

Manual de Leitura

Um Sonho

O POETA: Parece-me que já passei
por isto...

A FILHA: A mim também.

O POETA: Talvez num sonho?

A FILHA: Ou num poema?

O POETA: Ou num poema.

A FILHA: Então sabes o que é a poesia.

O POETA: Então sei o que é o sonho.

A FILHA: Parece-me que já dissemos
estas mesmas palavras, noutro sítio.

O POETA: Quer dizer que vais em
breve perceber o que é a realidade.

A FILHA: Ou o sonho.

O POETA: Ou a poesia.

Um Sonho

Ett drömspel (1901)

de August
Strindberg

encenação

Bruno
Bravo

ESTREIA

TEATRO SÃO JOÃO
7—22 DEZ 2023
6—14 JAN 2024

qua+qui+sáb—19:00
sex—21:00
dom—16:00

tradução e dramaturgia
João Paulo Esteves da Silva

cenografia e figurinos
Stéphane Alberto

desenho de luz
Alexandre Costa

música e sonoplastia
Sérgio Delgado

assistência de cenografia
Margarida Silva

interpretação

Ana Brandão *O Cartazeiro;*
A Voz da Cantora; O Reformado;
O Libertino; Nils; O Cego

António Mortágua *Gente do*
Teatro; O Polícia; O Advogado;
Ele; Recém-Casado; O Reitor da
Universidade

Joana Carvalho *A Mãe; A Cantora;*
A Bailarina; Kristin; Ela;
Recém-Casada; O Mestre-Escola;
O Diretor da Faculdade de
Medicina

Lisa Reis *A Filha de Indra*
Mário Santos *O Pai; O Ponto;*
O Fiscal da Quarentena; O Diretor
da Faculdade de Teologia

Patrícia Queirós *Lina; A Porteira;*
Edite; O Diretor da Faculdade de
Filosofia

Paulo Freixinho *O Vidraceiro;*
O Poeta; O Coralista

Pedro Frias *O Oficial; O Diretor da*
Faculdade de Direito

produção

Teatro Nacional São João

dur. aprox. 2:00
M/14 anos

Espectáculo legendado
em inglês.

Língua Gestual
Portuguesa + Conversa
com a Mónica
10 dez

Audiodescrição
17 dez



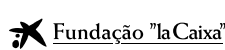
O TNSJ É MEMBRO



PARCEIRO MEDIA



MECENAS DO TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO



Índice

- 7 O castelo crescente JOÃO PAULO ESTEVES DA SILVA
- 11 O teatro de Bruno Bravo MIGUEL CASTRO CALDAS
- 17 “A primeira vez” INGMAR BERGMAN
- 19 O mundo direito e o mundo às avessas
Impressões de BRUNO BRAVO
e JOÃO PAULO ESTEVES DA SILVA sobre *Um Sonho*
por MÓNICA GUERREIRO
- 29 Viver mal PEDRO MEXIA
- 33 (Des)encantos strindberguianos: Agnes através do espelho
ALEXANDRA MOREIRA DA SILVA
- 39 Questionário de Strindberg
- 43 O que estará por trás daquela porta?
JOÃO TEIXEIRA DE SOUSA
- 49 August Strindberg – Cronologia
- 75 Notas biográficas



O castelo crescente

JOÃO PAULO ESTEVES DA SILVA

Na primeira entrada do seu *Livro Azul*, um diário começado em 1906, August Strindberg proclama, de chofre, a auto-evidência da existência de deus: “Tentar provar um axioma é perder-se no absurdo; não deveríamos, por isso, tentar provar a existência de Deus. Quem não entende o que é evidente em si mesmo num axioma pertence à classe de pessoas de pouca inteligência. Essa gente obtusa deve inspirar-nos pena, mas não devemos culpá-la.” Ora, este tom, tipicamente strindberguiano, consegue mesclar de modo quase furioso a arrogância e a humildade, uma vez que a inteligência do autor terá demorado toda uma vida a atingir a evidência do axioma. É que a expressão “essa gente obtusa” encerra aquele “duplo fundo” que o autor atribuía às suas obras (e, em geral, às obras de arte que admirava); tomada em sentido sincrónico, trata-se simplesmente dum insulto aos contemporâneos, mas, tomada diacronicamente e aplicada à sua própria história, revela-se uma expressão de autocrítica pela qual ele se retrata e se inclui entre “essa gente obtusa”, durante os anos em que resistiu à ideia do deus pessoal, que agora, no fim da vida, lhe aparece como evidente, após o longo fascínio por todo o tipo de mitos, ideais, religiões e metafísicas.

Na peça *Ett drömspel*, aqui traduzida por *Um Sonho*, escrita em 1901 e levada à cena em 1907, deus acaba por ser o primeiro a falar: “Onde estás, filha, onde?” Trata-se do deus hindu Indra, que assim rompe o silêncio, lembrando de modo gritante a pergunta do deus bíblico à sua criatura desobediente: “E chamou o Senhor Adonai pelo Adão e disse-lhe: onde estás?” A Filha de Indra, que desce (ou cai) à Terra para conhecer a miséria humana, será a personagem central da peça que, deste modo, começa, logo no prólogo, em contraponto – quero dizer, com uma sobreposição de linhas independentes, neste caso, de mitos e tradições.

Contudo, a versão de 1901 não abria com a voz dum deus pai. A peça tinha início, então, na agora segunda cena, com a voz da Filha dialogando com O Vidraceiro, a quem, logo depois, chamaria pai (um pai também, mas um pai terrestre). Foi só mais tarde, em 1907, em vista da primeira representação, que Strindberg resolveu escrever o prólogo em que Indra dialoga com a sua filha em queda. A razão confessada do acrescento terá sido a de clarificar, de ajudar os espectadores e guiá-los pelos meandros da peça; mas é possível que o processo de conversão religiosa do autor, nesta última fase da sua vida, tenha pesado também. Atrevo-me a sugerir que talvez a fé se tenha aqui sobreposto à necessidade artística. Porque o resultado não deixa de levantar alguns problemas de consistência, pesem a beleza poética do prólogo e a sua inegável eficácia didáctica. Tentarei esclarecer minimamente este ponto.

A Filha de Indra aparece-nos, na primeira cena da versão de 1901, mesmo antes de percebermos bem de quem se trata, como uma libertadora. A sua

primeira missão é a de ir ao “castelo crescente” libertar O Oficial, lá prisioneiro. Mas a missão redundava em fracasso, O Oficial recusa ser libertado, preferindo sonhar acordado nas diversas prisões em que depois o veremos ao longo da peça, ora exaltado, ora afligido. E assim a missão da deusa cedo muda de rumo, e ela passa de libertadora a repórter do sofrimento humano, conhecendo na pele as dores dos prisioneiros que, para seu espanto, fogem da liberdade como o diabo da cruz. Ora, esta segunda missão (de reconhecimento) é a que vem anunciada no prólogo, enfraquecendo um pouco a noção de falhanço da deusa perante a resistência dos homens. A deusa, ainda assim, insiste regularmente na ideia de libertação, quando ninguém parece querer tal coisa, e insiste mesmo até à morte. Quase no final da peça, numa situação de afogamento iminente, deparamo-nos com este diálogo: “A FILHA: Não queres ser libertado? – O POETA: Claro que quero, mas não agora... não pela água.” A personagem O Poeta constitui uma excepção significativa: deseja a liberdade, mas recusa o suicídio proposto. Para ele, a quem a deusa, no fim, dirige estes versos de despedida: “É hora de partir, o fim já vem;/ adeus, criança humana, sonhadora,/ poeta, que és quem mais sabe da vida;/ pairas, asas abertas, sobre a terra,/ mergulhas, às vezes, nos lamaçais,/ para os aflorares, sem ficares preso!”; para ele, dizia, o suicídio será, dolorosamente, uma arte de deuses.

Com ou sem prólogo, estamos perante uma obra-prima, das mais inovadoras da história do teatro, uma onda de criatividade que ainda hoje se propaga, deitando abaixo categorias e classificações como “expressionismo”, “surrealismo” ou outras, e desafiando objectivações demasiado assertivas. Perante *Um Sonho*, a pergunta “o que é isto?” deixar-nos-á burros, a pensar até à morte. E o tema é simples: “o sofrimento humano”, ou seja, a vida. Mas a abordagem de Strindberg é milagrosamente complexa, trazendo para a escrita teatral processos e técnicas de sobreposição habitualmente característicos da pintura ou da poesia (ou do sonho, e que prenunciam o cinema), que se revelam aqui passíveis de serem aplicados ao cerne da própria dramaturgia; isto é, não só na escrita das falas e na pintura dos cenários, mas na orgânica da acção teatral. Pese embora a revolução operada, trata-se ainda e sempre de teatro, de mostrar os homens em acção.

Sobre a função do teatro, a axiomática de Strindberg não difere a meu ver da que Shakespeare exprime pela boca de Hamlet: “A razão de ser do teatro, cujo objectivo, tanto no início como agora, era e é, por assim dizer, o de pôr um espelho em frente à natureza, de mostrar à virtude a sua própria feitura, ao desprezo a sua imagem, e à própria idade e corpo do tempo o seu molde e a sua marca.” Se não excluirmos o sonho e a imaginação da ideia de natureza, conseguiremos entender a sinceridade de Strindberg ao afirmar que nunca deixou de ser um escritor “naturalista”, e talvez acordemos para o facto de que *Um Sonho* é uma obra tanto ou mais “realista” do que *Menina Júlia*.

Já terei lido, algures, que em *Um Sonho* não há história. E é verdade, não há uma história principal, iluminada por uma ou outra história secundária; mas há muitas histórias a decorrer em contraponto, com diferentes andamentos, em espaços e tempos sobrepostos. Há quadros de

vida que se sucedem segundo uma musicalidade onírica, uma mecânica ondulatória em que as coisas se interpenetram sem se anularem. Todas as personagens se cruzam com A Filha, mantendo-se quase sempre como que fechadas na sua própria história, fazendo lembrar as flores no conto de Hans Christian Andersen “A Rainha da Neve” (história esta, aliás, bem presente em vários níveis no pano de fundo de *Um Sonho*), só comungando verdadeiramente no fogo do sacrifício final.

O título sueco, *Ett drömspel*, oferece muita resistência à tradução para português e põe à vista os seus limites. Por duas razões: em primeiro lugar, “spel” – jogo, nos seus matizes que incluem o sentido de “peça de teatro”, como em inglês “play” ou em alemão “spiel” – não se deixa traduzir, pura e simplesmente, numa palavra composta; em segundo lugar, a própria impossibilidade de compor palavras por aglutinação, dignas de figurar, sem ridículo, num título, obriga a abdicar de (pelo menos) metade do sentido. *Um Sonho* já não diz, no título, que se trata duma peça de teatro e não dum sonho propriamente dito. Di-lo-ão as circunstâncias e, sobretudo, o contacto com a peça, em espectáculo ou em livro, o qual mostrará que também não se trata duma peça de teatro que “represente” um sonho. Trata-se – e o autor, na sua nota prévia, di-lo melhor do que eu possa tentar dizer aqui – de pedir emprestado ao sonho os seus processos narrativos e imaginativos e de os utilizar como técnica teatral.

Strindberg amava a música (sobretudo a de Beethoven), que era para ele o grande consolo. A tal ponto que, num dos seus últimos gestos de moribundo, terá enviado ao amigo músico Tor Aulin uma mensagem dizendo: “Último adeus de Saul a David.” E, de facto, em *Um Sonho* é possível encontrar ecos formais de técnicas de composição musical, como a repetição integral ou variada do mesmo motivo, desenvolvimentos, refrães e até uma alusão à “forma sonata”, se considerarmos que o segundo tema, “A entrada da ópera”, se repete no final na mesma tonalidade do primeiro tema, “O castelo crescente”. Sabe-se também que Strindberg terá pensado em dar este último nome à peça. Esta fortaleza vegetal, de tecto dourado, assente na imundície, onde os oficiais são também moços de estrebaria, funciona como o germe de toda a obra; a deusa começa ali o seu périplo terrestre e dali sai ao encontro das restantes personagens e lugares, que nos seus “duplos fundos” podem ser vistos como metamorfoses do castelo. A Porteira, O Advogado, O Reitor, As Quatro Faculdades, etc., são todos eles prisioneiros de alguma variante do castelo crescente. Exceptua-se também aqui O Poeta, que aparece num dos espaços e tempos mais dantescos e cómicos da peça, uma prisão dourada, estância balnear e paraíso que é também inferno; surge ali como consciência livre e paira em diálogo com A Filha/deusa sobre as cenas seguintes até ao fim, de regresso ao castelo.

A peça acaba deixando à vista, no cenário, rostos humanos lamentando-se. “É uma pena a humanidade”, vai repetindo A Filha ao longo da peça, seis vezes *ipsis verbis*, mais umas quantas com ligeiras variantes. No final, as paredes ecoam este refrão, em silêncio. Enquanto tudo arde e o pano cai.

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.

O teatro de Bruno Bravo

MIGUEL CASTRO CALDAS*

Diz-se com muita frequência que no teatro se passa o texto para cena. Entende-se isto obviamente de modo figurado, mas há vantagem em entendê-lo literalmente, quanto mais não seja para retirar alguma autoridade excessiva que por vezes os encenadores de teatro atribuem a si mesmos como intérpretes de textos.

O que é então passar textos para cena, literalmente? Talvez não possamos dizer outra coisa que não a de que é espalhar páginas pelo palco. Ou então pôr os actores a comer folhas de papel. Às vezes, diz-se que decorar é digerir o texto, ou entender o texto a partir do coração. O texto deixa de ser texto, passa a pertencer ao corpo do actor, passa a ser uma voz. Mas, se suspendêssemos o entendimento figurativo desta proposição, então diríamos que passar o texto para cena é literalmente pôr actores a comerem papéis. Penso que é a isto que Heiner Müller se referia quando, numa entrevista em 1989, disse: “Acredito que o tempo do texto no teatro ainda está por vir.” Ou seja, ainda não vimos um entendimento literal do que possa ser passar um texto para cena, ou pôr um texto em cena. O que a prática corrente faz, pôr actores a comerem metaforicamente textos, é o que Müller, na mesma entrevista, considera “administrar textos”. O encenador é um administrador de textos, e os actores os seus funcionários.

É que “passar o texto para cena”, realmente, é uma operação que não acontece nunca, é uma metáfora para a substituição de textos por pessoas em cima de um palco. Todo o teatro teve um dia de lidar com este problema: chega-se à sala de ensaios para efectuar a passagem do texto para cena e descobre-se, espantado, que não funciona, não dá, não é assim que o mundo funciona.

Neste texto, que pretende apresentar Bruno Bravo, não tenho a ambição (nem a capacidade) de ser exaustivo, mas de falar de um ou dois aspectos que me parecem muito importantes na sua obra. O primeiro é, nada mais nada menos, dar conta de como ele lidou com o momento em que se atreveu a entender literalmente a expressão gasta de passar o texto para cena e se confrontou com a impossibilidade de o fazer, em nome da honestidade e da coerência. Aliás, um dos pontos fortes da obra de Bravo é a sua coerência. E o que vou relatar presenciei e vivi. Foi assim:

Andávamos os dois na escola secundária Gil Vicente, ao pé dos Bombeiros da Graça, e éramos colegas na opção de Teatro, tínhamos uns quinze ou dezasseis anos. A professora, já não me lembro como nem porquê, encarregou o Bruno de encenar um pequeno espectáculo de sua autoria. Entretanto, ele estava apaixonado pela rapariga mais inacessível da turma, que por acaso também era nossa colega em Teatro, cujo namorado era o rapaz mais atleta de todos nós. Então, o Bruno começou a escrever uma peça em

* Dramaturgo.

que contava a sua história de amor impossível, na qual ele próprio representava o papel do infeliz amoroso, e a sua amada era interpretada pela verdadeira amada na vida real. O namorado atleta seria espectador. Ao escrever o texto, o Bruno imitava a vida, as acções humanas, tal como há dois mil anos Aristóteles explicou que os humanos fazem, porque lhes dá prazer. Mas os humanos cujas acções o Bruno imitava coincidiam com os humanos que iam imitar as imitações que ele estava a escrever. Ou seja, se o Bruno se declarasse em cena à amada, a resposta não seria dela, amada, mas do próprio Bruno, pois teria sido ele a escrevê-la. É claro que ele podia aproveitar e forjar o real, pondo a amada a conceder o namoro, mas não. O Bruno era realista e punha nas palavras da amada fictícia a negativa que supunha que a amada real proclamaria. O verdadeiro problema, contudo, não era a tragédia do amor não correspondido, mas outro, que, penso eu, decidi toda a sua obra futura. Ele tinha, de repente, à laia do que Müller dissera sobre administração de textos, de transformar a amada real numa funcionária do seu texto; ele sentiu isso e não gostou. Em vez de recusar o namoro, ela teria de decorar as palavras do Bruno da recusa desse namoro. O encenador normal, administrador de textos, diria: não, ela digere o texto, torna-o dela e, quando o diz, vem do coração. Porém, mais interessante do que tecer este tipo de considerações sobre a actividade de decorar, é dizer o que no íntimo eu acho que o Bruno sentiu que estava prestes a fazer: “Eu estou a querer enfiar as minhas folhas A4 pela garganta da minha amada.” Deve ter sido assim, com esta violência, que o Bruno entendeu que não se podem passar textos para cena. Como problema essencial do teatro, nada mau para começar. Entretanto, o texto estava a tornar-se um melodrama insuportável, até que o Bruno transformou o seu dramalhão numa comédia. Os ensaios correram muito bem e o espectáculo foi um sucesso na escola. Chamava-se *O Diário de uma Rosa* (1988) e foi a sua primeira encenação.

O resto da história é mais conhecido. O Bruno foi viver para o Montijo, formou uma banda *rock* chamada Canal Caveira, com o Stéphane Alberto (o seu cenógrafo de sempre), e depois fez o curso de Teatro no Conservatório de Lisboa. Trabalhou com os Artistas Unidos, fez com eles, por exemplo, *O Fim, ou tende misericórdia de nós*, de Brecht; um ano ou dois depois, saiu dos Artistas Unidos e criou a sua própria produtora, a Primeiros Sintomas. Em 2001, encenou *Divisões*, de Brian Friel, e depois pediu-me para escrever uma peça de teatro. Eu nunca tinha escrito para teatro, aliás, raramente ia ao teatro. Tinha publicado dois quase-romances. Escrevi então *O Homem do Pé Direito*, uma peça em que as personagens não eram bem personagens, eram só vozes. Ou então eram personagens que nós não conhecíamos. O Bruno encenou o texto, que ia sendo escrito durante os ensaios e que estreou na associação cultural Abril em Maio, no n.º 68 da Rua Regueirão dos Anjos. Esta colaboração durou mais ou menos até 2012: eu escrevia estranhas peças e o Bruno encenava estranhos espectáculos.

Foi, penso, em 2009 – quando encenou *Lindos Dias*, de Beckett, *Hedda Gabler*, de Ibsen, e *Menina Júlia*, de Strindberg, no espaço Negócio da ZDB, em Lisboa – que Bruno Bravo começou a dizer nos ensaios que o mais

importante é a maneira como os actores dão e recebem as falas uns dos outros, em detrimento da suposta psicologia da personagem. Não é que a personagem não tenha psicologia, mas não está à vista, e não devemos ter a presunção de a conhecer. Não sabemos o que pensam as pessoas, só sabemos o que dizem e o que fazem. É assim que Bravo lida com as personagens. São pessoas que não conhecemos e que, ainda por cima, não estão presentes. Só temos o relato do que certas personagens de um texto disseram e fizeram: o texto dramático. O que estou a sugerir é que se olhe para o texto dramático como um registo de algo que se passou. Estamos sempre na presença do vestígio de uma acção, e não da acção em si. Ou seja, temos a descrição de Ibsen de que Hedda Gabler, num determinado acto, entrou em casa. A isto, o leitor pode responder que o teatro consiste precisamente na operação de reconstituir essa acção descrita. Ao que respondo, sim, é o que o teatro faz quase sempre, mas de certo modo isso é redutor. Em *True and False*, David Mamet diz que os actores devem ter um conhecimento rudimentar da peça que estão a representar. E estes sentem-se muitas vezes insultados e diminuídos com esta afirmação. Mas o que eu acho, na linha do que disse atrás, é que o único conhecimento que podemos ter de uma peça é rudimentar por natureza. Podemos conhecer muito bem uma peça, mas não arriscamos asseverar que sabemos muito do mundo de que ela nos dá conta, do mesmo modo que não sabemos quem matou determinada pessoa que encontramos baleada na testa. A diferença entre a investigação criminal e a encenação de um espectáculo é que, na primeira, chega-se à reconstituição da verdade através da descoberta de provas, enquanto na segunda não há provas para encontrar. Daí que Mamet acrescente que o actor não precisa de se tornar na personagem. Não há personagem. O que o público vê é uma ilusão da personagem. Brecht diria “uma citação” da personagem. O Bruno dirá, como disse numa entrevista a Ana Bigotte Vieira: “O que é uma personagem? Eu, na realidade, desconfio da personagem.” Desconfia porque ela não está lá, não fala, alguém fala por ela. No caso de Hedda Gabler, foi Sandra Faleiro. Não vale a pena perguntar-lhe porque é que Hedda Gabler se suicidou.

Na sua encenação de *Menina Júlia*, ainda em 2009, na parte da célebre didascália em que Strindberg pede que se faça pantomima na festa de São João, durante a qual supostamente a menina Júlia e o criado Jean fazem sexo às escondidas (fora de cena, evidentemente), o Bruno reuniu um grupo de voluntários que se sentava em cadeiras dispostas na parede do fundo, virados para a plateia. Iam ocupando os lugares e começavam a cantar baixinho, em coro, olhando para o público, como se todos – eles e o público – fossem cúmplices de algo grave e muito misterioso que acontecia fora de cena. E o fora de cena é um lugar estranho – não são os bastidores, também não é a vida corrente dos actores e dos espectadores –, é um lugar que tem a ver com o mundo ficcional da peça e que está inacessível, ausente, mas tendo ao mesmo tempo uma presença muito poderosa. A maneira como o Bruno encenou esta cena, a cumplicidade dos cantores com o público, é, para mim, uma alegoria do que acabei de dizer. Os espectáculos do Bruno

são canções sobre o que se está a passar na peça, mas que não se vê, porque as peças, tal como a cena da noite de São João, não mostram nunca o que se passa; em última análise, o que se vê no teatro são representações do que se passou. O cenário em *Menina Júlia* era apenas uma enorme mesa de madeira rectangular, a única coisa entre aquele coro e aquele público, frente a frente.

