progressiva,
o logradouro transformado num labirinto de rosas, hidranjas e jarros.
Um labirinto de canteirinhos de paralelos roubados à Junta Autónoma de Estradas a orbitar um limoeiro raquítico.
Fica ali plantada o dia todo entre as abelhas,
escondida como um bolbo de tulipa,
debaixo de um roupão da cor do mel, uma camisa de noite com carrinhos de bebé cor-de-rosa e umas pantufas sem soquetes.
De manhã, ao sair de casa, passo agachado, escondido por um muro para não ter de a cumprimentar.
Não é por mal, não é por ela,
mas não estou habituado a tanta cor e aparato, e quando a vejo dá-me um quebranto e a língua transforma-se numa rolha de cortiça.
A Felicidade, a Sra. Dona Felicidade é a minha vizinha do 456, duas casas abaixo.
Tem Alzheimer e vive com um rádio pequeno e de alma grande.

Aquando da estreia de *Espectros* na Europa estalou o ultraje na sala, os espectadores ficaram chocados e os jornais do dia seguinte atacavam a peça com um furor despeitado, acusando Ibsen de glorificar o que de pior existe em nós, de ter criado um esgoto a céu aberto.

Hoje, tanto tempo depois, atravessadas tantas guerras e revoluções, estando diligentemente inscritos nos livros de História capítulos sobre o feminismo, o sufragismo, os direitos humanos e o movimento dos direitos civis, será que este esgoto a céu aberto continua a infetar o ar que respiramos? Hoje, na nossa sociedade *post*-pós, em que a arte documenta o trauma da arte, em que a hiperconsciência dos nossos costumes traz para a primeira linha de discussão as questões de género, de raça, de assédio, fará sentido voltar a este texto e a este autor? Hoje, no âmbito da programação e da criação do TNSJ, na sua missão como Teatro Nacional, faz sentido esta incursão no reportório realista como forma de interpelar a CIDADE?

Em meu entender, obviamente, a resposta é: sim.

*Espectros* não é uma denúncia dos valores aparentemente morais que nos constrangem e sufocam, não é um protesto contra a hipocrisia como mínimo

denominador comum de funcionamento da nossa sociedade. Podia ser, de certa forma é tudo isso, mas é sobretudo mais do que isso, na ambivalência com que vai tecendo a sua trama e permite descobrir em nós, espectadores, essa surpresa de não conseguirmos julgar verdadeiramente ninguém.

Não é um produto acabadinho, não é um produto feito para o aplauso modernaço e satisfeito que nos desonera o caminho de casa, porque nos dá a certeza de estar do lado certo da história. Esta não é uma peça que nos permite o engajamento *prêt-à-porter*, tão próximo dos saldos do centro comercial, e que nos apazigua a consciência e adormece a vontade em metáforas de palco aparentemente disruptivas mas inócuas, que apenas contribuem para a manutenção do *statu quo*.

Esta peça não é dessa estirpe.

Esta peça lança uma pergunta: que direito temos nós à felicidade?

Pede uma resposta, e é com essa pergunta que regressamos a casa.

Pessoalmente, não sei. Quanto mais velho fico, mais perdido me sinto, tão encalhado em espectros como a Sra. Alving.

Uma resposta possível, talvez, é que esta pergunta não tem sentido. Não podemos perguntar que direito temos nós à felicidade, temos sim de encarar a responsabilidade da felicidade. Nós temos o dever de ser felizes, esse é o primeiro passo para a cidadania, a democracia, o bem individual e comum, e tudo o mais…

É difícil, não se compra numa loja ou numa exposição, ou sentados num espetáculo de usar e deitar fora. Trabalha-se.

**Nuno Cardoso**

*Diretor Artístico do Teatro Nacional São João*

# Com este tempo cinzento

GUSTAVO RUBIM*

**1.**

Leitores e espectadores de *Espectros* deveriam estar sempre cientes de um detalhe aparentemente secundário: o título da peça é (se podemos dizê-lo assim) uma citação; ou seja, reproduz uma palavra a que Helene Alving recorre obsessivamente na fase da sua vida em que a encontramos.

A tendência para proceder ao contrário – imaginar que as personagens usam o vocabulário que convém ao dramaturgo porque o dramaturgo está preocupado com certos assuntos – rouba-nos a sensibilidade à arte teatral tal como Ibsen a entendeu e praticou. De facto, só Helene Alving usa essa palavra: *espectros*. Sempre que a usa, nomeadamente numa das conversas mais importantes da peça (com o pastor Manders, no II Ato), causa estranheza e desentendimento, como se falasse um idioma que carece de explicação ou tradução e que nem ela, que o fala, entende bem. O pensamento de Helene Alving é marcado pela revelação da palavra *espectros* e pela necessidade que sente de a empregar sempre que se quer entender com a história da sua própria vida e com os momentos cruciais dessa história. Em Ibsen, uma protagonista nunca chega a sê-lo sem uma certa relação com a linguagem – e a relação das mulheres com a linguagem é decisiva para que ocupem, como em nenhum outro dramaturgo da mesma época, lugares de inequívoco protagonismo. O famoso feminismo de Ibsen passa por aí: pelo lugar que têm nas suas peças o pensamento e o discurso das mulheres, isto é, de certas mulheres e da sua compreensão do mundo.

É porque vem de uma mulher específica, numa história singular e contingente, que a palavra *espectros* conserva sempre a força enigmática de uma metáfora. Essa metáfora aponta ao mesmo tempo para a relação com o passado (que é sempre um problema central nos enredos de Ibsen) e para forças que parecem retornar, por si próprias, do passado em que não se deixam ficar fechadas. Neste sentido, a morte nunca é definitiva e *Espectros*, tendo apenas cinco personagens (das quais se pode dizer que três são principais e duas são secundárias, no sentido convencional desta hierarquia), é, no entanto, uma peça integralmente dominada pela ação e pela presença póstuma do cadáver do barão Alving. O que fazer com a memória do marido de Helene, que já faleceu há dez anos? Este é o tema principal dos grandes diálogos desta peça, ou melhor, das conversas sérias de que ela parece integralmente feita, como se não houvesse pausa possível para momentos de maior ligeireza.

Tal densidade não é habitual, diga-se de passagem. E isso recorda-nos de que *Espectros* tem conexões com um imaginário de teatro popular. Tanto o título como o ambiente escuro e pesado remetem para a tradição das histórias de terror e de fantasmas e para o universo das casas assombradas. Não fosse, em português, a conotação um pouco mais infantil da palavra, o título da peça traduzida poderia perfeitamente ser *Fantasmas*. Mas o título tradicional tem a vantagem de conservar, pela maior raridade da palavra,

* Ensina Literatura na Nova FCSH, em Lisboa. Publicou, no 1.º volume das *Peças Escolhidas* de Henrik Ibsen (Cotovia, 2006), o ensaio "Ibsen e os regressos". A partir da tradução para inglês de Rolf Fjelde, traduziu *Hedda Gabler*, levada à cena pela Companhia Teatral do Chiado em 1998.

a estranheza da metáfora que Helene Alving profere sem poder dominar totalmente o sentido daquilo que diz. Esse aspeto contribui, ainda pelo lado da linguagem, para o efeito que o texto de Ibsen produziu nos finais de 1881, quando editado em Copenhaga, e que fez com que, mais tarde, alguém a classificasse como a peça mais intensa do século XIX "e também a mais angustiante". A angústia ou o assombro ajudam a perceber o uso frequente da palavra "tragédia" para descrever esta intriga concentrada numa espécie de mundo sem saída, que parece condenado a autodestruir-se por mais esforços que faça na busca da sua própria salvação.

**2.**

Ibsen é claro na didascália inicial: o que, a partir de dentro, se vê das janelas desta casa burguesa e espaçosa é "uma lúgubre paisagem de fiorde, nublada por uma chuva contínua" (na tradução de Susana Janic).

No diálogo entre Helene e Manders, no II Ato, a fala um pouco mais longa da protagonista termina, depois de usar duas vezes a palavra *espectros*, com idêntica perceção de um mundo mal iluminado e sombrio: "E depois nós, todos nós a viver com um lastimável medo da luz!" De facto, uma vida clara é tudo o que parece inalcançável a estas cinco figuras governadas, de uma forma ou de outra, por aquilo que foram mantendo oculto. O próprio orfanato que está para ser inaugurado é menos importante pelo propósito que se destina a servir do que pela história que, afinal, serve para encobrir. Essa história – a do barão Alving, que dá nome à nova instituição – é um escândalo que a obra social representada pelo orfanato pretende tornar definitivamente secreto e inacessível. E não é nada menos do que a própria vida do barão Alving, uma vida cuja verdade não pode vir à luz: o orfanato constrói-se e está à beira de ser inaugurado para impedir de vez que o nome do barão Alving possa significar a vida verdadeira do barão, aquela de que só Helene Alving conhece todos os meandros. Ou seja, a vida "depravada" ou "debochada" de que Helene é a única a saber que durou o tempo inteiro da vida do seu marido. Neste sentido, *Espectros* é uma peça que, de maneira muito diferente doutras peças de Ibsen, tem o sexo – ou o fantasma do sexo – no cerne do seu enredo.

Que a vida íntima, mais do que meramente privada, seja secreta e ocultada, para que dela não se conheça o que mais claramente a distingue – este é o eixo em torno do qual giram as evidentes dificuldades de falar que afetam todas as personagens, em especial Helene Alving e o seu filho Osvald. O medo da luz que a Sr.ª Alving lamenta é, em primeira instância, o medo de falar abertamente. E aquilo de que menos abertamente se pode falar é do sexo e do modo como o sexo pode determinar uma vida inteira. Uma vida e a memória de uma vida, visto que, afinal, é sobretudo de memória que se trata nesta peça assombrada pela presença ausente de quem já está morto há uma década e, no entanto, interfere no mundo dos vivos como se nunca o tivesse abandonado. Essa memória é o núcleo de sombra permanente que ameaça absorver toda a luz que estas personagens tentam alcançar.

**3.**

Dir-se-á que há, pelo menos, uma personagem que não tem dificuldades em falar: o pastor Manders, o padre que parece saber sempre o que dizer e que, por isso, é naturalmente escolhido para fazer o discurso de inauguração do orfanato. De todas



as personagens, ele representa a figura pública por excelência, ou seja, a figura que, já de si, pelo que escolheu ser, tem a responsabilidade da fala e a autoridade de quem sempre sabe o que a cada ocasião *deve* ser dito. Sucede que o pastor Manders, com o espírito de iniciativa que o caracteriza logo à entrada em cena na casa dos Alving, será quem desencadeia uma sequência de conversas que, no final do I Ato, o deixarão sem saber o que dizer. É uma daquelas frases de aparência banal em que, frequentemente, Ibsen coloca um acontecimento da maior relevância: "Sempre gostava de saber como é que vou ser capaz de discursar amanhã com convicção em público…"

Isto é dito depois de Helene revelar acerca do marido aquilo que Manders não podia saber: que os excessos e as obsessões no plano da sexualidade duraram toda a vida do barão e que, na verdade, quem trabalhou para aguentar a família, as suas obras e as suas propriedades foi a própria Helene. Manders é, portanto, um especialista no discurso público desde que ele próprio se proteja (ao longo de décadas) de ouvir o discurso privado, mesmo daqueles paroquianos que conhece bem e com quem, de facto, priva enquanto lhe é conveniente. A decisão, tomada no I Ato, de levar a conversa com Helene para lá dos negócios práticos respeitantes ao orfanato – fazendo-lhe um pequeno sermão em que pretende avivar a memória da viúva dos atos de suposta negligência como esposa e como mãe (que teria cometido em momentos críticos da história do seu casamento) –, vira-se contra ele mesmo e coloca-o na posição vulnerável de quem passa a deter um segredo que destrói completamente o suposto significado público da instituição que ele tem o *dever* de inaugurar.

Que Ibsen é um dramaturgo com aversão ao moralismo (ao serviço do qual nunca pôs as suas peças) é uma evidência que tem neste texto e na figura do pastor Manders uma prova irrefutável. Ninguém, como ele, absorveu uma tão grande coleção de lugares-comuns e os reproduz com tanta facilidade, seja qual for a gravidade do momento e do que no momento está a ser dito. E, como qualquer moralista (seja ou não sacerdote), é um polícia do intelecto. Ninguém a não ser ele se escandaliza com os livros progressistas que Helene tem em casa e de que é uma leitora interessada. Nesse sentido, Manders é uma das personagens mais espantosamente atuais desta peça, de tal modo nos lembra a retórica e o comportamento das supostas "pessoas de bem" que hoje (também sob o encobrimento da religião) voltam a querer invadir e policiar o espaço público, alimentando sinistros projetos de poder. Ora, o poder de Manders sobre Helene Alving é limitado pela liberdade que a atormentada viúva toma de pensar a sua própria vida nos termos que ela mesma considera que se ajustam melhor à experiência individual de que só ela conhece todos os detalhes. E uma parte desses termos é a que ela encontra nos livros cuja leitura Manders condena. Contar a Manders os factos ocultos do seu casamento com o barão Alving é, assim, um pequeno ato político de libertação da verdade e, portanto, de libertação de si mesma face aos imperativos de um "dever" cujo fundamento é autoritariamente colocado ao abrigo de qualquer discussão.

Mas, em Ibsen, todas as emancipações são parciais. O II Ato de *Espectros* é aquele que explica melhor por que Helene Alving é muitas vezes entendida como o reverso da célebre Nora, protagonista de *Casa de Bonecas*, a peça que Ibsen publicara dois anos antes de *Espectros* e que tanta censura lhe valeu. Nora abandonou casamento e filhos, recusando sujeitar-se à lei exercida pelo marido; Helene também saiu, mas

depois (por influência de Manders) voltou ao casamento que não queria e, refazendo-se a si mesma e substituindo o marido, suportou-o até à morte do barão. De certo modo, o ponto em que a encontramos no início da peça é o resultado dessa sujeição de longo prazo. E o projeto do orfanato prolonga a intenção de encobrir a verdade, ainda que forçando Manders a tornar-se cúmplice no conhecimento do que está a ser encoberto. É como se o orfanato constituísse uma espécie de crime – e desse crime Helene não consegue libertar-se. Será libertada pelo fogo.

**4.**

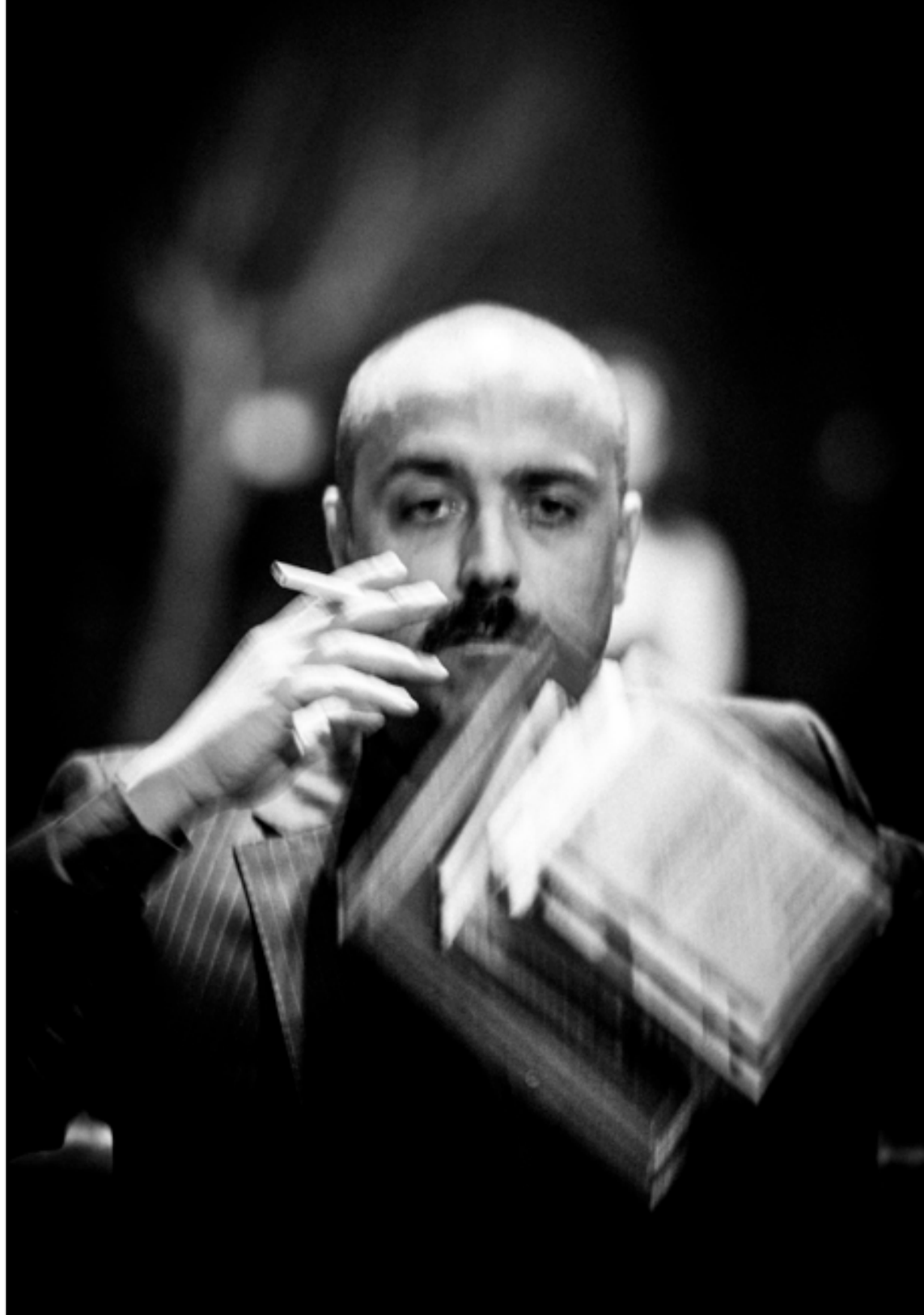
No teatro de Ibsen é frequente a figura do regressado. Aqui, esse papel é desempenhado por Osvald, o filho que volta a casa depois de iniciar no estrangeiro uma vida e uma carreira de artista. De *Espectros*, o que poderá parecer mais datado é a doença que Osvald herda do pai, essa má notícia que tem dificuldade em contar à mãe e que, por fim, fará deste reencontro aparentemente festivo a expressão máxima de todos os "espectros" que assombram e ensombram a casa dos Alving. Mas não é preciso levar demasiado à letra essa atração naturalista pela doença hereditária.

No I Ato, um detalhe insignificante pode ser a chave que marca a diferença de Osvald na galeria dos regressados. Em conversa com Manders, Regine revela que Osvald chegou dois dias antes do que se estava à espera. Esta chegada, não imprevista ou imprevisível, mas prematura, dá o tom que acompanha a figura do filho de Helene (que, em certo sentido, é bem mais filho de Helene do que filho do barão Alving): o tom daquele a quem tudo acontece cedo demais. É extremamente difícil, mas sempre absolutamente necessário, prestar uma atenção delicada à relação das personagens ibsenianas com o tempo: regra geral, é o desfasamento que as caracteriza, quer tenham, quer não tenham consciência disso. A menos complexa (e a mais cómica) das personagens de *Espectros*, o carpinteiro Engstrand, será ao mesmo tempo a única que está em perfeita sintonia com o seu presente, resolvida com o seu passado (mesmo que por via de algumas mentiras bem urdidas) e com energia suficiente para fazer projetos de futuro. Nada disto se pode dizer de Osvald, apesar da sua juventude.

Enquanto pintor, o que marca a sua experiência e, muito obviamente, o seu discurso, é a conclusão que tirou de que, ainda no princípio, a sua *obra* já chegou ao fim. A doença não lhe permite pintar, pela energia e concentração que rouba, mas também pelo que nela desaparece da alegria de viver, que era, como Osvald diz à mãe, a marca generalizada de "tudo o que eu pintei". É um caso – mais raro em Ibsen do que o inverso – de obra sacrificada e destruída pela vida. O regresso a casa, como só sabemos no III Ato, deu-se por causa do avanço da doença e do modo como lhe afetou o cérebro. Osvald vem, afinal, à procura de proteção e, em última instância, regressa para morrer, com a mãe, na casa onde nasceu.

Mas essa casa já não é a mesma, nem ele tem condições para nela viver senão como a mesma casa doente de que Regine decide afastar-se, afastando-se também de Osvald, que projetava nela – na presença de Regine – a alegria de viver que a ele próprio ficou vedada. Convertida numa sorte de cárcere familiar, a casa onde, "com este tempo cinzento", ele não se lembra de ter visto nunca o sol a brilhar, é aquela onde acaba, ao raiar do dia, a pedir à mãe que lhe dê o sol, como quem faz o mais obscuro, incompreensível e enigmático dos pedidos.





# Sombra ou luz?

RÉGIS BOYER*

Não são as ideias que movem os escandinavos, nem tão-pouco as grandes paixões românticas e desenfreadas, muito menos os delírios da imaginação (já foi bastas vezes notado, por exemplo, que eles se sentem desconfortáveis no registo fantástico). São, sim, as grandes imagens, as imagens simples, naturais. Andersen, Hamsun, Blixen, Strindberg, Lagerkvist, Lagerlöf, e tantos outros: eles são completamente movidos por imagens, elas são a pedra angular da sua imaginação. Se o perdermos de vista, passamos ao lado do essencial da sua inspiração.

[…] Na verdade, a imagem, ou melhor, o registo icónico que tanto obsidia *Espectros* é o Sol, ou a luz, ou o incêndio, de que encontro pelo menos quinze evocações literais ou metafóricas, jogadas de uma forma clara ou, *a contrario*, contra o pano de fundo da intolerável obscuridade. É bom lembrar que o Sol, um conceito feminino nas línguas germânicas ("a" Sol, portanto), é decerto a figuração mais antiga, a mais querida pelos filhos do Norte, pela Grande Deusa primitiva ou pela Deusa-Mãe. "Ela" não é nunca hostil aos humanos ou destrutiva nestas latitudes, "ela" é sempre vista com consideração e carinho. Na verdade, "ela" representa a alegria de viver, aquela alegria de viver que, não nos cansaremos de repetir, constitui a verdadeira essência da peça: o que move Ibsen não é a luta contra os espectros, mas sim a exaltação da alegria de viver – a alegria que Osvald descobriu em Paris, como acaba por admitir a senhora Alving. Além do mais, e isto é-nos dito de uma forma explícita, os nossos infortúnios não decorrem dos espectros, mas sim de vivermos "com um lastimável medo da luz". Mais: à medida que a tragédia caminha para o seu termo, à medida que a crise de Osvald se consuma lamentavelmente, observem como o sol irrompe em força. Ele obsidia as últimas páginas do texto, assim como fascina o pobre idiota prostrado antes do cair do pano.

Sol invencível, sol de esplendor e de felicidade. Sol implacável, também, sol de destruição e de purificação. Aqui, assoma uma outra imagem, a do incêndio, o fogo como sol, que se impõe. Incêndio do orfanato, no sentido literal, bem entendido, com preliminares (preparação da imagem, se quisermos) e cruel consumação. Podemos afirmar que marcam presença as duas faces do fogo: positiva, sob a forma do Sol-alegria-de-viver; negativa, na imagem do incêndio. Mas uma justiça triunfa: este incêndio é legitimado pelas falsas aparências, mentiras, por toda a hipocrisia de que Engstrand é emblema. Peço-vos, detenham-se nas imagens: senhora Alving-Sol (consciente, por fim), Osvald-sombra (é incontestável que ele não cessa de deplorar a obscuridade que, a seus olhos, reina por toda a parte), Engstrand- -incêndio – Engstrand ou Manders, cujo papel, se não exorbito, é o de "fazer um seguro", em vão, como sabemos, contra este fogo omnipresente. O que explica também a sua inanidade e a sua hipocrisia: lutamos contra o sol-fogo?

---

* Excerto de "L'activité icono-motrice chez Henrik Ibsen". In *Europe*, Henrik Ibsen, abril 1999, n.º 840. p. 120, 124-125.

Trad. **João Luís Pereira**.

# O que regressa

Conversa entre **PEDRO MEXIA E NUNO CARDOSO.**

**PEDRO MEXIA** Vamos começar com uma palavra complicada: reportório. Há uns anos, por ocasião da edição do teatro do Ibsen na Cotovia, houve uma polémica que envolveu o Gustavo Rubim, o Jorge Silva Melo e outras pessoas. Discutiu-se uma suposta escassez de Ibsen em Portugal. E uma das razões apontadas era a de que não havia "política de reportório". Ao escolheres este dramaturgo, a palavra "reportório" contou na tua cabeça?

**NUNO CARDOSO** A ideia de reportório está sempre presente em todas as escolhas que faço para este Teatro Nacional, mas já era importante no trabalho que fazia na companhia Ao Cabo Teatro. Tenho uma visão muito prática do que é uma peça de teatro, tem que ver muito provavelmente com a minha triste frequência do curso de Direito.

**PM** Temos isso em comum.

**NC** Quando fazemos um exame é-nos apresentado um caso prático. O momento em que o teatro acontece, o momento em que o público e os atores se encontram durante um determinado tempo, é semelhante à resolução de um caso prático, porque tem que ver com a nossa condição de cidadãos inseridos numa comunidade na qual temos de participar e na qual as nossas escolhas contam.

**PM** A questão do "como viver"?

**NC** Sim, e obviamente esses casos práticos assumem para mim múltiplas formas, que vão do exercício escolar ao exercício em laboratório, ateliê, *workshop* ou como lhe queiram chamar. Há uma espécie de depósito matricial sem o qual não podemos agir de uma forma consequente.

**PM** As chamadas basezinhas…

**NC** Não só as bases, mas o regresso a uma matriz, e isso vai desde a literatura à teologia, da filosofia ao teatro. Para mim, o reportório é um exercício continuado de releitura de um conjunto de obras teatrais do cânone ocidental, que servem de modelo operativo para a resolução de casos práticos, presumindo, na minha arrogância ou na minha incapacidade de fazer de outra forma, que esses casos só fazem sentido se feitos na companhia do público. Não vejo o reportório numa perspetiva histórica ou propedêutica, nem tão pouco académica. A política de reportório é fundamental ao exercício da direção artística de um Teatro Nacional. Desde logo, a consciência da língua portuguesa – seja na identificação e comunicação da dramaturgia portuguesa, seja na tradução e divulgação de obras do cânone ocidental. As pessoas estão cada vez mais a perder instrumentos de comunicação. Um vídeo do Instagram onde se exibe um joelho inchado não suplantará nunca a palavra "túrgido". O exercício de reganhar um outro tempo – que é um tempo político, de cidadania, de lazer – é fundamental. Esse é o tempo do teatro e o reportório é, para mim, o melhor meio de o reconquistar. Há uma espécie de "tique" português da novidade, que nos deixa sempre à mercê da próxima coleção outono-inverno, que depois acabamos por comprar nos saldos.

**PM** Há dois modos de proceder em relação à memória teatral: o museológico, mais desinteressante, e o modo a que chamaria "adversarial" de abordar a literatura do passado, que passa por afirmar coisas como "isto já não nos interessa", "isto é ofensivo", "isto envelheceu". Perante esta última atitude, que também é questionável, poderá ainda assim haver duas respostas: cortar a ganga que o tempo trouxe a esses textos ou ver o que neles ainda é sobre nós, sobre a nossa comunidade.

**NC** Essa recusa total dos textos do passado é para mim legítima: se eu não acredito neles, parto então para as minhas coisas, faço-as e proponho-as, e se tiver talento elas tornar-se-ão históricas, também. Quanto à releitura desses textos, há aqui algumas coisas a ter em conta. Pegando no *Mercador de Veneza*, por exemplo, que é uma peça complicadíssima por causa da questão do antissemitismo.

**PM** Até porque tanto pode ser considerada uma peça antissemita como uma peça contra o antissemitismo.

**NC** Precisamente, mas o problema aqui não é do Shakespeare, o problema é nosso porque ainda não o conseguimos resolver. Logo, é uma peça atual. Falando dos *Espectros*, nos ensaios de mesa foi discutida a condição "problemática" da Regine, enquanto mulher, porque ela é perversa, sedutora, uma Lolita, se quisermos. Mas o problema não é da Regine ou do Ibsen, é nosso e tem de ser debatido, tem de ser lido com os olhos de hoje. Essa leitura levou-nos à adaptação de alguns passos do texto que nos pareceram fastidiosos, no sentido em que estão cheios de vírgulas, advérbios de modo, etc. Sei que muitas destas coisas têm que ver com formas de tratamento das personagens ou estão ligadas a um paradigma de representação que era o do realismo pensado à luz do final do século XIX, um realismo que caminhava então para o simbolismo. Nós permitimo-nos "secar" algumas destas coisas na versão cénica.

**PM** Essa linguagem "cheia de vírgulas", como tu dizes, tem aqui uma função, porque estas personagens andam sempre a evitar assuntos.

**NC** A peça é toda ela um monumento ao "evitar assuntos". Mas eu imponho-me limites nesse processo de "atualização" dos textos do passado. Fiz a *Castro* do António Ferreira na íntegra, cortei apenas quatro deixas, porque acho que é uma peça completamente atual. Há em *Espectros* coisas que também são de uma atualidade gritante, como a doença, a infeção, a hereditariedade, se bem que a hereditariedade, aqui, não se coloque tanto do lado da sífilis, mas sim da vontade de viver, do desejo de felicidade, é isso que enlouquece o Osvald. Tudo isto nos parece muito difícil de compreender, porque hoje a felicidade está à distância de um cartão de crédito, a recompensa é imediata.

**PM** Mais do que sobre lavagem de dinheiro, esta peça é sobre lavagem de consciências. Aqui, aparentemente, tudo se resolve com dinheiro.

**NC** E nesse sentido é atual, porque tudo se lava. Estamos na véspera de uma homenagem e então faz-se uma coisa que é muito portuguesa: "despedir para cima". Isto é, promove-se alguém que é profissionalmente incompetente mandando-o para um sítio onde deixa de ser um incómodo ou problema. Há, depois, a questão das classes sociais, a questão da raiva, a questão da micromoralidade…

**PM** A que é que chamas a "micromoralidade"?

**NC** É a moralidade do pastor Manders, do tipo "à mulher de César não basta ser séria, tem de parecer séria". Para ele, é mais importante "parecer sério" do que "ser sério". Porque é para ele tão importante o orfanato? Porque é para ele tão importante que as outras pessoas da comunidade não falem mal dele? Ainda por cima, o calvinismo é uma religião concorrencial, está muito ligada à lei da oferta e da procura, ao comércio. Depois de perceber que o incesto é uma possibilidade, a única coisa que ele diz é "nós não podemos falar disto". No final, é escabrosa a maneira como ele gere as coisas para tapar buracos.

**PM** Aliás, a dada altura transfere-se a ideia do orfanato para a ideia de uma espécie de bordel, gerido pelo carpinteiro Engstrand…

**NC** Ele pega nesse projeto, usa o dinheiro do Manders para calar toda a gente e o "albergue para marinheiros" passa a ser o grande projeto da cidade. Fico espantado quando me dizem que as peças do reportório clássico não interessam porque são "inatuais", que é mais importante falar dos nossos problemas domésticos e quotidianos, que isso comunica mais com as pessoas. Talvez seja verdade, mas isso impede-as de pensar noutras coisas. O próprio Ibsen, na peça *Um Inimigo do Povo*, diz qualquer coisa como "antes de toda a gente ter razão, alguém tem de ter razão primeiro". O Ibsen, com aquela fúria que o caracteriza, porque é bom lembrar que ele era um autor *engagé*, apanha em *Espectros* a condição da mulher, mas não a condição que a mulher de hoje quer ouvir. Não temos aqui o "bater da porta" da Nora da *Casa de Bonecas*, nem o tiro na cabeça da Hedda Gabler.

**PM** A Helene Alving não bate com a porta nem dá um tiro na cabeça.

**NC** Mas perde tudo. Porquê? Porque joga o jogo, não é? O Ibsen fala-nos de uma sociedade que torce e contorce uma pessoa como a Regine, ao ponto de ela acabar por dizer qualquer coisa como "se perder, tudo bem". Se isto não tem nada que ver com a condição atual da mulher… Basta olhar à nossa volta, há pessoas que acham que são validadas por dançarem *twerk* no Instagram ou que, em pose adolescente, são levadas a retirar um sentido de revolta em letras de canções que glorificam o dinheiro, que amesquinham a mulher, que a diminuem. Num país que está integrado numa "federação" onde coexistem tantas diferenças culturais, onde é que vamos buscar matéria de reflexão e de memória, até mesmo para criar nova dramaturgia? De uma forma algo desorganizada ou desestruturada, é assim que penso o reportório. E penso-o como artesão, não como filósofo ou académico. E penso-o em ação, no palco de um Teatro Nacional, ou num qualquer palco em Portugal ou no estrangeiro. E ligo a ideia de reportório à ideia de um elenco quase residente, em que um conjunto de atores se disponibiliza continuamente a testar, a testar, a testar para se tornarem executantes do reportório clássico e contemporâneo.

**PM** Num texto sobre Ibsen em Portugal, o Rui Pina Coelho cita a determinada altura uma conferência de 1902: "O teatro ibseniano, grandemente filosófico e esmerilhador da alma humana, reclama para seu entendimento alta contenção de espírito, entrechoque de ideias que têm de depurar-se por si mesmas na consciência individual e, importando por isso um singular esforço de celebração, de prever é que não encontre fácil albergue na razão e na emotividade de uma raça essencialmente amante da linha e da cor e absolutamente despida – em sua expressão coletiva – do utilíssimo desejo de penetração à essência das coisas e dos factos." Alguns depoimentos que surgiram naquela polémica que lembrei há pouco, nomeadamente de encenadores, acentuavam que era particularmente difícil fazer Ibsen em Portugal. Avançavam-se várias razões: uma delas seria a maturidade que se exige aos atores, que supostamente não haveria cá; outra, o clima emocional, que não é o nosso. Estas questões passaram pelo teu crivo ou não as viste como obstáculos?

**NC** Não, de todo, não estou a fazer Ibsen para noruegueses, até porque vivemos num país católico. A primeira vez que fiz Ibsen foi no Teatro Nacional D. Maria II [*Boneca*, a partir de *Casa de Bonecas*, 2007] e fiz depois no Théâtre National de Bordeaux, em 2009, um espetáculo que se chamava *Love and Marriage*, muito influenciado por um programa de televisão da altura, o *Perdoa-me*. Tinha no palco uma zona de entrevistas e uma "cadeira da verdade", e nesse dispositivo montei excertos de quatro peças do Ibsen. O espetáculo durava seis horas e correu muito bem. Em ambos os espetáculos, não parei para pensar na "frieza nórdica" e na "emotividade lusa". Não pensei no Max von Sydow a dizer que tem pensamentos suicidas e a levar com um "Então mata-te!", isto num filme do Bergman…

**PM** *Luz de Inverno*. Esse diálogo seria bizarro num filme português…

**NC** Isso seria mimar, imitar. Leio Ibsen à minha luz, como um português que vive no Porto, em Portugal, na Europa. Essa é a realidade em que me inscrevo. É óbvio que procuro corresponder ao espírito e à essência do Ibsen, mas sempre dentro da quadratura do meu círculo. Caso contrário, esta encenação corresponderia à tal perspetiva museológica do texto, de que falámos há pouco. Quase todos os *westerns* feitos nos Estados Unidos entre 1920 e a década de quarenta, que de certa maneira ajudaram a construir a mitologia de um país novo, são na verdade tragédias gregas. Os realizadores europeus chegaram lá, fugidos das guerras, e percebendo que os americanos gostavam de pistolas começaram a fazer analogias e a recriar tragédias gregas. O que torna extraordinário o trabalho deles, extraordinário o género *western*, porque…

**PM** …tem uma plasticidade que não se imaginava no género…

**NC** …plasticidade, capacidade de recriação e de invenção, tudo a partir de uma matriz clássica. Falando agora da maturidade. Há papéis que exigem atores com uma certa idade e experiência, e isso é de facto difícil em Portugal, porque não há uma continuidade etária dos atores, o teatro português vive há décadas num ciclo de emergência e de desaparecimento, não há uma continuidade, não há uma cadeia de transmissão de conhecimento do *métier* de ator, ela não existe, e a existir é mais social do que substantiva. Mas todos os papéis pedem aos atores, acima de tudo, trabalho, técnica e talento.

## "Esmagamentos, ausências de liberdade, sofrimento, revolta"

**NC** Na escolha do reportório para o Teatro Nacional São João, fez sentido para mim abrir com uma reflexão sobre a revolução, *A Morte de Danton* [de Georg Büchner], voltar depois à raiz portuguesa, *Castro* [de António Ferreira], de repente abrir para os esquemas de poder nesse *grand guignol* que é *O Balcão* [de Jean Genet], e depois pegar num dos clientes do bordel do *Balcão*, o capitão Alving dos *Espectros*, e acompanhá-lo no seu regresso a casa.

**PM** Esse percurso de peça para peça produz-se espontaneamente ou ele preexiste na tua cabeça?

**NC** Ele preexiste na minha cabeça. Quando estava a ler *A Morte de Danton*, tropecei naquela cena em que um dos revolucionários diz "são lentos os passos da humanidade, é por séculos que se contam", e pensei: a seguir vou fazer Tchékhov…

**PM** …encontra-se um eco disso no *Tio Vânia*, "os que viverem daqui a cem anos, para os quais desbravamos agora o caminho"…

**NC** …ou vou fazer Genet? Não, tem de ser Genet, porque *O Balcão* é *A Morte de Danton* duzentos anos depois, no pós-guerra, e assim comecei a fazer este percurso. Sempre quis fazer a *Castro*, porque acho aquilo tão português, tão português, e é um texto brilhante. Quando as pessoas falam do Racine, de que escreveu toda a sua obra só com duas mil palavras, ou mesmo da concisão e rarefação do Beckett, deviam era ler os coros da *Castro*, onde o António Ferreira, com apenas meia dúzia de palavras, diz coisas absolutamente extraordinárias. Ninguém sabe que a cultura portuguesa tem histórias fantásticas, histórias de capa e espada, naquele tempo havia tensões, conspirações, tudo fervilhava. Temos uma visão muito estática da nossa história, mas as únicas coisas estáticas em Portugal são as fronteiras, o resto esteve sempre a mexer. E fizemos *Castro* a acreditar no amor, e levámo-lo às últimas consequências, sem brincar, sem "escatologizar", só porque supostamente já não somos capazes de sentir assim. O mesmo acontece agora com *Espectros*: temos de tentar perceber como é que, no interior destas quatro paredes infetadas, pessoas normais, que não são reis nem rainhas, atingem os limites da sua cegueira e produzem tragédia.

**PM** Há uma ideia recorrente de que as peças do Ibsen são ilustrações de "problemas sociais", o que pode garantir-lhes alguma caução, mas também torná-las menos interessantes do que são, enquanto objetos artísticos. Existe até uma teoria que diz que esse Ibsen que vingou é no fundo o do Bernard Shaw em *A Quintessência do Ibsenismo*. E há também a ideia de que algumas peças, como os *Espectros*, foram polémicas na altura em que estrearam, mas que hoje em dia já não causam grande perturbação.

**NC** Quando leio Ibsen não vejo peças sobre problemas sociais, vejo peças sobre pessoas, sobre esmagamentos, ausências de liberdade, sofrimento, revolta. Em relação aos temas polémicos, temos a eutanásia e o incesto, que são questões que ainda não foram resolvidas.

**PM** Mas temos coisas muito epocais, como o amor livre, que, pelo menos da forma como é apresentado na peça, deixou há muito de ser um assunto polémico.

**NC** O amor livre, sim, mas a felicidade, não. A substituição da felicidade pelo consumismo é um assunto premente. Continuamos a ter uma sociedade muito semelhante, mas que se desmultiplicou em caminhos que são como aquelas saídas de emergência nas autoestradas: não levam a lado nenhum. Há temas ou assuntos que absorvem a atenção de tudo e de todos, relegando outros para a invisibilidade. Por exemplo, estamos tão focados no caso Sócrates que nos esquecemos das pessoas que, por não terem acesso a advogados de qualidade, sofrem todo o tipo de arbitrariedades. Estamos tão focados neste caso particular, que não temos tempo para falar e pensar sobre o sistema de justiça, que é um problema estrutural. Temos de encontrar um espaço e um tempo para debater estas questões. Uma vez, ouvi o Luis Miguel Cintra dizer que imaginava o tempo do teatro como um tempo especial, uma espécie de paraíso que ele pretendia criar. Aquilo soou-me mal, era jovem e estava a encenar Sarah Kane, queria era um teatro que rebentasse com o tempo, que nos entrasse pelos olhos e pelos ouvidos, que nos descompensasse, que nos desse um murro no estômago. Só depois percebi que o Luis Miguel Cintra estava a falar exatamente da mesma coisa, de um tempo que é uma espécie de vínculo que nos une, um tempo de comunidade e presença, que podemos encontrar na arte e na cultura. Agora fala-se muito em "estabilizadores económicos", mas a cultura é para mim o grande estabilizador da democracia ocidental. Porque é um espaço de criatividade, de partilha e de cidadania que nos tem sido roubado, e não estou a pensar apenas nos centros comercias ou nas redes sociais – ele foi-nos roubado nos lugares onde deveria

ser exercitado, como no teatro. Eu não quero futebol com *cheerleaders*, não quero cinema com pipocas e não quero ir a um teatro onde o teatro é fácil, em que saio de lá a sentir-me na moda.

## "Qual é a diferença entre a vergonha e o respeito?"

**PM** Quando se estreou nos Estados Unidos em 1882, a peça teve como título *Ghosts* e o Ibsen exprimiu o seu desagrado, porque o título original daria qualquer coisa como *Os Que Regressam*. Qual é para ti, conceptualmente, a diferença entre *Espectros* e *Os Que Regressam*? E, em termos dramatúrgicos e cenográficos, que possibilidades te ofereceu a ideia de "os que regressam" para a concretizares em cena?

**NC** Antes de mais, eu estou a encenar *Os Que Regressam* e não os *Espectros*. Estes espectros não são fantasmas, são preconceitos, limitações, vergonhas. O meu avô, que era um ser fantástico, era mineiro, não sabia ler nem escrever, uma vez perguntou-me: "Qual é a diferença entre a vergonha e o respeito?" E eu, como não sabia o que responder, disse apenas "nenhuma". "Tens toda a razão", disse ele, "a vergonha e o respeito casaram-se e passados três dias divorciaram-se porque o respeito já não a aturava mais." Isto aconteceu há quarenta anos e ainda me lembro. Os *Espectros* seriam, nesta história, a vergonha. Temos, nesta encenação, a presença de um dos que regressam, o capitão Alving…

**PM** Uma presença que é aqui literalizada.

**NC** Literalizada, sim, e é uma presença um bocadinho *turbinada*. O vídeo, essa coisa diáfana, procura "apanhar" os espectros, as ideias que regressam…

**PM** E permite-nos também ver ao mesmo tempo a cena e o *background*, o dentro e o fora de cena, uma continuidade entre o visível e o supostamente invisível.

**NC** É engraçada essa ideia, porque o vídeo amplifica tudo, o visível e o invisível, os apartes, o que os atores sussurram uns aos outros, ou até mesmo os momentos de discussão, em que eles estão à flor da pele. E, à medida que a peça progride, as personagens evoluem no sentido de se tornarem, não espectros, mas espectrais. Tens razão, *Ghosts* ou *Espectros* não é uma boa tradução do título original. Os franceses usam *Les Revenants*, lá está, *Os Que Regressam*, mas não mudei o título, primeiro por respeito à tradutora, e depois porque há toda uma tradição que não senti necessidade de descontinuar, só para me armar ao pingarelho.

**PM** E o que é que a improvisação traz a essa convocação de espectros e de regressos? Não falo da improvisação em geral, mas no contexto desta encenação. O que é que tu descobriste, o que é que os atores descobriram durante as sessões de improvisação?

**NC** A improvisação é um exercício lúdico de liberdade. Tem regras e dentro dessas regras os atores soltam-se e exploram uma dimensão que os liberta da responsabilidade, dos espectros que todos trazemos pendurados ao pescoço e que nos coartam.

**PM** Isso é quase psicanálise.

**NC** Se a Joana, a Maria, o Afonso, o Rodrigo, o Mário e o João estivessem sempre esmagados pela presença do texto, se não tivessem essa liberdade, nunca se permitiriam chegar a algumas coisas que não estão na peça. Sem essa liberdade exercitada nas sessões de improvisação, nunca a Regine, no ensaio de ontem, se permitiria estar presente quando o Osvald está a falar do corpo dela, porque ela não deveria estar lá, era suposto ter ido buscar a garrafa e ele deveria estar a vê-la caminhar. O que aconteceu ontem no ensaio foi um erro, eles estavam cansados e já se estavam nas tintas para o texto, ela queria apenas mostrar-lhe a garrafa…



**PM** Foi o único momento em que interrompeste o ensaio, ou melhor, em que entraste em cena para dar indicações.

**NC** Porque ela estava a tentar fazer o "bem feito" e não o "mal feito", estava a coartar a liberdade que tinha descoberto. E eu fui lá e disse-lhe: "Não importa que fique feio, deixa-te ir e descobre." Às vezes, nestas sessões de improvisação, acontecem coisas tão simples mas reveladoras que nos permitem o acesso a outras dimensões de leitura do texto, mais emocionais, menos estáticas. Permitem aos atores a criação de uma espécie de reservatório de matéria-prima emocional e lúdica, de um conjunto de recursos teatrais que eles exercitam sempre, porque isto tem de ser feito todos os dias, e todos os dias tem de ser feito para todos os dias, nos ensaios e nos espetáculos. Porque nada é repetível, a cada dia eles têm de dar respostas, têm de convocar o universo construído durante as sessões de improvisação.

**PM** Dizias-me ontem que, embora o Ibsen tivesse no seu tempo a fama de ser alguém que está do lado das mulheres, hoje em dia há quem possa lê-lo como estando *insuficientemente* do lado das mulheres.

**NC** Quando acreditamos profundamente numa coisa, e lutamos por ela, ficamos, sem querer, cegos. Acho extraordinário ouvir alguém dizer hoje que o Ibsen não está suficientemente do lado das mulheres. Não se trata sequer de o desculpabilizar, contextualizando-o, só porque escreveu no final do século XIX. Um exemplo: a Regine é uma filha bastarda, que começou por ser escondida e foi depois "reintegrada" para aplacar complexos de culpa. Foi educada quase como se fosse da casa, mas ela não é da casa, constrói uma relação entre estes dois mundos e à conta disso torna-se ambiciosa e manipuladora. Ao definirmos assim a personagem estamos a ser contra a mulher? Ou estamos a tentar perceber as razões por que estas coisas ainda acontecem, seja com mulheres, seja com homens? Não é uma questão de género, não é uma questão conjuntural, de modas: é uma questão estrutural que ainda não foi resolvida. As peças do Ibsen têm de ser encenadas até para dar respostas a esta pergunta: está ele suficiente ou insuficientemente do lado das mulheres?

**PM** O Strindberg, que começou por ser um grande admirador do Ibsen e acabou por cortar com ele precisamente por causa da questão das mulheres, dizia que um dos problemas desta peça era a de que não acedíamos à versão do capitão Alving…

**NC** Mas sim, acedemos à versão do capitão Alving, até porque quem assume que estava errado no fim é a mulher dele. Ela sempre o viu como um devasso, um gastador, jogava, tinha amantes – era, no fundo, um marialva. Mas descobrimos depois que o capitão era um ser sensível, tinha um sentido de humor especial, e acabou por definhar naquela casa. Ela diz qualquer coisa como "eu não percebi o universo do meu marido e então matei-o". Cortou-lhe a felicidade e quem corta a felicidade de uma pessoa vai acabar por cortar a felicidade de outras, é um círculo vicioso. Essa é a doença que foi herdada, não a sífilis. Nós coartamo-nos uns aos outros, todos nós, e com isso perdemos um bocadinho de felicidade. Não sendo nós felizes, perdemos a imaginação e sem ela não somos bons cidadãos. Quando o Alving pergunta à mãe "que espécie de vida é esta que tu me deste? Não a quero! Tira-ma!", ele está a pedir ajuda, mas porque não decide ele suicidar-se no fim? Porque a mãe começa por lhe dizer "prometo-te" e no discurso que se segue ela afirma o contrário dessa promessa.