Dois anos depois (2011), ainda no espaço Negócio, Bruno Bravo encenou *A Boda*, de Tchékhov, e *A Boda*, de Brecht, as duas peças no mesmo espectáculo. As personagens de Tchékhov estavam sentadas à mesa, a mesma da cozinha da casa senhorial de *Menina Júlia*. Tal como em *Menina Júlia*, a mesa era o único cenário, na mesma posição, apenas um pouco mais próxima da plateia. Aqui, o exercício consistiu em passar de uma *Boda* para a outra. A certa altura, as personagens da *Boda* de Tchékhov iam-se transformando nas da *Boda* de Brecht e, quase sem se dar por isso, estávamos na peça de Brecht, que acabava com a mobília da casa partida. Mas, no espectáculo do Bruno, porque não se passam textos para cena, a mesa de madeira (e era de boa madeira) permanecia intacta.

Talvez seja por causa destas ideias que Jorge Louração Figueira escreve: “As encenações de Bruno Bravo materializam essa ambição [de atingir outro estado] buscando autonomia, situando-se num lugar fora do teatro, liberto das ideias da física, com as cenas soerguidas no ar, os contornos do palco obscurecidos, as vozes entrando e saindo vindas de lugares ocultos, parte de um todo que vale por si.” Ou seja, o fora do teatro que Louração Figueira refere talvez seja um fora de cena ficcional, que tem a ver com o que pertence ao mundo que envolve a ficção, mas está fora de alcance. O que está em cena é iluminado por uma luz no escuro, que pouco mais ilumina do que o lugar onde está. Stanley Cavell, em *The World Viewed*, faz esta distinção entre cinema e teatro: “Na tela de cinema, é um estudo que se projecta; no palco, os projectores são os actores.” Esta ideia do actor como projector de um estudo parece descrever na perfeição, por exemplo, a fase em que Bruno transpõe para cena romances e contos, como *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, *Pinocchio*, de Collodi, e *A História Assombrosa de como o Capitão Michel Alban Perdeu o Seu Braço*, de Gaston Leroux. Neste último espectáculo, Miguel Sopas contava a história, e em cena, em cima de uma lareira cenografada, estava o busto do capitão Gérard. O busto era o actor António Mortágua, que, de vez em quando, se mexia e falava. O actor Miguel Sopas era realmente um projector do estudo do busto de Gérard, e o próprio busto, por sua vez, era também um actor, e assim também ele um projector do estudo da *História Assombrosa*. Em *Pinocchio*, durante todo o espectáculo, Carolina Salles, no centro do palco, virada para a plateia, estava rodeada por uma colecção de bonecos, que só mais tarde se percebia não serem seres humanos reais. O único ser humano era a Carolina a fazer de Pinóquio, esse projector de um estudo. Gonçalo Frota deu, muito certamente, o seguinte título ao texto que publicou no *Público* sobre o espectáculo *A Tragédia de Macbeth*: “Bruno Bravo ilumina a guerra mental de Macbeth.” E não me sai da cabeça que o António Mortágua, sentado no

trono, era um projector de um estudo. Mas de que estudos são os actores projectores? Ora, das acções humanas.

Ao olhar de fora as qualidades que distinguem e tornam único o trabalho do Bruno, muitas vezes entrei em cena no seu palco. Foi assim que entrei no mundo do teatro, pela sua mão. E ao falar sobre o que acho que o Bruno faz, pareceu-me de repente que estava a falar sobre o que eu faço. Acontece que o que eu faço esteve em tempos intimamente ligado ao que o Bruno faz, e por isso tenho a sensação, se pensei no que faço quando penso no que o Bruno faz, de não estar muito enganado.

Referências bibliográficas

- Birkenhauer, Theresia, *O Tempo do Texto no Teatro*, in *Cena 11*, 2012, Rio Grande do Sul.
- Cavell, Stanley, *The World Viewed*, 1971, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.
- Figueira, Jorge Loureiro, “Regime democrático e regimes de cena: três encenadores (Nuno Cardoso, Bruno Bravo e Gonçalo Amorim)”, in *Teatro Português Contemporâneo*, coord. Rui Pina Coelho, 2017, Bicho-do-Mato, Lisboa.
- Frota, Gonçalo, “Bruno Bravo ilumina a guerra mental de Macbeth”, in *Público*, 19 Janeiro, 2023, Lisboa.
- Mamet, David, *True and False*, 1997, Vintage Books, NY.
- Vieira, Ana Bigotte, & Costa, Emília, “Bruno Bravo – Entrar lá dentro e ver até onde aquilo vai”, in *Sinais de Cena*, n.º 17, 2012, Húmus, V.N. Famalicão.

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.



“A primeira vez”

Aos doze anos, tive a oportunidade de ir com um músico ao teatro, onde ele, nos bastidores, tocava celesta durante uma encenação da peça *Um Sonho*, de Strindberg. Foi uma experiência que me marcou profundamente. Escondido na torre do proscênio, assisti, noites seguidas, à cena do casamento do Advogado. Foi essa a primeira vez na minha vida que presenciei a magia da arte de representar. O Advogado tinha um alfinete de cabelo entre o polegar e o indicador. Dobrou-o, endireitou-o outra vez, depois partiu-o em bocados. E embora nessa cena não houvesse nenhum alfinete de cabelo, *eu vira-o!* O Oficial estava atrás da porta dos bastidores a aguardar a sua entrada. Estava curvado para a frente, tinha as mãos atrás das costas, olhava para os sapatos, tossiu sem ruído, enfim, era um homem como qualquer outro. Pouco depois abre a porta, entra em cena e passa a ser outro homem, transforma-se, *é* O Oficial.

INGMAR BERGMAN – *Lanterna Mágica*
Trad. Alexandre Pastor.

O mundo direito e o mundo às avessas

Impressões sobre *Um Sonho*

Um Sonho assume-se como um palco teatral para o qual convergem quatro dezenas de personagens desdobradas por oito atores.

MÓNICA GUERREIRO encontrou-se com **BRUNO BRAVO**, o encenador, e **JOÃO PAULO ESTEVES DA SILVA**, o tradutor e dramaturgista, antes do ensaio do dia 9 de novembro, e pediu-lhes para comentar algumas das mais idiossincráticas passagens da peça de Strindberg. O narcisismo, o endividamento, a guerra, a luta de classes, casamentos infelizes, a mesquinhez, até uma quarentena – é o que encontra *A Filha de Indra* quando desce das nuvens. Um desfile de misérias que inspira piedade, mas que também redime.

A FILHA: Sabes quem vive naquele castelo?

O VIDRACEIRO: Já soube. Mas não me lembro.

A FILHA: Acho que vive lá um prisioneiro... à espera de que eu o vá libertar.

O VIDRACEIRO: Mas a que preço?

A FILHA: O que tem de ser feito não se regateia. Vamos até ao castelo.

O VIDRACEIRO: Sim, vamos lá.

BRUNO BRAVO Recebi este convite do Teatro Nacional São João com muita alegria. Gosto imenso deste Teatro, tinha tido a experiência de cá fazer *O Fantasma da Ópera*. E conhecia esta peça, mas mal, foi quase um começar do zero. Gosto muito de Strindberg, mas tinha uma espécie de preconceito enquanto leitor em relação a ele, porque há sempre esta comparação inevitável com Ibsen. De forma ligeiramente arrogante, eu sempre disse que gosto mais da arquitetura de Ibsen do que da selvajaria de Strindberg. Foi muito difícil entrar na peça. Li-a algumas vezes e fiquei com a sensação de ser um texto muito pesado, um pouco moralista. Mas, à quarta ou

quinta leitura, comecei a perceber coisas absolutamente impressionantes. A peça é muito *sui generis*, é pessimista, sombria, desesperançada. Ao mesmo tempo, há um humor muito especial e uma ironia que me interessou. Mas a ironia é difícil de apanhar na leitura, parece que tudo se afunda... Foi engraçado, porque com o elenco aconteceu exatamente o mesmo: na leitura em conjunto, a primeira impressão foi de um texto muito denso e muito “fora”, ao mesmo tempo. Depois, vai ficando cada vez mais concreto e só nos ensaios é que o vamos descobrindo. É impressionante constatar agora, perto da estreia, como as cenas que estamos a levantar são tão concretas. Ou seja, para quem está a interpretar, fica entendível no imediato. É tão reconhecível, e de tal forma concreto, que um dos desafios é não banalizar a cena. E é fundamental a passagem para cena de tudo o que está por trás, que não apreendes bem na leitura. Eu vinha com esse fôlego, esse espanto enorme, e com o elenco aconteceu o mesmo, transformou-se ao longo dos ensaios em algo cada vez mais consistente. Isso é incrível e é do texto.

Não há milagres. Tem a ver com a poesia, que é imensa, o modo como está escrito. E a tradução do João Paulo ajudou muito, deu-nos uma espécie de clareza sobre a peça.

O PAI: Vais emprestar o meu presente à criada?

A MÃE: Não fales assim... lembra-te de que eu também estive empregada... porque é que hás de ofender uma inocente?

O PAI: E porque é que hás de ofender-me, a mim, o teu marido?

A MÃE: Ai, a vida! Fazemos uma bela ação e há sempre alguém que a acha feia... o bem que se faz a um é o mal que se faz a outro... Ai, a vida!

JOÃO PAULO ESTEVES DA SILVA

O principal desafio para mim foi aprender sueco. Não é a primeira vez que contacto com este idioma, e continuo a não saber falar sueco, mas aprendi a ler laboriosamente no original cada linha da peça e a pronunciar, aqui e ali, as tiradas que me pareceram mais importantes. Também ouvi muitas vezes a peça, em vídeos na Internet, onde encontras várias versões, umas integrais, outras com cortes. Para isso, é preciso tempo e, sobretudo, motivação. Depois, servi-me de algumas versões em línguas que domino mais, como o inglês, o italiano, o alemão. Curiosamente, não lancei mão de nenhuma tradução francesa, talvez porque a minha opção de tradução do título – que é impossível trazer completamente para o português – não coincide com a tradução francesa, aprovada por Strindberg (*O Sonho*), e que, para mim, não lhe dá o mesmo sentido. Insisti em chamar-lhe *Um Sonho*.

A PORTEIRA: Hoje é o último dia, a ópera vai fechar, a seguir... fica-se a saber, agora, quem foi contratado...

A FILHA: E quem não foi? [...]

A PORTEIRA: Veja, essa que aí vem... não foi escolhida... Vê como chora...

BRUNO A meu ver, a peça tem como sujeito o próprio teatro. Há variadíssimas cenas que se passam à porta do teatro e personagens que por lá vagueiam, sem grande destaque, como O Coralista, A Bailarina, O Ponto. Trabalhámos com esta possibilidade: tudo o que é discutido e tudo o que acontece na peça é indissociável do teatro enquanto fenómeno, enquanto arte, enquanto espaço. Isso interessou-me também para trabalhar, em conjunto com o Stéphane Alberto, o Alexandre Costa e o Sérgio Delgado, numa ideia de espaço que sugerisse um teatro mais antigo, do século XIX, em que se usavam telões, peças bidimensionais. Essa é a ideia para a estrutura cénica. Só que Strindberg tem uma coisa muito desafiante, particularmente nesta peça: é como se tivesse a ousadia de dar expressão a um sonho *por meio* do teatro e *no* teatro. Há transições de cena, de espaço cénico, em que espaço e tempo têm uma qualidade abstrata, surrealista. É um desafio muito grande, do ponto de vista da encenação, dar resposta cénica a essas transições. Se há coisas que é possível fazer, outras é impossível, como “aqui o palco abre-se a meio”. O que decidimos, e que pode parecer paradoxal, é responder ao que Strindberg propõe, tentando aproximações do ponto de vista do cenário. E as didascálias são importantíssimas, precisamente porque estamos num espaço também onírico, em que eu estou a falar contigo e de repente tu já não és tu, és a minha mãe, ou este espaço passa a ser outro. Uma coisa que nos ocorreu foi a de o próprio cenário, como símbolo deste imaginário teatral, ter movimento. Muitas das transições vão ser assumidas

à vista, do ponto de vista dramático. Há movimentação no próprio palco, como se o teatro ganhasse vida própria, com a maquinaria por trás. Por exemplo, há uma cena num barco, com ondas manobradas à mão. Interessou-nos muito, enquanto espaço cénico, que o texto fosse dito nessa zona. Quando afirmo que o cenário é uma personagem neste espetáculo, tem a ver com este sentido, tentar que seja algo vivo. Como se *Um Sonho* pudesse ocorrer, por hipótese, num teatro. Com tudo o que o teatro é no nosso imaginário. Ou num fantasma de um teatro, porque é um teatro que já não existe a não ser na imaginação, de um tempo do qual nos restam só gravuras, filmes muito antigos ou textos. Gostava muito que esta impressão ficasse e que as pessoas, ao verem o espetáculo, pensassem: “Bem, fui ao teatro!”

O OFICIAL: Senhor capitão, se não se importa! Sou um oficial e não percebo porque é que tenho de estar aqui entre alunos da primária a levar raspanetes...

O MESTRE-ESCOLA: Estamos a amadurecer!

O FISCAL: Vai começar a quarentena!

O OFICIAL: Ah, estás aí! Imagina que aquele tipo quer que eu fique sentado na sala de aula, mesmo já eu tendo um doutoramento!

O FISCAL: Sim, mas porque não te vais embora?

O OFICIAL: Ir-me embora?, dizes tu! Não é assim tão fácil! [...]

O FISCAL: Vem... vem ajudar-nos a dançar... É preciso dançar antes que a peste comece! É preciso!

JOÃO Falo, de passagem, no prefácio da edição em livro de *Um Sonho* [texto incluído neste Manual], nas potencialidades das técnicas imaginativas que Strindberg aplica a esta peça e que anunciam de certa maneira o cinema. É muito difícil fazer exatamente o que ele

imaginou à vista das pessoas e acho que o Bruno o admite. São desafios de mais fácil realização no cinema, apontam para uma técnica diferente. Coisas que são ao mesmo tempo outras. Mas não é só serem outras simbolicamente, é serem-no também materialmente, transformando-se noutras, ou sendo vistas de outra maneira. O mesmo espaço ora é a entrada do teatro, ora é um escritório de advogado, ora é um templo. Essas coisas, mesmo as sobreposições de realidades, no cinema facilmente se fazem à vista. Na poesia, existiram desde sempre, e na pintura também. Eu não sei se Strindberg gostava dos holandeses renascentistas, mas eles pintaram quadros com muitas coisas a acontecer, como aquele tipo de natureza-morta onde há um vaso com flores que não podem existir ao mesmo tempo, porque são flores de estações diferentes, mas ali estão elas, todas floridas. É uma impossibilidade natural. Hoje já não: por causa das estufas, há flores todo o ano. Na altura, a ideia que dava era a de ter captado um momento de eternidade, alguma coisa fora do mundo, mas que ali estava à vista. Nesse sentido, não digo que ele esteja a pensar no cinema, mas aquilo para onde ele tende parece que está a pedir cinema. E o cinema estava a começar.

BRUNO É verdade isso. A peça é cinematográfica, de alguma maneira. Há uma cena incrível, no final, em que O Poeta está a falar na gruta e a didascália diz que, enquanto ele fala, começamos a ver o cenário do início: um *crossfade*. É impressionante, mas como é que se faz? Precisamos de fazer como na dramaturgia, ou na distribuição, ou nos adereços: trabalhar sobre o que é absolutamente essencial. É como se fizéssemos um raciocínio em torno daquilo de que vamos abdicar. Para dar um exemplo: no escritório do Advogado, havia um cabide.

Decidiu-se ontem que o cabide não é necessário. O que é essencial? A mesa, para o Advogado. A espada, para o Oficial, no início. O barco. Há um grande trabalho de depuração, mas os materiais são grandes, de construção. O pano de boca não é em pano, é madeira pintada, as árvores são bidimensionais, as quatro linhas de ondas fazem o efeito pretendido. O espetáculo é depurado, mas ao mesmo tempo ambicioso no que se refere aos materiais. É uma hipótese de leitura a partir de Strindberg. Tivemos a vantagem de o convite ter surgido há dois anos. Houve tempo para irmos experimentando, pensando, maturando.

A FILHA: A colcha ainda não está pronta?

A PORTEIRA: Não, minha querida, vinte e seis anos não chegam para um trabalho destes!

A FILHA: E o noivo, nunca voltou?

A PORTEIRA: Não, mas a culpa não foi dele. Teve mesmo de partir... [...]

A FILHA: Ela era bailarina, não? Lá em cima, na ópera?

O CARTAZEIRO: Era primeira bailarina... Mas, quando ele se foi embora, foi como se levasse a dança dela com ele... e depois, já não lhe deram mais papéis...

BRUNO Haverá uma colcha, sim. Importou-nos o seu tamanho e cor, porque A Porteira está ali há anos. A cor é um elemento importante, Strindberg faz muitas referências às coisas com cor. Para destacar isso, mesmo que para o espectador seja algo subliminar, decidi que, na verdade, não pode haver cores. Para se ver o vermelho, o azul, não pode haver cores. Jogamos com a ausência de cor, só há pretos, cinzas, brancos. Outro sentido para a ausência de cor é o sonho em si, é como se tudo pudesse acontecer numa zona onde a cor não existe. E isso pode ser ligado também a uma ideia de

tempo, ou seja, uma coisa antiga, um imaginário que já não pertence bem à nossa época, um fantasma. Todos os figurinos e adereços são pensados nesse sentido. Interessou-nos a cor da colcha e o tamanho, e a relação entre as coisas que passam de uma cena para outra. Por exemplo, a cena da Porteira vem imediatamente a seguir à cena da Mãe, que recebe o xaile do Marido. A Porteira também tem um xaile, que depois passará para a Filha de Indra. Para mim, é bastante importante jogar com estes sentidos e ligações. Mesmo na distribuição, passou-me pela cabeça a hipótese de haver um sentido, que não tem de ser apreendido pelo público: uma espécie de dramaturgia cénica das personagens. Ou seja, o António Mortágua faz de Advogado e de Recém-Casado, personagens quase antagónicas. Têm figurinos diferentes, evidentemente, mas não fazemos por esconder que é o mesmo ator que as interpreta.

A FILHA: Será possível?

O ADVOGADO: Sim, mais coisa menos coisa...

A FILHA: Quer dizer que qualquer pessoa, mais tarde ou mais cedo, merece ser presa?

O ADVOGADO: Sim!

A FILHA: Tu também?

O ADVOGADO: Sim!

BRUNO A questão da depuração teve uma implicação muito grande na distribuição. Estamos de certa forma salvaguardados por termos na peça um tema que é o próprio teatro. É como se existisse uma atmosfera meio pirandelliana, em que por trás de cada personagem, por exemplo, O Advogado e O Recém-Casado, há uma terceira, que implica o reconhecimento da cara do ator que as interpreta. Os adereços seguem este sentido. Outro exemplo:

O Oficial é sempre feito pelo Pedro Frias, mas a Joana Carvalho faz A Bailarina, que é mais nova do que O Oficial, depois faz A Mãe, que é mais velha, e depois faz a Victoria. No fundo, é sempre a mesma figura, mas interpreta personagens diferentes. É muito consonante também com a ideia de sonho e foi pensado para cada intérprete. Estes elementos teatrais estão a ganhar forma nesta ideia de teatro a viver, de haver figuras que se repetem, que dizem texto de outras personagens. Há uma personagem paradigmática desta ideia, que, no texto de Strindberg, aparece só uma vez e tem pouca fala: A Bailarina. Mas nós criámos, a partir dessa Bailarina, uma personagem recorrente no espetáculo e que pode funcionar como símbolo do próprio teatro.

O POETA: Parece-me que já passei por isto...

A FILHA: A mim também.

O POETA: Talvez num sonho?

A FILHA: Ou num poema?

O POETA: Ou num poema.

A FILHA: Então sabes o que é a poesia.

O POETA: Então sei o que é o sonho.

A FILHA: Parece-me que já dissemos estas mesmas palavras, noutro sítio.

O POETA: Quer dizer que vais em breve perceber o que é a realidade.

A FILHA: Ou o sonho.

O POETA: Ou a poesia.

BRUNO Na peça, coexiste um lado meio metafísico – A Filha de Indra, uma deusa que desce à Terra – com qualquer coisa de ficcional. Strindberg coloca-se ele próprio em cena: O Poeta é também Strindberg, assim como O Advogado. Conseguimos perceber, conhecendo o que se sabe sobre Strindberg e o que escreveu sobre *Um Sonho*, que ele quase se subdivide nas personagens. Eu faço essa leitura, e os ensaios devolveram-na

também. Achei piada a esta ideia de misturar um sentido em que A Filha de Indra, O Poeta ou O Advogado são personagens criadas por Strindberg, sugerindo que, de alguma forma, o autor pode estar representado naquelas vozes. Isso coloca a ficção num lugar que me agrada muito, uma suspensão da convenção, em certa medida. Aliás, num dos textos sobre esta peça, Strindberg escreve: “Isto é sonho, estão num sonho, mas depois havemos de acordar.” Geralmente pensamos ao contrário, que sonhar é uma coisa boa, com uma dimensão positiva. Para o autor, acordar é que traz o alívio. Eu vejo nesta frase uma espécie de fronteira entre a ficção e a realidade. E isso diz muito também. Lembro-me das palavras de Próspero, por exemplo: “Agora acabou, tudo ficou aqui, vamos para casa, vamos retomar.” Para mim, é cada vez mais importante, sob muitos aspetos, esta questão de a ficção ter um lugar e a realidade ter outro. Mas isso levar-nos-ia a divagar por Harold Pinter, Hannah Arendt e por uma série de coisas hoje muito discutidas: a questão dos “cancelamentos”, do julgamento do autor, não enquanto cidadão mas enquanto autor, por práticas enquanto cidadão. No discurso do Prémio Nobel, Pinter diz num texto maravilhoso que esta fronteira esbatida entre o que é verdade e o que é mentira, o que é verdade poder ser mentira, lhe é muito útil. Enquanto escritor, Pinter trabalha sobre isso, mas enquanto cidadão, não. Enquanto cidadão, exige a verdade. E quer essa distinção.

O POETA: Isto eu já ouvi, em tempos...

A FILHA: Chiu! Os ventos ainda cantam!

JOÃO Eu sou músico, mas aqui sou músico em plano de fundo, quase. Tal como nunca deixo de ser criança, ou de jogar rãguebi, essas são coisas que acontecem

em fundo, como potencialidade. A minha parte musical passa para esse plano, coisa que a escrita de Strindberg aliás também faz, é um jogo entre figura e fundo. Mas não estou minimamente preocupado em fazer música. Claro que, se me obrigarem a pensar nas relações entre a peça e a música, eu descubro-as, estão lá. Falo disso um bocadinho no prefácio do livro. Será possível encontrar insinuações da “forma sonata” na construção formal da peça, mas isto talvez seja uma ousadia da minha parte. Deixa-se um pouco à intuição de quem lê ou vê a peça sentir isso ou não.