**PM** Uma das formas de analisar a senhora Alving é a de imaginar que a alegria de viver tem uma dimensão espontânea, que é só deixá-la acontecer. Mas sabemos que

essa alegria de viver também não acontecia naturalmente ao Ibsen. Ele vivia assombrado pelos seus espectros, não é como se tivesse as coisas muito bem resolvidas na cabeça…

**NC** Quem escreve, quem conta histórias, é porque não tem a capacidade de as viver, logo imagina-as. As histórias, que são e serão reportório, permitem-nos viver e pensar naquilo que afeta o nosso dia a dia. São fundamentais, portanto. Não há povo sem cultura, sem história, e não falo aqui da história passada, dos Descobrimentos, não, falo de produtores de histórias. Como é que eu transporto esta ideia para o *Rei Lear*, a minha próxima encenação? *Rei Lear* surgiu-me não porque quisesse reabrir o São João, depois das obras, com a pompa e a circunstância do Shakespeare. A vontade de encenar esta peça surgiu em 2012, quando estava a fazer um espetáculo chamado *Porto São Bento*, em que trabalhei com algumas pessoas mais velhas que viviam na mais completa solidão, que os familiares só iam visitar, quando iam, aos fins de semana. Elas viajavam muito de Metro, para se divertirem, o que é muito triste, até porque as estações do Metro do Porto são todas iguais. Um dia, confrontei uma delas com isso, e ela respondeu-me: "Mas as carruagens são amarelas e entram e saem pessoas." Foi aí que comecei a pensar na falta de solidariedade.

**PM** Porquê a falta de solidariedade?

**NC** É uma tremenda peça sobre a falta de solidariedade na família.

**PM** Mas a falta de solidariedade é na verdade uma atitude louvável, que é uma das filhas, Cordélia, não dar graxa ao pai…

**NC** Isso é solidariedade.

**PM** Mas o Lear vê isso como falta de solidariedade.

**NC** Sim, mas estou a pensar nas outras filhas, Goneril e Regan, e nas outras famílias, nos irmãos Edmundo e Edgar. No *Rei Lear* interessa-me também o fim do talento, porque é uma coisa que nos vai acontecer a todos. Um dia acaba tudo. O ideal seria saber quando sair de cena. Acho que foi Wilhelm Reich quem disse que "um homem decente é aquele que conhece os seus limites".

---

Conversa realizada no dia 28 de abril, na sala de ensaios do Mosteiro de São Bento da Vitória.

Transcrição e edição **João Luís Pereira**.

# A arte da insinuação

NUNO AMADO*

Um dos assuntos que mais interessam a Ibsen, em *Espectros* mas não só, é aquilo a que muito portuguesmente se poderia chamar a vida airada. Osvald, o filho que regressa a casa, vem persuadido de que a enfermidade que o ameaça é a paga por uma vida assim vivida em Paris. O diagnóstico baseia-se num engano, o de não supor o seu falecido pai um mulherengo. À luz do que dele sabia, que não era senão o que a mãe lhe contava nas cartas que lhe escrevia, a hipótese levantada de início pelo médico, a de que os pecados dos pais recaem sobre os filhos, não tinha fundamento. A única vida desmiolada que justificava aquilo que agora o carcomia era a sua própria, pelo que o caruncho, contra a convicção do médico, não o acompanhava desde que nascera.

As certezas de Osvald não são as nossas. No momento em que o rapaz conta à mãe os males de que padecia, já nós tínhamos ficado a conhecer os desvarios do barão Alving. Esse conhecimento, que rapidamente nos incita a validar a suspeição inicial do médico, parece ser também o que leva a Sra. Alving, igualmente convencida das origens hereditárias da maleita, a pedir de imediato ao filho que não se sinta culpado pelo sucedido. É então a vida airada do pai, não a do filho, que lhe explica a vida desairada? Assim parece.

A antiquíssima tese de que o desaire é fruto do desvario, cujo arquétipo é justamente o fruto mordiscado que nos valeu a todos o exílio terreno que nos irmana, ensina-nos que não há desvairado que acabe sem castigo. A inevitabilidade da punição, e mais ainda o poder ela abater-se sobre a descendência, como no exemplo bíblico dos exilados, fora aquilo que, muitos anos antes dos acontecimentos desta peça, levara a Sra. Alving a enviar para longe de casa o seu filho ainda criança. Ao invés do enunciado oracular que leva a expedir a criança em Sófocles, o prenúncio da desgraça é aqui o testemunho ocular de um delito conjugal: a esposa surpreende o esposo com a criada. Enquanto os desvarios do marido, que a despeitada há muito conhecia e tolerava, ocorressem fora de portas, o castigo por eles merecido não se abateria senão sobre o desvairado. Mas, ao trazê-los para o seio familiar, o pai punha em risco o filho, que lhos poderia herdar. Tirar o filho de casa serve portanto o propósito de impedir uma infecção. Que anos mais tarde esse filho retorne infectado parece apenas comprovar o fracasso da medida sanitária.

Há na verdade duas formas de interpretar esse fracasso. A primeira consiste em presumir que Osvald contrai a doença *apesar* do empenho da mãe em evitar que isso suceda; a segunda supõe que a contrai *por causa* disso. No momento em que a condição clínica do retornado é dada a conhecer, tudo indica que é à primeira que nos devemos agarrar. Levados a crer que o pecado que recai sobre o filho é a vida airada do pai, desresponsabilizamos a mãe pela decisão de afastá-lo daquela casa, deixando-o sem amparo contra as tentações duma vida airada. Um problema, no entanto, se coloca. Se supusermos a transmissão sanguínea da doença venérea, a vida airada do pai antes do

* Professor na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, nas áreas dos estudos literários e dos estudos de cultura, e autor de *Os Anos da Vida de Ricardo Reis (1887-1936)*.

nascimento do filho só poderia contaminá-lo se igualmente lhe contaminasse a mãe, e isso não parece suceder. Aliás, o empenho desta mãe em salvar o filho parece apoiar-se na esperança de que a contaminação pudesse não estar ainda consumada. Desse ponto de vista, aquilo que temia era o potencial infeccioso da vida airada do barão após o nascimento do filho. Que a única lembrança que Osvald tem do pai seja a de uma vez, em pequeno, o ter encorajado a fumar do seu cachimbo parece servir, na economia da peça, justamente para insinuar que a sífilis lhe foi transmitida por via bucal. Assim sendo, o plano de salvá-lo talvez fracasse não por estar condenado à partida (nada havia a fazer se a condição fosse hereditária), mas por ter sido posto em prática demasiado tarde.

A adesão a qualquer uma destas duas explicações do fracasso não afecta necessariamente a convicção de que ele ocorre *apesar* da boa vontade da mãe. Mesmo que ele se explique pelo atraso do socorro, e não pela inexorabilidade do fado, parece evidente que é ao desatino do pai que se deve apontar o dedo. A ambiguidade, porém, obriga a reflectir. Que papel desempenham afinal neste desfecho os espectros, esse conjunto de ideias, atitudes e crenças antiquadas, que se transmitem de geração em geração e que aprendemos a dar por correctas nos outros e replicáveis em nós, de cuja presença a Sra. Alving lamenta não se livrar? Foi sob a pesadíssima ameaça desses espectros, aos quais aliás uns anos antes Ibsen tinha ironicamente chamado os pilares da sociedade, que esta mulher toda a vida viveu. A vontade de afrontar todas as convenções sociais que a assombram acompanha-a desde cedo (sabemos que, num momento de coragem, tinha tentado fugir ao marido e pôr fim ao casamento) e tem manifestações episódicas ao longo da peça. Numa delas, sugere que a lei e a ordem são "a causa de toda a infelicidade neste mundo". É difícil a um leitor de Ibsen ficar indiferente a esta sugestão. É justamente contra isso, por exemplo, que Nora se insurge em *Casa de Bonecas*, a peça escrita imediatamente antes de *Espectros*. Mas se a causa de toda a infelicidade é a presença espectral dos deveres e das obrigações, a vida airada do pai (e já agora a do filho) não é senão sintoma de um mal maior. No momento em que finalmente revela ao filho que espécie de homem tinha sido o pai, a Sra. Alving confidencia, de resto, que os desvarios a que o marido se tinha entregado eram na verdade o triste resultado de uma profunda alegria de viver forçadamente reprimida.

O representante humano dessa força repressora na peça é o pastor Manders, que não é senão a versão adulta do bacharel Rørlund de *Os Pilares da Sociedade*. É a ele que de facto cabe dar voz a essa sabedoria espectral infamante, papel que aliás cumpre com obstinação: incomoda-se com o desejo de Regine de conhecer o mundo e com a transgressão do dever filial que isso implica; repudia a vida de artista de Osvald e assinala a ilicitude das relações extramatrimoniais a que o rapaz faz referência; apoda de imorais as leituras da Sra. Alving e recrimina-lhe as investidas amorosas do passado, salientando a função dissuasora que na altura lhe coube e o orgulho por ter sabido resistir à tentação; etc. Este último incidente pode, de resto, ser entendido como a semente da desgraça da família. Se a fatalidade que se abate sobre Osvald não tiver sido herdada, como parece, é o pastor Manders quem, ao reconduzir a jovem Helene Alving aos deveres legítimos do matrimónio, precipita a convivência fatídica entre pai e filho. O dedo acusador, distraído até aqui com os riscos da vida airada, descobre assim uma terceira pessoa a admoestar.



Algumas das coisas mais espantosas em Ibsen não são senão insinuadas. Sentimo-las como possíveis, vemo-las ganhar forma, mas não há desenlace que as confirme. Ficamos com a sensação de que somos convidados a adivinhar qualquer coisa que, no final das contas, talvez não importasse para nada. A participação inadvertida do pastor Manders nos tristes acontecimentos desta história parece ser um desses casos. Mas quanto mais levamos a insinuação a sério, mais difícil é resistir-lhe. Quando a Sra. Alving se queixa da pouca responsabilidade de Engstrand ao pastor Manders, por causa de umas aparas de madeira a que o carpinteiro tinha pegado fogo sem querer na véspera, admitimos de imediato como provável o incêndio do orfanato que mais tarde deveras se concretiza. Deixamo-nos levar pela desconfiança da viúva, que entendemos como ominosa, e sorrimos de vaidade quando as labaredas, começando a estalar, nos confirmam a esperteza. O dolo, de que nos apercebemos apenas mais tarde, reside porém no causador do desastre. Ao contrário do que esperaríamos, não é sobre o carpinteiro que impendem as culpas do acontecido, mas sobre o pastor. A mais zelosa das personagens, compreendemos envergonhados, é afinal a mais desastrada de todas elas.

Não obstante a carga simbólica que possa ter, o episódio do incêndio serve sobretudo para nos reeducar. Aquilo que se insinuava, quando em primeiro lugar o desastre é perspectivado, era afinal uma coisa bem diferente daquela que supúnhamos: a funesta incúria do pastor. A arte da insinuação, de que Ibsen é sem dúvida o mestre incontestado, tem por vezes o propósito, como neste caso, de nos enganar e surpreender. E a consequência é irrecusável. Se a irresponsabilidade do carpinteiro Engstrand nos é deliberadamente insinuada para que não reparemos na do pastor Manders, que afinal em larga medida a supera, por que motivo não há-de a vida airada do barão Alving (e de novo também a do seu filho Osvald) servir de insinuação que nos distraia das causas funestas disto tudo? A hipótese, portanto, revalida-se: há nas acções do pastor Manders matéria de facto mais do que suficiente para explicar a tragédia familiar. Apagar velas com os dedos e atirá-las sem cuidado para cima de aparas de madeira ou repelir os avanços amorosos de uma mulher infeliz no casamento e reconduzi-la, contra a sua vontade, ao leito matrimonial de onde tentara escapar, no fundo, vai dar ao mesmo. É caso para dizer que o pastor andou a brincar com o fogo.

Em Ibsen, as insinuações tanto cumprem o prodígio de nos desencaminhar como por vezes nos encaminham inesperadamente. Do episódio do orfanato ardido sobressai uma outra consequência: a falta de perspicácia da Sra. Alving, no momento de avaliar o carácter daqueles que a rodeiam. É o juízo desajustado da viúva a respeito do carpinteiro que, na verdade, ateia em nós o rastilho da intuição falhada. Somos levados a acreditar que será ao carpinteiro Engstrand que assacarão as responsabilidades do incêndio porque presumimos de boa-fé que ela o conhece, e ao pastor Manders também, melhor do que nós. A reviravolta torna evidente, todavia, o equívoco desta presunção. Significa isto, muito possivelmente, que também à desgraçada da mãe seja preciso apontar o dedo. Que ninguém saia disto impune, eis então a insinuação maior da peça.

Talvez haja pois razões para pensar, ao contrário do que nos despachámos a considerar, que a Sra. Alving fracassa em salvar o filho não *apesar* do empenho na salvação, mas precisamente *por causa* dele. Esse empenho não começa no momento

em que decide afastá-lo do pai, pelo que não é por eventualmente o ter conduzido a uma vida desregrada, que no limite o deixasse à mercê de uma doença venérea letal, que se pode afirmar que a acção da mãe contribui para a desgraça. A bem dizer, tal empenho inicia-se no momento em que, empurrada pelos espectros de cuja força maligna não é capaz de se libertar, não enjeita que a devolvam ao marido, cumpre a vocaçãozinha feminina que lhe é prescrita e acaba a amamentar o filho para a cova. O retorno da mulher ao lar para cumprir o dever de mãe é parte fundamental dos pecados dos pais que mais tarde vêm a recair sobre o filho, e é nesse sentido que presta contributo para o desgraçar. Melhor fora, portanto, que a criança tivesse nascido noutra casa.

O que é admirável é que também a esse respeito Ibsen não dispense algumas insinuações. Ainda que as dúvidas acerca da paternidade de Osvald nunca sejam frontalmente discutidas, e nenhuma revelação a esse propósito se concretize, vários são os momentos na peça que nos levam a admitir que, no passado, o pastor Manders fez mais do que simplesmente reconduzir a Sra. Alving aos braços do marido. Da "firmeza suficiente", com que diz ter repelido os "planos exaltados" da rapariga na altura, não se segue necessariamente a impossibilidade de um instante de fraqueza. Sabemos que ela se lhe entregou e que ele eventualmente a rejeitou, mas não sabemos se entre uma coisa e outra não houve uma terceira que não seja mencionada. Ou melhor, sabemos que houve alguma coisa, mas não podemos ter a certeza do que foi. Quando o pastor, justificando as próprias virtudes, lhe garante que nunca olhara para ela senão como "a esposa de um outro", a viúva pergunta-lhe se ele acredita mesmo nisso e desboca-se: "Uma pessoa esquece-se tão depressa." O desabafo é incriminatório. Mesmo que não chegue para confirmar uma suspeita, em algum momento a firmeza deve ter falhado ao pastor.

A insinuação é incontornável. Podemos não chegar a conclusão alguma, mas dificilmente escapamos a ficar com dúvidas. Logo quando o pastor Manders e Osvald se encontram, após alguns anos sem se verem, e o pastor lhe pede licença para tratá-lo pelo nome próprio, a pergunta que o rapaz lhe lança parece formulada de propósito para agitar os macaquinhos que agora temos no sótão: "E de que outra forma me queria tratar?" Claro está que nem um nem outro desconfiam daquilo de que Ibsen nos pôs a desconfiar, e só a nós, portanto, a passagem parece eloquente. A insinuação agora domina-nos, e vemo-la descarada um pouco por todo o lado. Quando o pastor pouco depois observa que o rapaz, com o cachimbo na boca, é a cara chapada do alegado pai, a mãe apressa-se a contrariá-lo: "O Osvald é parecido comigo." Ao corrigir a percepção do pastor Manders com tanto desembaraço, a Sra. Alving parece sugerir que só num dos progenitores é legítimo descobrir parecenças. E o que é certo é que, não satisfeita com a primeira correcção, se vê ainda na necessidade de vincar a posição. Dada a insistência do pastor, que aponta um trejeito no rapaz que lhe lembra um trejeito no falecido marido, a viúva contrapõe: "O jeito que o Osvald tem ali no canto da boca dá-lhe é um ar… sacerdotal." Mais ostensivo era difícil.

A questão da paternidade inconclusiva não é aqui determinante para o desfecho da peça, como na verdade o é para a pequena Hedvig em *O Pato Selvagem*. Em princípio, o destino de Osvald seria o mesmo, quer a paternidade que sempre deu por certa fosse posta em causa, quer não. O que talvez mudasse era a reacção



de Regine, para quem a permanência naquela casa, e evidentemente o plano de contrair matrimónio com o herdeiro legítimo dela, deixa de fazer sentido assim que fica a saber que é filha ilegítima do barão. E não será no fundo precisamente por a Sra. Alving saber o que mais ninguém sabe, e que tanto se nos insinua ao longo da peça, que a eventual consumação do incesto não parece estarrecê-la? As relações sexuais entre dois irmãos que em segredo o não sejam só são incómodas para quem o não saiba. Nós não o sabemos, mas apenas porque não conseguimos transformar em certezas tudo o que nos faz crer que talvez o saibamos. E talvez seja neste impasse que Ibsen queira que nos comprazamos.

*Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.*

# A Sra. Alving não atende…

AMARANTE ABRAMOVICI*

Tentei ligar à senhora Alving toda a semana, mas ela não atende. Os vizinhos dizem que fez as malas e foi para Paris. No fundo, espero que tenha ido, embora gostasse de ter tido oportunidade de conversar com ela, em vez de ficar para aqui com os meus botões a tentar imaginar o que ela pensa de tudo isto.

> Que interessa aos outros esta ânsia de mundo, esta voragem de terra, esta minha vontade de beber o mar (bebê-lo, Madre, pelo fundo), esta vontade enlouquecida, esquecida, de tocar todas as coisas que erram a fim de as empunhar. De manso morro, Madre, se não afirmo as minhas ânsias, não as confirmo nem as vingo. Ocultas as tenho, mas as tenho, vos confio que as tenho e ocultas as deixo, rasgadas, todavia sempre inteiras no grito a lacerar o travesseiro que mordo assim como os braços.
>
> *Novas Cartas Portuguesas* – Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa

A Sra. Alving devia ter vivido outra vida, mas acabou por viver o luto das vidas que não viveu. Casou com um homem com quem não foi feliz, e passou a vida a esconder ao mundo os desvarios do Sr. Alving, além de lamentar a relação que sonhou ter com o pastor Manders. Do casamento falhado resultou Osvald, o artista depressivo, e Regine, a filha bastarda do Sr. e da criada. A Sra. Alving cria ambos, e o pouco que nos é dado conhecer da sua vida cabe num dia em que a viúva se prepara para inaugurar um orfanato em memória do marido – a escolha de um orfanato não deixa de revelar um certo sentido da ironia, senão da própria, pelo menos do Ibsen… –, orfanato esse que arde na mesma noite. A libertação do dever de viúva leva a Sra. Alving a quebrar o segredo do nascimento de Regine, e na madrugada do novo dia a jovem põe-se nas putas enquanto Osvald, que sofre do mal dos clientes, resolve suicidar-se… Do que acontece à Sra. Alving propriamente dita, nada sabemos – e como ela não é nenhuma heroína grega famosa cuja biografia estaria alhures documentada, apesar de se chamar Helene, fica-nos só a imagem dela, sozinha no palco junto ao corpo do filho.

Sei que ela vive na Noruega, esse lugar desesperante de onde ecoa o *Grito* de Munch, e sobre o qual Peter Watkins fez um filme inquietante, talvez o mais duro retrato do mundo capitalista e do desencontro entre a arte e a sociedade que alguma vez vi [*Edvard Munch*, 1974]. No início do filme, entre vários considerandos acerca da sociedade classista e sexista norueguesa da segunda metade do séc. XIX, vemos uma burguesia conservadora e temente a Deus passear à hora marcada, com a banda a tocar, para aproveitar o pouco sol que ali chega. Não muito longe dali, no fatídico dia do incêndio do orfanato da Sra. Alving, chove o tempo todo, e é mesmo pelo sol que Osvald Alving anseia na hora de morrer.

* Cineasta intermitente, tradutora, professora e programadora.

Como no filme de Watkins, tudo na vida da Sra. Alving tem a ver com dinheiro – *it's the economy, stupid!* O pastor chega com papéis, e uma conversa sobre seguros que cheira a esturro, mas a partir daí, no casamento de Alving, na história de Engstrand e Johanne, o dinheiro está sempre presente, e é a própria Sra. Alving a dizê-lo. É que ela encontra-se na posição particular da mulher viúva, em que, como Carolina Beatriz Ângelo veio a descobrir por cá, é ela quem manda na casa – e que tem de assinar a papelada. No entanto, nesse dia tão particular, de repente, e por diferentes motivos, juntam-se ali o pastor, espectro do seu amor de juventude, o fantasma do marido, e o filho, que resolveu voltar para casa da mãe depois de tentar uma carreira de pintor em Paris. A Sra. Alving, acossada, põe-se a falar.

Eu, enquanto lia e relia estes *Espectros*, lembrava-me sobretudo de um outro filme, escandinavo, embora não norueguês, onde também se fala de Paris como se de outro planeta se tratasse… E de dinheiro de que é preciso se livrar para poder ser feliz. Lembrava-me da *Festa de Babette* – realizado cento e tal anos mais tarde por Gabriel Axel –, e dessa casa soturna num nenhures sombrio onde uma mulher, que quis mais da vida do que a sociedade onde nasceu tem para lhe oferecer, prepara um jantar luxuoso – *gourmet*, digamos, mas não como é comum agora chamar às mercearias ou a um qualquer *fast-food* estupidamente caro. Não, um jantar para os deuses, embora no fim de contas seja comido por um grupo de vizinhos e conhecidos da aldeia que pouco apreciam a coisa, mas entendem que aquela comida pertence a um mundo de prazeres sensuais que não são "dali" nem são "para eles". Mas a verdade é que, à medida que vão comendo, os convivas se vão libertando e reencontrando. Como Babette, de certo modo, e apesar de não ter viajado, a Sra. Alving não pertence àquele lugar, e algo lhe diz que é possível viver de outras maneiras.

> Basta-me pegar num jornal para ver os espectros como que a surgir por entre as linhas. Devem povoar este país todo, espectros por toda a parte… como grãos de areia numa praia, acho eu. E depois nós, todos a viver com um lastimável medo da luz.

O pastor Manders culpa as suas leituras – não sabemos quais são, só que não são convenientes, como é aliás sempre o caso quando uma mulher do século XIX se lembra de ler outra coisa que o livro de rezas, correndo, qual Bovary, para a sua perdição. Na verdade, não importa a Ibsen o que ela lê, basta saber que lê, e isso já é um problema para o pastor e para as pessoas "com uma opinião realmente de peso"… Eu, quando me distraio do contínuo do espaço-tempo, dou por mim a imaginar que ela anda a ler as *Novas Cartas Portuguesas*.

> Bom, é como se me esclarecessem ou confirmassem muitos dos pensamentos que me ocupam a cabeça. Porque, e no fundo isso é que é curioso, pastor… não há nada de novo nesses livros; eles não dizem nada para além do que a maioria das pessoas pensa ou acredita. Só que a maioria das pessoas não está aberta a encarar estas coisas, ou as implicações que elas têm.



Ora, a Sra. Alving encara as coisas, e desde o início da peça as suas reações são sempre de alguma forma inesperadas, e explosivas. Rodeada de homens e dos seus espectros, ela dispara para todos os lados – fica a salvo o filho, pelo menos até à cena final. E assim, a Sra. Alving aproveita este dia já de si confuso, com os preparativos para a inauguração que não irá acontecer, para acertar contas com o pastor, o seu amor não-correspondido, e com o falecido. Curiosamente, trata os dois de criança, em momentos diferentes, como se o seu amor fosse sempre maternal.