BRUNO Trabalho com o Sérgio Delgado nos Primeiros Sintomas há vinte anos. E o nosso trabalho tem evoluído. Antes sequer de ter começado a estudar *Um Sonho*, já sabia que queria trabalhar a música e a sonoplastia com ele. Há uma relação muito estreita da peça com a música, com o som e com coros. Uma das coisas em que pensámos foi esta: que som tem o teatro quando tudo se movimenta? Depois, há a própria descrição das cenas, coisas que são descritas e que não são vistas. Quase no final, O Poeta e A Filha de Indra assistem a um naufrágio, coisa que não podemos conferir visualmente, mas ouvimos a descrição, acompanhada por sonoplastia. A determinada altura, A Filha de Indra começa a tocar num órgão, mas o que se ouve são vozes. Cada tecla corresponde a uma voz, é uma espécie de missa. São muitas as sugestões musicais deixadas pelo autor. A ideia é haver uma coerência entre a composição musical e aquilo que se entende por sonoplastia (o vento, o mar), e esta poder ser ouvida também como música. Não tem de ser uma coisa absolutamente realista.

JOÃO Há um pormenor dessa cena – esta peça é feita de pormenores – que tem a ver

com o facto de o órgão ter um espelho. Ela senta-se e o órgão reflete o mundo direito. Normalmente, vemos o mundo às avessas. Mas esse espelho inverte a imagem, é um instrumento de conhecimento do mundo. Isso poderia parecer estranho, mas, de facto, nas igrejas, o órgão tem um espelho. Como normalmente o organista está escondido, quase dentro de um armário, se estiver a tocar com coro ou com orquestra, ou mesmo para seguir o padre e as suas ordens, ele precisa de ver pelo espelho. Materialmente, é realista um órgão com espelho. É este tipo de sobreposições que Strindberg faz a cada passo que torna esta peça muito interessante.

O ADVOGADO: Aquilo a que as pessoas chamam “êxito” torna-se sempre a causa do próximo fracasso. Os êxitos que tive na vida foram a minha ruína. Os homens têm um horror instintivo à prosperidade dos outros; acham injusto que o destino favoreça alguém e procuram restaurar o equilíbrio colocando-lhe pedras no caminho. Ter talento é muito perigoso, porque se pode, facilmente, morrer de fome!

JOÃO Até viver é perigoso... e esta peça fala de muitas coisas. Vejo-a a funcionar como uma peça de teatro interior, naquele sentido hamletiano de pôr um espelho à frente de várias realidades humanas. O teatro dá hipótese a quem vê uma personagem portar-se mal em palco de se confrontar com o seu próprio comportamento ou de acusar o outro. É a chamada catarse, o outro é que é mau, ficamos purificados das nossas más ações. E isto tem a ver com o perigo de ser artista. Strindberg sentia-o muito, poder tornar-se uma vítima potencial, porque se formam facilmente alcateias à volta do artista para o trucidar. O mesmo se passa com o Advogado, que não cobra ou cobra pouco,

e a própria deusa acaba rodeada por uma matilha de bem-pensantes que a querem espancar. É o lado mais arcaico e primitivo da natureza humana. Mas o teatro também é uma espécie de encenação disso, para nos mostrar, com uma certa esperança, que, se virmos bem que é assim, talvez nos comportemos de outra maneira.

BRUNO Tenho a sensação de que os grandes textos de teatro têm sempre, de uma forma ou de outra, e às vezes de formas completamente distintas, algo que conduz a uma reflexão sobre a condição humana. Tenho pensado em Tchékhov, que é muito diferente de Strindberg, a vários níveis, ainda que praticamente contemporâneo. Mas têm em comum nas suas peças uma espécie de suspensão do tempo: não se faz nada, boa parte delas passa-se aliás nas férias, ninguém está com ninguém, não há um casal feliz, ninguém se encontra. É uma reflexão muito trágica sobre o sentido da vida, como se dissesse que não nos resta nada senão passar o tempo. E depois, de vez em quando, alguém tenta matar-se. Pode-se depreender ou intuir das peças de Tchékhov a compaixão sobre o ridículo, a maldade humana, a tragédia humana. Diz-se que Tchékhov era um homem bom. Já A Filha de Indra passa por esta odisseia com uma espécie de resignação – as coisas são assim, “que pena” – e ela acaba desfeita. Não há ali ódio, nem uma força negativa. A peça é bela e terrível ao mesmo tempo. É mais beleza do que compaixão pelo sofrimento da condição humana, sofrer por amor, ou a dor na sua expressão mais bárbara, como a guerra.

O OFICIAL: Há cólera, outra vez?

O FISCAL: Então não sabes?

O OFICIAL: Sei, mas esqueço muitas vezes o que sei!

O FISCAL: Muitas vezes desejo esquecer-me, sobretudo de mim mesmo; é por isso que vou a bailes de máscaras, festas e espetáculos de teatro.

JOÃO Esta frase pode ser tomada de variadíssimas maneiras. Mas a primeira coisa que me ocorre dizer é que será do próprio Strindberg, pensando no quão difícil é uma pessoa ver-se a si mesma, sem máscara. Representamos sempre um papel. O encontro consigo próprio é às vezes muito doloroso. A arte e o teatro servem para desanuviar. Ao mesmo tempo, no teatro, também te esqueces do que tens medo de ver.

BRUNO Na ausência de crença, de algo que dê sentido à vida humana, há esta hipótese que é a arte ou a ficção, não salvando propriamente, mas ajudando a viver, a organizar qualquer coisa em nós. E isso não é de somenos.

JOÃO O esquecimento também é uma coisa seletiva. Para nos lembrarmos de alguma coisa, temos de esquecer uma infinidade de outras. Não podemos lembrar-nos de tudo. Há dois momentos na peça, que quase passam despercebidos, em que o autor parece, por uma frase, recusar o jogo do sonho. Num deles, O Oficial, intrigado com uma porta no escritório do Advogado, divaga: “Esta porta faz-me lembrar...” Mas O Advogado interrompe-o com um “não, não, não!”, como quem resiste a tomar consciência, porque admitir que a porta poderia ser mais do que a porta do seu escritório seria vê-la como “um sonho” e, eventualmente, acordar dele. No outro momento, a primeira vez que O Vidraceiro fala, ao ouvir A Filha dizer que o castelo cresceu, tem um aparte em que afirma para si mesmo: “Eu nunca vi um castelo crescer.” Parece que está noutra sítio.

Logo depois, volta à cena e é como se dissesse “sim, sim, vamos lá representar esta peça”. Strindberg esteve para lhe chamar “O castelo crescente”. E penso nesta ideia bizarra, quimérica, de um castelo, portanto, uma construção humana, que ao mesmo tempo é uma planta. Um castelo de cavalaria, que por isso tem estrume, fazendo-o crescer como uma planta e florir no final. Acho que a peça fica toda explicada nesta imagem. Não só como alegoria, mas como anúncio de todo o tipo de sobreposições e de impossibilidades tornadas possíveis na peça, na sua poesia. Logo essa, a de ser preciso lidar com estrume para se ter flores.



Viver mal

PEDRO MEXIA*

Strindberg é por vezes definido como um exemplo de “excesso de personalidade”. Isto tem que se lhe diga. Entender a literatura como “caso mental” leva a conclusões obtusas e escusadas. Quando damos por isso, estamos a interpretar determinada arte à luz dos “problemas” do artista, quando a arte em si mesma não tem problemas, excepto os problemas técnicos. Além disso, em que sentido poderia a personalidade, ou o seu “excesso”, ser um inconveniente? De onde vem o impulso criativo senão dos traços que distinguem uma pessoa da outra, e com a infelicidade, como sabemos, sempre muito mais imaginativa do que o contentamento?

August Strindberg embarçou os suecos do seu tempo, os do nosso, e alguns não-suecos também. Esquerdista reaccionário (defendia a classe operária, injuriava as mulheres), quezilento, obsessivo ao ponto da paranóia, tão interessado em astronomia como em ocultismos, não cabia numa caixa, o que pode ser incomodativo. Digo-o como admirador de uma dessas “caixas”, a que se costuma chamar, tal como a sala onde ele levou à cena esses textos (“Íntima Teater”), “teatro íntimo” ou “intimista”. Julgo que a maioria dos espectadores, e certamente a maioria dos não-suecos, chegou a Strindberg através de *Menina Júlia* (1888), de outras peças dessa década, como *O Pai* (1887), *Credores* (1888) ou *O Mais Forte* (1888), e de umas quantas do começo do século seguinte, *A Dança da Morte* (1900) ou as quatro “peças de câmara” de 1907 (*Tempestade*, *A Casa Queimada*, *A Sonata dos Espectros*, *O Pelicano*), textos que são, todos, em maior ou menor grau, jogos de supremacia e massacre, confrontando as convenções sociais com recalcimentos, humilhações, frustrações, vinganças. Um psicodrama que nada tem de terapêutico ou até de catártico, e que muitos conhecerão sob a forma cinematográfica que lhe deu Ingmar Bergman.

O teatro “simbólico” ou “histórico” de Strindberg suscita em geral menos adesão do que *Menina Júlia* (o meu primeiro Strindberg) ou *Credores* (o meu Strindberg favorito). Habituei-me a esse registo, até porque nunca vi representadas senão as peças “intimistas”. Isso faz diferença. É útil um paralelo com um dos espectáculos que mais me impressionaram até hoje: *Os Gigantes da Montanha* (1937), na encenação de Christine Laurent para a Cornucópia, em 2008. Tão diferente é essa peça do Pirandello mais canónico, engenhoso e quase lúdico, esquivo ou angustiante, que talvez eu não tivesse compreendido o seu maximalismo poético se tivesse apenas lido o texto. É como se esse “testamento” (aliás, inacabado) só ganhasse vida em palco, com a sua caótica *troupe* de actores, mágicos e marginais.

O Sonho (publicado em 1902, estreado em 1907), ou, nesta versão, *Um Sonho*, é um caso desses. Não há aqui narrativa ou personagens,

* Escritor.

só uma situação: uma filha de Indra, deus dos deuses na tradição hindu, desce à Terra para testemunhar a miséria da espécie humana, miséria exemplificada por diversas figuras que se materializam e se esfumam, deixando uma evidência ténue, que nem chega a ser didáctica. Em cena, o dramaturgo terá querido transmitir essa incessante dimensão onírica através do uso de uma lanterna mágica, e só não o fez, ao que parece, por problemas técnicos. O sonho no teatro deveria então ser dado *através do cinema*, ou algo que excedesse o texto, os cenários, a presença (vale a pena lembrar que Bergman encenou *Um Sonho*, que se refere à peça em *Fanny e Alexandre* e que intitulou a sua autobiografia *Lanterna Mágica*).

Dito isto, Strindberg não dispensou de modo algum os *décors* e adereços, uma vez que tudo o que aqui acontece tem um contexto material e uma manifestação física. É um sonho, mas um sonho acordado, tangível. O prólogo da peça lembra alguns antecedentes, como *A Vida é Sonho*, de Calderón de la Barca, e *A Tempestade*, de Shakespeare, colossais fantasmagorias poéticas. Mas o que distingue *Um Sonho* é o seu carácter episódico e fracturado. Strindberg escreveu numa época de intensa exploração daquilo a que chamamos “consciência”, na fisiologia, na filosofia e na literatura. Exploração essa de que a psicanálise se tornaria mais tarde o expoente máximo em termos de notoriedade, brilhantismo intelectual, adequação à burguesia e possibilidade de caricatura.

Mas em *Um Sonho*, com as rápidas entradas e saídas de cena, a constante rotação de personagens-tipo, as diferentes histórias que explicitam a inevitabilidade do sofrimento humano, nem chega a haver uma lógica associativa. Digamos que não temos uma “mente” interpretável, um indivíduo a que nos ligue a afinidade ou a empatia. Acumulação e descontinuidade fazem com que se apresente uma tese sem sequência, uma certeza sem contestação, tudo depois reportado a um deus pertencente a outra civilização, e que por isso nos é, a vários títulos, inacessível. Jesus é mencionado a certa altura, mas claramente a sua vinda não mudou nada, há que tentar de novo.

*

“Tudo pode acontecer, tudo é possível e provável” nesta peça, avisa o prólogo; as personagens “dividem-se, multiplicam-se, evaporam-se, condensam-se, dispersam-se, agregam-se”, tal como uma cama se torna tenda, e assim por diante. Isto não é muito diferente da já citada *Tempestade*, e destes extraordinários versos:¹

A festa terminou. Eram espíritos,
Como vos disse, aqueles actores,
Sumiram-se no ar, no ar tão leve,
E, tal como a fábrica sem esteios
Da nossa fantasia, também as torres
De nuvens coroadas, os palácios soberbos,
Os templos solenes, e até o globo imenso

E todos os que já o possuíram, se não-de dissolver.
E, como aquele cortejo imaterial se dissolveu,
Nem uma leve névoa por rastro não-de deixar.
Somos feitos da matéria com que se tecem os sonhos,
E é um sono que coroa a nossa breve vida.

Também em *Um Sonho*, tal como anunciado pelo autor, temos espíritos que são gente, que se dissolvem no ar, como os palácios que tudo dominam, e o globo em que giramos, espíritos que são as coisas de que são feitos os sonhos. Excepto que os sonhos de Strindberg são-no enquanto estrutura, enquanto modo de “teatro total”, já além do naturalismo e do expressio-nismo. Ou, se quisermos, enquanto *feito*. Porque não são exactamente as personagens quem sonha: talvez seja o deus, ou a filha do deus, ou os espectadores. A filha de Indra irmana-se com os humanos menos para ser igual às outras personagens do que para ouvir os lamentos a que estas se entregam (“a sua língua materna é o lamento”). “A vida é má”, queixa-se uma personagem, e queixam-se todas, a porteira e o mestre-escola, o oficial e a bailarina, o poeta e o vidraceiro, mais iguais uns aos outros do que desiguais, insatisfatório o quotidiano, quiméricos os ideais. São generaliza-ções, sem dúvida, variedades do desconsolo existencial schopenhaueriano, ainda que Strindberg faça questão de concretizar quando põe o advogado a dizer o que muitos advogados confirmam: não há maior sordidez do que um divórcio, pelo que revela dos casais, dos homens, das mulheres, dos humanos. Disso ele sabia “em excesso”. A vida, sugere-se noutra passagem, é feita de encontros e despedidas, de aleatoriedade e finitude, “a felicidade consome-se como uma chama”. E um rapaz, contrariando Santo Agostinho, que não sabia definir o tempo, afirma, com algum génio: “O tempo foge, eu fujo, logo: eu sou o tempo.”

Do princípio ao fim, *Um Sonho* existe num espaço e tempo indefinidos. Parece à primeira impressão uma peça menos moderna do que as anteriores, quando na verdade expande as possibilidades teatrais, mais ainda do que a trilogia *Para Damasco* (1898-1904); está mais longe de Ibsen do que de Yeats, mas sem as esforçadas sublimações mitológicas de Yeats; é tão desesperada que nem o anarco-socialismo nem o nietzschianismo lhe valem; aparece-nos como um poema, um delírio, um *de profundis*. “Problemas de personalidade” como a revolta e a misoginia são menos notórios neste Strindberg tardio (morreu cinco anos depois da estreia, em 1912), talvez porque, ao terceiro divórcio, o seu desgosto com as mulheres se estendesse ao desgosto consigo mesmo e com o mundo. Estava mais estóico, mas não menos pessimista.

O que distingue *Um Sonho* de outras peças de Strindberg, no entanto, é que só em parte se trata de um texto dramático, ou seja, de um texto para ser representado; mais adequado é dizer que se trata de um guião para um espectáculo. E esse espectáculo tem de estar à altura das elevadas exigências visuais das didascálias. Hoje chamaríamos surrealismo a esta mistura de “memórias, experiências, invenções, absurdos e improvisos”,

a estas imagens e transições. Strindberg não chegou a ler Freud, mas *tinha os sintomas* de quem o tivesse lido, até porque esses sintomas estavam no ar do tempo.

A ideia de que “tudo pode acontecer” tem a ver com os fenómenos a que assistimos na peça, uma vez que nesse âmbito “tudo é possível e provável”. Mas são fenómenos que dizem respeito à ilusão teatral, não à condição humana, porque esta, ao contrário daquela, se caracteriza por um determinismo tormentoso. Não por acaso, Indra, senhor dos céus, é também o deus das tempestades.

¹ Shakespeare, William – *A Tempestade*. Trad. José Manuel Mendes, Luís Lima Barreto, Luis Miguel Cintra. Lisboa: Cotovia, cop. 2009. p. 113.

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.

(Des)encantos strindberguianos

Agnes através do espelho

ALEXANDRA MOREIRA DA SILVA*

Quem sonhou?

LEWIS CARROLL

Alice do Outro Lado do Espelho

MUNDO: É tarde. Que, ao morrer, não vos assombre
não poder ganhar méritos o homem.

CALDERÓN DE LA BARCA

O Grande Teatro do Mundo

Um Sonho: afinidades

Começo com a belíssima e não menos intrigante imagem final da peça: *o botão de flor*, que, aos poucos, se transforma em *crisântemo gigante*.¹ *Um Sonho*, de August Strindberg, é seguramente um dos textos mais intrigantes e subversivos do teatro moderno, cuja singularidade inspirou – e inspira – os mais diversos e ousados criadores contemporâneos. De Antonin Artaud a Bob Wilson, passando por Ingmar Bergman ou ainda Luis Miguel Cintra, todos são unânimes em reconhecer não só a *inquietante estranheza* que atravessa o texto e o universo strindberguianos, mas sobretudo o seu carácter visionário e transgressor. A partir de um prólogo no qual nos são apresentados o deus Indra e a sua filha Agnes, abre-se uma paisagem humana fragmentada, heterogénea, habitada por quarenta personagens que tentamos seguir – não sem dificuldade – por entre “uma floresta de malvas gigantescas”, “um castelo a crescer”, “um quarto simples e despido”, uma tília ora sem folhas, ora reverdecida, “o escritório do Advogado”, “uma praia arborizada”, um barco, uma gruta, nuvens... e, claro, “uma porta com um orifício em forma de trevo-de-quatro-folhas” que todos esperam ver aberta. Desenganam-se os que se preparam para encontrar Agnes do *outro lado do espelho*... Nesta *peça onírica*, onde (quase) tudo é sonho, nada se assemelha ao *país das maravilhas*...

Encenado por Antonin Artaud em 1928, *Um Sonho* é o terceiro espectáculo apresentado no Teatro Alfred Jarry, cujo projecto antecipava algumas das ideias que viriam a ser desenvolvidas pelo autor no Teatro da

Crueldade, nomeadamente, a necessidade de restabelecer a “dimensão espiritual” do teatro e a sua aproximação “às forças da magia antiga”. Nas palavras de Artaud, a escolha desta forma teatral inovadora proposta por Strindberg – *jeu de rêve/ peça onírica* – correspondia perfeitamente às ambições teatrais vanguardistas do trio Artaud/[Roger] Vitrac/[Robert] Aron, que esteve na origem desta

* Tradutora e investigadora teatral. Professora no Instituto de Estudos de Teatro da Universidade Sorbonne Nouvelle.

ambiciosa aventura teatral: “Este drama foi encenado em virtude do seu carácter excepcional, porque o onirismo tem nele um papel fundamental, porque ninguém ousava encená-lo em Paris [...], e para aplicar e desenvolver em grande escala os métodos de encenação que são os do Teatro Alfred Jarry.”² Quando da estreia do espectáculo, tumultuosa na sequência das contestações de alguns elementos do grupo surrealista, Artaud ter-se-á exprimido em cena de forma mais contundente: “Strindberg é um revoltado [...] como eu. Representamos esta peça como um vômito contra a pátria, contra todas as pátrias, contra a sociedade.”³

As afinidades com Strindberg são igualmente recorrentes no discurso de Bergman. Para o realizador de *Através do Espelho* (1961),⁴ o autor sueco aborda, nas suas obras, certas questões da mesma forma que ele próprio as sentia sem nunca ter conseguido exprimi-las. Não será, pois, de estranhar que, ao longo da sua prolífica carreira, aquele que dizia poder viver sem fazer filmes, mas não sem fazer teatro, tenha encenado trinta espectáculos a partir de textos de Strindberg. Bergman voltou periodicamente às mesmas peças, como aconteceu com *Um Sonho*, que encenou quatro vezes (1963, 1970, 1977, 1986), transformando assim o desejo de encenar num gesto interpretativo que muito se aproxima do comentário potencialmente infinito de uma obra, de um autor, de um universo teatral e ficcional. Como é sabido, este *diálogo* iniciado na adolescência [ver texto de Bergman neste Manual] com Strindberg está presente, por vezes de forma subliminar, em toda a obra do realizador sueco: “O mais fascinante em Strindberg”, afirma Bergman, “é esta prodigiosa consciência de que tudo na vida, a todo o momento, é completamente amoral, inteiramente aberto, a partir de uma base muito simples.”⁵ A criação de um espaço autobiográfico no seio da obra ficcional, permitindo assumir um ponto de vista subjectivo sobre os temas recorrentes que assombram os dois artistas escandinavos (a educação puritana, o conflito infernal nas relações amorosas, a incomunicabilidade e o colapso da estrutura familiar...), será talvez o fio invisível, mas contínuo, que une – e reúne – as obras de ambos.

Um Sonho: liminaridades

Inscrevendo-se na longa tradição dos mistérios e das fantasmagorias alegóricas medievais, bem como do drama barroco do século XVI, do *Trauerspiel* do século XVII, e antecipando o drama expressionista, a peça onírica viria a ser a forma dramática de predilecção de Strindberg, em particular em toda a sua dramaturgia do período pós-*Inferno*: a vida *como* um sonho ou *como* um jantar de espectros... Contudo, neste “teatro de muitos eus”,⁶ a inquietação e a estranheza provocadas pelas personagens no limiar da vida e da morte – figuras quase espectrais dignas da inesquecível *Classe Morta*, de Tadeusz Kantor – distanciam-se progressivamente da equação freudiana “estranhamente inquietante = não familiar”,⁷ revelando um mundo que nos é próximo, que (re)conhecemos, mas para o qual temos de olhar de forma oblíqua, como se nos pedissem para unir os pedaços de um espelho partido que nunca encaixam totalmente.

Com efeito, em *Um Sonho*, é o trágico quotidiano de uma humanidade mais sonâmbula do que propriamente sonhadora que ocupa o primeiro plano. Agnes, figura divina, é simultaneamente personagem épica – observa, comenta a condição humana de um ponto de vista exterior (“É uma pena a humanidade!”) – e personagem dramática, que entra e participa no mundo dos humanos (“O ADOGADO: Sim, há a coisa mais doce que é também a mais amarga: o amor! Mulher e casa! O alto e o baixo! – A FILHA: Posso experimentar?”). À imagem do homem e da mulher modernos, Agnes surge como um ser dividido, em conflito, cuja ubiquidade lhe permite, ainda assim, a distância necessária para construir um espaço de luta contra os dilemas e as incertezas com que se vai confrontando: o que impede, afinal, o amor, a justiça, a amizade?... Movendo-se entre sonho e realidade, mundo divino e mundo humano, Mitologia e História, Agnes manifesta a sua indignação, o seu desencanto, repetindo e variando o *leitmotiv* da peça:

A FILHA: Não te deram a coroa?

O ADOGADO: Não, não a merecia.

A FILHA: Porquê? Porque tomaste o partido dos pobres, falaste do criminoso com bondade, aliviaste o peso que oprimia o culpado e obtiveste a absolvição do condenado... Que tristeza, a humanidade... os homens não são anjos; e fazem pena.

Interessantes e igualmente complexas são ainda as três personagens masculinas – três variações e alter egos do próprio autor – que, ao longo da peça, se vão cruzando com a personagem divina: O Oficial, O Advogado e O Poeta. Eles pontuam, acolhem, rejeitam e transformam a vida de Agnes na Terra. O Oficial, que Agnes quer *salvar*, afastando-o dos seus múltiplos fracassos – a relação com a mãe, o amor impossível com Victoria... –, mas a quem ele trata com uma certa distância egocêntrica; O Advogado, com quem ela se casa, com quem tem um filho e que, fechado na sua própria desilusão face à espécie humana, tenta confinar Agnes ao seu pequeno mundo doméstico, às leis do contrato matrimonial burguês e às suas frustrações; por último, O Poeta, ele mesmo dividido entre a imaterialidade espiritual e a argila terrestre, o artista que hesita entre o barro das obras e a intangibilidade dos sonhos e que, nesta contradição permanente, conduz Agnes na melancólica viagem através da desesperada, e não menos cruel, realidade humana: “O POETA: Lina, mostra-te, aqui, à menina Agnes! Conheceu-te há dez anos, quando eras uma rapariga jovem, alegre e, digamos até, bela!... Olha como está agora! Cinco filhos, cansaço, gritarias, fome, pancada! Olha como a beleza se esvaiu, como a alegria desapareceu no cumprimento de deveres.” Ora, são precisamente os deveres (domésticos, conjugais, parentais) atribuídos à mulher na sociedade do início do século XX que Agnes, qual Nora consciente e combativa, recusará de forma inequívoca, assumindo a sua plena liberdade de decisão: “A FILHA: Regressar? Ao fogão com a panela de couves? Às roupas do bebé? [...] Prefiro morrer, então!

[...] Não quero regressar convosco à humilhação e à sujidade! Quero voltar para o alto, para o lugar donde vim.”

Todas as outras personagens completam a paisagem profundamente humana e tristemente alienada deste *Sonho*, mostrando assim que é no dispositivo onírico do teatro íntimo que Strindberg melhor expõe as suas preocupações sociais, políticas e históricas, como refere Jean-Pierre Sarrazac: “Em vez de se fechar no quotidiano, *Um Sonho* apresenta-nos uma espécie de fresco deste ‘vale de lágrimas’ [...] que é a Terra [...]. Há uma dimensão panorâmica, uma dimensão épica. As personagens dizem pequeníssimas coisas sobre a vida e, ao mesmo tempo, dão conta da condição humana [...]. O fim de *Um Sonho* é uma espécie de cortina que cai com uma infinidade de rostos. Parece-nos claro que o que aí é visado através do íntimo não será tanto o indivíduo, mas a multidão, a comunidade [...], a comunidade desfeita, em diáspora.”⁸

***Um Sonho*: (des)encantos**

Strindberg escreve *Um Sonho* em 1901, período em que tinha já ultrapassado as sucessivas crises psíquicas (1894-96) que viriam a culminar numa reorientação radical de carácter místico, no regresso à religião e a uma forma de cristianismo bastante pessoal, com traços de teosofia e de budismo, o que nos leva a crer que a presença na peça de figuras e situações que se inspiram em diferentes cosmogonias religiosas – Indra é um deus do hinduísmo védico, mas a sua filha desce à Terra como Cristo, por exemplo – terá certamente uma dimensão biográfica.

Em 1904, o sociólogo e filósofo Max Weber publica o incontornável *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, obra na qual evoca pela primeira vez o conceito de “desencanto do mundo”. Segundo Weber, o processo generalizado de racionalização no mundo ocidental, ditado pela economia, terá tido, como consequência maior, a rejeição de certas crenças religiosas e a eliminação da magia como *meios* de salvação. Um mundo desacralizado será, portanto, um mundo desencantado, no qual os indivíduos terão de encontrar por si mesmos, ainda que beneficiando cada vez mais de explicações científicas, um sentido para o que fazem, para as decisões que tomam – para a vida.

A noção de “comunidade desfeita”, evocada anteriormente na citação de Jean-Pierre Sarrazac, tem aqui todo o cabimento. É neste *desencanto*, no sentido weberiano do termo, nesta comunidade desfeita, que parecem mover-se as personagens de *Um Sonho* em busca de uma qualquer salvação. Como nos sonhos, não há nesta peça uma história linear, um fio condutor, mas um exercício constante de condensação, de movimentos descontínuos, de mudanças abruptas, de quadros que facilmente podemos aproximar das descrições freudianas na obra *A Interpretação dos Sonhos*. Mas o que claramente atravessa a peça, e amplifica a sua estrutura onírica, é o sentimento de impotência humana, a clara impossibilidade, para estas personagens, de entrar em relação – ou se quisermos, em ressonância⁹ – com o mundo. Fechados num presente autista e repetitivo – Kristin, personagem

quase beckettiana, cuja função consiste unicamente em vedar todas as frestas da casa do Advogado, ou O Oficial, prisioneiro no seu próprio quarto, são disso mesmo um excelente exemplo –, os humanos trabalham (O Advogado, Os Carvoeiros, O Vidraceiro...) e/ou consomem (Os Bem-Pensantes, O Cego, O Reformado...). Ou seja, de alguma forma, anuncia-se a relação instrumental com o mundo que caracteriza a modernidade capitalista. Deuses e homens estão de costas voltadas. No início da peça, o deus Indra considera “a raça terrena descontente e ingrata”, “meio tola ou meio louca”, e recusa acompanhar Agnes ao mundo dos homens: “Não posso, não consigo respirar ali...” Por seu lado, O Poeta queixar-se-á da distância com que os deuses olham para o mundo dos humanos: “Sentado imóvel no alto do trono, nunca via como eram as coisas, em baixo! Até que, um dia, as queixas chegaram aos seus excelsos ouvidos”; a tripulação do navio em perigo “grita horrorizada ao ver o seu salvador... [...] atiram-se ao mar, com medo do salvador”; pergunta ainda O Teólogo: “Como posso acreditar quando já ninguém acredita... como posso defender um deus que não defende os seus?” E, afinal, porque decide partir a única personagem que parece ser o elo de ressonância entre os dois mundos? Será que desiste? Que baixa os braços? Que se sente ela própria impotente para assumir tão pesada tarefa – unir os deuses e os homens, fazê-los interagir e criar espaços de ressonância? A Filha de Indra é, afinal, mais humana do que divina. Cansada, esgotada, saturada, precisa de se refugiar “nas solidões do deserto”, não tanto para fugir dos humanos, como faz Alceste, o misantropo, mas simplesmente para se reencontrar consigo mesma; ou seja, perante a irreversibilidade da fractura entre os deuses e os homens, A Filha de Indra despede-se de um mundo que considera definitivamente inabitável: “Conheço, agora, toda a dor de ser,/ e o que significa ser humano.../ sentir a falta do que não se quis,/ arrepender-se do que não se errou.../ querer partir e querer permanecer,/ com o coração rasgado em dois pedaços,/ e a emoção esquarterada por cavalos/ de guerras, dúvidas, desarmonias!” Se fosse hoje, talvez Strindberg tivesse feito dela uma personagem resiliente: “Este termo”, afirma Judith Butler, “pertence a um vocabulário neoliberal que finge ignorar a realidade da destruição e da infelicidade dos seres humanos.”¹⁰

No fundo, o que Strindberg antecipa nesta peça, com uma lucidez visionária, é o vazio, o isolamento e o autismo social das sociedades liberais, que o divórcio com o sagrado e o triunfo do capitalismo no Ocidente começavam a instalar silenciosamente na sociedade moderna, e cujos desenvolvimentos ruidosos se fazem sentir de forma avassaladora na sociedade contemporânea.

Disto mesmo nos fala aquela que é, para mim, uma das mais belas leituras de *Um Sonho*, transformado pelo olhar de Ingmar Bergman em filme de câmara para quatro personagens (Karin, jovem mulher desencantada, David, o pai frustrado e ausente, Martin, o marido sufocante, e Minus, o irmão-poeta melancólico). *Através do Espelho é Um Sonho* a (re)ver, absolutamente.

Não esqueçamos o botão de flor, que, no telhado, explode num crisântemo gigante.

¹ “Enquanto o castelo arde, o botão de flor, no telhado, explode num crisântemo gigante”, didascália final in August Strindberg, *Um Sonho*, trad. João Paulo Esteves da Silva, Porto/V.N. Famalicão, Teatro Nacional São João/Húmus, 2023.

² Antonin Artaud, *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, 1961, p. 40.

³ Antonin Artaud, citado por Paul Achard, in *Artaud, Œuvres*, Paris, Quarto Gallimard, 2004, p. 287.

⁴ Tradução do título francês do filme de Bergman, *A travers le miroir*, conhecido em Portugal como *Em Busca da Verdade*.

⁵ Ingmar Bergman, in *Ingmar Bergman, Introduction et choix de textes par Odette Aslan*, Arles, Actes Sud-Papiers, 2012, p. 25.

⁶ Luis Miguel Cintra, in texto do programa do espectáculo *O Sonho*, de Strindberg, Teatro da Cornucópia, 1998.

⁷ Freud, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Folio essais, p. 216.

⁸ Jean-Pierre Sarrazac, “L'intime et le politique”, in Matthieu Mével, *La Littérature théâtrale entre le livre et la scène*, Montpellier, L'Entretemps, 2006, p. 90.

⁹ Hartmut Rosa, *Résonance – Une sociologie de la relation au monde*, Paris, Éditions La Découverte, 2018. Para o filósofo e sociólogo alemão, o conceito de “ressonância” pressupõe uma reacção de escuta e de resposta que rompe com o modo agressivo de conquista e de posse característico das sociedades capitalistas contemporâneas. A ressonância com uma totalidade englobante e transcendente (as outras pessoas, o meio natural e material, a arte, Deus, a história, etc.) será a chave para reinventarmos a nossa relação com o mundo.

¹⁰ Judith Butler, Frédéric Worms, *Le Vivable et l'invivable*, Paris, PUF, 2021, p. 35.

Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.

Questionário de Strindberg

Em maio de 1899, um escritor dinamarquês, Georg Brøchner, dirige a Strindberg uma série de 29 perguntas, com a intenção de publicar o questionário e as respostas numa revista ou jornal inglês – contudo, o conjunto só viria a lume pela primeira vez no próprio dia do funeral do escritor, a 19 de maio de 1912, no jornal *Svenska Dagbladet*. Algumas das respostas ao questionário, que podemos comparar ao célebre “questionário de Proust”, são reveladoras da personalidade de Strindberg.*

1. Qual o principal traço do seu carácter?

Uma mistura singular de pessimismo muito profundo e de uma surpreendente despreocupação.

2. Que qualidade mais aprecia nos homens?

A ausência de qualquer mesquinhez.

3. Que qualidade mais aprecia nas mulheres?

O sentimento maternal.

4. Que dom considera o mais desejável?

O que permitisse encontrar a chave do mistério do universo e do sentido da vida.

5. Que defeito mais detestaria ter?

A mesquinhez.

6. Qual a sua ocupação favorita?

Escrever dramas.

7. O que seria, em sua opinião, a felicidade suprema?

Não guardar rancor a ninguém e não ter inimigos.

8. Que situação lhe pareceria a mais agradável?

A de um autor dramático cujas peças continuam em cena.

9. Qual é, a seu ver, o maior infortúnio?

Ter o coração e a consciência pesados.

10. Onde preferiria viver?

No arquipélago de Estocolmo.

11. Quais as suas cores prediletas?

O amarelo-zinco e o roxo-ametista.

12. A sua flor preferida?

O cíclame.

13. O seu animal preferido?

A borboleta.

14. Os seus livros favoritos?

A Bíblia; *O Génio do Cristianismo*, de Chateaubriand; *Arcana Cœlestia*, de Swedenborg; *Os Miseráveis*, de Victor Hugo; *Little Dorrit*, de Dickens; os *Contos*, de Andersen; *Harmonias da Natureza*, de Bernardin de Saint-Pierre; e diversas obras de Kipling.

15. Os seus quadros preferidos?

As *Paisagens Íntimas*, de Théodore Rousseau, e *A Ilha dos Mortos*, de Arnold Böcklin, entre outros.

16. A sua música preferida?

As Sonatas de Beethoven.

17. Que escritor inglês mais aprecia?

Charles Dickens.

18. E que pintor inglês?

William Turner.

19. Quais os homens da história que mais admira?

Henrique IV de França e Bernardo de Claraval.¹

20. E quais as mulheres da história?

Isabel da Turíngia e Margarida da Provença.²

21. Que figuras históricas mais despreza?

Não temos o direito de desprezar seja quem for.

22. Que personagens da literatura lhe são mais simpáticas?

Louis Lambert, de Balzac, e o Bispo Myriel de *Os Miseráveis*, de Victor Hugo.

23. Que personagens femininas da literatura mais o seduzem?

A Margarida do *Fausto*, de Goethe, e a Florence de *Dombey e Filho*, de Dickens (e também a Serafita de Balzac).

24. Que nome mais lhe agrada?

Margarida.

25. Que defeito mais facilmente perdoa aos outros?

A extravagância.

26. Que reforma social mais gostaria de ver implementada?

O desarmamento.

27. A sua bebida e o seu prato prediletos?

Cerveja e peixe.

28. Que estação do ano e que tempo prefere?

O pino do verão depois de uma chuvada quente.

29. A sua divisa?

*Speravit infestis.*³

¹ São Bernardo de Claraval (1090-1153), abade cisterciense cujo misticismo era hostil ao racionalismo de Abelardo. Personifica o monaquismo medieval.

² Santa Isabel (1207-31), filha de André II da Hungria, célebre pela sua generosidade para com os pobres; Margarida da Provença (1221-95), rainha consorte da França como esposa de Luís IX, também conhecido como São Luís.

³ Manter a esperança na adversidade (Horácio).

* Michael Meyer – *Strindberg*. Paris: Gallimard, cop. 1993. p. 534-35.

Trad. Rui Pires Cabral.



O que estará por trás daquela porta?

JOÃO TEIXEIRA DE SOUSA*

Desta vez o sonho chegou anunciado. Em nota prévia, o autor adverte para a atmosfera onírica da sua *peça de sonho* – uma tradução possível –, que é também o produto da sua maior dor. A narrativa reproduz a “forma desconexa mas aparentemente lógica dum sonho”. Nesta, “tudo pode acontecer; tudo é possível e provável. O tempo e o espaço não existem”.

O que terá sonhado Strindberg com a sua *dream play* quando, apropriando-se da lógica incontrolável do sonho, nos lança vertiginosamente numa viagem à Terra, “o mais denso e pesado dos orbes que erram no espaço”? É neste planeta – um local belo “no despertar dos tempos”, mas onde, “depois, algo aconteceu” – que o espectador “se afunda”, numa aparentemente caótica sucessão de acontecimentos, lógicas, ações e pensamentos. “Coragem, é apenas uma prova”, são as palavras que o deus Indra confia à sua filha antes da “viagem”. Estará a falar do sonho ou da vida?

Numa sequência de cenas descompassadas, toda a vida emerge do lado de cá de uma enigmática porta, que nunca ninguém viu aberta. O “que haverá além dela?”, num universo no qual amantes esperam a vida inteira por alguém que nunca vem, em que castelos continuam a crescer como se fossem plantas e onde vidraceiros são chamados para abrir portais para o infinito. Pululam personagens com o peso de arquétipos: O Oficial, O Pai, A Mãe, A Filha, A Porteira, O Advogado, O Polícia, A Bailarina, O Poeta, O Mestre-Escola e as Faculdades: de Teologia (que acredita), Filosofia (que pensa), Medicina (que sabe) e Direito (que duvida). Capturados no sonho, libertamo-nos da perceção convencional de tempo e espaço – “Tu crês que o tempo e o espaço existem? E o que é o tempo?”, questiona o Mestre-Escola. Afinal, “para os deuses, um ano é como um minuto!” – “E para os homens, um minuto pode ser longo como um ano!”

O que nos quererá dizer este sonho? “Já olhei para esta porta duas mil quinhetas e cinquenta e cinco vezes, e ainda não sei para onde dá.” Olha-se para a porta, novamente – outra vez! –, como talvez se olhasse a vida se a pudéssemos contemplar, tentando decifrar o seu enigma. O trevo da porta “deixa entrar a luz... deixa entrar a luz para quem?” Ficamos *aqui em baixo* tempo demais a “chafurdar na lama...” e os “pensamentos já não sabem voar”. Perceberemos que só O Poeta sabe o que é o sonho. A poesia é “mais que a realidade... não o sonho, mas um sonhar acordado...”

Lamentavelmente, os poetas estarão fadados à incompreensão dos outros homens, que acham que eles só brincam e inventam. Para perceber a realidade, há que entender o sonho, ou a poesia.

Etimologicamente, o teatro é o lugar de onde se vê. Na presente peça, a questão talvez não seja o *porquê* do que se vê ou *como* se vê,

* Psicólogo clínico, didata da Sociedade Portuguesa de Psicodrama.

ou mesmo o que se vê, mas sim permitir-se ver o mundo a partir de *dentro* do sonho sonhado, numa brecha que o autor explora entre a fantasia e a realidade. Porque terá Strindberg recorrido ao sonho, se tudo aquilo de que nos vem falar é sobre a realidade do planeta que habitamos? Logo o sonho, porventura a mais enigmática atividade mental, plena de *non-sense*, contraditória na sua essência, de substância tantas vezes absurda, aparentemente errática e paradoxal.

Na ressaca deste sonho, o espectador/sonhador talvez hesite, na senda de Bruce Wilshire, entre considerar o teatro como realista ou a vida como teatral. Pode mesmo experimentar a sensação de ser lançado para a mesa de autópsia, onde minuciosamente o sonhador disseca a alma humana. Para a circunstância, convenhamos, não seria suficiente estar simplesmente *acordado*. Tal como não o seria um discurso bem organizado, conservado pelo *normal* estado vígil. Isto porque as palavras são, segundo Hermann Hesse, uma máscara que raramente expressa a verdadeira realidade e tende mesmo a escondê-la. Para que cada um se sinta *debaixo* ou *dentro* da pele de cada personagem, como se de um bisturi se tratasse, Strindberg anestesia-nos num sonho.

E o que pode o espectador/sonhador contar *rasgar*? A alma humana, pela pena do autor, na sua infinita contradição e paradoxalidade. Experimentará os tormentos gerais e as perturbações íntimas, os banais e repetitivos aspectos do sofrimento humano, plasmados neste sonho. O que se segue é um roteiro das nossas fraquezas enquanto espécie e comunidade: a pobreza e a miséria, a incongruência e a vergonha, o pensamento sectário, o corporativismo e a mesquinhez. Perceberá, por fim, que esta obra é um tratado sobre a inevitabilidade do (des)amor e da sua dor – “a coisa mais doce que é também a mais amarga” –, e sobre a importância do belo e da beleza, enquanto atributos que dão sentido à vida humana: “Eu ficaria bem [...] se pudesse ter um pouco de beleza aqui em casa! Passava bem sem comida, se tivesse a minha flor.” É tempo de lembrar o psicanalista português Coimbra de Matos: “Não é fácil amar, mas é bom. E se não se amar não se vive.”

Espectador/sonhador, conte sentir ainda (e de que forma!) a inveja e como esse sentimento nos pode deixar psiquicamente moribundos. Perene na nossa sociedade, sabemos como é altamente incapacitante para aqueles que a segregam em altas doses. Numa brilhante e *intimista* arguição, O Advogado expõe o efeito nefasto da inveja, não apenas para o seu portador, mas também para as suas vítimas colaterais: “Aquilo a que as pessoas chamam ‘êxito’ torna-se sempre a causa do próximo fracasso. Os êxitos que tive na vida foram a minha ruína. Os homens têm um horror instintivo à prosperidade dos outros; acham injusto que o destino favoreça alguém e procuram restaurar o equilíbrio colocando-lhe pedras no caminho. Ter talento é muito perigoso.” Cinicamente, o mais invejado da peça é O Cego, que “não vê”, mas ouve. Ainda assim, também ele se lamenta da vida e “com razão, porque não vê”. Mais ainda, chora a despedida do único filho, um marinheiro que rumo a terras estranhas: “Despedida e encontro! Assim é a vida!”, sentencia.

Numa circunstância como esta, talvez um espasmo violento – daqueles que por vezes nos assaltam o sono – o desperte. Com estrondo e em sobressalto, recordará eventualmente que “Eu sou eu e a minha circunstância”. Esta é a parte mais conhecida da frase do filósofo espanhol José Ortega y Gasset, publicada originalmente no introito da sua obra inicial, *Meditaciones del Quijote*, de 1914. A segunda parte da frase, ao raiar do despertar, talvez o impulsione a agir: “Eu sou eu e a minha circunstância, e se não a salvo a ela, não me salvo a mim.”

Contudo, este sonho (de)compõe-se em pedaços e recortes que fazem parte de um enredo maior. Sustenha a respiração. Não é ainda o momento de despertar. Num nível a seguir, afundar-se-á neste sonho, não sem que antes se questione, num misto de perplexidade e assombro: “É possível invejar os torturados?”

No seu tom irónico e melancólico, *Um Sonho*, de Strindberg, continua envolto em mistério. “Que tristeza, a humanidade...”: somos vítimas dos preconceitos que herdamos, do tempo em que vivemos e da nossa circunstância. À mercê de medos, de ilusões e da nossa finitude, somos um vulnerável produto do enigma cósmico e, como tal, padecemos de uma ignorância primária e fundadora a que não podemos escapar. Por isso, “é uma pena a humanidade”. Mas reparem: a porta tem um trevo “que deixa entrar a luz...”. Num determinado momento, O Oficial questiona-se: se somos seres celestiais, “porque é que tenho de tratar dos cavalos, então? Limpar os estábulos e acarretar estrume?” – “É para que anseies libertar-te!” Temos essa possibilidade (e responsabilidade). Talvez a liberdade seja mesmo incondicional, como afirma Sartre. Se assim for, o homem é eminentemente livre, está condenado a ser livre. “Condenado porque não se criou a si próprio; e, no entanto, livre, porque, uma vez lançado ao mundo, é responsável por tudo quanto fizer.”¹

Tempo agora para aquele que nos fez sonhar. Inevitavelmente, a criação ou o ato criativo emerge da vida do criador, tal como o sonhador sonha a partir da sua existência. Nesse sentido, todas as obras – e todos os sonhos – são autobiográficas. Ainda assim, talvez Strindberg não nos tenha contado a sua vida *real*, tal como o sonho – a atividade mental que desenvolvemos ao dormir – também não a conta necessariamente.