Quando se dá o incêndio – e se fecha o fio secundário da história em torno do dinheiro, e do seguro que não se fez ao edifício, a Sra. Alving calmamente vislumbra a sua liberdade e avança. Os últimos nós da vida de fachada desfazem-se. No final, cai também a sua derradeira ilusão quando o filho Osvald se mata – recusando o seu amor incondicional. Cai assim a última amarra da Sra. Alving, que, livre dos homens que a amordaçaram de tantas maneiras, talvez possa começar a viver.

E, se não estivéssemos no teatro, voltaríamos atrás um pouco e ouviríamos de novo a Sra. Alving explodir…

> A lei e a ordem! Muitas vezes penso que são elas a causa de toda a infelicidade neste mundo.

# *Espectros* hoje

ANTÓNIO ROMA TORRES*

*O tema real da peça não é a doença hereditária de um indivíduo:*
*são as doenças hereditárias da sociedade.*
António Sérgio, *Espectros*, *Atlântida*, 11, 1916

Parece inquestionável que a doença que afecta Osvald em *Espectros* de Henrik Ibsen é a sífilis, embora a sua caracterização possa ser considerada pouco precisa à luz do conhecimento médico actual. Porém, não é nunca nomeada na peça como era regra ao tempo, uma *unmentionable disease*, segundo Evert Sprinchorn (*Ibsen's Kingdom*, Yale, 2020). Havia um manto que a cobria por sabê-la ligada a um comportamento sexual embora tolerado aos homens num período de juventude antes de, como se dizia, constituir família, associado em geral à prostituição ou pelo menos a meios boémios. Mas os seus sintomas apareciam de uma forma muito variada, sendo uma doença de "mil caras", e levando em muitos casos a uma degradação física e mental numa idade mais tardia e depois à morte. A sífilis constituía, portanto, um *espectro*, por trás do qual outros espectros subtilmente se multiplicariam, no *fin-de-siècle* em que a peça foi escrita e divulgada com algum escândalo.

Acredita-se que a doença tenha sido importada no fim do século XV do Mundo Novo que Colombo descobrira e onde seria mais inofensiva, aparentada, sabemos hoje, com doenças de pele contagiosas, particularmente entre crianças. Teria sido um movimento inverso ao das pragas que os colonizadores levaram para lá, dizimando vastas populações locais. Curiosamente, o nome teve origem no do protagonista do poema épico de 1530 escrito por Girolamo Fracastoro, aliás um médico de Verona com alguma projecção à época por uma teoria sobre o entendimento da propagação das infecções. Mas a doença foi muitas vezes conhecida pelas nacionalidades de soldados e marinheiros que a traziam – na Índia foi a "praga portuguesa".

A sífilis é uma doença sexualmente transmissível que ocorre com uma lesão de pele indolor e passageira, mais frequentemente nos órgãos genitais, e se não tratada torna-se uma doença sistémica, secundária, que se pode manifestar por variados sintomas, mas pode manter-se silenciosa longo tempo. Num período terciário, hoje raro com o tratamento pela penicilina, apresenta sintomas neurológicos e psiquiátricos com evolução para a demência. Há, no entanto, uma outra forma de transmissão, congénita, durante a gestação através de mãe infectada.

Quando Ibsen escreveu a peça em 1881, muito disto não se sabia ou não era claro, se bem que seja do ano anterior o livro publicado em Paris por Alfred Fournier, *Syphilis et Mariage*, que considera a sífilis um problema de saúde pública a invadir os lares e identifica claramente a sífilis congénita (transmissão mãe-filho), embora Fournier ainda admitisse erroneamente uma sífilis hereditária, transmitida pelo pai infectado. Na época, Ibsen vivia fora da Noruega, primeiro em Itália e depois na Alemanha, e nos tempos em que trabalhara em farmácia interessou-se pela medicina, em que chegou a pensar formar-se,

* Médico psiquiatra, terapeuta familiar e psicodramatista, crítico de cinema e dramaturgo.

e por isso é de admitir uma boa informação sobre a doença, mas não podendo obviamente ultrapassar o que era conhecido na altura. A técnica de punção lombar para o estudo do líquor data de 1890, apenas em 1905 foi identificada uma bactéria, *treponema pallidum*, como agente patogénico, a reacção de fixação de complemento de Wasserman trouxe um diagnóstico mais preciso em 1906, e quanto ao tratamento era usado o mercúrio com efeitos tóxicos e outros claramente estigmatizantes que influenciavam o aspecto e o odor, apenas aparecendo em 1910 como remédio salvador um composto de arsénico, que se chamou por isso Salvarsan, para então em 1943, com o aparecimento da penicilina, se entrar definitivamente numa outra era.

Evidentemente que para além do retrato mais ou menos preciso que à época se podia fazer de uma doença concreta, a sífilis na peça de Ibsen funciona como metáfora de algo de natureza espectral que corrói a vida social, particularmente dentro do lar – Ibsen subintitulou a peça como "drama doméstico" e Osvald fala do mal que o afecta referindo as palavras do médico que em Paris o diagnosticara, como "desde que nasceu, você tem estado mais ou menos a ser carcomido".

Em muitos momentos da peça, Ibsen constrói diálogos entre as personagens com grande maestria, numa verdade que se evidencia ou se oculta a partir de diferentes ângulos e respectivos graus de confiança, como uma realidade sempre "carcomida", cuja solidez se torna mais ou menos precária. No mesmo diálogo com a senhora Alving, Osvald rende-se a uma verdade que o culpa pela infecção que teria adquirido por contágio e não de forma congénita, baseada na inquestionabilidade do retrato supostamente impoluto do pai aprendido nas cartas de sua mãe e não no convívio com ele, de que tinha sido amputado: "E foi só quando lhe levei as tuas cartas e lhe traduzi todas as passagens sobre o pai […] que ele teve evidentemente de reconhecer que se tinha enganado; e foi então que eu fiquei a saber a *verdade*… essa verdade inconcebível! Que devia abandonar esta bela e feliz vida com os meus jovens amigos artistas… que tinha sido demasiado para as minhas forças. Foi, portanto, por minha culpa!" Há mais "debate de ideias" que psicologia intuitiva no extraordinário teatro de Ibsen!

A herança do capitão Alving, falecido dez anos antes, nos seus diversos aspectos, é também um espectro bem presente na sua viúva, Helene, na véspera da inauguração de um orfanato que o pretende homenagear e onde aplicou todo o dinheiro do capitão, de forma a que a Osvald só lhe reste a herança de sua mãe. E aí o modelo médico da sífilis pode inspirar alguma reflexão mesmo para além do que era ao tempo o próprio conhecimento da doença. Antes da doença há evidentemente a saúde, e a própria senhora Alving a dado momento reconhece uma interessante definição para esse ponto prévio, ainda em diálogo com o filho, a quem revela, com Regine presente, serem ambos filhos do capitão: "Antes falaste da alegria de viver; e quando disseste essas palavras, foi como se se fizesse uma nova luz sobre toda a minha vida. […] Devias ter conhecido o teu pai quando ele ainda era apenas um jovem tenente. *Ele* sim, tinha uma ostensiva alegria de viver. […] O teu pobre pai nunca encontrou uma forma de expressão para a exuberante alegria de viver que tinha. E eu também não lhe trouxe o sol para dentro de casa. […] Tinham-me ensinado a ter apenas deveres e coisas dessas, e eu por aqui andei a acreditar nisso durante muito tempo. Tudo se resumia a deveres, os *meus* deveres, os deveres *dele*, e receio ter tornado esta casa insuportável para o teu pobre pai." Certamente é uma



imagem mais positiva do capitão, afinal bem diferente da outra pretensamente edificante que as cartas da senhora Alving terão transmitido ao filho: "Eu antes nunca vi isto como um assunto a tocar contigo, que eras filho dele. […] Eu só via uma coisa: que o teu pai era um homem perdido já antes do teu nascimento."

Se Osvald, nesse mundo espectral que Ibsen lhe criou, pudesse ter feito uma viagem no tempo e consultado um médico de hoje, ou digamos de há meio século ou pouco mais, haveria alguma probabilidade de que o diagnóstico tivesse sido diferente do da doença do pai e a transmissão heredo-familiar apontada para outros horizontes.

Realmente, logo em 1963, no segundo ano da revista *Family Process*, pioneira no campo da terapia sistémica familiar, um psiquiatra inglês, Derek Russell Davis, professor de Psicologia Médica em Cambridge e nessa data de Saúde Mental em Bristol, mas também interessado em teatro com a publicação anos mais tarde do livro *Scenes of Madness: A Psychiatrist at the Theatre* (1996), escreveu um artigo em que reviu o *estado da arte* em 1881 quanto à sífilis mas também quanto às demências secundárias, anotando que apenas pouco depois, em 1886, ainda em Paris, Magnan distinguiria claramente a de origem sifilítica, também designada por paralisia geral progressiva, das tóxicas, devidas ao álcool e outras drogas, e da esquizofrenia, que ainda se designava como demência precoce e que apenas em 1896 foi bem sistematizada por Kraepelin e só designada como esquizofrenia pela melhor compreensão da sua psicopatologia por Bleuler, em 1911, para questionar o diagnóstico de Osvald na peça de Ibsen e sublinhar a intuição do dramaturgo norueguês quanto à observação de um determinado paradigma familiar.

Em 1963, ano do Mental Health Act do presidente Kennedy, houve um considerável investimento na investigação sobre a esquizofrenia e, a par do desenvolvimento do tratamento psicofarmacológico, gizaram-se novas abordagens quanto à dinâmica comunicacional no núcleo familiar, acentuando-se o que se chamou, segundo Theodore Lidz, cisma marital e viés marital, com uma aproximação tóxica particularmente entre mãe e filho e um consequente obstáculo à autonomia do jovem. Diz a senhora Alving: "Eu quase que podia abençoar essa tua doença que te fez voltar para mim, para casa. Porque me fez ver claramente que tu não és meu, realmente; ainda terei de ganhar a tua confiança e o teu coração."

E podemos até especular, depois de Ibsen nos surpreender na peça várias vezes, no que algumas personagens podiam saber sobre a própria vida de alguma outra. Se a senhora Alving soubesse que a verdadeira história sobre a origem de Regine era a que o carpinteiro Engstrand tinha contado ao pastor Manders sobre um marinheiro de passagem na comunidade e não a que a sua fantasia construíra, fechando mais o círculo isolado da sua problemática família, ou que na fuga para casa do pastor, no final do primeiro ano de casada com o capitão, o amor de ambos não fora tão convenientemente casto e pudesse ter gerado a criança depois nascida, como ela própria sugere ao aproximar os traços fisionómicos de Osvald dos do clérigo, e, portanto, não fossem Regine e Osvald irmãos, não teria igualmente impedido ao filho uma relação amorosa adulta que o afastasse dela? E a própria eutanásia, sugerida no final, não é um grau mais de submissão regressiva em vez de uma afirmação de autonomia?

*Texto escrito de acordo com a antiga ortografia.*

# Dar a mão

ROSALVO ALMEIDA*

Os fantasmas assustadores, as aparições ameaçadoras, ou seja, os "espectros" que nos assolam no fim de vida são tão pessoais como imprevisíveis. Ninguém sabe como os vai ver, ninguém é capaz de verdadeiramente imaginar o que o outro vê ou pensa ver.

O enredo desta peça de Ibsen conduz-nos, num encadeado de relações equívocas, para um final sem boas saídas.

O medo de morrer é generalizado em todas as sociedades, pese embora algumas afirmações em contrário de alguns valentes saudáveis. Esse medo deriva, naturalmente, do desconhecido. É sabido que os crentes na vida para lá da morte serão mais propensos a confiar em que esse desconhecido poderá ser de eterna felicidade, mas a incerteza gera medos. Os incréus, os que pensam que para lá da morte não há nada, senão a memória, temem, tanto quanto os outros, pelo que deixam de viver, e também para eles não há certezas.

Caso diferente é o choque de medos. Quem sente que está perto de morrer passa, frequentemente, a ter dois medos: o de morrer e o de viver. As dores físicas e os sofrimentos mentais, tantas vezes juntos, seja em doenças fatais e iminentes, seja em situações incuráveis e incontroláveis, levam muitas pessoas a questionar-se sobre a qualidade do seu viver.

Estas afirmações, aparentemente consensuais, não significam que todos reajam e pensem do mesmo modo, ou que haja uma reação ou um pensamento mais correto do que outro. Não somos todos iguais e os espectros da morte próxima ou da vida insuportável podem, muitas vezes, ser afugentados com apoio profissional e lenitivo (cuidados paliativos), com ajuda de medicações para as dores, a ansiedade ou a depressão, com abordagens psicológicas apropriadas, com o amparo de familiares ou pessoas próximas e queridas.

Contudo, neste conflito de medos, restam situações em que "o direito à vida não pode transfigurar-se num dever de viver em qualquer circunstância", como salientou recentemente o nosso Tribunal Constitucional. São situações obviamente carregadas de grande subjetividade e perturbadas por imensas dificuldades de decisão.

Sejamos claros. Esta peça, sem *happy end*, nada tem a ver com a eutanásia. "A eutanásia não é um tópico central em *Espectros*, mas encontra um eco na peça", como diz quem me convida a escrever umas palavras para este programa de sala. Todavia, falar desse tema é incontornável.

A palavra "eutanásia" é, contudo, algo equívoca. Melhor dito, contém em si vários significados. Há quem a entenda como sendo a morte provocada mesmo que o doente a não deseje e não a peça – seria, nesse caso, um homicídio (eutanásia não solicitada por ação). Também há quem lhe dê o significado de ação praticada a quem a solicite, qualquer que seja a situação – seria, nesse caso, ajuda ao suicídio –, igualmente um crime punível.

* Neurologista aposentado. Membro do Conselho Nacional de Ética para as Ciências da Vida (2009-14) e da Comissão de Ética do Instituto de Saúde Pública da Universidade do Porto (2013-16).

Há ainda as situações em que, a pedido do doente ou por decisão médica, face a casos sem qualquer esperança, se suspendem os tratamentos, mantendo apenas os necessários a controlar os sintomas – eutanásia, solicitada ou não, por omissão, já hoje aceite como boa prática pelas profissões e pela deontologia consolidada.

Onde está, então, o pomo da discórdia? Só há crime e castigo se uma ação estiver prevista como tal no Código Penal de um Estado de direito, e o que alguns defendem na atualidade é que um certo e determinado ato (eutanásia solicitada por ação) deixe de ser considerado crime e deixe de ter castigo penal. Por outras palavras, é preciso acabar com a pena de cadeia para quem tiver uma atitude de misericórdia, ajudando a antecipar a morte, após pedido livre e repetido de uma pessoa, em certas e determinadas condições. É preciso mudar a lei para não castigar do mesmo modo situações moralmente diferentes.

Ah! Mas depois pode acontecer que, a coberto da misericórdia, haja homicídio ou ajuda ao suicídio por motivos fúteis ou interesses obscuros! É por isso que são tão importantes as palavras "em certas e determinadas condições", e deva ser reafirmado que ninguém será obrigado a pedir tal antecipação provocada da morte (assim como ninguém é obrigado a atender a tal pedido). Cabe a cada um decidir em sua consciência, em sua boa-fé e respeitando o princípio da proporcionalidade. Cabe às entidades definidas em lei verificar a conformidade dos pedidos e a conformidade das respostas. Cabe aos legisladores estabelecer as "certas e determinadas condições".

Sobre o jovem Osvald, na peça de Ibsen, não sabemos muito da doença tida por herdada, mas percebemos que o seu estado anímico está condicionado pelas peripécias da trama familiar (afinal alguém não é filho, afinal alguém não é pai). Sabemos, contudo, que o autor põe o personagem a desejar morrer e a pedir que o ajudem nesse desfecho. Não se trata, em rigor, de uma "morte medicamente assistida". Dir-se-ia mesmo que o apelo é para que o compreendam. A sua decisão concretiza-se mesmo antes de alguma ajuda ser prestada e logo que a mãe lhe dá a mão.

Bom vivo, cuja mente adormecida
O rezingão salvou lá mais prò fim,
Permite a este espectro nova vida.
O espectro sou do Capitão Alving.

Traz-me o passado mudo e reprimido,
Qual campeão lascivo em leito imundo,
Eu tento abrir o gesso comprimido
E abrir-me em confissão enfim ao mundo.

Em copo de água ébrio a velório,
O pastor Manders leva à certa o tanso.
Pra mim, que em vida estroina sou simplório,
O que afogar o pato, afogue o ganso.

A esposa deu-me um filho achacado,
Já a criada fêmea sã pariu.
Paternidade, teu nome é agrado,
Se o filho sábio sabe a quem saiu.

E juram ambas que eu sou o rapaz
Por quem lhes veio a sua criação.
Vá, diz, destino, se é que és capaz,
Por que é um deles são e o outro não.

O Olaf pode andar plo seu carreiro,
Viver a vida pura de Susana;
Mas lá apanhou no banho turco inteiro
Seu *quantum est* de *Sífilis Romana*.

Já Haakon sobe a via do mais fácil,
Lá vai cantando e rindo bem feliz,
Pra dar em velho um sorrisinho grácil,
Sem ter uma verruga no nariz.



Eu desisti de tudo, a bem dizer,
Mas diverti-me, andei na vadiice.
Não esqueço que a donzela com prazer
Nos tira as forças todas à denguice.

E quanto mais eu penso e bebo nisso,
À meia-noite, o ponche espirituoso,
Mais me convenço e certo estou eu disso,
Que o Manders veio ao lanche e foi guloso.

Que a Vikings, como eu, que a si se afundam,
Que lhes importa a culpa, se reside
Em D.S.T., T.B., pensões e abundam
Até em Capitães de Port-Saíde?

E tudo e nada é digno de censura,
O apelo da rameira, o ai do jovem.
Mas não se inquire, em busca de uma cura,
Se quem pecou foi este ou o pai deste homem.

A choça arde. O biltre fariseu
Do carpinteiro pôs fim ao vigário.
Tivessem fogo preso como eu
E não teria havido incendiário.

E mais, não fosse eu sido todo o sido,
Promíscuo, fraco, um pândego constante,
O mundo não teria aplaudido
E não haveria nada de interessante.

**JAMES JOYCE**
"Epílogo a *Espectros* de Ibsen" (1934)

Trad. **Daniel Jonas**.

# "Reler *Espectros* à luz de uma comédia"

JAN KOTT*

Na segunda metade do século XIX, o romance – crónica de costumes, tribuna de reforma social, confessionário de mulheres – afirma-se como género literário dominante. Esta epopeia burguesa conquista, sobretudo depois de *Madame Bovary* (1857) e de *Anna Karénina* (1876), uma importância e uma respeitabilidade artística e social que o teatro havia perdido depois da época romântica. É Ibsen quem as restitui ao teatro. Durante vinte anos, de *Casa de Bonecas* a *Quando Nós, os Mortos, Despertarmos*, as suas peças contestaram a superioridade do romance enquanto lugar de debate de questões sociais. Mas este desafio lançado à nova prosa épica reclamava a invenção de uma nova dramaturgia. A história de duas ou três gerações, contada ao longo de centenas de páginas – com idas e voltas permanentes entre interiores, ruas e paisagens –, teve de ser condensada em dois dias separados por uma noite, e a ação confinada a um único salão burguês.

Muito curiosamente, este novo drama burguês tomou como modelo a tragédia grega, onde os prólogos convocam o passado e pressagiam o futuro, e onde a ação, limitada a cinco episódios e a um único lugar, começa de madrugada e acaba ao crepúsculo. De entre os temas da tragédia clássica, há um que se destaca pela sua singular ductilidade: o regresso. Este tema aparece com frequência, de *Electra* a *O Regresso a Casa* de Pinter, passando por *Hamlet*. Ibsen recorre duas vezes a este modelo: em *Espectros* e em *O Pato Selvagem*.

Os críticos compararam muitas vezes Helene Alving a Édipo, e a Casa dos Alving, alcandorada nas margens de um fiorde lúgubre, à Casa dos Atridas na *Oresteia*. Quando comparados a Ésquilo ou a Sófocles, todos os dramaturgos, com a exceção de Shakespeare e de Racine, fazem fraca figura. No entanto, estas comparações são relevantes no plano interpretativo. Ibsen faz entrar o *fatum* na Casa dos Alving. Tecnicamente falando, o *fatum* é aquela "necessidade superior" que, associada a uma motivação de ordem realista, governa as venturas e as desventuras do protagonista trágico. Não é fácil introduzir o *fatum* num salão burguês mobilado com um sofá e poltronas confortáveis, apesar de entrevermos o fiorde chuvoso através das janelas de sacada. Em *Espectros*, Ibsen troca as Fúrias gregas – que perseguem os assassinos, seguindo o seu rastro de sangue – pelas espiroquetas da sífilis.

Na Renascença, a sífilis era vista como uma consequência do pecado original – o verme peçonhento da maçã colhida da árvore do conhecimento do bem e do mal. Mais do que uma mera doença indecorosa, a sífilis era encarada na época vitoriana como uma punição legítima, infligida aos impuros por um Deus puritano. O Deus do Antigo Testamento punia os pecadores até à décima geração. Hereditária, a sífilis era uma doença infame que suscitava repugnância e angústia, como o cancro nos dias de hoje. Era uma corrupção, como os *miasmas* para os Gregos. "A infeção", diz a senhora Alving ao pastor Manders, "entrou nestas quatro paredes." A sífilis mata o seu filho.

A comédia acaba em casamento; a tragédia, em morte. Mas, para além desta oposição "biológica" entre os dois géneros, existe uma outra, mais relevante, a que poderíamos dar o nome de "antropológica". No modelo trágico, o Pai é mais poderoso do que o Filho, e mata-o simbolicamente. No modelo da comédia, o Filho é mais poderoso do que o Pai, e a Filha é mais poderosa do que a Mãe. Na comédia, o Filho e a Filha, libertos do fardo do passado, abandonam os lares dos pais para formarem o seu – eles matam simbolicamente os pais. Na tragédia, o passado invade o presente, exigindo a cada nova geração a remissão dos pecados cometidos pelos seus antepassados. O fantasma do pai de Hamlet mata simbolicamente o filho: "Adeus, adeus, lembra-te de mim!"

Os espectros não circulam apenas no sangue corrompido. "Não é só o que herdamos de mãe e pai e que perdura em nós", diz a senhora Alving. "É toda uma série de atitudes antiquadas e de crenças mortas. […] Devem povoar este país todo, espectros por toda a parte… como grãos de areia numa praia, acho eu. E depois nós, todos nós a viver com um lastimável medo da luz." Marx lança mão de palavras semelhantes no início do *18 Brumário de Luís Bonaparte* (1852): "A tradição de todas as gerações mortas assombra como um pesadelo o cérebro dos vivos." O passado paralisa; fisicamente, como no caso de Osvald Alving, o filho do barão Alving; moralmente, como acontece com todos os que habitam a velha casa nas margens do fiorde brumoso. O passado transforma-os em mortos-vivos: "Nós somos todos espectros."

No entanto, não existe um só final em *Espectros*; existem dois. No final manifesto, que é o de uma tragédia, a mãe segura um frasquinho de vidro com veneno perto da cabeça do filho agonizante. No final da comédia dissimulada que descobrimos na peça, a filha ilegítima do barão Alving, Regine, abandona a casa contaminada. No teatro de Ibsen, ela é a segunda personagem feminina que foge de casa para ir viver pelos seus próprios meios. Robusta, a respirar saúde, Regine emancipa-se dos remorsos e dos espectros do passado.

> A minha mulher deu-me um filho degenerado,
> A criadinha pariu uma esplêndida cadela.
> A paternidade só pode causar agrado
> Se o sagaz genitor souber lidar com ela.
>
> Ambas juram que dessa obra sou autor,
> Ambas juram que o filhote é meu descendente.
> Destino, qual é o motivo causador
> De um nascer tão são e o outro tão doente.