Há uma evidente carga detetivesca na obra de Strindberg. Na senda do seu contemporâneo e afamado detetive Sherlock Holmes, também o autor se interessou pelo ocultismo e pelas variantes que procuram, de certa forma, decodificar os enigmas do mundo. A sua biografia pessoal foi marcada por graves crises intrapsíquicas e relacionais – se é que alguma precede a outra ou não a implica –, colocando-o à mercê da loucura. A escrita do seu sonho, em particular, aconteceu na ressaca de um divórcio indesejado e, à medida que nos afunda nele, encontramos muitas passagens sobre a vida em casal e sobre o divórcio, que é “como ouvir gritos na terra e no céu... gritos de traição [...] à fonte do bem, ao amor”. Algumas dessas vivências explicarão, pelo menos em parte, o tom melancólico do seu sonho. Não será certamente por obra (apenas) do acaso que é nas palavras do Marido que o

seu ceticismo é consagrado: “A felicidade consome-se como uma chama... não pode arder para sempre, e acaba por se extinguir. Este pressentimento do fim destrói o contentamento no seu ponto mais alto.” Claro, a vida é má e a humanidade faz pena, quando não temos esperança e sentimos que “no meio da felicidade há uma semente de infelicidade”.

Quanto a ser ou a tornar-se louco, há nesta peça uma curiosa passagem. A propósito da organização social e da possibilidade de a transformar, somos notificados do malfadado fim daqueles que tentam mudar alguma coisa. Acabarão, todos eles, ou “na prisão ou no manicômio”. Mas quem detém tal poder? A resposta não se faz esperar, envolta em desconcertante ironia: aqueles que não se resignem serão presos pelos “bem-pensantes” da sociedade, também adjetivados de “honestos”. Já tinham sido eles (todos) a crucificar “o que queria libertar”. Quanto aos outros “melhoradores”, sucumbindo à desesperança do “próprio desespero, ao ver que lutam em vão!”, rumam pelo seu próprio pé ao manicômio. “Ser louco ou infeliz”: eis a questão! Viveremos amarrados a um colete de forças que nos oprime ou à ideia de que por detrás de qualquer porta estará sempre algo melhor e por descobrir.

Quase a acordar, percebemos como é difícil ficar imune à ideia de que o sonho oculta uma verdade e de que esta deve, ou pode, ser decifrada. Desde o princípio dos tempos que o sonho, enquanto entidade, aguça a nossa curiosidade. Como tal, mobilizou e mobiliza ensaios e leituras, funda interpretações, teorias e por vezes *força* sentidos. Premonição ou pecado, via para o etéreo ou “via régia para o conhecimento dos processos mentais do inconsciente”, como escreve Freud na primeira edição de *A Interpretação dos Sonhos*, publicada em novembro de 1899. Dois anos depois, Strindberg (d)escreveria o seu sonho sentado à secretária e não recostado no divã do seu contemporâneo.

Alguns anos mais tarde, Jacob Levy Moreno, também psiquiatra em Viena, inova com a criação do método psicodramático. Ainda que muito mais jovem, protagoniza um interessante confronto com Sigmund Freud. A propósito dos sonhos, diz-lhe: “O senhor analisa os sonhos deles. Eu começo onde o senhor acaba. Dou-lhes a coragem de sonharem de novo.” Por isso, neste método, o principal instrumento não é o divã onde se pesquisa o inconsciente, mas um palco, não propriamente para fazer teatro – pelo menos o convencional –, mas para iluminar a vida, buscar a autenticidade e testar a realidade de forma criativa, livre de coações sociais. Aí aprendemos que realidade e fantasia não se opõem, antes se sobrepõem ou existem em paralelo. Tudo é realidade e nela habitam também a fantasia e o sonho. Nesse sentido, o sonho deve ser compreendido como um *aquecimento* para a vida e não como algo conservado a que temos necessariamente de dar sentido. Nos dias de hoje, o sonho continua a ser investigado. E, mesmo com recurso a modernos métodos computacionais e tecnológicos, permanece enigmático e contraditório, quicá a bem da poesia e do fascínio pelo acaso (que é a vida).

Nesta *folie à deux*, o sonho estimula a crítica social e promove um questionamento sobre os valores e o sistema de apego humano. Lamenta-se

o facto de a Terra não ser o “paraíso”. Compreende-se “que nem todos possam viver da mesma maneira, mas a diferença tem de ser tão grande?” Cada deusa resulta, na realidade, num continente de dúvidas e anseios sobre a existência humana, o que nos obriga a repensar pormenores há muito esquecidos. Se nos falta o ar (“a vedar, a vedar, a vedar”), sufocamos pelo conformismo e pela resignação. Como tal, a peça debruça-nos sobre as chamadas “conservas culturais”² e o seu potencial impacto. Refiro-me a criações pessoais que se fixam e permanecem moldadas de forma permanente, representando um óbice ao homem espontâneo, criativo e original. São disso exemplos o conhecimento instaurado e controlador que nos obstaculiza e impede a nossa realização: “É uma loucura! Os homens não são maus... [...] É só que, a organização...” “Tomados um por um, são bons, mas, mal se juntam, lutam e transformam-se em demónios...”

Ficamos sem saber se o sonho durou alguns minutos ou se se estendeu por séculos. Foi, contudo, suficiente para pôr em causa tudo o que julgávamos certo. “Não te sintas sempre injustiçado pela vida”, suplica uma mãe moribunda ao seu filho. Talvez a virtude do sonho (e do teatro) seja a de revolucionar a consciência geral, negar uma atitude passiva, impelindo eventualmente à ação e ao inconformismo. Assim, o mérito do autor afere-se caso o espectador desperte deste *Sonho* inquieto, questionando o que é a vida e qual o seu sentido. Se assim for, vale(u) a pena sonhar!

¹ In Sartre, J.-P., *O Existencialismo É um Humanismo*, Presença, Lisboa, 1978, p. 9.

² In Moreno, J.L., *Psychodrama: First Volume* (1947), Beacon House, N.Y.; trad. port. *Psicodrama*, Cultrix (1989).



August Strindberg

Cronologia

1849 Nasce, a 22 de janeiro, em Estocolmo, Johan August Strindberg, filho de Carl Oscar Strindberg (1811-83), armador, e de Ulrika Eleonora Norling (1823-62), filha de um mestre-alfaiate. Na sua juventude, a mãe de Strindberg tinha trabalhado como servente doméstica, e mais tarde, durante alguns anos, como governanta em casa de Carl Oscar e sua mulher. Os dois primeiros filhos de Carl e Ulrika nasceram fora do casamento, que viria a celebrar-se em 1847. Das nove crianças nascidas dessa união, seis chegaram à idade adulta. Johan August era o terceiro. A mãe morreria em 1862; no ano seguinte, o pai voltaria a casar-se, com a nova governanta da casa, Emilia Petersson, com quem veio a ter um filho. Strindberg cresce num meio familiar devoto, goza de condições materiais confortáveis e frequenta as melhores escolas da capital.

1867 Conclui o bacharelato em Maio e matricula-se na Universidade de Uppsala, onde inicia os estudos no outono desse mesmo ano. Tem dificuldades em optar por uma área de estudo e as suas notas não são brilhantes; desagrado, o pai ameaça cortar-lhe a mesada. O seu percurso universitário, diversas vezes interrompido, desenrola-se assim contra um fundo de dificuldades pecuniárias e de conflitos cada vez mais acesos, que levam a uma rutura definitiva com o pai.

1868 Suspende os estudos para lecionar numa escola comunitária de Estocolmo e dar aulas particulares. Regressa a Uppsala no outono.

1869 Depois de um chumbo num exame de Química, deixa a universidade e procura trabalho junto do Teatro Dramático de Estocolmo. Os seus primeiros textos dramáticos datam desse período: *O Livre-Pensador*, *A Queda da Hélade*.

1870 Regressa à universidade, onde estuda Francês, Inglês, Alemão, Italiano, Ciência Política e Estética. Novas peças históricas: *Hermíone*, *Em Roma* e, no ano seguinte, *O Fora da Lei*.

1872 Abandona definitivamente a universidade, sem chegar a obter um diploma. Na primavera, está de regresso a Estocolmo, onde trabalha como jornalista; no outono, uma segunda tentativa de iniciar uma carreira de ator redundou em fracasso. No verão desse ano, durante um período de férias no arquipélago, compõe a versão em prosa de *Mestre Olof*.

- 1873** Durante o outono, trabalha como aprendiz de telegrafista em Sandhamn, e de seguida obtém emprego no jornal diário *Dagens Nyheter*, em Estocolmo.
- 1874** É contratado como funcionário supranumerário pela Biblioteca Real de Estocolmo, cargo que manterá até 1882. A década de 1870 é um período de formação, de experiências e pesquisas. Dá-se a conhecer como jornalista e crítico, enquanto aguarda pelo reconhecimento público, que chegará com a publicação do romance *O Salão Vermelho*.
- 1875** Conhece Siri von Essen (1850-1912), então casada com um capitão da Guarda Real, o barão Carl Gustaf Wrangel.
- 1876** Em outubro, primeira viagem a França. Strindberg, que na época escreve artigos de crítica de arte, descobre a pintura impressionista, que não lhe agrada.
- Partindo para uma viagem a Paris, eu permaneceria aí os doze anos seguintes. Certa vez encontrei Strindberg. Fomos juntos ver a pintura contemporânea francesa, e pedi-lhe as suas impressões. Ele abanou a cabeça:
– Repelente!
Roguei-lhe que não fosse tão severo: era necessário habituarmos-nos às coisas novas de modo a podermos apreciá-las.
– É isso mesmo – replicou. – A gente habitua-se a tudo nesta vida, e quanto piores são as coisas, mais depressa nos habituamos a elas!
- PER EKSTRÖM, numa entrevista ao *Göteborgs Handels- och Sjöfartstidning*, 2 de fevereiro de 1914.
- 1877** A sua ascensão social, iniciada com a obtenção do cargo na Biblioteca Real, é consolidada graças ao casamento com Siri von Essen. Dos quatro filhos do casal, três chegarão à idade adulta. É dada à estampa a sua primeira coletânea de novelas, *De Fjärdingen e Svartbäcken*, inspirada pelas suas experiências em Uppsala.
- 1878** Nascimento da filha Kerstin, falecida pouco depois.
- 1879** A publicação de *O Salão Vermelho*, grande sucesso de vendas não obstante uma receção crítica desfavorável, torna Strindberg célebre no seu país, um renome que depressa se estenderá a outros países escandinavos.
- 1880** Nascimento da filha Karin (1880-1973). Publicação da peça *O Segredo da Guilda*; início da publicação de *Velha Estocolmo* (concluída em 1882).

- 1881** Nascimento da filha Greta (1881-1912). Início da publicação de *O Povo Sueco* (concluída em 1882), a que se segue o panfleto *O Novo Reino*, violenta diatribe contra a sociedade sueca.
- 1882** O casamento com Siri von Essen, que sonhava com uma carreira teatral, reforça os laços de Strindberg com o teatro e, ao mesmo tempo, contribui para o afastar do mesmo. Por um lado, não se poupa a esforços para “incentivar” Siri, concebendo papéis dramáticos que lhe são destinados; por outro, invejando o seu sucesso, tentará afastá-la de um meio no qual ele próprio se sente pouco à vontade. No seguimento da polémica desencadeada pela publicação de *O Povo Sueco*, decide deixar a Suécia e demite-se da sua posição na Biblioteca Real. Sente-se oprimido no seu próprio país; nas suas ambições de conquistar a Europa, está até disposto a trocar de idioma e a escrever em francês. É dada à estampa a primeira parte das novelas *Vidas e Aventuras Suecas*, cuja publicação se concluirá em 1891.
- 1883** No outono, partida da família Strindberg para França. Estada de três semanas na colónia de artistas escandinavos de Grez-sur-Loing, seguida de um período em Paris. Publicação de *Poemas em Verso e em Prosa*.

Quando ouvi dizer que Strindberg vinha a caminho de Paris, e ao saber, pouco depois, que vivia na cidade, senti um enorme desejo de o conhecer.

Um dia, Bjørnson veio ver-me:

– Já sei onde é que ele mora. Em Neuilly. Queres ir visitá-lo?

– Está bem! Será que ele morde?...

Encontrámo-lo prestes a fazer o seu passeio matinal.

Tinha um belo rosto, delicado e sensível, e compreendi-o perfeitamente quando nos disse que não suportava o ruído dos fiacres e sugeriu que fôssemos até ao Bois de Boulogne. Compreendi também que ele não tinha nervos de norueguês: com nervos deste tipo, é até possível escrever numa forja de ferreiro, desde que ninguém se ponha a tocar piano na casa do lado! Os nervos de Strindberg sofriam com cada impressão, vibrando como a corda de um arco a cada palavra. E aquele rosto, bem... que expressão tinha? A cabeleira encaracolada, ainda húmida do suor da noite passada em branco à escrivadinha, escondia-lhe a forma e a altura da testa magnífica. Um rosto de traços instáveis, irregulares... A boca era muito expressiva e, em certos momentos, de uma beleza singular. Adivinhava-se uma vida secreta naquele ser esbelto, nervoso e “ágil”, que lembrava o seu estilo...

O que havia, pois, nesse rosto? Paradoxalmente, são as fisionomias simples que mais nos perturbam, pois são essas que despertam a nossa visão interior, a que chamamos clarividente. E Strindberg tinha esse tipo de fisionomia.

Durante os nossos encontros seguintes, o seu rosto transformava-se, de modo cada vez mais evidente, num espelho que uma linha dividia em duas partes, cada uma refletindo uma face e uma expressão diferentes.

Acabei por divisar aí algo que evocava um pregador, um Læstadius,¹ transposto para o mundo contemporâneo das ideias. Em vez de queimar violinos e livros mundanos, Strindberg lança imprecisões contra a arte, a estética, o poder, a riqueza – em suma, contra tudo o que a Jerusalém dos nossos dias representa; não o faz com sermões e salmos, mas sim com novelas e poemas. Contudo, este ferrabrás não tem o temperamento exuberante de um guerreiro audacioso. Pelo contrário, Strindberg é uma dessas naturezas frágeis, demasiado brandas, um ser em carne viva, ao qual os acontecimentos do mundo inspiram sentimentos de terror, de “horror”, um desses homens – e o mais espavorido de todos – que é sempre um dos primeiros a sair para a rua aos gritos de fogo, exigindo ao mesmo tempo que as chamas se extinguam com delicadeza, nem que isto signifique usar as colchas de seda do presidente. A raiz do seu talento de pregador lírico está nesse aspeto exacerbado e frágil da sua natureza; o talento de Strindberg é, com efeito, dotado da energia crua e selvagem da emoção.

Nos seus tempos de estudante, foi um sonhador pietista, assombrado pelo medo do inferno. Agora, transposto para outra esfera, ele invetiva – através do seu último poema, o deslumbrante “Noites de Sonâmbulo e Dias de Vigília” – as insuficiências do “Culto da Célula” entre esses que acreditam “na bota, mas não no sapateiro”! Amaldiçoa a frouxidão licenciosa da arte diante das importantes tarefas democráticas que a época exige; amaldiçoa a estreiteza dos dogmas e a carência religiosa dos corações.

Ora bem, no mesmo rosto, a outra metade reflete a plenitude e a alegria de viver, um júbilo quase satírico. É isto que dá fervor e humor às suas imagens e as tingem de ironia; é isto que torna a sua poesia tão audaciosa. Será que toda a sua vitalidade, banida pelo asceta que há nele, se refugiou assim nesta outra metade?

Seja como for, o pregador secular e o Mefistófeles digladiam-se na sua natureza, influenciando e matizando à vez a sua obra, numa batalha pela alma febril e o “coração maldito”, tormentoso e inquieto do poeta August Strindberg.

JONAS LIE, em *En bok om Strindberg (Um Livro sobre Strindberg)*, 1894.

Jonas Lie e eu estávamos muito entusiasmados ante a ideia de conhecer Strindberg, que vivia na cidade, mas não se relacionava com ninguém. Quando ele me enviou a sua mais recente coletânea de poemas, consegui obter, com alguma dificuldade, o seu endereço, que não ficava longe do meu.

É sabido que os raros homens de letras e da política que rompem com a ordem reinante dos funcionários e da burguesia são objeto de muita maledicência. Ora, nunca ouvi falar tão mal de qualquer um desses valentes como de Strindberg. E eis que o conheço: um homem de grande sabedoria. Na sua maioria, as pessoas que conhecemos só são emancipadas em determinados domínios e, desde que daí não saiam, falam e julgam com acerto; fora desses domínios, pelo contrário, revelam-se injustas, cheias de preconceitos e submissas à tradição. Os suecos, em particular, dão mostras desse tipo de dualidade: tolerantes e cautelosos, simultaneamente modernos e antigos. Quanto a Strindberg, mantém-se moderno e sente-se à vontade em todos os domínios, emancipado, lúcido e destemido. Para o meu gosto, porém, Strindberg é demasiado intolerante. Esta intolerância resulta do facto de ser um idealista de grande exigência. Foi pietista e, apesar de numerosas crises, ainda o é – não do ponto de vista religioso, mas do ponto de vista moral. Para ele, a Causa confunde-se com os indivíduos, que devem ser visados e fustigados! Se pudesse, Strindberg gostaria de pôr fim à “Suécia gulosa e beberrona”. Homem a homem. “Essa pele artificial que recobre o imaginário sueco tem de ser eliminada. Pedaço a pedaço.” Ele diz estas coisas e outras similares num tom de voz suave e agradável, mas com um lampejo nos olhos ora melancólico, ora malicioso... É um homem robusto, louro e bem-parecido; a testa ocupa-lhe metade da cabeça. Tem um corpo soberbo e de grande agilidade. Mas está esgotado e doente, o que lhe embaraça as palavras e os movimentos.

O patriotismo é a sua religião. Sofre por estar longe da Suécia. Até ao momento, porém, ainda ninguém conseguiu fazê-lo compreender isso. Strindberg quer estar na Suécia, é certo, mas quer viver aí sozinho, de preferência no arquipélago. Além disso, precisa de um jardim! Antes dele, só conheci um sueco cujo patriotismo era desprovido de qualquer alusão à grandeza, passada ou futura, do seu país. A sua relação com as ideias, assim como com as coisas, é absolutamente serena, moral. E é por isso, creio eu, que a sua vida se tornou um dever severamente imposto. Pergunto-me se não estará prestes a trocar a literatura pelo jornalismo. Em todo o caso, para Strindberg, a literatura não é mais do que um meio, que ele utiliza com uma precipitação febril.

No momento em que escrevo, Strindberg encontra-se na Suíça. Acabo de receber uma carta na qual me descreve o que ele e a mulher sentiram ao avistar os Alpes pela primeira vez, que de início confundiram com nuvens. A carta termina assim: “Agora vá dizer que Strindberg não sabe reconhecer a verdadeira grandeza!”

BJØRNSTJERNE BJØRNSON, em *En bok om Strindberg (Um Livro sobre Strindberg)*, 1894.

1884 Em janeiro, a família instala-se na Suíça. Nascimento do filho Hans (1884-1917). Em março, Strindberg empreende uma viagem à Itália. No outono, vê-se forçado a regressar à Suécia para comparecer ao seu julgamento por blasfêmia – é a retumbante polémica em torno do livro *Casados*, cujo primeiro volume é publicado nesse ano, assim como *Noites de Sonâmbulo*.

1885 Estada de um ano em França, que se prolonga até à primavera de 1886. Publicação de *Regresso ao País do Processo*, eco da sua viagem à Suécia no ano anterior, e de *Utopias na Realidade*, conjunto de novelas de inspiração socialista.

1886 Os anos 1880 contam-se entre os mais tumultuosos e produtivos da vida de Strindberg. Na Suécia, a sua reputação é a de um escritor escandaloso: a celeuma de *Casados* embarça grandemente os editores, que se mostram cada vez mais relutantes em publicar os seus livros. Com uma pilha de inéditos rejeitados, Strindberg esforça-se por criar mais obras; daí a tensão, o excesso de trabalho e a deterioração do seu equilíbrio psíquico. Durante esses anos, as relações entre o escritor e a sua mulher degradam-se, e a publicação de *Casados II* não faz mais do que agravar o conflito. Entre maio e o final do ano, a família permanece na Suíça, de onde Strindberg se ausenta no outono para uma viagem a França. Data desse período na Suíça a grande obra autobiográfica *O Filho da Criada* (I-IV), cujo último volume só será publicado em 1909.

Subitamente, num fim de tarde de verão, a campainha da porta soou com força. Estávamos à mesa; lá fora, o sol poente abrasava os Alpes. Não estávamos acostumados a receber visitas a uma hora tão tardia; surpreendidos, levantámo-nos. Nesse momento, chegou um cartão de visita com o nome de August Strindberg.

Lancei o guardanapo ao chão e corri escadas abaixo para acolher o visitante. Acompanhado por um homem que transportava a sua bagagem, Strindberg recortava-se no vão da porta contra o céu crepuscular, vazio e de um cinzento gelado. Foi essa imagem dele, tal como o vi nesse instante, que me ficou gravada na memória.

Strindberg tem um físico sueco. É, pois, bem constituído e esguio, e não atarracado. A cabeça de cabeleira encaracolada e bigodes característicos, de pontas reviradas para cima, evoca por vezes a de Molière – sem que, porém, nenhum traço particular lhes seja comum. A testa, alta, larga e arqueada, é uma pura maravilha, de uma arquitetura cefálica audaciosa e possante. Em contrapartida, os olhos claros, azul-acinzentados e de pupilas um tanto contraídas, têm uma expressão de cansaço e melancolia. O rosto é largo e arredondado, as maçãs do rosto salientes. Em torno da boca carnuda e bem desenhada, há vincos de uma profundidade que dir-se-ia pouco saudável. O semblante é severo e desafiador, quase duro.

E então quando ele se impacienta!... Se num caminho deserto da floresta o leitor se deparasse com um homem de semelhante aparência, entregar-lhe-ia a bolsa antes mesmo de ele lhe pedir.

No entanto, durante a conversa, o rosto de Strindberg iluminava-se. Os seus modos, no início aparentemente rudes ou demasiado tímidos, tornam-se, pouco a pouco, naturais e cativantes, mas sem afetação de cortesia. Tem um belo e agradável sorriso, mas evanescente e silencioso. Não me recordo de o ter *ouvido* rir alguma vez. No conjunto, a sua presença física é impressionante. Compreendemos que estamos a lidar com um ser raro. Apenas não chegamos a saber ao certo se os pensamentos que trabalham febrilmente por detrás desse olhar introspetivo são os de um pedagogo, de um escritor ou de um tribuno.