James Joyce escreveu este "Epílogo aos *Espectros* de Ibsen" em 1934, depois de ter visto a peça em Paris. À época, o teatro francês assistia ao triunfo de Giraudoux e das primeiras peças de Anouilh. Ibsen nunca havia estado, e não voltaria a estar, tão fora de moda como então. A tragédia revelava-se tão pomposa e artificial quanto a ópera, suportável apenas, ao que parece, se submetida à paródia e ao burlesco. Mas não foi apenas para gozar com *Espectros* que Joyce escreveu este poema tão espirituoso. O poema coloca em movimento uma interpretação que subverte o



modelo da peça por via de um processo de "desmontagem" ou, para utilizar um termo mais na moda, de "desconstrução".

No prólogo do *Anfitrião* de Plauto, Mercúrio tenta amenizar a deceção daqueles espectadores que vieram para ver uma comédia e são confrontados com uma tragédia: "Sou um deus: posso dar-lhe uma reviravolta. Se quiserem, transformo-a de tragédia em comédia, sem mudar um único verso." Mercúrio, mestre da transformação e patrono dos alquimistas, é o santo padroeiro de Joyce. No "Epílogo" de Joyce, o incorrigível barão Alving, qual fantasma galhofeiro, regressa do mundo dos mortos para reler *Espectros* à luz de uma comédia. Ou, na senda do Mercúrio de Plauto, de uma "tragicomédia".

> E quanto mais tremelicante eu medito
> À meia-noite já com vários grãos na asa,
> Mais sinto, mais suspeito, mais fico convicto
> Que o Manders vem vezes de mais a minha casa.

Mesmo passados 28 anos do dia em que ele a reenviou para sua casa, a senhora Alving continua a venerar o pastor Manders. Ela quer fazer de Osvald o filho espiritual do pastor e recusa-se a reconhecer nele o mais pequeno traço hereditário de seu pai; chega mesmo a insinuar que Osvald se parece com Manders: "O jeito que o Osvald tem ali no canto da boca dá-lhe é um ar… sacerdotal." Aqui, Ibsen esboça uma peça mais sombria do que *Espectros*, peça que acabaria por não escrever.

Mas Osvald permanece filho de seu pai. No final do primeiro ato, a senhora Alving e Manders ouvem-no a namoriscar Regine na sala de jantar. "Osvald, por favor! Está doido? Deixe-me!" Há 22 anos, a senhora Alving ouviu na mesma sala de jantar as mesmas palavras ditas pela mãe de Regine, enquanto resistia aos avanços do barão Alving.

Vi, ao longo de quase meio século, sete encenações de *Espectros* em diferentes teatros e em diferentes línguas. Em todas elas, esta cena é representada de maneira a inspirar um sentimento de pavor. O passado regressa para assombrar a senhora Alving. "O par do jardim de inverno… regressou." No entanto, o encenador e os espectadores não têm razões para partilhar a indignação do pastor Manders e o terror da senhora Alving. Deveriam, pelo contrário, ouvir o riso abafado e sensual de Regine através da porta entreaberta. É o único momento da peça onde o riso irrompe nesta casa lúgubre. Quando a senhora Alving convida Regine a partilhar uma meia garrafa de champanhe na companhia de Osvald – nada melhor do que esta meia garrafa para dar testemunho da sagacidade de Ibsen na caracterização da personagem: a meia garrafa rima com as "meias-tintas" dos sentimentos da senhora Alving –, o jantar de "noivado" do jovem casal à luz das velas quase se confunde com um banquete funerário. Como notou Henry James, com a sua infalível intuição, "há, em Ibsen, um inegável cheiro a parafina espiritual".

Na tragédia grega, o mito sanciona a fatalidade ou a predestinação em nome de uma "necessidade superior". Em *Espectros*, não temos uma mitologia dos deuses. É a teologia puritana que sanciona a necessidade trágica e a metafísica que a acompanha, o que explica que apenas Osvald seja atingido pelo *fatum*-sífilis. Mais ninguém ficou fisicamente doente – nem mesmo a mulher do barão Alving, ou a

amante dele. A paralisia pune o filho pelo "pecado" do pai. Se o pastor Manders fosse abençoado pelo talento literário, teria escrito a sua versão de *Espectros*: uma "tragédia" didática que narra a história de um barão dissoluto e de uma mulher que leu livros, perdeu a fé, falhou enquanto esposa e mãe, mandou o filho para Paris, capital do pecado, abençoou a união incestuosa de Osvald com a sua meia-irmã e, por piedade, mostrou-se disposta a dar-lhe veneno. Deus não autoriza o ajuste de contas: o orfanato, alicerçado num ato hipócrita de penitência, é destruído pelo fogo – "Isto são já as chamas do castigo divino a cair sobre esta casa de perdição!"

Ao longo de toda a sua carreira, Ibsen transportou dentro de si um Manders, mas também um Kierkegaard. Até ao derradeiro momento, debateu-se com eles sem, contudo, chegar a vencê-los. Encontramos marcas desse combate em todas as suas peças, de *Espectros* a *Quando Nós, os Mortos, Despertarmos*. Este conflito interior resultou naquela estranha amálgama de platitude desesperante e de tensão moral que encontramos nas suas peças. As incoerências que se escondem sob a superfície destes dramas construídos com minúcia, as desconcertantes omissões e os buracos negros nos seus diálogos implacáveis, onde se fala de tudo menos do essencial – eis as forças e as fraquezas da dramaturgia de Ibsen; uma dramaturgia que nunca se deixa capturar por interpretações estritamente ideológicas, como a do fabianismo progressista[1] que Bernard Shaw lhe quis aplicar.

Em *Espectros*, a hipocrisia e a cobardia do pastor Manders ridicularizam a teologia puritana. Mas a cena fala por si própria: ela sustenta com vigor, tanto quanto a intriga ou os diálogos, a atmosfera de tragédia. No final, uma lanterna mágica projeta, nas portas envidraçadas da varanda, imagens de cumes nevados e de glaciares banhados pela luz matinal. O fiorde pluvioso, a brancura fria dos glaciares e o sol que desponta, à hora da morte, nesta paisagem desumana – tudo se apresenta tingido de um simbolismo convencional. A atmosfera de êxtase representa a "necessidade superior". Escorraçados pela porta, os símbolos regressam pela janela. Como quase sempre acontece nas últimas peças de Ibsen, deparamo-nos com dois cenários em *Espectros*: em cena, um salão burguês saturado de móveis, onde decorre um realista e contemporâneo "drama de família em três atos"; fora de cena, o mundo primitivo e as arcaicas forças da natureza. As personagens parecem não estar à altura do *pathos* trágico da peça. A senhora Alving acede a uma provisória e incompleta consciência de si. Para esta Mãe Trágica, não há outra maturidade nem outra libertação que as do desespero. Duas peças diferentes coexistem em *Espectros*: o poema irónico de Joyce mete a ridículo os "espectros" e põe a descoberto a comédia dissimulada na peça.

A heroína desta comédia é Regine, "aquela rapariga encantadora, tão bonita, tão cheia de vida e de saúde". É ela quem herda o que resta do legado do barão Alving, assim como o dote que o padrasto, o carpinteiro Engstrand, recebeu ao casar-se com a mãe dela. À semelhança de João, o criado de *Menina Júlia*, de Strindberg, Regine aprende uns rudimentos de francês para tentar uma carreira no mundo. "Uma rapariga pobre só tem a sua juventude; e o melhor é usá-la, senão ainda acaba só e à janela antes de dar por isso."

Quando, por fim, "acaba esta longa e repugnante farsa", o orfanato em memória do barão Alving é transformado num bordel para marinheiros: o Albergue do Barão Alving. Mas Regine não manifesta qualquer intenção de regressar à pequena rua do Porto – a menos que regresse "como uma Senhora". Regine é o protótipo da Lulu de Frank Wedekind (1891). *Espectros*, a mais sombria das peças de Ibsen, contém em germe a farsa naturalista e o teatro grotesco antiburguês das duas décadas seguintes.

---

**1** O socialismo fabiano, ou fabianismo, é um movimento político-social britânico nascido no final do século XIX, encabeçado pela Sociedade Fabiana, associação fundada em 1884, que propunha, como finalidade institucional, a elevação da classe operária de modo a torná-la apta a assumir o controlo dos meios de produção (Wikipédia).

* Excerto de "Ibsen: une relecture". *OutreScène*. N.º 2 (Mars 2003). p. 66-71.

Trad. **João Luís Pereira**.
(Nas citações de *Espectros*, seguimos a tradução de Susana Janic, publicada em *Henrik Ibsen – Peças Escolhidas*: *Volume 3*, Livros Cotovia, 2008; os versos de James Joyce foram traduzidos por **Regina Guimarães**.)

# “Um mundo para além das formas”

FREDERICK J. MARKER e LISE-LONE MARKER*

Como nos relembra o célebre texto de Craig,[1] os inovadores antinaturalistas que, nos inícios do século XX, alteraram a direção e o sentido do modernismo no teatro estavam particularmente interessados em estabelecer uma alternativa ao estilo de encenação naturalista das peças ditas “realistas” de Ibsen. Na base desta alternativa estava a busca de uma abordagem de muito mais vincado carácter conceptual, moldada pelo triplo objetivo do chamado “New Stagecraft”: simplificação, estilização e sugestão. Um aspeto importante do novo modernismo, decorrente da sua aversão à alegada “monotonia” do naturalismo cénico, era o redobrado destaque que atribuía ao papel do cenógrafo, visto como um artista de estatuto e importância comparáveis aos do encenador. (Constatamos, por exemplo, a ausência de quaisquer referências ao trabalho cenográfico em muitas das primeiras produções de *Espectros*.) Este novo interesse pelo poder interpretativo da cenografia moderna e das artes visuais no teatro explica o convite histórico que Max Reinhardt dirigiu a [Edvard] Munch – o mais destacado pintor escandinavo nos tempos de Ibsen – para criar uma série de esboços cenográficos para a sua produção de *Espectros*, que inaugurou o seu íntimo Kammerspiele em Berlim (a 8 de novembro de 1906), constituindo a obra principal de um compacto conjunto de outras inovadoras encenações de Ibsen, incluindo *Rosmersholm* (1905), *Hedda Gabler* (com Hermann Bahr, 1907) e uma nova versão de *A Comédia do Amor* (1907), a peça com que Reinhardt tinha iniciado, sete anos antes, a sua carreira de encenador.

Enquanto jovem ator da companhia de Otto Brahm, Reinhardt tinha alcançado um certo grau de sucesso em papéis “de composição” como Foldal, o aspirante a poeta de *John Gabriel Borkman*, o Velho Ekdal de *O Pato Selvagem* e, em particular, Jacob Engstrand, um dos seus papéis prediletos, que voltaria a interpretar na sua própria encenação da peça. A produção de *Espectros* de Brahm constituiu, claramente, a fonte de inspiração e o ponto de partida para a versão pessoal de Reinhardt. Igualmente notória na produção do Kammerspiele era a influência da seminal interpretação de Osvald por Albert Bassermann. Mais forte ainda, porém, era a ligação da versão de Reinhardt à tendência marcadamente conceptual que caracterizava a abordagem de Brahm, e que levara alguns dos seus comentadores a descrever a peça como uma obra “alicerçada na mágoa” – foi o caso de Alfred Polgar, que a propósito da interpretação de Brahm escreveu: “O caminho sombrio que [Ibsen] traça corre paralelamente aos muros do cemitério […]. Altas cruzes sepulcrais – as regras e os deveres sociais – erguem-se, opressivas e contrárias à vida, acima de todas as coisas.”[2] O cenário extraordinariamente evocativo de Munch – que não apenas emprestou à produção do Kammerspiele os seus característicos tom e textura visuais, como também moldou de modo definitivo todo o estilo de encenação da peça – levaria muito mais longe esta visão da obra. Ao transferirem *Espectros*, de modo deliberado, da esfera da realidade (onde a peça permanecera firmemente ancorada na produção de Brahm) para um plano imaginativo no

qual os valores poéticos e atmosféricos adquiriam muito mais ênfase do que nas anteriores encenações naturalistas, Munch e Reinhardt proporcionaram à crítica e ao público contemporâneos um Ibsen inteiramente "novo".

Em vez de confrontar o espectador com um ambiente físico composto por uma filigrana complexa de pormenores realistas na qual nenhum elemento individual assumia particular importância, Munch concebeu uma sala de estar expressivamente simplificada e marcada por motivos visuais específicos, com vista a intensificar e a acentuar a atmosfera dominante da peça. Nesta interpretação do drama, o mosaico realista preciso e logicamente organizado – o ambiente objetivamente descrito por Ibsen – era atenuado de modo a conferir uma maior intensidade e transparência a alguns dos temas predominantes da obra. Evidentemente, Munch não era um cenógrafo comum (embora tivesse criado também o cenário para a produção de Lugné-Poë de *John Gabriel Borkman*, em 1897), tendo o seu trabalho cenográfico para *Espectros* assumido a forma de um conjunto de esboços que constituíam respostas visuais puramente intuitivas às situações e aos ambientes retratados na peça. Nesses esboços, contudo, os contornos da realidade não apresentam distorções de tipo expressionista. Em vez disso, a realidade é pintada sob uma luz particularmente reveladora, adquirindo uma coloração específica que visa projetar uma visão imaginativa dos ritmos e tensões interiores do drama. De facto, quando olhamos o espaço doméstico criado por Munch, encontramos diversos elementos que poderíamos designar como realistas: um conjunto de mesa e cadeiras, uma *chaise-longue* sobre um tapete, ladeada por uma mesinha de café, uma lareira, um grande relógio de sala, quadros nas paredes e até mesmo um vaso com uma planta. No entanto, o resultado final da técnica de Munch constitui uma "destilação" – algo de semelhante àquilo que o pintor norte-americano Andrew Wyeth descreveu numa entrevista como "pintura realista com uma qualidade acrescida, com um determinado sentido. O importante é aquilo que está subjacente à realidade". Neste sentido particular, os esboços de Munch para o cenário de *Espectros* representam algo que poderíamos denominar como uma eliminação regenerativa de um realismo estrito e antiquado, realizada – e, também aqui, Wyeth estaria certamente de acordo – em benefício de um mundo que se situa para além das formas, sob as superfícies. Numa carta não datada a Munch, Reinhardt refere a importância crucial de revelar aquilo que, nos textos de Ibsen, "se encontra nas entrelinhas e por detrás das palavras".

Hugo von Hofmannsthal descreve o evocativo resultado final dos esforços de Munch como uma sala "de dimensão média, uma espécie de *salon* ao estilo de 1850"; porém, a combinação das cores e as formas do mobiliário "emanam o espírito de opressão, de pesar e o sentido de fatalidade que pairam sobre esta tragédia, assim como uma abertura trágica emana o motivo de uma ópera", escreve.[3] Marcado por tonalidades sombrias de castanho-avermelhado, negro, cinzento e violeta, e visualmente dominado por um grande cadeirão negro, este espaço exala, de facto, uma pesada atmosfera de constrição e melancolia. Na opinião de Reinhardt, a poltrona negra, um elemento importante em todos os esboços de Munch, condensava e refletia de modo exemplar o tipo de ambiente que ele pretendia criar – "[a poltrona] diz-nos tudo o que precisamos de saber", garantiu ele ao cenógrafo Ernst Stern, que tinha exprimido algumas reservas de



natureza prática. "Os tons escuros refletem toda a atmosfera do drama. E depois repare-se nestas paredes: são da cor de gengivas doentes. Temos de conseguir obter este tom, que vai pôr os atores no estado de espírito certo."[4] Embora a grande janela em segundo plano esteja voltada para um fiorde, a sufocante câmara de Munch dir-se-ia cercada, como uma prisão, pelos recortados e ameaçadores picos montanhosos que quase obscurecem a vista do céu, acentuando assim esse sentimento de inescapável predestinação que nos é transmitido ao longo da peça com uma intensidade quase strindberguiana. "Cada linha, cada volume de espaço, altura, largura – todos desempenham os papéis que lhes foram atribuídos nesta inexorável tragédia moderna, e as personagens que aí se movem, quase como que impelidas por uma força desconhecida, dir-se-iam ter sido aí colocadas pela própria mão do destino", escreveu um crítico. "Eram como que pontos necessários na construção de toda a cena, como acentos numa pauta musical."[5]

Assim, ao abordarem *Espectros* com o objetivo declarado de dar vida e forma visível ao espírito íntimo da obra, em vez de tentarem recriar no palco uma "realidade" externa, e ao interpretarem a peça como um drama que tem na força do destino, mais do que nas personagens ou na psicologia, o seu eixo trágico, Munch e Reinhardt marcaram uma rutura definitiva com o anterior teatro de estilo naturalista. O efeito profundo, e até avassalador, que a produção do Kammerspiele exercia sobre as suas audiências resultava em grande medida da intensa relação que se estabelecia entre o palco e os espectadores na intimidade do pequeno teatro de Reinhardt. Aqui, porém, tal relação já não dependia da capacidade de proporcionar ao espectador "a sensação de estar a assistir a acontecimentos reais", para citar as instruções que Ibsen dirigira a Lindberg. Na produção de Reinhardt, a grande força evocativa da experiência teatral derivava não tanto de uma interação subtil entre as personagens, mas sim da revelação, mediante uma imagem coerente e única, do ritmo trágico inerente ao próprio drama – uma imagem conceptual que transformava a peça numa tragédia do destino, de seres humanos irremediavelmente encurralados e condenados ao sofrimento.

Cada uma das figuras individuais da peça estava subordinada a este padrão de sentido mais amplo. Para Brahm, o objetivo da encenação era a "verdade" e as circunstâncias factuais que lhe estavam associadas; para Reinhardt, o seu principal propósito era a projeção de uma visão teatral inteiramente concebida e estruturada. "Cada frase soa como se tivesse acabado de ser inventada; cada situação tem a sua própria face; cada pausa, a sua importância; cada figura, o seu lugar certo. Nada destoa, nada está ali apenas porque sim", escreveu Siegfried Jacobsohn na sua apreciação da "beleza inexprimível" da encenação de Reinhardt. "Não existem já as personalidades dos atores; eles são as figuras do mundo a que o poeta deu vida."[6]

[…] De modo não menos importante, como os esboços de Munch nos mostram com grande clareza gráfica, os jogos de luz e sombra revestiam-se de uma importância interpretativa crucial na versão de *Espectros* levada à cena no Kammerspiele, bem como, de resto, na conceção temática do próprio texto. Alterações de luz reativas – ao mesmo tempo realisticamente justificadas e simbolicamente expressivas – sublinhavam e refletiam as flutuações emocionais do drama, funcionando de modo a amplificar e a intensificar a pulsação trágica da representação. O ambiente mortiço

que as didascálias de Ibsen sugeriam – a "paisagem de fiordes sombrios, sob um véu de chuva constante" – deveria registar modificações subtis, tanto em tom como em textura, em conformidade com o desenrolar da ação. As notas pormenorizadas que Reinhardt dirigiu a Munch, relativas às mudanças de luz tal como ele as imaginava, constituem, em si mesmas, uma ilustração fascinante da atmosfera fantasmagórica que o encenador procurou e logrou criar, na qual luz e sombra representavam, literalmente, o seu próprio drama:

> Ato I: Tempo chuvoso, cinzento e baço; mais luz no exterior do que no interior. A luz provém sobretudo da janela localizada à esquerda. As janelas: molhadas, manchadas de sombras. Atmosfera de chuva, lívida e húmida. Variações assinaladas mediante a iluminação. Manhã.
>
> Ato II: Aproximação do crepúsculo. Sombras cada vez mais carregadas. Inicialmente há mais luz; depois, escurecimento progressivo, até que o exterior se torna negro. No interior, à medida que a ação se aproxima do fim, um candeeiro de pé alto ilumina intensamente uma parte da sala, particularmente a mesa, enquanto os cantos da sala mergulham numa obscuridade fantasmagórica [*gespenstisch dunkel*]. No final, um ténue reflexo rubro de fogo lampeja para além das janelas. Tarde – anoitecer.
>
> Ato III: Noite. Candeeiro. Num momento posterior, muito lentamente: a ténue claridade do amanhecer vai aumentando a pouco e pouco, e, misturada com a luz do candeeiro, produz uma meia-luz estranhamente agoirenta. No final, plena luz diurna, fria e impiedosa, proveniente do fundo do palco, pelo que a peça termina com um grandioso *finale* sinfónico. Noite – alvorecer…"[7]

Nesta evocativa atmosfera, as personagens do drama, vestidas de tons escuros, assumem uma aparência estranhamente irreal, como que transformadas em fantasmas de si mesmas. Quando o passado que irremediavelmente as aprisiona é, por fim, plenamente revelado, as sombras sinistras que pairam nos esboços de Munch e nas notas de Reinhardt ganham vida, cercando e engolindo, implacáveis, as figuras humanas sobre o palco. "Na desesperança dos derradeiros momentos da peça", escreve Julius Bab, enquanto a escuridão é a pouco e pouco atravessada pela luminosidade fria e cinzenta que precede o nascer-do-sol, "quando a senhora Alving se precipita para o filho, sob a luz do candeeiro, as sombras projetadas nas paredes, altas como casas, seguem-na, como perseguidores demoníacos".[8]

Desde os tempos de Max Reinhardt até à atualidade, os encenadores têm continuado a explorar e a apresentar alternativas excecionais, de um grau de estilização de maior ou menor radicalidade, ao naturalismo que tendia a dominar as encenações das principais peças em prosa de Ibsen. A produção de *Espectros* do Kammerspiele, que Reinhardt continuaria a apresentar em várias cidades europeias até 1914, teve consequências particularmente duradouras e profundas, já que revelava um novo Ibsen – ou talvez, mais precisamente, porque demonstrava que o Ibsen simbólico das peças mais tardias, o Ibsen poético das primeiras obras e o autor zangado que escreveu *Espectros* eram, no fim de contas, o mesmo e único homem. Similarmente, de modos inteiramente distintos, as cenografias propostas por Munch e por Gordon Craig em 1906 refletiam a vontade de criar algo a que Craig chamava "um lugar que se harmonize com os pensamentos do poeta", ao invés de mais uma saleta vitoriana "autêntica". "É possível interpretar e encenar Ibsen de modo a torná-lo insignificante e mesquinho", advertia Gordon Craig no texto que escreveu para o programa de *Rosmersholm* do Teatro della Pergola: "Por isso, devemos manter sempre presente a nossa capacidade artística e pôr de lado a nossa propensão para a fotografia; para este novo poeta devemos re-formar um novo Teatro."

---

**1** Programa para *Rosmersholm*, Teatro della Pergola, Florença, 5 de dezembro de 1906: citado em Denis Bablet, *Edward Gordon Craig* (Londres, 1966), p. 87.
**2** Alfred Polgar, *Brahm's Ibsen* (Berlim, 1910), p. 87.
**3** Citado em *Max Reinhardt and his Theatre*, ed. Oliver M. Sayler (Nova Iorque, 1968), p. 26.
**4** Ernst Stern, *My Life, My Stage,* trad. Edward Fitzgerald (Londres, 1951), p. 74-5.
**5** Frank E. Washburn-Freund, "The Evolution of Reinhardt", in Sayler, p. 53.
**6** Sayler, p. 324.
**7** Citado em Edda Fuhrich e Gisela Prossnitz, *Max Reinhardt: Eine Dokumentation* (Viena, 1987), p. 98.
**8** Julius Bab, *Das Theater der Gegenwart* (Leipzig, 1928), p. 126.

* Excertos de "Naturalism and after: *Ghosts*". In *Ibsen's Lively Art: A Performance Study of the Major Plays*. Cambridge University Press, 1989. p. 112-119.

Trad. **Rui Pires Cabral**.