Strindberg, que aprecia a gastronomia sueca, tinha-me perguntado recentemente num cartão-postal, em tom de nostalgia: “Conheces o país onde brilham as anchovas?” Foi, portanto, com prazer que o conduzi à mesa, onde, nessa noite, uma lata recém-aberta de anchovas secas exalava o seu odor detestável. Acendemos o candeeiro do teto, sentámo-nos em redor da grande mesa retangular de carvalho, diante do nosso antiquado serviço de porcelana, profusamente decorado com frutos e serpentes a morder a própria cauda, uma automutilação a que essas criaturas perniciosas, na realidade, raro se entregam. Os retratos pendurados nas paredes fitavam-nos, e nas frestas de todas as janelas do castelo assobiava o vento, à laia de música ambiente, uma ária melancólica de flautas campestres.

Strindberg ficou connosco vários dias. Como muitos daqueles que, na vida pública, são grandes homens, é uma criança na vida quotidiana. Uma canção acompanhada à guitarra ou o discurso humorístico de um ator ambulante podem fazê-lo feliz até ao final do serão. O nosso passatempo, durante esses dias, era um jogo chamado “Platske”, que consistia em introduzir pequenas peças de cobre em buracos numerados, abertos numa espécie de mesa de jogo instalada na sala do andar de cima. Mas o nosso maior prazer era a conversa. Tudo considerado, uma conversa franca com um homem *novo* e inteligente: haverá maior prazer e melhor forma de passar o tempo?

Strindberg recostava-se na almofada de veludo vermelho. Passávamos os dias no salão nobre, dito “dos cavaleiros”, onde o fumo do tabaco se enrolava em torno das lanças, como flâmulas de gaze azul. Nesse verão, estavam em voga as grandes boinas de seda. Ataviados com esses barretes medievais, instalávamo-nos no salão medieval desse covil de bandidos que fora o antigo castelo da família Gessler, cavaqueando sobre assuntos da atualidade e sobre esse país situado tão longe, no Norte, para lá do deserto nevado dos Alpes.

VERNER VON HEIDENSTAM, *Från Col di Tenda till Blocksberg (De Colle di Tenda a Blocksberg)*, 1888.

1887 Estada na Baviera. À peça *Pai*, que inaugura a produção dramática naturalista de Strindberg, segue-se *Gente de Hemsö*, romance rural alimentado por recordações do arquipélago de Estocolmo. A crise conjugal é agravada por tomadas de posição que valem a Strindberg acusações de misoginia. Estas tensões, às quais se somam graves dificuldades financeiras, acabam por desestabilizá-lo. Em novembro, a família instala-se na Dinamarca, primeiro em Copenhaga e depois no campo, a norte da capital.

Quando desci do comboio de Copenhaga, Strindberg aguardava-me na gare. Envergando um pesado sobretudo e um chapéu de feltro que lhe escondia a testa, pareceu-me menos imponente do que momentos depois, no interior da estação, quando os seus movimentos eram mais livres e as mudanças de expressão lhe animavam as palavras. O jogo de luz e sombra sobre o seu rosto era arrebatador. Tinha um sorriso penetrante como um raio de sol. Tornava tudo belo.

Estendeu-me a mão e agradeceu-me por ter vindo. Mantinha-se muito direito, de cabeça erguida; nem reparávamos no seu sobretudo puído. Tinha-se na conta de um ser excepcional, alguém que, devido ao seu génio, merecia atenções especiais. Porém, a vida rejeitava as suas pretensões, e ele, fiel à sua natureza, vingava-se dela com gestos de insolência. Nada o fizera mudar de ideias, daí a dignidade e a consciência do seu próprio valor que o distinguíam. No entanto, em traje de noite, sentia-se pouco à vontade. Tinha mandado adornar o seu velho fraque com lapelas de seda, mas de pouco adiantara: nunca lhe tinham ensinado as boas maneiras que por norma se aprendem na infância e que mais tarde tentou em vão adquirir.

– Quando chegou a Roskilde? – perguntei-lhe.

– Ontem à noite.

– Porque decidiu ficar aqui?

Mais tarde, confidenciar-me-ia que Copenhaga lhe causava angústia, tal como o seu país natal. Naquele momento, porém, respondeu-me com uma pergunta, que lançou em tom de provocação:

– Sabe onde fui esta manhã? A Bidstrup. Fui consultar o Dr. Pontoppidan!

Fora a curiosidade que o levava a fazer semelhante confissão. Queria conhecer a reação dos amigos e apoiantes a essa sua iniciativa. Bidstrup era um grande hospital psiquiátrico nas proximidades de Roskilde, e Pontoppidan o nome do médico que o dirigia.

– Bom... O que achou dele?

– Não quis internar-me.

Demos uma volta pela cidade. Strindberg não tardou a falar da revista. Sem avisos, nomeou-me secretário de redação.

– Você escreve em francês, claro?

Assim como na carta que me escrevera, disse-o como se fosse uma evidência – desta vez, porém, tive a oportunidade de objetar.



Por delicadeza, não quis pô-lo em xeque, expressando dúvidas quanto à sua própria capacidade de usar essa língua.

– No que me diz respeito...

Ele interrompeu-me e tentou convencer-me de que escrever em francês era simplicíssimo.

– Sim, para quem sabe!

– Saber é ter aprendido. É, por assim dizer, uma questão de prática. Além disso, é claro que teremos um escravo, que corrigirá tudo o que escrevermos. De preferência, um autóctone. Na pior das hipóteses, um professor universitário. Já começou a fazer diligências? Tive de lhe confessar que não. O ambiente turvou-se de nuvens, tornando-se tempestuoso.

Mudámos de assunto. Mas foi pior a emenda que o soneto. Fui convocado como testemunha do processo judicial que ocupava de modo permanente a sua imaginação doentia, e tive de me submeter a um contrainterrogatório.

– Você conhece o Sr. X. Sabia que foi amante da minha ex-mulher? A questão ressurgiria sob dez figurinos diferentes. Desfiou, um após outro, um rosário de nomes. Eu não conhecia nenhum daqueles cavalheiros, e disse-lho. Mas percebi que não acreditava em mim.

– Sim, mas então... não ouviu os boatos?

Respondi que não tinha ouvido quaisquer boatos, imaginando que o facto lhe agradasse. Porém, Strindberg tinha agora a expressão de um homem cuja confiança fora traída.

O momento foi-me penoso. Eu tinha vinte e cinco anos e admirava o homem que acabara de melindrar.

Por fim, chegámos ao hotel onde Strindberg estava hospedado e sentámo-nos a um dos cantos da grande sala de jantar, que parecia ainda mais vasta devido à ausência de outros hóspedes. Segundo os costumes de Roskilde, era demasiado cedo para jantar. Mas o estômago de Strindberg estava ajustado pelo horário alemão, embora o seu coração fosse francês, de modo que começámos. Ele adorava a boa comida. Muitas das suas páginas dão testemunho disso. As descrições do *buffet* frio da Suécia, ou dos singelos prazeres de uma ceia, permanecem incomparáveis. Não é de surpreender que esta poesia factual, descrevendo o aroma sensual e apetitoso de pequenos bifes ou os atrativos de uma fêmea de lagostim, irrite os amantes da poesia etérea! No entanto, os gostos deste inimigo do gosto erudito continuam a ser os de um burguês sueco, em particular quando crê ou faz crer aos outros que cortou relações com o seu país natal. Em Paris, era capaz de esquadrihar a cidade em busca de um condimento para transformar um ensopado de cordeiro num ragu com endro à moda da Suécia. Ervilhas e carne de porco, acompanhadas com ponche, eram o seu prato preferido. Os olhos brilhavam-lhe quando descrevia a aguardente sueca. A temperança era um estádio ultrapassado da sua evolução.

Saltava de convicção em convicção. Mas, assim que interpretava e rejeitava um -ismo, deixava-se cativar por outro.

– Ele agora é ateu? – terá perguntado certo dia Georg Brandes ao irmão Edvard, a propósito de um artigo que Strindberg publicara no jornal *Politiken*. – Julguei que fosse deísta...

– É ateu desde a passada quinta-feira – replicara Edvard, com um sorriso.

Isto resume a sua história.

Durante o jantar, o humor dele melhorou. Sugeriu que brindássemos e que passássemos a tratar-nos por tu. Feito isto, em conformidade com os costumes suecos, tive a infelicidade de voltar a ofendê-lo, ao ponto de a sua enorme testa parecer ter desabado sobre os olhos. Uma mulher alta, loira e elegante atravessara lentamente a sala vazia, seguida por três crianças e uma criada. Strindberg comia a sobremesa sem pestanejar. Intrigado, eu lançara-lhe, com toda a inocência, uma pergunta que lhe deverá ter parecido indelicada:

– Pergunto-me quem será aquela senhora?...

– É a minha ex-mulher – replicara ele, em tom lúgubre.

Fiquei sem saber onde pousar os olhos. Para quem leu *A Defesa de um Louco*, a questão é clara. Strindberg renegara a esposa, para a punir. Mas, na altura, eu não o sabia. Esse livro ainda não tinha sido escrito.

– Tu... os senhores divorciaram-se? – gaguejei.

Fez uma expressão de profundo desagrado. Porém, uma vez que ele decidira hospedar-se no Hotel Leopold de Copenhaga, onde também eu me alojava, dificilmente poderia deixar de me dar uma explicação sobre aquele assunto delicado.

– Enfim, retorquiu, não se trata de um divórcio legal. Não há, aliás, necessidade disso. Deixei de a considerar minha mulher. Considero-a apenas minha amante. A partir de agora, terá de se contentar com isso. Não voltarei a aparecer com ela em público.

Na altura, não compreendi o sofrimento que se ocultava por detrás daquela atitude de raposa perante as uvas.

Madame Siri Strindberg, von Essen de solteira, as crianças e a criada tinham ocupado uma mesa não muito distante da nossa, mas do outro lado da sala.

Eu hesitava quanto ao melhor modo de proceder. Era um convidado de Strindberg, e eis que a mulher dele se encontrava sentada ali ao lado. Ele tratava-a como se fosse insignificante, é certo, mas ela não deixava de ser a sua legítima esposa e a mãe dos seus filhos. As mais elementares regras da boa educação proibiam-me de a tratar do mesmo modo. Porém, o meu anfitrião teria ficado ofendido, sem dúvida, se eu lhe tivesse pedido que nos apresentasse.

Já não me recordo de como chegámos a Copenhaga.

AXEL LUNDEGÅRD, *Några Strindbergsminnen (Lembranças de Strindberg)*, 1920.

1888 Em pleno desastre conjugal (o pedido de divórcio tinha sido apresentado apenas alguns meses antes), a produtividade de Strindberg regista um ímpeto sem precedentes, tanto no domínio do teatro (*Credores, Menina Júlia, Camaradas*), como no da ficção narrativa (*Pinturas Florais e Esquissos de Animais, O Sacristão Romântico de Rånö, A Vida no Arquipelago, Vivisseções I*). Procede também a uma tentativa, malograda, de criar em Copenhaga o seu próprio teatro, um sonho que só viria a realizar vinte anos mais tarde, com o Teatro Íntimo.

1889 Na primavera, regressa à Suécia. O casal separa-se, e Siri obtém a custódia dos filhos; Strindberg vive em Estocolmo e nos arredores. Publica *Entre os Camponeses Franceses*, um relato das suas viagens em França, bem como uma peça, *Pária*, e uma narrativa, *Tschandala*, que refletem o seu interesse pela filosofia de Nietzsche, com quem se correspondera no ano anterior.

1890 Escreve peças (*A Mais Forte, Simum*), um romance “nietzschiano” (*À Beira do Vasto Mar*) e um ensaio académico (*Contributos Franceses para a Cultura Sueca*). Embora o poder criativo de Strindberg em nada pareça ter diminuído, o seu desequilíbrio psíquico continua a agravar-se ao longo desses anos. No outono, empreende uma viagem por algumas províncias suecas, análoga à que esteve na origem do livro sobre os camponeses franceses. Rapidamente interrompida, a experiência produz apenas um pequeno texto, *A Natureza Sueca*, que só será publicado dez anos mais tarde.

1891 Prossegue o seu trabalho enquanto historiador com *As Relações de França com a Suécia*, mas no centro das suas preocupações está o doloroso processo de divórcio.

1892 No final de setembro, uma vez pronunciado o divórcio e saldadas as dívidas mais prementes, Strindberg parte para Berlim. *As Chaves do Reino dos Céus*, uma peça feérica, nada deixa adivinhar sobre o seu estado de angústia e desânimo.

Em finais de setembro, Hansson pediu-me que os acompanhasse à estação de Stettin para receber Strindberg.

Jamais esquecerei essa primeira impressão.

Muito depois de a torrente de viajantes ter deixado a gare, vi-o, um homem de estatura meã, de sobretudo e chapéu de feltro, que avançava ao nosso encontro com uma expressão de surpresa nos olhos e um sorriso entre o tímido e o curioso, como uma criança que se prepara para entrar numa nova história.

Eu já o tinha visto, fugazmente, noutra ocasião.

Fora em Estocolmo, no seu momento de triunfo após o processo de *Casados*. Nessa altura, uma livraria do mercado de Norrbro expôs

todas as suas obras, juntamente com o seu retrato. Dotive-me em frente à montra e, quando me voltei, dei de caras com o original! Ao perceber que eu o tinha reconhecido, desapareceu entre a multidão. Desta vez, ia poder falar com ele. Naturalmente, esperava ouvir uma voz viril, a voz possante de quem clama no deserto, se assim posso dizer! Mas a voz de Strindberg era rabugenta, cansada e infeliz e, mesmo quando pretendia ser amável, soava um tanto forçada. E depois aquele aperto de mão frouxo, quase feminino!

Foi essa a minha primeira impressão.

Partiu de imediato com os Hansson para a estação de Friedrichstrasse, onde tomou o primeiro comboio para Friedrichshagen.

Deteve-se à porta da carruagem para se despedir de nós e, ao levantar o chapéu mole, alguns anéis de cabelo acompanharam esse movimento.

– Reparaste na placenta? – sussurrou, junto a mim, o polaco Przybyszewski, num tom de voz quase inaudível. – Aquele homem ainda está ligado à placenta! Jamais se libertará da mulher, jamais deixará o útero!

ADOLF PAUL, *Min Strindbergsbok (O Meu Livro sobre Strindberg)*, 1930.

1893 Em maio, casa-se com Frida Uhl (1872-1943), uma jornalista austríaca que conheceu alguns meses antes.

No fundo, Strindberg é um ser nobre, bom ao ponto da fraqueza. O que o seu coração diz é de ouro, mas as suas tristes experiências ensinaram-no a seguir a cabeça, que, cheia de ideias fixas, o desencaminha. Fisicamente, é um homem muito saudável; não tem maus hábitos, e teria vivido aqui, desde o divórcio e até antes, como um monge. Há dez anos que não lê o que se escreve sobre ele nos jornais; quanto a livros, lê apenas obras científicas, ou Balzac e os psicólogos franceses. Não sabe negociar com os editores e os encenadores de teatro, que o põem nervoso. Por esta razão, quase não teve, até ao momento, rendimentos. Tem pilhas de manuscritos, coisas concluídas, pois sempre foi muito trabalhador, mas não sabe o que fazer com eles. É Frida quem visita os editores e os encenadores, munida das obras do marido. Na maioria das vezes, eles encolhem os ombros: “Impossível.” Quando não escreve, pinta, e é, na verdade, tão bom pintor como escritor. Chegou a vender alguns quadros, embora nunca tenha tido instrução formal. Também esculpe e é um excelente tocador de guitarra; é bem-sucedido em tudo o que faz, e seria capaz de criar um paraíso numa ilha deserta, mas aqui, no meio da cultura, definha, porque é inábil, bravo, suscetível e, acima de tudo, tímido. Não entende as piadas, nunca graceja, crê-se constantemente perseguido e desprezado, não sabe proteger-se, conhece oito línguas, incluindo o chinês, fala mal a maioria delas, mas domina-as perfeitamente na escrita, à exceção do alemão, que

lhe é mais custoso, embora tenha a ideia fixa de querer reformar essa língua, para grande consternação dos seus tradutores.

Vive num “quarto mobilado”, afirma não possuir nada além de um baú, deu todos os móveis à primeira mulher, não suporta a ideia de se instalar seja onde for por um período determinado, nunca sabe se tem dinheiro, ou quanto. Deita-se às nove, levanta-se às cinco, vive de quase nada: peixe, legumes, um pouco de vinho tinto. Cora como uma menina, o que acontece com bastante frequência e lhe dá ao rosto uma beleza encantadora. A sua boca e os seus olhos são uma maravilha, estes últimos azuis como o mar numa manhã sem nuvens. O cabelo, naturalmente, já está grisalho; rugas profundas atravessam-lhe o rosto – perturbador! Ele ajoelha-se diante de uma flor; jejua, mas é capaz de comprar uma planta decorativa. Quando se põe a imaginar coisas, pode mostrar-se terrivelmente rude com os homens, mas nunca com as mulheres, que não ousa sequer contradizer. Quando tem algum mal-entendido com Frida, exclama: “Não aguento mais isto!”, e sai de casa a correr, sem chapéu. No regresso, pergunta-lhe: “Foste tu que me magoaste ou fui eu que te magoei?” Amanhã já não saberá o que fez hoje, nem mesmo o que escreveu: foi tudo como que criado sob hipnose, escrito e imediatamente esquecido. Ao mesmo tempo, tem bem presentes, com inteira clareza e em todos os pormenores, as inúmeras obras que planeia escrever.

MARIE WEYR, em Frida Strindberg, *Strindberg och hans andra hustru (Strindberg e a Sua Segunda Mulher)*, 1933.

A viagem de núpcias leva-os a Inglaterra; por fim, após alguns meses de existência itinerante, o casal instala-se na Áustria, em Dornach, com a família de Frida. Strindberg produz as suas últimas peças naturalistas: *Vínculo, Débito e Crédito, Primeiro Aviso, Diante da Morte, Brincar com o Fogo, Amor Maternal*. No mesmo ano publica *A Defesa de um Louco* (escrito em 1887-88), um acerto de contas com Siri von Essen e uma obra-prima de delírio romanesco. A publicação deste livro na Alemanha vale-lhe um processo por atentado à moral. Durante as suas visitas a Berlim, frequenta a boémia internacional e a clientela habitual do célebre café Zum schwarzen Ferkel.

Um ambiente de cordial harmonia marcou esse primeiro serão. Éramos cinco: o leal e reservado Dr. Asch, Adolf Paul, o escritor sueco que insistia em se afirmar nativo da Finlândia embora não soubesse uma palavra de finlandês, Hansson e a esposa, e eu. Strindberg, que parecia feliz, declarou que fora seguido por detetives até Hamburgo e só pudera respirar de alívio em Berlim, onde os seus perseguidores o tinham por fim abandonado. Falou muito, inicialmente num alemão com forte sotaque, mas, à medida que íamos bebendo – em casa dos Hanssons só bebíamos grogue,

metade água quente, metade conhaque ou uísque –, a língua soltou-se-lhe e, ao décimo copo, já falava na perfeição um alto-alemão literário.

Falou durante toda a noite. Deslumbrou-nos com os seus estonteantes paradoxos, impressionou-nos com as suas teorias científicas: deitou por terra as teses vigentes e deu provas de importantes conhecimentos de ciências naturais. Tratava a literatura com desdém; só Balzac gozava das suas boas graças, e talvez também Zola, e relatou episódios da sua vida privada com tanta franqueza e indiscrição que trocámos olhares um pouco embaraçados. No final, já despontava o dia, pegou na guitarra, que trazia sempre consigo, e, apoiado num só pé, pôs-se a cantar canções estudantis suecas. [...] Acontecia amiúde a Strindberg (talvez involuntariamente, já que não era, nem podia ser, senhor de si) revelar-se fascinante, lançando a grandes punhados verdadeiras pérolas de observações pertinentes e ideias ousadas. A sua imaginação inesgotável e ágil juntava os objetos mais banais em constelações surpreendentes.

Mas na raiz de todos os seus pensamentos e sentimentos havia um ódio patológico; toda a sua natureza parecia desprovida de amor – era um homem doente, que sofria de paranoia.

STANISLAS PRZYBYSEWSKI, em *Svenska Dagbladet*, 30 de setembro de 1928.

Era precisamente diante desse retrato que eu me encontrava, num dia cinzento de Natal, quando dois cavalheiros entraram na sala, ambos envergando grandes impermeáveis azuis de mangas largas, ao estilo económico da época. Eram Munch e Strindberg. Munch apresentou-nos. Saímos juntos da exposição e, sob a chuva tristonha, fomos ao Café Bauer, ao Zum schwarzen Ferkel, etc. Ao longo dos dias e noites seguintes passámos muito tempo juntos, e, para mim, que tinha lido o bastante do grande escritor sueco para o admirar, foi uma ótima experiência. Strindberg era-me francamente simpático. A sua aparência elegante tinha qualquer coisa dessa *grandezza* sueca que era muito diferente do carácter inegavelmente norueguês de Munch. No entanto, eles entendiam-se muito bem, e não terão sido poucas as ideias que trocaram durante esses primeiros tempos em Berlim. Mais tarde, voltariam a encontrar-se em Paris, mas foi na época em que Strindberg atravessava a sua difícil crise espiritual, a época de *Inferno*.

Apesar do seu óbvio preciosismo, Strindberg, quando se sentia à vontade e nas raras ocasiões de conversa íntima, dava livre curso à sua cordialidade e demonstrava uma franqueza surpreendente. Contudo, era constantemente seguido de perto por um homem que, nesse período, se comportava como o seu fiel sabujo e escravo e que, após a morte de Strindberg, por qualquer razão, se mostrou muito irreverente para com a sua memória no livro que escreveu sobre ele. Refiro-me ao escritor finlandês Adolf Paul. É possível que



Strindberg o tenha humilhado, mas aquele homem prestava-se a isso; havia nele qualquer coisa de pária. Eu não o suportava.