# “Já esperava que uma tempestade se abatesse sobre a minha cabeça”

MICHAEL MEYER*

Em 28 de junho, Ibsen, [a sua esposa] Suzannah e [o filho] Sigurd viajaram para Sorrento, na costa ocidental da Itália, onde se instalaram no Hotel Tramontano, como tinham feito dois anos antes, e onde Dietrichson e a família se lhes juntaram pouco depois. O tempo estava terrivelmente quente. “A minha mulher sofre mais do que nós com o calor, e em particular com o siroco”, escreveu Ibsen a Camilla Collett nesse agosto, “mas vai conseguindo sobreviver graças ao banho de mar diário. Não acredito que você suportasse um verão aqui em baixo. Caminhar é quase impensável; temos de nos limitar a ficar sentados, e tão imóveis quanto possível.” Não obstante a dureza destas condições, Ibsen pôde escrever ao editor Frederick V. Hegel, a 30 de setembro, nos seguintes termos: “Aproveito um momento de pausa para lhe dizer, rapidamente, que a 23 terminei o primeiro rascunho da minha nova peça e que a 25 comecei a copiá-la a limpo. A peça chama-se *Espectros: Um Drama Doméstico em Três Atos*. Espero poder enviar-lhe o texto completo até finais de outubro.”

Na verdade, esta “cópia a limpo” tomou a forma de um novo rascunho, e uma vez que o tempo começava a ser escasso para que o livro saísse antes do Natal, Ibsen lançou mãos à obra, concluindo o primeiro ato (cujo rascunho terminara em 4 de outubro) e enviando uma cópia ao editor no dia 16. Trabalhando arduamente em contrarrelógio, o dramaturgo completaria o rascunho do segundo ato (que iniciara em 13 de outubro) em sete dias, e o do terceiro ato em quatro. No dia 4 de novembro, Ibsen enviou a Hegel a versão final do segundo ato e a primeira página do terceiro, com a promessa de que “o que falta ser-lhe-á enviado o mais brevemente possível a partir de Roma, para onde regressaremos amanhã”.

Em 23 de novembro, escrevendo de Roma, Ibsen dirige a Hegel uma ligeira advertência: “É muito provável que *Espectros* cause algum alarme em determinados círculos; mas nada podemos fazer quanto a isso. Se assim não fosse, eu não teria sentido necessidade de escrever a peça.” Na altura, como adianta na mesma carta, Ibsen estava já a planear “uma nova comédia em quatro atos, cuja ideia já me tinha ocorrido antes, mas que pus de lado para escrever *Espectros*, que me obcecou, monopolizando os meus pensamentos”.

*Espectros* – a história de uma mulher que deixa o marido, mas é persuadida a voltar para casa pelo pastor (que ela ama) e acaba por dar à luz um filho que herda a sífilis do pai – seria de facto publicada pela Gyldendal, numa edição de dez mil exemplares (mais dois mil do que *Casa de Bonecas*), em 13 de dezembro de 1881, suscitando de imediato reações de consternação e hostilidade muito mais veementes do que o autor previra. Inicialmente, Ibsen aceitou a situação com serenidade; estava ciente de que era altamente improvável que a peça fosse encenada na Escandinávia ou na Alemanha, mas esperava, ainda assim, que o livro cativasse o

público leitor, à semelhança do que se verificara com *Brand* e *Peer Gynt*. Em 22 de dezembro, o dramaturgo escreveu a Ludwig Passarge: "A publicação da minha nova peça criou uma violenta agitação na imprensa escandinava. Todos os dias recebo cartas e artigos de jornal, alguns a favor, outros contra. Vou enviar-lhe um exemplar muito em breve; mas, de momento, parece-me absolutamente impossível que algum teatro alemão aceite levá-la à cena; estou convencido de que, para já, nem mesmo na Escandinávia se atreverão a representá-la. A propósito, a peça teve uma edição de 10 mil exemplares, e tudo indica que em breve será necessário imprimir uma segunda edição" – um vaticínio que se revelaria tristemente erróneo, se bem que, com base nele, Ibsen tivesse aconselhado Hegel, dois dias antes, a investir a quase totalidade dos lucros da primeira edição (342 libras) em títulos garantidos a 4,5%.

Em resposta a um brinde no Clube Escandinavo, em 20 de dezembro, Ibsen comentou que o Natal, um tempo de paz e alegria para a maior parte das pessoas, era geralmente para ele um período de guerra, já que era a época em que saíam os seus livros; acrescentou, contudo, que guerrear o enchia de satisfação, e que para ele a paz era apenas um breve momento de pausa, antes de voltar a lançar-se à batalha. No entanto, ao rever as contas relativas a 1881, Ibsen estaria certamente desejoso de ver sair uma segunda edição, já que nesse ano auferira apenas 626 libras, menos de metade do rendimento do ano anterior. Além do adiantamento de 342 libras pela primeira edição de *Espectros*, as reedições de *Brand* e *Peer Gynt* renderam-lhe 150 libras, às quais se somaram mais 134 em direitos de encenação (relativos, sobretudo, à produção alemã de *Casa de Bonecas*).

Porém, na carta que escreveu a Hegel em 2 de janeiro de 1882, mostrava-se otimista e animado: "As críticas violentas e os ataques absurdos que têm sido lançados contra *Espectros* não me preocupam minimamente. Já os esperava. A publicação da *Comédia do Amor* suscitou também, na Noruega, o mesmo tipo de indignação histérica. E houve igualmente protestos a propósito de *Peer Gynt*, bem como de *Os Pilares da Sociedade* e *Casa de Bonecas*. Esta agitação vai acabar por passar, tal como sucedeu das outras vezes." Acrescentava, porém: "Quando penso no grande número de exemplares que imprimiu, não posso deixar de me preocupar um pouco. Este barulho todo prejudicou as vendas do livro?"

Hegel respondeu-lhe em 10 de janeiro:

> Estimado Sr. Ibsen,
>
> Pergunta-me se tudo isto prejudicou as vendas do livro? Terei de lhe responder com um claro "Sim".
>
> Como deverá saber pelas críticas, *Espectros* causou grande sensação e tem sido o principal acontecimento literário deste inverno, assim como *Casa de Bonecas* o foi há dois anos. Esta reação era inteiramente previsível. Mas, por espantoso que possa parecer, seguiu-se quase de imediato uma grande onda de indignação perante as circunstâncias descritas em *Espectros*, que as pessoas evitam a todo o custo incluir nas suas bibliotecas familiares. Os efeitos desta reação fizeram-se sentir imediatamente. Da grande edição que fizemos, um número considerável de exemplares tinha sido encomendado de antemão, em parte pelas províncias, e em parte pela Noruega e a Suécia.



> Vários livreiros de fora de Copenhaga, e em particular de Cristiânia, Bergen e Estocolmo, onde os jornais se opuseram abertamente à venda do livro, informaram-me já que os níveis de vendas previstos para *Espectros* não se registaram, pedindo-me por isso que aceitasse a devolução de um grande número de exemplares, não apenas daqueles que tinham recebido à consignação, mas também de alguns que tinham comprado em condições normais e que, em circunstâncias normais, não deveriam ser devolvidos. Dada a necessidade de manter boas relações com os meus colegas, senti que o mais sensato era aceder a esses seus pedidos.
>
> Aqui, em Copenhaga, as vendas de *Espectros* têm sido significativamente mais baixas do que as dos seus livros anteriores. E toda esta situação teve também um efeito nocivo nas vendas *desses* livros. Normalmente, vendemos um número bastante considerável de obras suas durante a época do Natal, mas este ano os números foram notoriamente mais reduzidos.
>
> Sinto-me obrigado, meu caro *Herr* Ibsen, a informá-lo com inteira franqueza desta situação […].
>
> Muito afetuosamente,
> Fr. Hegel

August Lindberg descreveu os acontecimentos em Estocolmo no dia da saída do livro. "Houve uma corrida às livrarias. Mas o entusiasmo desvaneceu-se no silêncio. No silêncio absoluto. Os jornais nada disseram e os livreiros devolveram os livros ao editor. Era como contrabando. Qualquer coisa de indecente, que não devia ser discutida." E Alexander Kielland informou Georg Brandes que a Cammermeyer, a mais importante livraria de Cristiânia, tinha devolvido à Gyldendal nada menos do que quinhentos exemplares do livro.[1] Em suma, *Espectros* não era um livro que uma pessoa honrada devesse ter em casa. E isto não se devia apenas ao facto de a peça atacar alguns dos valores mais sagrados da sociedade desse tempo, tais como a santidade do casamento (*Casa de Bonecas* fizera-o já), ou o dever filial de honrar o pai. Muito pior ainda, *Espectros* abordava inequivocamente (embora sem o referir de forma explícita) o tema das doenças venéreas, além de defender o amor livre e de sugerir até que, em determinadas circunstâncias, o próprio incesto podia ser justificável. Mesmo alguns dos mais firmes apoiantes do dramaturgo reagiram com hostilidade. Quando Lindberg perguntou a Ludvig Josephson, que tão ardentemente tinha defendido a causa de Ibsen em Cristiânia, se estaria disposto a encenar *Espectros* no seu teatro de Estocolmo, Josephson rejeitou terminantemente a hipótese. "A peça", disse ele a Lindberg, "é uma das coisas mais obscenas jamais escritas na Escandinávia." E, numa missiva ao conselho diretivo do Teatro Real de Copenhaga, Erik Bøgh escreveu que *Espectros* era "um fenómeno patológico repulsivo que, ao minar a moralidade da nossa ordem social, põe em risco os seus fundamentos" e aconselhou a rejeição da mesma, uma recomendação que seria aceite pela direção do teatro.

Porém, foi na própria Noruega que *Espectros* sofreu os ataques mais violentos. Ibsen já esperava que a peça desagradasse aos jornais mais conservadores, mas ficou chocado ao ler as críticas da imprensa liberal, mais ferozes ainda. O jornal *Oplandenes Avis*, de tendência esquerdista, daria o tom, com um artigo em que se

lia que "o mais completo silêncio seria, em nossa opinião, a resposta mais adequada a semelhante obra". Não obstante esta afirmação, o crítico passava então a descrever o livro como "o mais desagradável que lemos desde há muito", retirando algum consolo do facto de que "na nossa humilde opinião, pelo menos, a qualidade de escrita desta obra é muito inferior à dos anteriores livros do autor". No *Dagbladet*, um crítico anónimo escreveu: "É como se Ibsen tivesse tido prazer em dizer as piores coisas que sabe, e em dizê-las do modo mais afrontoso que pôde conceber." Ironicamente, o autor destas linhas, Arne Garborg, tinha acabado de publicar um conto intitulado "O Livre-Pensador". No *Morgenbladet*, o veterano Andreas Munch publicou um poema chamado "Uma Estrela Cadente", comparando Ibsen a uma estrela que se deixa atrair a uma região inferior (a "região das névoas"), convertendo-se num meteoro que se despenha "na terra negra, inchada de cadáveres" e aí jaz, emanando um "perverso fedor a corrupção". Num editorial do mesmo jornal, publicado em 18 de dezembro, lia-se: "Este livro não tem lugar sobre a mesa de Natal de um lar cristão." Mesmo alguns escritores progressistas como Jonas Lie e Alexander Kielland exprimiram, em privado, fortes reservas; e Henrik Jæger, que seis anos mais tarde escreveria uma biografia laudatória de Ibsen, proferiu uma conferência na Universidade de Cristiânia em que atacava a peça, e partiu em digressão pelo país repetindo as suas opiniões negativas (que mais tarde repudiaria).

Contudo, alguns espíritos audaciosos não deixaram de defender a peça. Hans Jæger, que mais tarde seria condenado a uma pena de prisão pela escrita de um romance alegadamente pornográfico, bem como o jovem encenador Gunnar Heiberg e as formidáveis sufragistas Amalie Skram e Camilla Collett, todos se manifestaram a favor da obra nas páginas do *Dagbladet*; o mesmo fez Bjørnson, o qual, não obstante os recentes desentendimentos pessoais com Ibsen, elogiou a peça, descrevendo-a como uma obra "livre, valente e corajosa". Como escreveria Ibsen a Olaf Skavlan em 24 de janeiro de 1882: "O gesto é bem característico dele […]. Bjørnson possui de facto um grande espírito imperial, e eu jamais o esquecerei." E, um ano depois, P.O. Schjøtt, professor de Grego na Universidade de Cristiânia, publicaria um artigo no *Nyt Tidsskrift* em que comparava *Espectros* às tragédias da Grécia Antiga:

> Quando os grandes poetas cómicos e trágicos de Atenas apresentavam no palco as ideias políticas, éticas e religiosas do seu tempo, e até os seus defensores, o mais certo era que alguém os censurasse e considerasse as suas obras tendenciosas. Mas a prática seria amplamente redimida pela posteridade. Quando a antiga arte da escrita dramática se encontrava no seu zénite, nessa Idade de Ouro, era este realismo ou, se quiserem, esta tendenciosidade, que lhe fornecia vitalidade e carácter […]. Generalizamos, portanto, com particular referência à mais recente peça de Ibsen […]. Pois de todos os dramas modernos que conhecemos, o que mais se aproxima da tragédia clássica é *Espectros* […]. Quando a poeira da crítica ignorante assentar, o que acreditamos vir a acontecer em breve, esta peça de Ibsen, de puros e ousados contornos, será reconhecida não apenas como o seu mais nobre feito, mas também como a mais grandiosa obra de arte que ele, ou, de facto, toda a nossa literatura dramática, jamais produziu.

Esta última frase de Schjøtt continha uma referência a uma recensão da peça assinada por Georg Brandes, o qual, no *Morgenbladet* (o jornal dinamarquês desse nome, e não o norueguês), qualificara *Espectros* como "não a peça mais perfeita que o autor escreveu, mas o mais nobre feito da sua carreira literária". De facto, na Dinamarca, Brandes foi praticamente o único crítico que defendeu a peça; o seu artigo encantou Ibsen, levando ao restabelecimento de relações amigáveis entre os dois homens.

Em Roma, Ibsen lia com crescente indignação os diversos comentários à peça. "O que podemos dizer da atitude assumida pela chamada imprensa liberal?", desabafou ele numa carta a Brandes (a primeira que lhe escrevia em cinco anos), datada de 3 de janeiro de 1882. "Desses líderes que tanto falam e escrevem sobre a liberdade e o progresso e que, ao mesmo tempo, se deixam escravizar pelas presumíveis opiniões dos seus assinantes?" Três dias mais tarde, Ibsen escreveu ao escritor dinamarquês Sophus Schandorph: "Estava preparado para alguma agitação deste género. Quanto mais não fosse, porque alguns dos nossos críticos noruegueses têm um talento inegável para tresler e interpretar erroneamente os autores cujas obras se atrevem a julgar." Depois de garantir que as opiniões expressas pelas personagens de *Espectros* não eram necessariamente as suas ("Em nenhuma outra das minhas peças é o autor tão distante e descomprometido como nesta"),[2] Ibsen passa então a negar que a obra seja uma apologia do niilismo. "A peça não pretende defender coisa nenhuma. Limita-se a apontar o facto de que o niilismo fervilha sob a superfície da Noruega, assim como em qualquer outro lugar. É inevitável. Haverá sempre um pastor Manders para incitar uma qualquer senhora Alving a existir. E esta, simplesmente por ser mulher, avançará então até ao mais extremo limite."

Em 28 de janeiro, o dramaturgo escreveu a outro escritor dinamarquês, Otto Borchsenius: "Pode muito bem acontecer que, em determinados aspetos, esta peça seja algo audaciosa. Mas pareceu-me que tinha chegado o momento de retraçar algumas fronteiras. Uma tarefa muito mais fácil para mim, como escritor experiente, do que para os muitos escritores mais jovens que pudessem aspirar a fazer algo de semelhante. Já esperava que uma tempestade se abatesse sobre a minha cabeça; mas é o tipo de coisas das quais não podemos fugir. Fugir teria sido uma covardia. Aquilo que mais me deprimiu não foram os ataques propriamente ditos, mas a falta de coragem revelada pelas fileiras dos chamados liberais na Noruega. É gente fraca, que não serve para lutar e defender coisa nenhuma."

Em 8 de março, Ibsen escreveu uma calorosa carta de agradecimento a Bjørnson "por se ter erguido de modo tão aberto e honroso em minha defesa, num momento em que eu me encontrava sob ataque de todos os lados. Evidentemente, não esperava outra coisa do seu destemido espírito guerreiro […]. Pode ficar certo de que jamais o esquecerei. Soube ainda que, durante a sua estadia na América, escreveu algumas palavras elogiosas sobre mim. Agradeço-lhe também por isso […]. Disseram-me que esteve doente nessa altura, e soube que houve muitas tempestades no mar durante a sua viagem de regresso. Compreendi então, súbita e intensamente, o quanto você significa para mim, bem como para todos nós. Se alguma coisa de mal lhe acontecesse, pensei, seria uma grande desgraça para a nossa terra, e eu perderia toda a alegria no ato de criar".



Portanto, longe de o desencorajarem de escrever, as situações de confronto estimulavam Ibsen. Em 16 de março escreveu a Hegel, informando-o de que estava "inteiramente imerso nos preparativos de uma nova obra. Desta vez será uma peça pacífica, que os ministros do governo, os comerciantes por atacado e as respetivas esposas vão poder ler sem temor, e que os teatros não terão razões para rejeitar […]. No que diz respeito a *Espectros*, a compreensão há de acabar por penetrar os espíritos da boa gente do nosso país, e julgo que não tardará muito. Mas todas aquelas figuras emurchecidas e decrépitas que cuspiram sobre essa obra hão de sofrer um dia o julgamento esmagador dos futuros historiadores literários […]. O meu livro contém o futuro."

O Teatro de Cristiânia e o Teatro Real de Estocolmo seguiram o exemplo do Teatro Real de Copenhaga e do Teatro Nya, recusando-se a encenar a peça. Contudo, em 20 de maio, *Espectros* teve por fim a sua estreia mundial – curiosamente, em Chicago, onde foi levado à cena, na sua língua original, no Aurora Turner Hall perante uma audiência de imigrantes escandinavos, com a atriz dinamarquesa Helga von Bluhme no papel de senhora Alving, e os restantes papéis entregues a amadores dinamarqueses e noruegueses. Esta produção – que foi também, tanto quanto sabemos, a primeira encenação de Ibsen nos Estados Unidos da América – seguiria depois em digressão, apresentando-se em Minneapolis e diversas outras cidades do Centro-Oeste com amplas comunidades escandinavas. Mas teria de passar mais um ano antes que a peça fosse representada na Europa – e mesmo depois de dissipado o escândalo, e de a peça ter sido apresentada a audiências respeitáveis, só 13 anos mais tarde seria necessário imprimir uma segunda edição da obra. *Espectros* continuava a ser um livro que não convinha ter à vista em casa.

Paralelamente ao choque que causou no meio literário e teatral da Escandinávia, a peça exerceu de imediato um efeito estimulante sobre o público mais jovem. O dinamarquês Herman Bang, então com 25 anos de idade, que viria a tornar-se um romancista conceituado e um dos mais influentes divulgadores de Ibsen em França, descreve o entusiasmo que a obra suscitou entre os jovens da sua geração, mesmo antes de se tornar motivo de escândalo.

> A peça chegou às livrarias ao final do dia. Os leitores mais impacientes correram a comprar o livro já depois do escurecer. Nessa mesma noite, visitei um jovem ator que tinha acabado de ler *Espectros* […]. "Esta", disse-me ele, "é a melhor peça de teatro que a nossa era jamais conhecerá." A controvérsia estalou logo na manhã seguinte. Um número extraordinariamente elevado de pessoas parecia ter lido a peça na noite anterior […]. Um ou dois sujeitos desassossegados que nada tinham a perder, sem bom nome que uma ligação a *Espectros* pudesse pôr em risco, realizaram leituras públicas. As pessoas afluíam em grande número aos lugares esconsos onde ocorriam tais leituras, para lá das pontes, nos subúrbios mais distantes. Um grupo de atores indesejados planeava partir em digressão com a peça. Queriam apresentá-la nas províncias.

Mas, acrescenta Bang, "a boa sociedade estava ciente do seu dever" e o projeto teria de ser abandonado. Ainda assim, a peça "foi representada em sessões semiprivadas, em lugares impossíveis que desconheço", e por pouco não teve uma

encenação profissional em Copenhaga semanas após a publicação, já que Theodor Andersen, o diretor do Teatro Casino, "leu-a vinte vezes antes de decidir recusá-la".

Na Alemanha, a publicação da peça (que só ocorreria em 1884) gerou o mesmo tipo de reações. Bang, que na altura se encontrava na Alemanha, descreve uma representação de *Casa de Bonecas* em Meiningen, com a celebrada atriz Marie Ramlo como artista convidada. O teatro estava repleto de jovens estudantes.

> Não foi a atuação de *Frau* Ramlo, embora excelente, que prendeu a atenção do público. Os jovens mal a ouviram. Estavam concentrados na leitura antes do espetáculo e continuaram a ler mesmo depois da subida do pano. Liam furtivamente, com assombro, como que temerosos, liam, enquanto o livro ia passando secretamente de mão em mão, um pequeno e modesto volume amarelo de capa mole, com cerca de cem páginas, intitulado *Gespenster* [*Espectros*]. Que estranha noite, em que todas aquelas centenas de jovens liam em conjunto uma peça sobre os pecados dos pais, e em que, enquanto se representava sob as luzes da ribalta um drama sobre o casamento, esse outro drama de pais e filhos se impunha desde o auditório até ao palco. Aqueles jovens não se atreviam a ler esse livro em casa, e por isso liam-no ali, em segredo.

Bang acrescenta que muitos jovens atores e atrizes usavam excertos de *Espectros* como texto de audição mesmo antes de ser permitida a sua representação na Alemanha (o que só aconteceria em 1886, e apenas em privado), e que "jovens atores principiantes representavam secretamente a peça em salões suburbanos nas mais remotas raias da civilização, tal como acontecia na Noruega".

Os contemporâneos de Ibsen viam *Espectros* sobretudo como uma peça sobre a doença física, tal como tinham entendido *Casa de Bonecas* como uma peça que abordava principalmente os direitos das mulheres. Salvo algumas honrosas exceções, não compreenderam que o verdadeiro tema de *Espectros* é o efeito asfixiante de uma submissão acrítica às convenções sociais. Como escreveu Halvdan Koht: "Osvald é atingido pela doença, não porque o pai era um bruto, mas porque a senhora Alving tinha acatado a ética imoral da sociedade"[3] – por outras palavras, *Espectros* é uma peça sobre a debilidade ética e não física. A importância de combater o passado, a necessidade individual de procurar a liberdade, o perigo de renunciar ao amor em nome do dever – são estes os verdadeiros temas de *Espectros*, e são também os temas de todas as peças que Ibsen escreveu desde *Casa de Bonecas*. Os alvos que visa são os mesmos que já tinha atacado em *Casa de Bonecas* e, anteriormente, em *Os Pilares da Sociedade*, e que continuaria a atacar até ao fim da vida: a vacuidade da respeitabilidade, a mentalidade provinciana, os efeitos da opressão e inibição das terras pequenas, a repressão da liberdade individual por forças internas tanto quanto externas e o não reconhecimento da importância da hereditariedade – uma questão muito debatida entre os escandinavos residentes em Roma, um dos quais, o botânico e romancista J.P. Jacobsen, tinha traduzido para dinamarquês *A Origem das Espécies* e *A Descendência do Homem*, de Darwin. Émile Zola, evidentemente, apressara-se a explorar a tese darwiniana segundo a qual o homem, assim como os restantes animais, tem de se adaptar ao seu meio ambiente; mas Ibsen detestava ser



comparado a Zola, por quem tinha pouco apreço. "Zola", comentou o dramaturgo certa vez, "desce ao esgoto para se banhar nele, e eu para o purificar."

Não sabemos ao certo até que ponto Ibsen conhecia a obra de Zola. Em 1882, o dramaturgo confessou a William Archer que não tinha lido nenhum dos seus livros, mas em 1898 declarou a um jornalista sueco que tinha lido "muitas coisas dele, embora não o seu grande ciclo de romances", descrevendo-o como "clara e indubitavelmente um grande talento". Contudo, esta entrevista ocorreu durante as celebrações do seu septuagésimo aniversário, ocasião em que se mostrara particularmente benevolente para com todos os colegas. A opinião que Zola tinha de Ibsen parece ter sido igualmente ambígua. Zola tinha sido em grande medida responsável pela primeira produção francesa de Ibsen, em 1891, ao sugerir *Espectros* a Antoine (este já tinha pensado encenar a peça, mas acabara por desistir do projeto; Zola lera um ensaio de Jacques Saint-Cère na *Revue de l'art dramatique* no qual Ibsen era descrito como um naturalista, e acreditou ter encontrado um companheiro de armas). Por outro lado, quando lhe perguntaram o que pensava a propósito da influência de Ibsen sobre o teatro francês (e a de Tolstoi sobre o romance francês), Zola terá replicado que "não atribuía grande importância à questão, pois acreditava que as ideias supostamente nórdicas que chegavam a Paris eram, na realidade, ideias francesas que tinham sido disseminadas por autores franceses e regressado ao seu ponto de origem, em certos casos cristalizadas ou intensificadas pela imaginação mais sombria dos escritores escandinavos ou russos". A lenda da suposta dívida de Ibsen para com Scribe, Dumas *fils* ou George Sand, entre outros, revelar-se-ia extremamente duradoura.

Num aspeto técnico importante, *Espectros* antecipa as peças posteriores do autor – nomeadamente, ao nível da densidade dos diálogos. Tanto em *Os Pilares da Sociedade* como em *Casa de Bonecas*, a escrita é simples (e comparativamente fácil de traduzir), já que, na maioria dos casos, as personagens dizem aquilo que realmente pensam. Porém, em *Espectros*, a senhora Alving e Manders, em particular, tendem a contornar os assuntos sobre os quais receiam falar abertamente, e nesses momentos o diálogo torna-se oblíquo, por vezes até opaco. Estes diálogos de redobrada densidade – em que as personagens dizem uma coisa, mas pensam outra – constituem um dos mais importantes contributos de Ibsen para a técnica da escrita dramática em prosa. Ibsen estava bem ciente do facto de que as pessoas, quando abordam qualquer assunto que lhes suscita sentimentos de culpa, evitam falar diretamente, recorrendo a um discurso cheio de evasivas e rodeios; e os atores, quando interpretam estas falas, devem dizer o texto mas representar também o subtexto, ou seja, os pensamentos que se encontram nas entrelinhas, sem chegarem a ser expressos. Uma das maiores dificuldades que um tradutor de Ibsen enfrenta é o de transmitir este sentido que subjaz ao que é efetivamente dito; se ignorar estes subentendidos que marcam o texto original, torna-se praticamente impossível que os atores transmitam os sentimentos de culpa e de evasão que caracterizam a maioria dos protagonistas ibsenianos, e que nos momentos de crise se revelam frequentemente como o motor das suas ações, ou a causa da sua incapacidade para agir.

Historicamente, *Espectros* ocupa uma posição de imensa importância. Julius Hoffory comentou, em 1888, que grande parte do seu efeito sobre os

contemporâneos de Ibsen se devia ao facto de ser uma peça comparável às de Ésquilo e Sófocles, mas com personagens do mundo moderno; um aspeto que facilmente passa despercebido ao leitor de hoje, para quem *Espectros* é uma "peça de época" tanto quanto o é, por exemplo, o *Agamémnon* clássico. *Espectros* foi a primeira grande tragédia escrita em prosa simples e corrente sobre personagens de classe média. *A Morte de Danton* ou *Woyzeck* apresentam uma prosa elevada e enfática que com frequência – e de modo esplêndido – cruza a fronteira da poesia; e embora outros dramaturgos tenham tentado alcançar o que Ibsen faz em *Espectros*, nenhum foi bem-sucedido. O tempo não diluiu o seu impacto (ainda que por vezes, sobretudo na Inglaterra e nos Estados Unidos da América, a obra nada ganhe em ser publicitada como "a peça que chocou os nossos avós"). De facto, *Espectros* apresenta a imensa vantagem de não ter, como era frequente no teatro do século XIX, uma senhora Alving declamatória e melodramática. As peças de Ibsen requeriam – e ajudaram a desenvolver – um novo tipo de ator, caracterizado pela força da contenção, de dimensão real, e não wagneriano. Sarah Bernhardt e Henry Irving rejeitaram as suas peças; Eleonora Duse acolheu-as sem reservas.

---

**1** Kielland acrescentava, de modo interessante, que gostava de *Espectros* "menos pela peça em si mesma do que pelas revelações que me oferece sobre essa pessoa elegante, prudente, celebrada e um tanto altiva que, à semelhança de Nora, sempre teve o secreto desejo de gritar 'Que se dane!' no meio dessa elegância toda – e que agora ganhou coragem para o fazer".

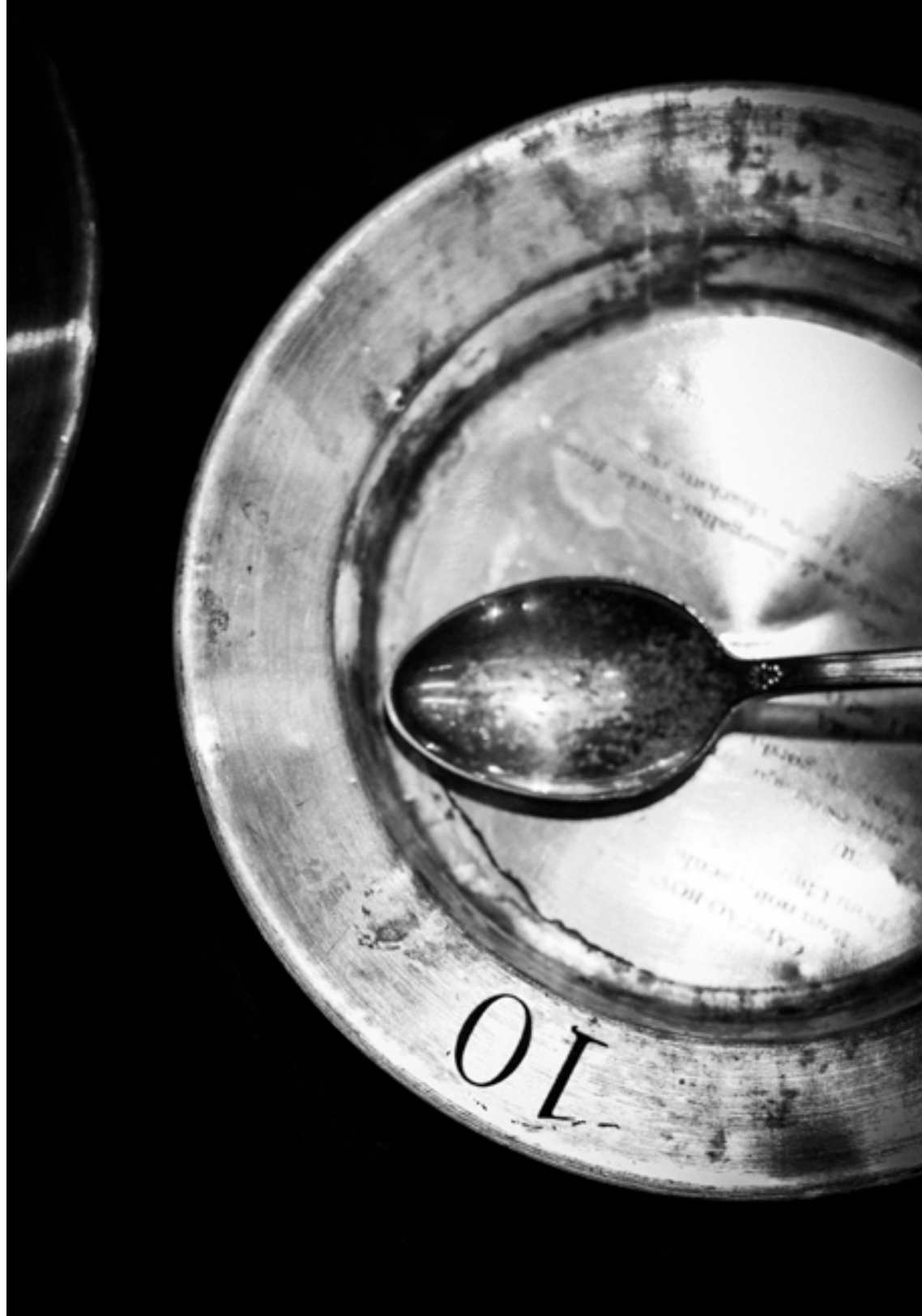
**2** Esta afirmação seria duramente criticada por Strindberg numa carta a Edvard Brandes datada de 18 de fevereiro de 1882 ("Ibsen é um covarde, não lhe parece?"). No entanto, Strindberg admirava *Espectros*, pedindo a Brandes que agradecesse ao irmão pela defesa que este fizera da peça, e mesmo em 1884, depois de se ter tornado profundamente hostil a Ibsen, admitiu: "Mas é o autor de *Espectros*. Não devo odiá-lo."

**3** Tendo em conta o comentário frequentemente repetido de que a sífilis não pode ser transmitida pelo pai, vale a pena indicar que um bebé pode ser infetado pela mãe e que uma mulher pode ter sífilis sem o saber e sem manifestar quaisquer sintomas. Por outras palavras – e esta é uma explicação muito mais assustadora da doença de Osvald do que a habitual –, a senhora Alving pode ter sido infetada com sífilis pelo marido e ter transmitido a doença ao filho. O Dr. Jonathan Miller fez-me notar que Osvald também podia ter sido infetado ao fumar o cachimbo do pai, quando criança. Ibsen sabia mais sobre medicina do que alguns dos seus críticos.

* Excerto de "Ghosts: 1881-2". In *Ibsen*. Sutton Publishing, 2004. p. 347-355.

Trad. **Rui Pires Cabral**.





# Henrik Ibsen

## Uma cronologia*

**1828** Henrik Ibsen nasce a 20 de março em Skien, Noruega. Nascimento de Lev Tolstoi, na Rússia.

**1830-31** G.W.F. Hegel profere as suas palestras sobre "A Filosofia da História".

**1832-33** A família Ibsen muda-se para uma residência mais luxuosa em Skien.

**1835** Dificuldades financeiras obrigam os Ibsen a mudarem-se para uma casa mais modesta nos arredores da cidade.

**1836** O pai de Ibsen, Knud Ibsen, declara falência. Ibsen deixa a casa familiar aos 14 anos para trabalhar como aprendiz de boticário na pequena cidade costeira de Grimstad. À exceção de uma curta visita, não regressará jamais à sua terra natal.

**1846** Ibsen concebe um filho ilegítimo com uma empregada doméstica dez anos mais velha do que ele. Apesar dos seus constrangimentos financeiros, contribuirá para o sustento da criança ao longo dos quinze anos seguintes.

**1848** Ibsen escreve versos de apoio aos movimentos revolucionários que agitam a Europa. Estas revoluções acabariam por ser reprimidas. Karl Marx e Friedrich Engels publicam o *Manifesto do Partido Comunista*.

**1848-49** Ibsen escreve a sua primeira peça, a tragédia em verso *Catilina*.

**1849** Publicação de *David Copperfield*, de Charles Dickens. Nascimento de August Strindberg, na Suécia.

**1850** Publicação de *Catilina*. Ibsen deixa Grimstad e instala-se em Cristiânia (Oslo) para estudar para os exames de acesso à universidade. Reprova às disciplinas de Grego e Matemática. Escreve a segunda peça, *O Túmulo do Guerreiro*, o seu primeiro texto dramático a ser levado ao palco.

**1851** Diversas atividades jornalísticas. Edita um jornal estudantil. Em novembro, Ibsen é contratado como dramaturgo-residente pelo recém-criado Teatro Norueguês, em Bergen. Publicação de *Moby Dick*, de Herman Melville.

**1852** Estuda teatro em Copenhaga e em Dresden. Alexandre Dumas (filho) publica a peça *A Dama das Camélias*.

**1853** A peça de Ibsen *Noite de São João* é representada no Teatro Norueguês de Bergen em 2 de janeiro. Herbert Spencer cunha o termo "evolução".

**1854** Uma versão revista de *O Túmulo do Guerreiro* é encenada em Bergen, em 2 de janeiro.

**1855** Em 2 de janeiro, é representada em Bergen *A Senhora Inger de Oestraat*, a sua primeira tragédia em cinco atos. Ibsen profere uma conferência sobre Shakespeare e a sua influência na literatura escandinava perante uma sociedade literária de Bergen. Walt Whitman publica *Folhas de Erva*. Morte do filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard.

**1856** *A Festa em Solhaug* é representada com êxito em Bergen, em 2 de janeiro. Em 13

de março, a mesma peça é apresentada no Teatro de Cristiânia. Ibsen conhece Suzannah Thoresen, a sua futura esposa.

**1857** *Olaf Liliekrans* é representada em Bergen, em 2 de janeiro. Ibsen assume o cargo de diretor artístico do Teatro Norueguês de Cristiânia. Charles Baudelaire publica *As Flores do Mal*.

**1858** Ibsen desposa Suzannah Thoresen em 18 de junho. Representação de *Os Vikings em Helgeland* no Teatro Norueguês de Cristiânia. Gustave Flaubert publica *Madame Bovary*. Alegada aparição da Virgem Maria a Bernadette Soubirous em Lourdes, França.

**1859** Ibsen escreve os poemas "Nas Alturas" e "Na Galeria de Pintura". Nascimento do filho de Ibsen, Sigurd, em 23 de dezembro. Charles Darwin publica *A Origem das Espécies*, rapidamente traduzido para as línguas escandinavas e intensamente discutido. Publicação de *História em Duas Cidades*, de Charles Dickens. John Stuart Mill escreve *Sobre a Liberdade*.

**1860** Unificação da Itália por Garibaldi e Vittorio Emanuele II. Nascimento de Anton Tchékhov, na Rússia.

**1861** Ibsen escreve "Terje Vigen", o seu poema mais célebre. Eclosão da Guerra Civil Americana.

**1862** O Teatro Norueguês de Cristiânia declara falência e Ibsen perde o emprego. Durante os dois anos seguintes não terá um rendimento regular. Viaja amplamente pela Noruega graças a uma bolsa universitária, recolhendo canções e lendas tradicionais. Escreve *A Comédia do Amor*, a sua primeira peça importante, que publica no suplemento de um jornal. A peça é duramente atacada e considerada "uma ofensa à decência humana", tornando-se alvo de muitas críticas negativas. O Teatro de Cristiânia não se arrisca a encená-la.

**1863** Ibsen assume o cargo de consultor literário do Teatro de Cristiânia e publica *Os Pretendentes à Coroa*, uma importante tragédia histórica. Recebe uma segunda bolsa universitária para viajar e recolher canções populares. O governo norueguês concede-lhe também uma bolsa para viajar. Exposição de Édouard Manet na Galeria Martinet, em Paris. Nascimento de Edvard Munch, pintor norueguês. Nascimento de Konstantin Stanislávski, encenador e produtor teatral russo. A província de Schleswig é incorporada na Dinamarca.

**1864** Representação de *Os Pretendentes à Coroa* no Teatro de Cristiânia. Ibsen deixa a Noruega, iniciando um exílio que se prolongará até 1891. Instala-se em Roma com a mulher e o filho. Guerra Dano-Prussiana. A Dinamarca entrega Schleswig, Holstein e Lavenberg à Áustria e à Prússia. Ibsen comenta amargamente estes desenvolvimentos.

**1866** Publicação de *Brand*, que causa sensação na Escandinávia. Fiódor Dostoiévski publica *Crime e Castigo*.

**1867** Publicação de *Peer Gynt*, recebida menos favoravelmente do que *Brand*, mas que viria a tornar-se a mais popular das obras de Ibsen. Karl Marx publica *O Capital*. Émile Zola escreve *Thérèse Raquin*, o primeiro romance naturalista. Garibaldi é derrotado na sua terceira marcha sobre Roma e feito prisioneiro pelos franceses e as forças papais. Ibsen, em Roma, elogia os seguidores de Garibaldi, confrontando o seu heroísmo com a pusilanimidade dos escandinavos durante a Guerra Dano-Prussiana.



**1868** Depois de sucessivas estadias em Florença, Bolonha e Veneza, Ibsen instala-se temporariamente em Munique e definitivamente em Dresden.

**1869** Publica *A Liga da Juventude*. Morte da mãe de Ibsen. O dramaturgo viaja amplamente pelo Egipto, a Núbia e a região do Mar Vermelho, e é convidado pelo Quediva do Egipto a assistir à inauguração do Canal de Suez na qualidade de representante da Noruega. Inicia uma duradoura amizade intelectual com o jovem crítico dinamarquês Georg Brandes, se bem que este tivesse escrito desfavoravelmente sobre *Brand*. Mais tarde, Brandes seria alvo de ataque por parte de personalidades influentes da vida cultural dinamarquesa devido às suas próprias investidas contra a ortodoxia religiosa. Também ele optaria pelo exílio, tornando-se um dos mais importantes críticos literários modernos. O estado norte-americano de Wyoming concede o direito de voto às mulheres. John Stuart Mill escreve *A Sujeição das Mulheres*.

**1870** Início da Guerra Franco-Prussiana, em 19 de julho. A França declara guerra à Prússia e é derrotada. Napoleão III capitula em Sedan. Revolta em Paris e proclamação da Terceira República. Heinrich Schliemann inicia as suas escavações arqueológicas em Troia. Morte de Charles Dickens.

**1871** A eleição de socialistas para a Comuna de Paris suscita o ataque das tropas lideradas pelo General Thiers, que, em defesa da burguesia francesa, massacram mais de 25 mil *communards* (homens, mulheres e crianças) numa única semana. Milhares de outros seriam posteriormente executados ou deportados para colónias penais nos trópicos. Ibsen comenta os acontecimentos com Georg Brandes. Este profere a conferência inaugural da série que dará origem à sua monumental obra em seis volumes *Principais Correntes da Literatura do Século XIX*. Ibsen confessa-lhe que a conferência inaugural "me tirou o sono. Nenhum livro tão perigoso cairia nas mãos de um escritor fecundo. É uma dessas obras que abrem um abismo escancarado entre o passado e o presente" (carta de 4 de abril de 1872).

**1872** Ibsen trabalha em *Imperador e Galileu*, "drama histórico mundial" em dez atos que aborda o confronto entre os cristãos e as tentativas do Imperador Juliano de reinstaurar o paganismo helénico no Império Romano. Publicação de *A Origem da Tragédia*, de Friedrich Nietzsche.

**1873** Publicação de *Imperador e Galileu*. Ibsen insistirá até ao final da vida em que esta é a sua obra mais importante. Integra o júri da Exposição de Arte Internacional de Viena.

**1874** Primeira Exposição Impressionista em Paris. Durante uma visita à Noruega, Ibsen é homenageado por estudantes com um cortejo à luz de archotes.

**1875** Publicação de *Anna Karénina*, de Lev Tolstoi. Morte de Hans Christian Andersen.

**1876** Primeira representação de *Peer Gynt*, com música de Edvard Grieg, no Teatro de Cristiânia. A peça *Os Vikings em Helgeland* é apresentada, com grande sucesso, no Cuvilliés-Theater de Munique; Luís II da Baviera, patrono de Richard Wagner, congratula Ibsen. O Duque de Saxe-Meiningen produz *Os Pretendentes à Coroa*. Ibsen é convidado a assistir à produção pelo Duque, que o condecora com a Ordem Ernestina. Estreia em Bayreuth a primeira apresentação integral do ciclo *O Anel dos Nibelungos*, de Richard Wagner; Ibsen vive em Munique, perto de Bayreuth.

**1877** Publicação de *Os Pilares da Sociedade*, que inaugura o seu "ciclo realista", composto por doze peças. A peça é representada no Teatro Real de Copenhaga. Eclosão da Guerra Russo-Turca. Morte do pai de Ibsen.

**1879** Publicação de *Casa de Bonecas*. Estreia da peça no Teatro Real de Copenhaga.

**1880** Publicação de *Os Irmãos Karamazov*, de Fiódor Dostoiévski, e de *Nana*, de Émile Zola. Auguste Rodin esculpe *O Pensador*.

**1881** Publicação de *Espectros*, que causa grande escândalo. Na Escandinávia, as livrarias devolvem um grande número de exemplares do livro ao editor. A edição só esgotará dez anos depois. Nenhum teatro bem estabelecido da Escandinávia aceita representar a peça. Morte de Fiódor Dostoiévski.

**1882** Publicação de *Um Inimigo do Povo*. A estreia mundial de *Espectros*, em língua norueguesa, ocorre em Chicago perante uma audiência de imigrantes escandinavos. A peça parte em digressão por diversas cidades americanas, incluindo Minneapolis. Não se conhecem artigos de imprensa sobre esta produção. Nascimento de James Joyce.

**1883** Primeira representação europeia de *Espectros*, por August Lindberg, que viria a encenar e interpretar outras peças de Ibsen. Friedrich Nietzsche escreve *Assim Falava Zaratustra*. Publicação de *Além da Resistência Humana*, de Bjørnstjerne Bjørnson.

**1884** Publicação de *O Pato Selvagem*. Herbert Spencer escreve *O Indivíduo Contra o Estado*.

**1885** Primeira representação de *O Pato Selvagem* em Bergen e em Estocolmo. Discurso de Ibsen aos trabalhadores de Trondheim, em 14 de junho.

**1886** Publicação de *Rosmersholm*. O Duque de Saxe-Meiningen convida Ibsen para uma representação de *Espectros* pelo Meiningen Ensemble. Em Londres, a filha de Karl Marx, Eleanor Marx-Aveling, juntamente com a filha de William Morris, May, e Bernard Shaw, apresentam uma leitura de *Casa de Bonecas*. Nietzsche escreve *Para Além do Bem e do Mal*.

**1887** *Rosmersholm* é encenada pelo Teatro de Bergen. August Strindberg escreve *O Pai*. André Antoine estabelece o Théâtre Libre, o primeiro de uma série de teatros de vanguarda a defender a causa das peças de Ibsen.

**1888** Publicação de *A Dama do Mar*.

**1889** Otto Brahm e Paul Schlenter criam o Freie Bühne (Teatro Independente) em Berlim, de modo a escapar à censura e a encenar *Espectros*. Inauguração da Torre Eiffel em Paris.

**1890** Publicação de *Hedda Gabler*. Antoine encena *Espectros* no Théâtre Libre. Esta produção é descrita como "um relâmpago na história teatral francesa" por Lugné-Poë, que mais tarde encenará peças de Ibsen seguindo um estilo não realista. Publicação de *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde.

**1891** J.T. Grein inaugura o Independent Theatre em Londres, em 13 de março, com uma encenação de *Espectros*, que suscita a maior controvérsia de sempre na história teatral britânica. O Lord Chamberlain proíbe a apresentação pública da peça. Esta interdição permanecerá em vigor até 1914. Estreia de *Hedda Gabler* no Residenz--Theater de Munique. Ibsen é homenageado em Viena e Budapeste. Em julho, Ibsen deixa Munique, regressando à Noruega. Publicação de *A Quintessência do Ibsenismo*, de Bernard Shaw.



**1892** Publicação de *O Construtor Solness*. O filho de Ibsen, Sigurd, casa com a filha de Bjørnstjerne Bjørnson, Bergliot. Publicação de *O Leque de Lady Windermere*, de Oscar Wilde. Proibição de apresentação pública da peça *Salomé*, de Wilde. A primeira peça de Bernard Shaw, *Casas de Viúvos*, é encenada pelo Independent Theatre. Publicação de *Os Tecelões*, de Gerhart Hauptmann. Maurice Maeterlinck publica *Peleias e Melisanda*.

**1894** Publicação de *O Pequeno Eyolf*. Bernard Shaw publica *As Armas e o Homem*.

**1896** Publicação de *John Gabriel Borkman*.

**1897** Publicação de *Cyrano de Bergerac*, de Edmond Rostand.

**1899** *Quando Nós, os Mortos, Despertarmos* é publicada em Londres, e seguidamente na Escandinávia e na Alemanha. Nesse mesmo ano publicam-se *Quando o Adormecido Desperta*, de H.G. Wells, *Ressurreição*, de Lev Tolstoi, e *A Importância de Ser Earnest*, de Oscar Wilde. Inauguração do Teatro Nacional em Cristiânia. Ibsen assiste à cerimónia de abertura.