Mas prefiro evocar outras recordações, mais agradáveis. Encontrávamo-nos num cabaré com um numeroso grupo de artistas. Munch, fatigado, já tinha ido embora, e os outros seguiram-lhe o exemplo, um a um. Strindberg, que não tinha vontade de se deitar, convidou-me a tomar mais um copo num bar da Kurfürstendamm, se bem me recordo, que devia estar ainda aberto. Ficava a quilómetros de distância da minha casa, na Mittelstrasse, mas não quis recusar o convite. Quando já nos encontrávamos quase a sós, impedindo o fecho do estabelecimento a custo de chorudas gorjetas, Strindberg, o silencioso, sentiu necessidade de falar. Referindo-se a Zola, por quem tinha muita admiração na altura, destacou o aspeto épico do seu estilo, mais do que o seu talento dramático. Perguntou-me o que tinha lido dele. Eu lera apenas os romances sociais mais conhecidos. “Não leu *O Crime do Abade Mouret*? As suas descrições?” Respondi que não. “Mas você, que estuda a representação da paisagem e a história do sentimento da natureza (ele tinha conseguido fazer-me revelar os interesses que me ocupavam na época), tem de conhecer esse livro. *Tem de o ler!*” Depois relatou o romance e, em particular, a passagem sobre o jardim, de um modo mais vívido e decididamente mais conciso do que o próprio livro. Foi apaixonante. Jamais a língua sueca me causara uma tal impressão de limpidez e beleza como nessa longa narração noturna. Esse foi o meu último encontro com Strindberg.

Uma outra lembrança da época berlinense data de alguns dias antes desse episódio. Estava com Munch e Strindberg e tínhamos finalmente conseguido desembaraçar-nos de Paul. Munch queria fazer um retrato de Strindberg. Era o meio da tarde e o Ferkel estava deserto. “Vamos até lá, pois estaremos tranquilos”, disse Munch. Serviram-nos os nossos *Schoppen* de Mosela, e depois Strindberg instalou-se para posar. Munch desenhou durante largos momentos, com muita concentração. Sentado a um canto, sem nada para fazer além de ficar mudo e quedo como um rato, decidi pegar num caderno e tentei, usando um lápis azul, se não me engano, traçar discretamente um esboço do mesmo modelo. Quando Munch terminou, Strindberg disse em voz grave: “Deixe-me ver. Ah, não, eu não tenho esse olhar esquivo!” O escritor não estava satisfeito, para desilusão de Munch. Strindberg voltou-se então para mim: “E você, o que é que fez?” “Estive a escrever umas notas sobre esta manhã.” “Não acredito. Você desenhou-me e eu quero ver!” Dito isto, apoderou-se do meu caderno e arrancou a página com o meu desenho. “Quanto a este, fico com ele”, disse, secamente. Eu nunca tinha sentido tanta vergonha. Foi como se me tivessem apanhado a roubar. Separámo-nos e não voltámos a ver-nos nessa noite.

JENS THUIS, *Edvard Munch og hans samtid* (*Edvard Munch e a Sua Época*), 1933.

1894 Em maio, nascimento da filha Kerstin (1894-1956). A união com Frida Uhl foi tão efêmera quanto seria de esperar: Strindberg ainda está muito abalado pelo drama do divórcio, a separação dos filhos e os eternos problemas pecuniários. O casamento pôs fim, é certo, à vida de boémia dissoluta que o escritor, desamparado, tinha levado em Berlim, mas lançou-o num novo inferno conjugal e familiar (as relações com os sogros degradam-se rapidamente), de tal modo que, em agosto de 1894, foge literalmente de Dornach. A mulher juntar-se-lhe-á um pouco mais tarde, em Paris, para o deixar definitivamente em outubro. Publica *Antibarbarus*, a primeira de uma série de obras “científicas”.

1895 A chegada a Paris marca o início do período de *Inferno*, violenta crise místico-religiosa. Strindberg abandona a literatura em favor das ciências: primeiro as naturais, depois as ocultas. O processo é acompanhado por um isolamento crescente: sofrendo de diversas perturbações psíquicas, muda constantemente de residência, migrando de hotel em hotel no Quartier Latin. A sua situação económica é deplorável.

Strindberg não está bem. Lancei um apelo em seu nome nos jornais, mas não sei que efeito terá. Os jornais suecos aos quais o enviei não o publicarão, nem lhe farão a menor referência.

Tem vivido aqui da forma mais incerta; de tempos a tempos escreve um artigo que por vezes consegue fazer publicar num jornal, e outras vezes não. Além disso, o trabalho é mal pago. *Le Figaro* pagou-lhe quarenta francos pelo seu último artigo sobre o enxofre, vinte dos quais foram para o tradutor, pelo que Strindberg ficou apenas com vinte.

Contraí dívidas no lugar onde está alojado; mora ali a crédito desde o início, sem saber quanto tempo mais o deixarão ficar. Tem um quarto muito exíguo, uma cama.

Precisa de roupa. Estamos no fim do inverno e ele continua a usar o fato cinza-claro, o que o embaraça um pouco, compreensivelmente. Não pode visitar os amigos, nem os editores.

Agradeço-lhe pessoalmente ter tido a gentileza de o apoiar em Berlim. Dizem-me que está ressentido consigo. Infelizmente, não conheço quase ninguém com quem ele não esteja ressentido. Também não tem grande estima por mim – afirma que sou uma personalidade demasiado forte para o seu gosto. Em suma, é quase impossível lidar com ele. Mas não levo nada disto em consideração e, se bem entendi, você também não. No fim de contas, trata-se de August Strindberg.

Ele deve dispor dos meios para fazer o que bem entender. Se quer fazer literatura, que assim seja! Se quer ser um diletante da química, que assim seja! Se não quer fazer nada, que assim seja! Esse

homem, que já tanto fez de tão grande importância, deveria poder estabelecer-se inteiramente de acordo com os seus desejos.

Uma destas noites tínhamos combinado sair para jantar. Parámos diante de uma cervejaria que não tinha um aspeto muito elegante e onde entravam pessoas de aparência modesta. Mas Strindberg disse: “Não, isto aqui tem demasiada luz, é caro de mais para mim – vamos a outro sítio.” O modo como ele disse “isto aqui tem demasiada luz” comoveu-me profundamente. Não o disse em tom de lamento, limitou-se a constatar o facto. “Isto aqui tem demasiada luz para mim.” E, porém, ele era August Strindberg!

KNUT HAMSUN, numa carta a Adolf Paul, 19 de março de 1895.

Prosseguindo as suas pesquisas na área da química, Strindberg, que entretanto entrara em contacto com os meios ocultistas parisienses, publica *Introdução a uma Química Unitária* e redige *Vivisseções II*, que só virá a lume postumamente.

1896 A crise entra na sua fase aguda. No verão, Strindberg passa uma segunda temporada em Ystad, hospedado em casa de um amigo médico (a primeira estada ocorrera no verão anterior). Depois, o âmbito das suas errâncias alarga-se – no outono, encontra-se na Áustria, de visita à filha, em casa da sogra, e é aí que se dá a conversão; em novembro, deixa a Áustria com destino a Lund, aonde chega em dezembro, depois de uma paragem em Copenhaga.

Na noite de 30 de novembro de 1896, testemunhei pela segunda vez uma crise na vida de Strindberg. Ao voltar para casa por volta das dez e meia, encontrei, pousada na minha secretária, uma carta dele, dizendo-me que passaria essa única noite em Copenhaga e não queria deixar a cidade sem me ver, pedindo-me que fosse ter com ele *a um lugar modesto, pois não dispunha de traje de noite*.

A referência ao traje de noite fez-me compreender que a sua excentricidade se tinha agravado. Já evidente desde há uma década, essa excentricidade voltara a impressionar-me dois anos antes, quando me enviou um exemplar do seu *Antibarbarus*. [...]

Ao chegar ao hotel, que ficava muito perto de minha casa, disseram-me que o Sr. Strindberg já devia estar deitado. “Foi ele quem me pediu que viesse”, expliquei. A porta do quarto não estava trancada. Strindberg estendera-se na cama e acabara por adormecer. Toquei-lhe no ombro e ele acordou. Disse-me: “Tomei um comprimido para dormir, pois estava convencido de que você não viria.” Vestiu-se rapidamente, e pude constatar que estava muito mais bem vestido do que eu. Enquanto se arranjava, lançou-me: “Sabia que na literatura francesa um pouco mais antiga há presságios da minha chegada?” “Onde?” “Na *Serafita* de Balzac.”

Tirou o livro da mala e indicou-me a passagem: “*Uma vez mais, a luz virá do Norte. Refere-se a mim.*” “Tem a certeza de que não se trata de Henrik Ibsen?”, retorqui, para o arreliar. “Não, é de mim que se trata, sem a menor dúvida.”

Percorremos a curta distância que nos separava do Teater-kafé, que na época ainda existia na praça Kungens Nytorget; pedi uma garrafa de Romanée, que o reanimou.

“Você não tem acompanhado os mais recentes desenvolvimentos do clima espiritual em França. Vivemos em tempos de ocultismo, e hoje os ocultistas dominam o mundo das letras. Tudo o resto está ultrapassado.” Prestou uma calorosa homenagem a Papus² e evocou com sincera admiração Joséphin Péladan,³ que na altura ainda usava os títulos de *Sar* e *Magnus*. Quando referiu o Marquês de Guaita,⁴ eu disse-lhe que tinha acompanhado com atenção a polémica entre ele e Huysmans. Este último, que então se encontrava em Lyon, acusara Guaita de lhe ter provocado dores no peito durante a noite, por meio de feitiçaria, a partir de Paris. “Guaita”, prossegui, “tinha descrito os seus métodos, tendo o cuidado de não mencionar a magia negra, ao que Huysmans respondeu ter visto, num armário em casa do marquês, determinados ingredientes que eram usados em práticas de magia negra.”

O meu comentário suscitou grande emoção em Strindberg. “Será possível que Huysmans tenha experimentado a mesma coisa que eu? Quando morava em Paris, também eu sofri de dores no peito, provocadas por um homem na Suécia.” “Quem era esse homem?” “O meu benfeitor, que queria vingar-se de mim devido à minha ingratidão.” “Porque é que foi ingrato para com o seu benfeitor?” “Não o fui realmente, só na aparência. Feri-o sem querer.” E depois, de chofre: “Você tem inimigos. Gostaria de fazer qualquer coisa por si. Quer que o desembarace deles? Só tem de me dar o seu consentimento!” “Obrigado, é muita amabilidade sua, mas entre os meus raros preconceitos está a falta de vontade de ser executado na ilha de Amager.”⁵ “Ninguém ficaria a saber.” “Isso é o que julgam todos os malfeitores. Por outro lado, seria demasiado violento: punir com a morte meia dúzia de calúnias e de artigos maliciosos.” “Podemos simplesmente cegar as pessoas em questão. Assim evitamos matá-las, mas impedimo-las de nos prejudicarem.” “Mesmo assim, tenho as minhas dúvidas. Como é que isso se faz?” “Você arranja-me uma fotografia da pessoa e eu cego-a com a ajuda da magia, furando com uma agulha os olhos da imagem.” “Nesse caso, você poderia com igual facilidade cegar-me a mim também?” “Não, porque para isso é preciso sentir ódio.” “Admitamos que sim. Mas então, se uma pessoa que me odeia arranjasse uma fotografia minha e a rasgasse em quatro pedaços, eu cairia desta cadeira feito em quatro pedaços sangrentos?” Strindberg, afivelando uma expressão contrariada, não respondeu.

Porém, não quis largar o assunto e, tendo mergulhado nos mistérios da magia negra, insistiu longamente nos malefícios que pode causar quando utilizada por mãos criminosas.

O café fechou; começámos a caminhar ao longo do cais. Recordo-me de uma das suas últimas exclamações: “Tudo o que outrora era inteligente foi abolido em nome do progresso. Desejaria de todo o coração que regressassem os tempos em que os feiticeiros e os magos eram queimados sem piedade. Operam ao serviço do mal e merecem esse castigo.” “Alegre-se”, respondi, “por já não se queimarem os magos; caso contrário, nós os dois já teríamos sido queimados há muito tempo.”

GEORG BRANDES, *Fugleperspektiv (A vol d'oiseau)*, 1913.

Na produção deste período, que é essencialmente científica, a componente mística torna-se cada vez mais forte: *Jardim Botânico, Sylva sylvarum*. A partir de 21 de fevereiro, Strindberg mantém um *Diário Oculto*, que será publicado postumamente.

1897 Tendo reencontrado a fé, procede a uma profunda reavaliação de valores e, impercetivelmente, regressa à literatura através de um texto autobiográfico, *Inferno*, redigido na primavera desse ano. Em agosto, deixa Lund e volta a Paris. No mesmo ano, divorcia-se oficialmente da segunda mulher.

1898 O seu último período em Paris prolonga-se até abril. Publica *Tipos e Protótipos na Química Mineral* e retorna à literatura (*Lendas*) e ao teatro (*Para Damasco*, I e II). De novo em Lund, aí permanece até ao outono do ano seguinte.

1899 O “repatriamento” de Strindberg para a Suécia evolui por etapas, e só em junho se instala em Estocolmo definitivamente. A par deste regresso ao país natal, prossegue na sua reconciliação com a literatura, procurando aplicar a nova visão do mundo que desenvolveu após a crise. Escreve *Advento, Crime e Crimes, Erik XIV, A Saga dos Folkungs, Gustaf Vasa*.

1900 A nova década anuncia-se tão atribulada como as anteriores e, pelo menos, igualmente produtiva. À série de peças históricas do ano anterior, segue-se o monumental *Gustaf Adolf*.

1901 Em maio, casa-se pela terceira vez. A nova esposa, a atriz norueguesa Harriet Bosse (1878-1961), dar-lhe-á uma filha e deixá-lo-á ao fim de apenas dois anos. A veia teatral continua fecunda: *A Dança da Morte I, Engelbrecht, Um Sonho, Carlos XII, O Carnaval de Polichinelo, Solstício de Verão, Páscoa*.

- 1902** Nascimento da filha Anne-Marie. Publicação do volume de contos *Fagervik e Skamsund* e das peças *O Holandês*, *A Coroa Nupcial*, *Cisne Branco*.
- 1903** Separação de Harriet Bosse, a que se segue, um ano mais tarde, o divórcio oficial; contudo, a relação durará ainda vários anos, terminando apenas com o novo casamento de Harriet, em 1908. O relato autobiográfico *Sozinho* e, em menor medida, os textos que compõem o volume *Contos* refletem a evolução dessas relações. Paralelamente, prossegue na escrita de peças históricas: *Gustavo III*, *Cristina*, *O Rouxinol de Wittenberg*.
- 1904** Como no passado, continua a ser a figura central da paisagem cultural sueca; porém, à exceção de um breve estado de graça por volta de 1900, quando do seu regresso, as relações com o país permanecerão tensas. Se anteriormente era o radicalismo político e religioso do escritor que incomodava os seus oponentes, agora são as suas tomadas de posição “reacionárias” que levantam objeções. Desiludido, publica *Salas Góticas*, violento ataque contra a sociedade do seu tempo. Escreve também, e dentro da mesma linha, *Bandeiras Negras*, que não se atreve a publicar antes de 1907. A sua cruzada por uma reforma intelectual e moral desenrola-se contra o pano de fundo das meditações místico-religiosas que, desde a crise de *Inferno*, guiam permanentemente a sua vida interior. Publica também a peça *Para Damasco* (III), escrita em 1901 e sintomática do seu estado de espírito.
- 1905** Uma trégua na frente dramaturgica permite a criação de alguns textos em prosa (*Miniaturas Históricas I e II*, em que prossegue as suas reflexões sobre a “mística da história universal”) e de poesia (*Jogos de Palavras e Ninharias*).
- 1906** *Novas Vidas Suecas* é um conjunto de novelas em que desenvolve alguns dos temas de *Vidas e Aventuras Suecas*, se bem que num tom vincaadamente distinto.
- 1907** Decide-se finalmente a publicar *Bandeiras Negras*, que suscita um clamoroso coro de protestos. É nesta atmosfera tempestuosa que são dados à estampa *A Cimalha do Edifício* e *O Bode Expiatório*, dois textos entre o conto e o romance. Continua a escrever profusamente e alcança por fim um certo desafogo material, que lhe permite financiar o projeto com que sonhara a vida inteira: fundar o seu próprio teatro. O Teatro Íntimo será dirigido pelo encenador e ator August Falck e supervisionado pelo próprio Strindberg. Datam deste período as suas “peças de câmara”, conjunto de textos dramáticos que rivalizam em notoriedade com o seu “teatro naturalista” da década de 1880: *A Casa Queimada*, *Tempestade*, *O Pelicano*, *A Sonata dos Espectros*, *Toten-Insel*. Paralelamente, inicia a

publicação dos seus *Livros Azuis* (I-IV) – constituídos por meditações religiosas, especulações científicas e esboços da vida quotidiana –, que se prolongará até 1912.

1908 Harriet Bosse volta a casar-se, um acontecimento que, para Strindberg, significa o rompimento dos seus últimos laços com a vida; interrompe o *Diário Oculto*, iniciado doze anos antes, e a sua produção literária reflete sobretudo reelaborações e recuperações de ideias e temas antigos, mais do que um verdadeiro ímpeto criativo: *As Babuchas de Abu Kassem, O Último Cavaleiro*.

1909 As despedidas da vida prosseguem: em julho, deixa o apartamento de Karlavägen 80, onde tinha vivido com a terceira mulher, e hospeda-se em casa da família Falkner, em Drottninggatan 85, um edifício conhecido desde então como a Torre Azul, que alberga atualmente o Museu Strindberg. Publica as últimas peças históricas – *O Conde de Bjälbo, O Regente, A Grande Estrada, A Luva Negra* –, bem como as *Cartas Abertas ao Teatro Íntimo*, que eram, na sua origem, mensagens dirigidas ao encenador August Falck e aos atores do “seu” teatro.

1910 Numa súbita renovação de combatividade, desencadeia na imprensa o debate que ficará na história da literatura sueca como “a querela de Strindberg”. A polémica, que divide o país em dois, tem origem nos artigos políticos, literários e religiosos que o escritor faz publicar na imprensa de extrema-esquerda. Esses textos serão coligidos em três brochuras, *O Estado Popular, Renascimento Religioso e Discursos à Nação Sueca*, seguidas de um quarto volume, *O Correio do Czar*, dado à estampa em 1912.

1911 Apesar das violentas controvérsias e dos incontáveis conflitos, a posição de Strindberg consolida-se, e, se os seus inimigos são numerosos, também não lhe faltam apoiantes. É certo que jamais se reconciliou com o meio cultural, mas, em contrapartida, um grupo de jovens socialistas suecos organiza uma recolha de fundos para o agraciar com um “Prémio Nobel alternativo”, e a importância da soma angariada mostra bem o papel que, já em vida, Strindberg desempenhava na consciência nacional.

1912 O seu último aniversário é celebrado pelos operários de Estocolmo com uma procissão à luz de archotes. O escritor morre alguns meses depois, a 14 de maio de 1912, e é sepultado no cemitério Norra Kyrkogården, em Estocolmo.

¹ Lars Levi Læstadius (1800-61), pastor luterano, escritor e botânico sueco, fundador de um movimento de tendência pietista e marcado pela doutrina da graça.

² Gérard Encausse, dito o Mago (1865-1916). Adepto do ocultismo, fundou uma ordem martinista inspirada na obra do “Filósofo Desconhecido”, Louis-Claude de Saint-Martin.

³ Joséphin Péladan (1858-1918), escritor francês apaixonado pelo ocultismo, o misticismo e a astrologia. Em 1890, fundou a sua própria ordem católica, de orientação estética.

⁴ Stanislas de Guaita (1861-97), conhecido sobretudo como autor de *Ensaio de Ciências Malditas* (1890-97).

⁵ Ilha nas proximidades de Copenhaga, onde até 1845 eram executados os condenados à morte.

* Elena Balzamo, dir. – *August Strindberg*. Paris: Éditions de l’Herne, 2000. p. 11-29.

Trad. **Rui Pires Cabral**.



JOÃO PAULO ESTEVES DA SILVA*Tradução e dramaturgia*

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

BRUNO BRAVO*Encenação*

1972. Encenador, ator, professor. Diretor artístico e cofundador da companhia Primeiros Sintomas (2002) e do Centro de Artes de Lisboa (desde 2019). Leciona na Escola Superior de Teatro e Cinema desde 2010. Com a Primeiros Sintomas, encenou espetáculos a partir de obras de Ibsen, Shakespeare, Tchékhov, Strindberg, Brecht, Samuel Beckett, Oscar Wilde, entre outros. Nos primeiros anos da companhia, colaborou com Miguel Castro Caldas, encenando vários textos deste dramaturgo. Adaptou para a cena autores de obras não dramáticas como Gaston Leroux, Carlo Collodi, Mary Shelley, entre outros. Como ator de teatro, trabalhou com Jorge Silva Melo, Sandra Faleiro, Francisco Salgado, João Fiadeiro e Carlos Gomes. Em cinema, com Manuel Mozos, Sandro Aguilar, Margarida Gil, José Nascimento e Miguel Gomes.

STÉPHANE ALBERTO*Cenografia e figurinos*

França, 1970. Licenciado em Design de Cena pela Escola Superior de Teatro e Cinema, onde desde 2017 leciona como Professor Adjunto Convidado, no curso de Design de Cena. Cofundador da companhia Primeiros Sintomas,

onde assina, desde 2001, a cenografia, os adereços e os figurinos para cerca de 35 espetáculos.

Destacam-se os seguintes: *Endgame* (Melhor Peça de Teatro e Melhor Ator, Globos de Ouro, 2005); *O Retrato de Dorian Gray* (Menção Honrosa, APCT, 2014); *Cyrano de Bergerac* (Melhor Peça de Teatro e Melhor Ator, *Time Out*, 2014); *Pinocchio* (nomeado para Melhor Peça de Teatro, Globos de Ouro, 2016); *Subitamente no Verão Passado* (nomeado para Melhor Cenografia, Prémios SPA, 2021); *Hänsel e Gretel* (nomeado para Melhor Cenografia, Prémios SPA, 2023; Melhor Espetáculo, *Público*, 2022). Trabalha em espetáculos de Miguel Seabra, Rute Rocha, Sandra Faleiro, Raquel Dias, Emília Costa, Rita Ribeiro, Isabel Medina, Luís Cruz, Tânia Guerreiro, Ricardo Neves-Neves, Cristina Carvalhal, Miguel Sopas, Alex Cassal, Pascal Rambert, António Pires, Élvio Camacho. No cinema, é diretor de arte em projetos de Carlos Braga, Edgar Feldman, Bruno Bravo e Ruben Alves. Trabalha em cinema, televisão e publicidade desde 1992, em produções nacionais e estrangeiras, na construção de adereços e em escultura e pintura cenográfica. Como músico, compõe para espetáculos de João Meireles, Manuel Wiborg e Bruno Bravo.

ALEXANDRE COSTA*Desenho de luz*

Cascais, 1979. Frequentou o curso de Produção na Escola Superior de Teatro e Cinema e iniciou em 2007 o seu percurso em teatro como técnico de luz e palco no Teatro da Garagem. Trabalhou como técnico de luz no Teatro da Trindade, TNDM II, LAMA Teatro, Casino Estoril, Teatro Aberto, Materiais Diversos, Festival Alcantara, Festival de Almada, Cultural Kids, Teatro da Garagem, Teatro Bocage, entre outros. Como iluminador, trabalhou com: Primeiros Sintomas, Propositário Azul, Gato que Ladra, Tiago Lima, Karnart, Martim Pedroso, 33 Ânimos, Máquina Agradável, Cucha Carvalheiro, Teatro Griot, Amarelo Silvestre, Sara Gonçalves, Teatro Feiticeiro do Norte, Teatro Língua, Tiago Bôto & Wagner Borges.