**1900** Sigmund Freud publica *A Interpretação dos Sonhos*. Morte de Friedrich Nietzsche. James Joyce escreve uma recensão entusiástica a *Quando Nós, os Mortos, Despertarmos*.

**1901** Ibsen sofre o primeiro ataque cardíaco, que o obriga a parar de escrever. Morte da Rainha Vitória; sucede-lhe o filho, Eduardo VII. August Strindberg escreve *A Dança da Morte*.

**1902** Publicação de *As Três Irmãs*, de Anton Tchékhov. Morte de Émile Zola.

**1903** Ibsen sofre o segundo ataque cardíaco, deixando de poder escrever ou andar. Bernard Shaw escreve *Homem e Super-Homem*.

**1904** Tchékhov escreve *O Cerejal*. Morte de Tchékhov. Publicação de *Psicopatologia da Vida Quotidiana*, de Sigmund Freud.

**1905** O parlamento norueguês vota a favor da dissolução da união com a Suécia. O Príncipe Carlos da Dinamarca é coroado Rei Haakon VII da Noruega. Ibsen morre a 23 de maio e é sepultado com honras de figura nacional e internacional. Nascimento de Samuel Beckett. Richard Mansfield protagoniza a primeira produção profissional de *Peer Gynt* nos Estados Unidos da América.

* "Henrik Ibsen: A Chronology". In *Ibsen's Selected Plays – Selected and Edited by Brian Johnston*. New York, London: W.W. Norton & Company, 2004. p. 603-608.

Trad. **Rui Pires Cabral**.

**SUSANA JANIC**

*Tradução*

Porto, 1953. De ascendência materna francesa, terminou em 1975 o curso de Filologia Germânica na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Mudou-se para a Dinamarca em 1977, onde viveu até finais de 2000, ano em que regressa a Portugal. Trabalha como tradutora *freelancer* do norueguês, do dinamarquês, do francês e do inglês.

**NUNO CARDOSO**

*Encenação e versão cénica*

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 desenhador de luz José Álvaro Correia. 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. Aí, estreou-se como encenador. No TNSJ, encenou *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind (2004); *Plasticina*, de Vassili Sigarev (2006); e *Woyzeck*, de Georg Büchner (2005). Com *A Morte de Danton*, de Büchner (2019), assina a sua primeira encenação enquanto diretor artístico do São João, a que se seguiria, já em 2020, *Castro*, de António Ferreira, e *O Balcão*, de Jean Genet. 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, assume 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, Tchékhov, Ibsen, Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Friedrich Dürrenmatt, Sarah Kane, Lars Norén, Marius von Mayenburg, entre outros. Destaque-se, em especial, as suas incursões nos territórios dramáticos de Tchékhov (*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* 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.

**JOSÉ ÁLVARO CORREIA**

*Desenho de luz*

Lisboa, 1976. Desenhador de luz, licenciado em Produção de Teatro, ramo Luz e Som, e especialista em Design de Iluminação pela Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Tem vindo a desenhar luz para concertos, óperas, espetáculos de teatro e dança, exposições, vídeo, instalações, espaços públicos e eventos. Orienta, desde 2000, oficinas de iluminação para espetáculos e colabora regularmente com diversas instituições. É professor na Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha e é coautor do *Manual Técnico de Iluminação para Espetáculos*. No TNSJ, assinou o desenho de luz de *Concerto de Primavera* (dir. cénica Ricardo Pais, 2008) e de *Antes dos Lagartos*, de Pedro Eiras (2001), *O Despertar da Primavera*, de Frank Wedekind (2004), *Woyzeck*, de Georg Büchner (2005), *Plasticina*, de Vassili Sigarev (2006), *Platónov*, de Anton Tchékhov (2008), *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), *Castro*, de António Ferreira (2020), espetáculos encenados por Nuno Cardoso, e *A Promessa*, de Bernardo Santareno (2017), encenação de João Cardoso.

**JOÃO OLIVEIRA**

*Música e desenho de som*

Porto, 1979. Frequentou a Academia Contemporânea do Espetáculo, entre 2003 e 2006, no curso de Realização Técnica. Entre 2006 e 2008, trabalhou com várias companhias, entre as quais As Boas Raparigas…, ASSéDIO e Ensemble – Sociedade de Actores. Desde 2008, integra o departamento de Som do Teatro Nacional São João, recebendo diversas companhias e assegurando a montagem e operação de várias produções próprias. No TNSJ, fez o desenho de som do espetáculo *Lulu*, de Frank Wedekind, encenação de Nuno M Cardoso (2018), *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, de Martin Crimp, encenação de Nuno Carinhas e Fernando Mora Ramos (2019), *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), *Castro*, de António Ferreira, e *O Balcão*, de Jean Genet (2020), encenações de Nuno Cardoso.

**LUÍS PORTO**

*Vídeo*

Frequentou a Escola Superior de Teatro e Cinema e posteriormente fez vários *workshops* de realização na National Television & Film Scool e no Raindance, em Londres. Criou a produtora Frame em 2012, dedicando-se à realização e à escrita de argumentos para cinema, televisão e publicidade. Estreou-se na ficção em 2012 com o episódio-piloto da série *Heresia* e, entre 2014 e 2015, realizou a curta-metragem *Deus Providenciará*. Posteriormente, escreveu e realizou a série *4Play*, produzida para a RTP2. Em 2020, concluiu a realização do filme *Boca do Inferno*. O percurso no teatro começa com o filme *al mada nada*, a partir do espetáculo de Ricardo Pais. Em 2020, realizou o documentário *Visita* para o Teatro Nacional São João e nesse ano intensificou esta colaboração com o registo dos espetáculos *Comédia de Bastidores*, enc. João Cardoso e Nuno Carinhas, *O Balcão*, enc. Nuno Cardoso, e *talvez… Monsanto*, enc. Ricardo Pais, onde colaborou como criativo. Assegurou também a realização da transmissão *live* do espetáculo *À Espera de Godot*, enc. Gábor Tompa. Fora da parceria com o TNSJ, filmou os espetáculos *Airbnb & Nuvens: uma rádio novela*, enc. Manuel Tur, e *Próspero*, enc. Pedro Galiza.

**ELISABETE MAGALHÃES**

*Movimento*

Nasceu em 1975. Começou a dançar aos dez anos com Alexandrina Alves Costa. Mestre em Artes Cénicas – Interpretação e Direção Artística. Pós-graduada em Dança Contemporânea pela ESMAE. Licenciada em Cinema e Audiovisual pela ESAP. Concluiu o curso de Dança no Balleteatro Escola Profissional. Frequentou a Escola Superior de Dança. Como bolseira, frequentou o Centro de Dança Études Paris Goubé e a Ménagerie de Verre. Participou nos encontros Les Repérages de Danse à Lille (2002 e 2007). Colaborou com Né Barros, Isabel Barros, Javier de Frutos (no âmbito da Companhia Instável), La Ribot, Tânia Carvalho, Alberto Magno, Ricardo Pais, Victor Hugo Pontes e Nuno Cardoso. Participou em *Sursauts*, de Mathilde Monnier, *Brancas de Neve*, de Catherine Bay, e no *Ballet Neoconcreto*, de Lygia Pape, com direção de Né Barros. Tem desenvolvido projetos como coreógrafa e em vídeo: *Auto Retrato*, *Passagens*, *Imago*, *When I Die I Wanna Go To Hell*, *Dança e Arte Digital* (documentário), *Multiplex*, *Grau Zero, Um Corpo Que Espera*. Docente do Balleteatro Escola Profissional. Coreografou e deu formação, em colaboração com a Câmara Municipal do Porto, no projeto Descobrir o Teatro e a Dança, a jovens de outras áreas. Artista-tutor do Teatro Nacional São João no projeto *10x10* da Fundação Calouste Gulbenkian (2014-15). Professora de Corpo e Movimento na ULP, no Curso de Interpretação e Direção de Atores. Integrou a semana de compositores e coreógrafos 2018-19 – Estúdios Victor Córdon, com orientação de Victor Hugo Pontes e Luís Tinoco.

**MANUEL TUR**

*Assistência de encenação e versão cénica*

Porto, 1985. Estudou na ACE e é licenciado pela ESMAE. Trabalha regularmente como ator, diretor de atores, assistente de encenação e de realização, professor e dobrador de séries de animação e de imagem real. Encenou *Tu Acreditas no Que Quiseres*, a partir de *Loucos por Amor*, de Sam Shepard; *Os Que Sucedem*, de Luís Mestre; *O Amor é um Franco-Atirador*, de Lola Arias; *Longe da Vista – Um Projeto Sobre a Despedida*; *Uma Bailarina Espe(ta)cular*, de Regina Guimarães; *Mulheres--Tráfico* (a partir de relatos de mulheres traficadas); *Retrato de Família – O Pelicano*, de August Strindberg, e *Tatuagem*, de Dea Loher; *SOLO*, com o bailarino Deeogo Oliveira; *Livro de Horas*, de Rui Manuel Amaral; *Pátria*, de Bernardo Carvalho, e mais recentemente *Airbnb & Nuvens: uma rádio novela*, de Luísa Costa Gomes.

**AFONSO SANTOS**

*Osvald Alving*

Porto, 1987. Licenciou-se em Estudos Teatrais na variante de Interpretação, na ESMAE (2011). Encenou a peça *Chamava-se Ermo*, de João Costa (Teatro Bandido, 2010). Interpretou e encenou, com Teresa Arcanjo, *Sou o Vento*, de Jon Fosse (Teatro Anémico, 2015). Estreou-se profissionalmente como ator em *O Fidalgo Aprendiz*, de Francisco Manuel de Melo (2011), enc. João Pedro Vaz (Comédias do Minho/TNDM II). Trabalhou pela primeira vez com o encenador Nuno Cardoso em *Desejo Sob os Ulmeiros*, de Eugene O'Neill (TNSJ/Teatro do Bolhão, 2011), e passou a colaborar com frequência, como ator, nos seus projetos criativos: *Medida por Medida* (2012), *Coriolano* (2014) e *Timão de Atenas* (2018), de William Shakespeare; *Misantropo*, de Molière (2016), *Veraneantes*, de Maksim Gorki (2017), *Bella Figura*, de Yasmina Reza (2018). Em 2017, integra a direção do Ao Cabo Teatro, com Luís Araújo, por quem foi dirigido em *Caridade*, de Ödön von Horváth (TEP, 2015), e em *Katzelmacher*, de Rainer Werner Fassbinder (2013), em conjunto com Ricardo Braun. Em 2019, participou na criação coletiva *A Importância de Ser Georges Bataille*, com direção artística de Miguel Bonneville (Teatro do Silêncio), e encenou e interpretou o solo *Crude*, com textos de Pier Paolo Pasolini (Ao Cabo Teatro). Estagiou, na qualidade de observador, no Toneelgroep Amsterdam, durante a produção de *A Longa Jornada Para a Noite*, de Eugene O'Neill, enc. Ivo van Hove. Colaborou em três projetos com a comunidade, inseridos no programa Cultura em Expansão da Câmara Municipal do Porto (2015-17), dirigidos por Nuno Cardoso. Em 2017, fez parte da equipa de produção do FITEI. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *Lulu*, de Frank Wedekind, enc. Nuno M Cardoso (2018), *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), *Castro*, de António Ferreira, e *O Balcão*, de Jean Genet (2020), encenações de Nuno Cardoso.

**JOANA CARVALHO**

*Helene Alving*

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 William Shakespeare (2018), *Veraneantes*, de Maksim Gorki (2017), *O Misantropo*, 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 Marius von Mayenburg, e *Fly Me to the Moon* (2014), de Marie Jones, encenações de João Cardoso (ASSéDIO). É elemento integrante da companhia Musgo, destacando-se os 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 William 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, e *O Balcão*, de Jean Genet (2020), encenações de Nuno Cardoso.

---

**JOÃO MELO**

*Carpinteiro Engstrand*

O seu percurso como ator começa em 1994 na ODIT – A Oficina, em Guimarães. Natural do Porto, completa em 2002 o curso de Estudos Teatrais – Interpretação da ESMAE. Em 2005, participa no projeto Thierry Salmon. Tem trabalhado com diferentes estruturas e companhias, das quais se destacam: Panmixia, Companhia de Teatro de Braga, Seiva Trupe, Teatro Nacional D. Maria II, Teatro Experimental do Porto, MetaMortemFase, Teatro Só, Teatro Meridional, Circolando, Musgo, Narrativensaio, Teatro do Bolhão e Ao Cabo Teatro. Trabalhou com Nuno Cardoso, José Carretas, Moncho Rodriguez, Rogério de Carvalho, Peta Lily, António Lago, Miguel Seabra, Carlo Cechi, Jean-Pierre Sarrazac, Luísa Pinto, Rui Madeira, Américo Rodrigues, Kuniaki Ida, Julio Castronuovo, Gonçalo Amorim, Nuno M Cardoso, entre outros. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *Lulu*, de Frank Wedekind, enc. Nuno M Cardoso (2018), *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), *Castro*, de António Ferreira, *O Balcão*, de Jean Genet (2020), encenações de Nuno Cardoso, e *À Espera de Godot*, de Samuel Beckett, encenação de Gábor Tompa.

---

**MARIA LEITE**

*Regine*

Portimão, 1989. Licenciada em Ciências da Comunicação, nas variantes Comunicação, Cultura e Artes e Televisão e Cinema, pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Frequentou, entre 2012 e 2014, a licenciatura de Teatro, na área de Interpretação, na Escola Superior de Teatro e Cinema. Trabalhou em regime de *freelancer* como revisora e editora de texto e como intérprete de teatro, cinema e televisão. De 2009 a 2011, foi editora de vídeo e produtora de conteúdos no Centro de Investigação para Tecnologias Interativas (FCSH/UNL). Começou a fazer teatro em 2007, no Grupo de Teatro da Nova. Em 2008, integra o elenco da curta-metragem *Inferno*, de Carlos Conceição, e em 2010, da longa-metragem *Guerra Civil*, de Pedro Caldas, vencedor da Competição Nacional do IndieLisboa em 2010. Trabalhou como produtora executiva no projeto Largo Residências, entre 2011 e 2012. Em 2013, integrou o elenco da companhia Teatro da Garagem, onde trabalhou como intérprete, videasta e coorientadora do Clube de Teatro Infantil. Fez parte do elenco fixo das telenovelas *A Única Mulher* e *A Impostora*, entre 2015 e 2016. Cocriou com Eduardo Breda o espetáculo *A Vila*, em 2017. Tem vindo a colaborar como intérprete com diversas estruturas e criadores: Colectivo 84, em *Sócrates tem de Morrer* e *A Vida de John Smith* (2018), *A Constituição* (2016) e *Uma das Minhas Maiores Confissões* (2016); Ao Cabo Teatro, em *Pulmões* (2017) e *Bella Figura* (2018); Teatro da Terra, em *A Menina do Mar* (2015). Integrou os elencos de *Madre Paula* (série para a RTP realizada por Rita Nunes e Tiago Santos), *Diamantino* (longa-metragem de Gabriel Abrantes e Daniel Schmidt, galardoada com o Grande Prémio da Semana da Crítica do Festival de Cannes), *Mar Infinito* (longa-metragem de Carlos Amaral), e dos filmes *Les Traducteurs* e *Mutant Blast*, de Régis Roinsard e Fernando Alle, respetivamente. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), *Castro*, de António Ferreira, *O Balcão*, de Jean Genet (2020), encenações de Nuno Cardoso, e *À Espera de Godot*, de Samuel Beckett, encenação de Gábor Tompa.

---

**MÁRIO SANTOS**

*Pastor Manders*

Gabela, Angola, 1973. Completou a sua formação de ator na Academia Contemporânea do Espetáculo, no Porto, em 1995. Nesse mesmo ano, torna-se membro fundador da companhia Teatro Bruto, onde permanece até ao final de 2007, tendo trabalhado como *freelancer* desde então. Ao longo da sua carreira teatral, colaborou com várias estruturas de produção e inúmeros encenadores. Na área do audiovisual, foi ator assistente no programa *Praça da Alegria*, entre 1995 e 1999 (RTP); participou ainda como ator nas novelas *A Lenda da Garça* (RTP) e *Coração d'Ouro* (SIC), e nas séries *Os Andrades*, *Garrett* e *Ora Viva*, todas da RTP. É ator de dobragens desde 1998, tendo trabalhado nesse domínio para vários canais de televisão e outras estruturas de produção desta área. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), *Castro*, de António Ferreira, *O Balcão*, de Jean Genet (2020), encenações de Nuno Cardoso, e *À Espera de Godot*, de Samuel Beckett, encenação de Gábor Tompa.

---

**RODRIGO SANTOS**

*Capitão Alving*

Começa a fazer teatro em 1996, ligado à fundação do Teatro Ação, sob a direção de Carlos Frazão. Até 1998, participa nas oficinas do Teatro Art'Imagem, no Festival Cómico da Maia, e nas oficinas do C.A.I.R.Te, com William Gavião e Valdemar Santos. Em 2001, sai da Faculdade de Direito da Universidade do Porto e ingressa na ESMAE, licenciando-se em 2010. Ainda em 2001, funda, com Ricardo Alves e Ivo Bastos, o Teatro da Palmilha Dentada. Trabalhou com Carlos J. Pessoa, Nikolaus Holz, António Durães, Pablo Rodriguez, Inês Vicente, Lee Beagley, Lúcia Ramos, João Henriques, Richard Tomes, Marina e Natalia Pikoul, Cándido Pazó, John Britton, João Pedro Vaz, Vera Santos, Peter Michael Dietz, Paulo Calatré, Romulus Neagu, João Brites, Kuniaki Ida, João Cardoso, José Carretas, Marco António Rodrigues, Jorge Fraga, Ana Luena, Nuno Cardoso, entre outros. Paralelamente, desenvolve trabalho de criação e direção musical para teatro e dança. Em cinema e televisão, trabalhou com realizadores como Rodrigo Areias, Paulo Abreu, Henrique Oliveira ou Francisco Manso. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), *Castro*, de António Ferreira, *O Balcão*, de Jean Genet (2020), encenações de Nuno Cardoso, e *À Espera de Godot*, de Samuel Beckett, encenação de Gábor Tompa.

# TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO
**Pedro Sobrado** *(Presidente)*
**Susana Marques**
**Sandra Martins**
ASSISTENTE
Paula Almeida
MOTORISTA
António Ferreira

DIREÇÃO ARTÍSTICA
**Nuno Cardoso**
ASSESSORES
Nuno M Cardoso
Hélder Sousa
ATORES
Afonso Santos
Joana Carvalho
João Melo
Maria Leite
Mário Santos
Rodrigo Santos

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO
**Maria João Teixeira**
Alexandra Novo
Eunice Basto
Inês Sousa
Maria do Céu Soares
Mónica Rocha
CENOGRAFIA
**Teresa Grácio**
GUARDA-ROUPA E ADEREÇOS
**Elisabete Leão**
Nazaré Fernandes
Virgínia Pereira
Isabel Pereira
Guilherme Monteiro
Dora Pereira

DIREÇÃO DE PALCO
**Emanuel Pina**
Diná Gonçalves
CENA
**Pedro Guimarães**
Cátia Esteves
Ana Fernandes
SOM
**Francisco Leal**
António Bica
Joel Azevedo
João Oliveira

LUZ
**Filipe Pinheiro**
Adão Gonçalves
Alexandre Vieira
José Rodrigues
Nuno Gonçalves
Rui M. Simão
MAQUINARIA
**Filipe Silva**
António Quaresma
Carlos Barbosa
Joel Santos
Jorge Silva
Lídio Pontes
Paulo Ferreira
Nuno Guedes
VÍDEO
Fernando Costa

DIREÇÃO DE COMUNICAÇÃO, RELAÇÕES EXTERNAS E MEDIAÇÃO CULTURAL
**Pedro Sobrado**
ASSISTENTE
João Duarte Oliveira
COMUNICAÇÃO E PROMOÇÃO
**Patrícia Carneiro Oliveira**
Joana Guimarães
EDIÇÕES
**João Luís Pereira**
Ana Almeida
Fátima Castro Silva
CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO
**Paula Braga**
LEGENDAGEM
Cristina Carvalho
FOTOGRAFIA
**João Tuna**
CENTRO EDUCATIVO
**Luísa Corte-Real**
Teresa Batista
Carla Medina
RELAÇÕES PÚBLICAS
**Rosalina Babo**
Ana Dias
FRENTE DE CASA
**Fernando Camecelha**

BILHETEIRAS E ATENDIMENTO PÚBLICO
**Sónia Silva** (TNSJ)
**Patrícia Oliveira** (TeCA)
Manuela Albuquerque
Sérgio Silva
Telmo Martins
Patrícia Teixeira
BAR
Júlia Batista

DIREÇÃO DE CONTRATAÇÃO PÚBLICA
**Sandra Martins**
Susana Cruz

DIREÇÃO DE EDIFÍCIOS E MANUTENÇÃO
**Carlos Miguel Chaves**
Liliana Oliveira
MANUTENÇÃO
**Celso Costa**
Abílio Barbosa
Manuel Vieira
Paulo Rodrigues
Nuno Ferreira
Ernesto Lopes
LIMPEZA
Beliza Batista

DIREÇÃO DE CONTABILIDADE E CONTROLO DE GESTÃO
**Domingos Costa**
Carlos Magalhães
Cecília Ferreira
Fernando Neves
Goretti Sampaio
SISTEMAS DE INFORMAÇÃO
**André Pinto**
Paulo Veiga
Susana de Brito

DIREÇÃO DE RECURSOS HUMANOS
**Sandra Martins**
Helena Carvalho
Manuela Alves

PRODUÇÃO EXECUTIVA
**Alexandra Novo**
DIREÇÃO DE PALCO
**Emanuel Pina**
ADJUNTO DO DIRETOR DE PALCO
**Filipe Silva**
DIREÇÃO DE CENA
**Ana Fernandes**
CENOGRAFIA
**Teresa Grácio** (coordenação)
LUZ
**Filipe Pinheiro** (coordenação)
**Adão Gonçalves**
**Alexandre Vieira**
**José Rodrigues**
**Nuno Gonçalves**
MAQUINARIA
**Filipe Silva** (coordenação)
**António Quaresma**
**Carlos Barbosa**
**Jorge Silva**
**Joel Santos**
**Lídio Pontes**
**Nuno Guedes**
**Paulo Ferreira**
SOM
**João Oliveira**
**António Bica**
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**
VÍDEO
**Luís Porto**
OPERAÇÃO DE LEGENDAGEM
**Constança Carvalho Homem**
LINGUA GESTUAL PORTUGUESA
**Marisela Simões / CTILG**

PARCEIROS CENTENÁRIO

APOIOS

APOIOS À DIVULGAÇÃO

AGRADECIMENTOS TNSJ
Câmara Municipal do Porto
Polícia de Segurança Pública
Mr. Piano/Pianos Rui Macedo
Hotel Malaposta

**Teatro Nacional São João**
Praça da Batalha
4000-102 Porto
T 22 340 19 00

**Teatro Carlos Alberto**
Rua das Oliveiras, 43
4050-449 Porto
T 22 340 19 00

**Mosteiro de São Bento da Vitória**
Rua de São Bento da Vitória
4050-543 Porto
T 22 340 19 00

**www.tnsj.pt**
**geral@tnsj.pt**

EDIÇÃO
**Departamento de Edições do TNSJ**
COORDENAÇÃO
**João Luís Pereira**
DOCUMENTAÇÃO
**Paula Braga**
MODELO GRÁFICO
**Joana Monteiro**
CAPA E PAGINAÇÃO
**Sal Studio**
FOTOGRAFIA
**João Tuna**
IMPRESSÃO
**Greca Artes Gráficas**

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.

SRA. ALVING: O que é que se passa contigo? Osvald! Osvald! Olha para mim! Não me reconheces?

OSVALD: O sol… O sol.

SRA. ALVING: Não aguento isto! Não! Onde é que ele a pôs? Onde é que ele a pôs? Aqui! Não, não, não!… Sim!… Não, não!

OSVALD: O sol… o sol.

# Que direito temos nós à felicidade nesta vida?

Henrik Ibsen