SÉRGIO DELGADO*Música e sonoplastia*

Moçambique, 1972. Estudou no Hot Club de Portugal e iniciou a sua atividade como compositor/músico/sonoplasta para teatro em 1996, tendo participado, até à data, em mais de cem espetáculos. A sua versatilidade artística levou-o a trabalhar com vários encenadores/companhias, como Bruno Bravo/Primeiros Sintomas, Cristina Carvalhal/Causas Comuns, Jorge Andrade/Mala Voadora, Carlos Jorge Pessoa/Teatro da Garagem, Nuno Cardoso/Ao Cabo Teatro, Marcos Barbosa/Teatro Oficina, Ricardo Neves-Neves/Teatro do Eléctrico, Miguel Seabra/Teatro Meridional, Catarina Requeijo, Diogo Infante, Sandra Faleiro, entre outros. Ao longo dos anos, ganhou alguns prémios, destacando-se os de Melhor Peça de Teatro por *A Orelha de Deus*, enc. Cristina Carvalhal (SPA, 2009), *Cyrano de Bergerac (Time Out)*, 2014) e *Tio Vanya* (Globos de Ouro, 2019), encenações de Bruno Bravo.

ANA BRANDÃO*O Cartazeiro; A Voz da Cantora; O Reformado; O Libertino; Nils; O Cego*

Formou-se no curso de Atores do Instituto Franco-Português. O seu percurso teatral caracteriza-se pela relação continuada que mantém com alguns criadores e companhias teatrais, de que salienta: Primeiros Sintomas, com quem colaborou em *Menina Júlia* e *Lear*; Novo Grupo de Teatro – Teatro Aberto, companhia onde integrou os elencos de *O Bobo* e *a Sua Mulher esta Noite na Pancomédia*, *A Ópera de Três Vinténs* e *Imaculados*. Trabalhou também com A Barraca, Útero, Mala Voadora, Teatro O Bando, Nuno Cardoso, Gonçalo Amorim, Beatriz Batarda, António Jorge Gonçalves, Nuno Nunes, Pedro Mexia e Tónan Quito. Em 2006, participou na ópera *Pollicino*, de Hans Werner Henze. Em cinema, trabalhou com os realizadores João César Monteiro, José Filipe Costa, Raquel Freire, Jorge Cramez, Margarida Gil, Débora Gonçalves, entre outros. Em televisão, participou em telenovelas

e séries. Paralelamente, tem desenvolvido uma carreira musical como cantora, na qual se destacam as colaborações com Carlos Bica, de que resultou o CD *DIZ*, bem como os projetos que atualmente mantém com o pianista João Paulo Esteves da Silva e com o Real Combo Lisbonense. Em 2004, foi nomeada para Melhor Atriz de Teatro (Globos de Ouro) e, em 2013, para Melhor Atriz de Cinema (Prémios SPA).

ANTÓNIO MORTÁGUA*Gente do Teatro; O Polícia; O Advogado; Ele; Recém-Casado; O Reitor da Universidade*

Coimbra, 1979. Frequentou os cursos de Direito e Estudos Artísticos na Universidade de Coimbra e a Licenciatura em Teatro da Escola Superior de Teatro e Cinema, em Lisboa. Iniciou-se como ator no Teatro de Estudantes da Universidade de Coimbra, onde trabalhou, em funções diversas, com Andrzej Kowalski, Nicolau Antunes, Pedro Malacas, António Durães, Pedro Matos e Ricardo Correia, entre outros. Fez diversos *workshops* com António Fava, João Mota, Wojtek Ziemilski, Ludger Lamers e Maria do Céu Ribeiro. Entre 2004 e 2007, teve um programa de autor semanal, na Rádio Universidade de Coimbra. Desde 2010, trabalha regularmente com Bruno Bravo na companhia Primeiros Sintomas, onde representou textos de Oscar Wilde, Bertolt Brecht, Anton Tchékhov, Beaumarchais, Carlo Collodi, Bernard Pomerance, Edmond Rostand e William Shakespeare, entre outros. Dirigiu, com Catarina Rosa e Vera Barreto, os espetáculos *Woyzeck*, *Retrato* e *O Fim*. Encenou, em coprodução com a Primeiros Sintomas, *Sonata*, a partir de *A Sonata dos Espectros*, de August Strindberg. Em teatro, também trabalhou com Sandra Faleiro, Nuno Nolasco e Tânia Guerreiro. Em cinema, participou em filmes de André Santos, Bruno Lourenço, Frederico Serpa, Afonso e Bernardo Rapazote, Pedro Ramalhete e Manuel Mozos. Em televisão, colaborou em várias novelas e séries.

JOANA CARVALHO

A Mãe; A Cantora; A Bailarina; Kristin; Ela; Recém-Casada; O Mestre-Escola; O Diretor da Faculdade de Medicina
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. Destaque-se alguns dos últimos espetáculos em que participou: *Espírito do Lugar*, criação Circolando, direção de André Braga e Cláudia Figueiredo (2017); *Timão de Atenas*, de Shakespeare (2018), *Veraneantes*, de Gorki (2017), *O Misanthropo*, de Molière (2016), *Demónios*, de Lars Norén (2014), encenações de Nuno Cardoso (Ao Cabo Teatro); *Cordel*, enc. José Carretas (Panmixia, 2016); *Turandot*, de Carlo Gozzi (2015), *O Feio*, de Mayenburg, e *Fly Me to the Moon* (2014), de Marie Jones, encenações de João Cardoso (ASSÉDIO). Integra a companhia Musgo, onde colaborou nos espetáculos *A Casa de Georgienne*, *Eldorado* e *Gostava de ter um periquito*, criações coletivas com direção de Joana Moraes. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009), *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), *Macbeth* (2017) e *Otelo* (2018), de Shakespeare, encenações de Nuno Carinhas; *Exatamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas (2011); *O Fim das Possibilidades*, de Jean-Pierre Sarrazac (2015), e *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, de Martin Crimp (2019), encenações de Fernando Mora Ramos e Nuno Carinhas; *A Promessa*, de Bernardo Santareno, enc. João Cardoso (2017); *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), *Castro*, de António Ferreira (2020), *O Balcão*, de Genet (2020), *Espectros*, de Ibsen (2021), *Lear*, de Shakespeare (2021), *Ensaio Sobre a Cegueira*,

de José Saramago (2022), *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller (2023), *Suécia*, de Pedro Mexia (2023), encenações de Nuno Cardoso; e *Floresta de Enganos*, de Gil Vicente (2022), enc. João Pedro Vaz.

LISA REIS

A Filha de Indra

São Vicente, Mindelo, 1999. Começou a fazer teatro em 2013 quando integrou a Companhia 50Pessoa, apresentando *Dodaia* e *Depox de Sabe Morre Ka Nada*, encenadas por Nick Fortes. Em 2016, integrou o 16.º Curso de Iniciação Teatral do Centro Cultural Português do Mindelo, dirigido por João Branco e Janaína Alves. Durante o curso, participou nos espetáculos *Somos Todos Ubu*, de Chica Carelli (2017), e *Lisistrata e a Greve do Sexo*, de João Branco (2017). Em 2017, venceu o Concurso Nacional de Dramaturgia do Centro Cultural Português com o texto *Tudojunto Sepa rado*. Em 2018, participou no projeto de dramaturgia do K Cena com o Teatro Nacional São João, Teatro Nacional D. Maria II e Teatro Viriato, cocriando o texto *Tempostade*. No mesmo ano, publicou o texto *Vem a Mim* na revista digital *Sénika*. Ingressou na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo em 2018, licenciando-se em 2021. Trabalhou como atriz com Paulo de Moraes em *A Terceira Margem do Rio* (2017), Paulo Calatré em *Migraaaantes* (2019), Raiz di Polon em *Manuel d'Novas* (2019), Graeme Pulleyn em *O Julgamento do Galo* (2020), João Branco em *SonhaDor* (2019), *O Cheiro dos Velhos* (2020) e *Cidade do Café* (2022). Trabalhou como assistente de encenação nos espetáculos *Conferência dos Cegos*, de João Branco (2018), e *Quinta dos Animais*, de Chica Carelli (2020). No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *KastroKriola*, de Caplan Neves, a partir de *Castro*, de António Ferreira (2021), *Lear*, de Shakespeare (2021), *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago (2022), *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller (2023), e *Suécia*, de Pedro Mexia (2023), encenações de Nuno Cardoso.

MÁRIO SANTOS

O Pai; O Ponto; O Fiscal da Quarentena; O Diretor da Faculdade de Teologia

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 para vários canais de televisão e outras estruturas de produção. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *A Morte de Danton*, de Georg Büchner (2019), *Castro*, de António Ferreira (2020), *O Balcão*, de Genet (2020), *Espectros*, de Ibsen (2021), *Lear*, de Shakespeare (2021), *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller (2023), encenações de Nuno Cardoso; *À Espera de Godot*, de Beckett, enc. Gábor Tompa (2021), e *Floresta de Enganos*, de Gil Vicente, enc. João Pedro Vaz (2022).

PATRÍCIA QUEIRÓS

Lina; A Porteira; Edite; O Diretor da Faculdade de Filosofia

Lousada, 1983. Frequentou o curso de Interpretação da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Como atriz, integrou elencos do Teatro Independente de Paranhos (*A Trupe Saiu à Rua*), Mau Artista (*Na Hora Errada*, *Fios Soltos*, *Marionetas Presas*, *Ricardo III*, *Para Três que se Foram* e *Lição de Humanidade – Parte II*), Teatro da Palmilha Dentada (*Festas com Mimos*, *Cirkulus*, *Cabaret Infinito*, *Bazuca News* (online), *Tio Goggle*, *A Cidade dos Que Partem*, *O Burguês Fidalgo*), Teatro Pé de Vento (*O Senhor Juarroz*, *Ensalada Vicentina*, *Rapaz do Espelho*, *Vem Aí a República*, *O Velho e a Sua Linda Nogueira*, *O Senhor do Seu*

Nariz, *Os Macacos Não se Medem aos Palmos*, *O Bem, o Mal e o Assim-Assim*, *O Senhor Pina*), Teatro da Rainha (*Dodô – À Procura do Pássaro do Sono*), Astro Fingido (*Mulheres Móveis*, *Rua Esquecida*, *Terra Queimada*), Teatro do Frio (*Manifestações*), Contilheiras (*Contilhices*), Radar 360° (*A Feira*), Agente a Norte (*Luta ou Fuga*). Integrou ainda o elenco de *Simplymente Maria*, espetáculo apresentado no Festival de Comédia VillaRi-te, no Teatro Villaret e no Teatro da Malaposta. Em cinema e televisão, participou nos filmes *Balas e Bolinhos 3 – O Último Capítulo* e *Bad Investigate*, e nas minisséries *Mulheres de Abril*, *Dentro*, *Vidago Palace* (RTP) e *2 Minutos para Mudar de Vida* (Ipatimup). Comediante residente no programa da RTP *Praça da Alegria*, entre 2018 e 2020, e locutora da Rádio Estação, na Feira do Livro do Porto, desde 2020. Formadora em contextos diversos: *workshops*, aulas de expressão dramática para crianças, jovens e adultos, escolas profissionais de teatro e empresas. Foi distinguida pela Junta de Freguesia de Caíde (Mérito Cultural, 2013) e pela Câmara Municipal de Lousada (Medalha de Prata, 2014). No Teatro Nacional São João, integrou em 2023 os elencos de *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller, e *Suécia*, de Pedro Mexia, encenações de Nuno Cardoso; orientou os Clubes de Teatro Sub-18 e Sub-88 e uma leitura coletiva de *As Bruxas de Salém*, no Teatro Aveirense.

PAULO FREIXINHO

O Vidraceiro; O Poeta; O Coralista

Coimbra, 1972. Tem o curso de Interpretação da Academia Contemporânea do Espetáculo. Ator desde 1994, foi cofundador do Teatro Bruto e participou em várias das suas produções. Tem trabalhado com diversos encenadores, entre os quais se contam José Carretas, Rogério de Carvalho, João Garcia Miguel, José Caldas, João Cardoso e Jorge Pinto. Colabora regularmente com a companhia ASSÉDIO, de que destaca os seguintes espetáculos: *O Feio*, de Mayenburg (2014), *Lúcido*, de Rafael Spregelburd, e *Turandot*, de Carlo Gozzi (2015), encenações

de João Cardoso. No Teatro Nacional São João, trabalhou com os encenadores Nuno Carinhas e Ricardo Pais, tendo ainda integrado o elenco de espetáculos encenados por Silviu Purcărete, José Wallenstein, Giorgio Barberio Corsetti, Nuno Cardoso, Nuno M Cardoso, entre outros. Destaquem-se *UBUs*, de Alfred Jarry (2005), e *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (2008), encenações de Ricardo Pais; *Tambores na Noite*, de Brecht (2009), *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009), *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), *Macbeth* (2017) e *Otelo* (2018), de Shakespeare, encenações de Nuno Carinhas; *Exatamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalho e Nuno Carinhas (2011); e *Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus, enc. Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso (2016). Em 2020, trabalhou com as companhias Ensemble, em *As Três Irmãs*, de Tchekhov, enc. Carlos Pimenta, e ASSÉDIO, em *Comédia de Bastidores*, de Alan Ayckbourn, enc. João Cardoso e Nuno Carinhas. Mais recentemente, fez parte dos elencos de *Lear*, de Shakespeare (2021), *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago (2022), *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller (2023), e *Suécia*, de Pedro Mexia (2023), encenações de Nuno Cardoso.

PEDRO FRIAS

O Oficial; O Diretor da Faculdade de Direito Porto, 1980. Frequentou o curso de Interpretação da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Foi membro fundador da companhia Mau Artista e integra, desde 2012, a equipa artística da ASSÉDIO. Ator/cantor na ópera de câmara *Jeremias Fisher*, enc. Michel Dieuaide (CCB, 2010); ator/narrador no concerto *Romeu e Julieta* (ONP, Casa da Música, 2009). Do seu percurso, destaca espetáculos como: *Ocidente*, de Rémi De Vos (2013), *Drama* (2019) e *Porque É Infinito* (2021), encenações de Victor Hugo Pontes; *Com os Bolsos Cheios de Pedras*, de Marie Jones (2014), *O Feio*, de Mayenburg (2014), *Lúcido*, de Rafael Spregelburd (2015), *Lot e o Deus Dele*, de Howard Barker (2016), *Sarna*, de Mark O'Rowe

(2016 e 2019), *Sabujo*, a partir de Anthony Shaffer (2019), *Língua de Cão e Litanias*, de Francisco Luís Parreira (2021-22), encenações de João Cardoso; *Veraneantes*, de Gorki (2017), *Britânico*, de Racine (2015), *Demónios*, de Lars Norén (2014), *Medida por Medida* (2012), *Coriolano* (2014) e *Timão de Atenas* (2018), de Shakespeare, e *Platónov*, de Tchekhov (2008), encenações de Nuno Cardoso; *R.III*, a partir de *Ricardo III*, de Shakespeare, enc. Paulo Calatré (2007); *Armadilha para Condóminos*, de Ricardo Alves (2006); *As Noites das Facas Longas/Tudo Numa Noite*, *Medronho #1* (2018), *A Sangrada Família* (2019) e *Para Acabar em Beleza (Ou Talvez Não)* (2021), de Sandro William Junqueira, encenações de Giacomo Scalisi. Em 2016, foi nomeado pela SPA para a categoria de Melhor Ator pela sua interpretação na peça *Demónios*. Em televisão e cinema, colaborou com realizadores como Patrícia Sequeira, Jorge Cramez, Cláudia Clemente ou Saguenail. Como encenador, destacam-se os espetáculos *Noite*, a partir de *A Nebulosa*, de Pasolini (2017), *Made in China* (2017 e 2019) e *Ossário* (2018), de Mark O'Rowe. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *Beiras* (2007) e *Breve Sumário da História de Deus* (2009), de Gil Vicente, *Tambores na Noite*, de Brecht (2009), *Fã*, um musical dos Clã (2017), e *Otelo* (2018), de Shakespeare, encenações de Nuno Carinhas; *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (2008), e *Sombras* (2010), espetáculos de Ricardo Pais; *Fassbinder-Café*, a partir de *O Café*, de Fassbinder, enc. Nuno M Cardoso (2008); *A Promessa*, de Bernardo Santareno (2017), e *Os Nossos Dias Poucos e Desalmados*, de Mark O'Rowe (2019), encenações de João Cardoso; *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, de Martin Crimp (2019), enc. Nuno Carinhas e Fernando Mora Ramos; *Castro*, de António Ferreira (2020), *Lear*, de Shakespeare (2021), *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago (2022), *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller (2023), e *Suécia*, de Pedro Mexia (2023), encenações de Nuno Cardoso. Em 2022, dirigiu e interpretou *Shot to Nothing*, de Sandro William Junqueira (ASSÉDIO), e codirigiu *Luta ou Fuga*, de Marta Lima.



TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

Sandra Martins
Susana Marques

ASSISTENTE

Paula Almeida

COMUNICAÇÃO

Maria João Pereira

MOTORISTA

António Ferreira

DIREÇÃO ARTÍSTICA

Nuno Cardoso

ASSESSORES

Nuno M Cardoso

Hélder Sousa

ATORES

Joana Carvalho

Jorge Mota

Lisa Reis

Patrícia Queirós

Paulo Freixinho

Pedro Frias

PRODUÇÃO

Maria João Teixeira

Alexandra Novo

Eunice Basto

Inês Sousa

Maria do Céu Soares

Mónica Rocha

Sofia Teixeira

CENOGRAFIA

Teresa Grácio

GUARDA-ROUPA E ADEREÇOS

Elisabete Leão

Nazaré Fernandes

Virgínia Pereira

Isabel Pereira

Guilherme Monteiro

Dora Pereira

PALCO

Emanuel Pina

Diná Gonçalves

CENA

Pedro Guimarães

Cátia Esteves

Andrea Graf

SOM

Joel Azevedo

António Bica

Fábio Ferreira

Miguel Pereira

LUZ

Filipe Pinheiro

Adão Gonçalves

Alexandre Vieira

José Rodrigues

Nuno Gonçalves

Rui M. Simão

Marcelo Ribeiro

MAQUINARIA

Filipe Silva

António Quaresma

Carlos Barbosa

Joel Santos

Jorge Silva

Lídio Pontes

Paulo Ferreira

Nuno Guedes

VÍDEO

Fernando Costa

Hugo Moutinho

COMUNICAÇÃO,

RELAÇÕES EXTERNAS

E MEDIAÇÃO CULTURAL

COMUNICAÇÃO E PROMOÇÃO

Patrícia Carneiro Oliveira

Joana Guimarães

IMPRENSA

Francisca Amorim

EDIÇÕES

João Luís Pereira

Ana Almeida

Fátima Castro Silva

CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO

Paula Braga

FOTOGRAFIA

João Tuna

CENTRO EDUCATIVO

Luísa Corte-Real

Teresa Batista

Carla Medina

RELAÇÕES PÚBLICAS

Rosalina Babo

Sérgio Silva

Ana Dias

BILHETEIRAS E

ATENDIMENTO PÚBLICO

Sónia Silva (TNSJ)

Patrícia Oliveira (TeCa)

Manuela Albuquerque

Patrícia Teixeira

Rita Macedo

BAR

Júlia Batista

CONTRATAÇÃO PÚBLICA

Susana Cruz

Paula Gonçalves

EDIFÍCIOS E MANUTENÇÃO

Carlos Miguel Chaves

Liliana Oliveira

MANUTENÇÃO

Celso Costa

Abílio Barbosa

Manuel Vieira

Paulo Rodrigues

Tiago Castro

Nuno Braga

LIMPEZA

Beliza Batista

CONTABILIDADE

E CONTROLO DE GESTÃO

Domingos Costa

Carlos Magalhães

Cecília Ferreira

Fernando Neves

SISTEMAS DE INFORMAÇÃO

André Pinto

Paulo Veiga

Eliânderson Santos

RECURSOS HUMANOS

Helena Carvalho

Manuela Alves

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Inês Sousa

DIREÇÃO DE PALCO

Emanuel Pina

ADJUNTO DO DIRETOR DE PALCO

Filipe Silva

DIREÇÃO DE CENA

Pedro Guimarães

Andrea Graf

CENOGRAFIA

Teresa Grácio (coordenação)

LUZ

Filipe Pinheiro (coordenação)

Adão Gonçalves

Alexandre Vieira

José Rodrigues

Nuno Gonçalves

Marcelo Ribeiro

MAQUINARIA

Filipe Silva (coordenação)

António Quaresma

Carlos Barbosa

Joel Santos

Jorge Silva

Lídio Pontes

Nuno Guedes

Paulo Ferreira

SOM

Joel Azevedo (coordenação)

António Bica

Miguel Pereira

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

ESTAGIÁRIAS DE GUARDA-ROUPA

Adjia Ndiaye

Linnea Helsen

ASSISTÊNCIA DE PINTURA

Beatriz Prada

Rita Pereira da Cruz

OPERAÇÃO DE LEGENDAGEM

José António Cunha

LÍNGUA GESTUAL PORTUGUESA

CTILG

AUDIODESCRIÇÃO

AR Produções

APOIOS À DIVULGAÇÃO



COMBOIOS DE PORTUGAL



AGRADECIMENTOS

Câmara Municipal do Porto

Polícia de Segurança Pública

Mr. Piano/Pianos Rui Macedo

Coro Lira

Teatro São João

Praça da Batalha

4000-102 Porto

Teatro Carlos Alberto

Rua das Oliveiras, 43

4050-449 Porto

Mosteiro de São Bento da Vitória

Rua de São Bento da Vitória

4050-543 Porto

www.tnsj.pt

geral@tnsj.pt

T 22 340 19 00

EDIÇÃO

Teatro Nacional São João

COORDENAÇÃO

João Luís Pereira

Fátima Castro Silva

DOCUMENTAÇÃO

Paula Braga

MODELO GRÁFICO

Joana Monteiro

CAPA E PAGINAÇÃO

SAL Studio

FOTOGRAFIA

João Tuna

IMPRESSÃO

Papelmunde

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.

(Ela entra no castelo. Ouve-se música! Iluminado pelo castelo em chamas, o fundo mostra agora uma parede de rostos humanos, questionando, sofrendo, desesperando... Enquanto o castelo arde, o botão de flor, no telhado, explode num crisântemo gigante.)

**É
preciso
dançar
antes
que
a peste
comece!**

August Strindberg