

Manual de Leitura  
**Suécia**







# Suécia

## de Pedro Mexia

encenação

# Nuno Cardoso

ESTREIA

TEATRO SÃO JOÃO  
8—25 JUN 2023

qua+qui+sáb—19:00  
sex—21:00  
dom—16:00

Teatro Municipal  
Joaquim Benite  
(Almada)  
5+6 julho

apoio à dramaturgia  
**Madalena Alfaia**

cenografia  
**F. Ribeiro**

música  
**Pedro “Peixe” Cardoso**

desenho de luz  
**Cárin Geadá**

figurinos  
**Nélson Vieira**

movimento  
**Roldy Harrys**

assistência de encenação  
**Mafalda Lencastre**

interpretação  
**António Fonseca** *Egerman*  
**Joana Carvalho** *Monika*  
**Jorge Mota** *Stromberg*  
**Lisa Reis** *Eva*  
**Patrícia Queirós** *Marianne*  
**Paulo Freixinho** *Björn*  
**Pedro Frias** *Johannes; Pivot televisivo*

produção  
**Teatro Nacional São João**

dur. aprox. 1:30  
M/12 anos

Espectáculo legendado  
em inglês.

Língua Gestual  
Portuguesa +  
Conversa com o Rui  
11 jun



## Índice

- 5 Experiência sueca PEDRO MEXIA
- 9 Um programa familiar MADALENA ALFAIA
- 13 Non Serviam GUNNAR EKELÖF
- 15 A geografia do palco  
Uma conversa entre PEDRO MEXIA, NUNO CARDOSO  
e FÁTIMA CASTRO SILVA
- 27 Como quem diz “está a chover” JACINTO LUCAS PIRES
- 33 Coisas cá do Norte ALEXANDRE PASTOR
- 37 Um sonho minimalista SÉRGIO SOUSA PINTO
- 41 Ensaando a dança da morte JOÃO LOPES
- 49 “Na minha próxima peça vou ajustar contas contigo”  
INGMAR BERGMAN
- 55 “Sou socialista, niilista, republicano” ALEXANDRE PASTOR
- 61 “Um sistema de ansiedades” SUSAN SONTAG
- 75 Notas biográficas





# Experiência sueca

PEDRO MEXIA

*Suécia* não é sobre a Suécia. Como podia ser, se nunca lá estive, conheço por alto os costumes e não falo a língua? O que está em jogo aqui é *uma ideia da Suécia*, aliás muitíssimo presente na década da minha infância, os anos 70: Bergman e as suas actrizes, Olof Palme e a hegemonia social-democrata, Björn Borg, o erotismo sueco, a ginástica sueca, o *design* sueco, os suecos do Benfica, até o incompreensível e impagável “cozinheiro sueco”. A Suécia era um país que contava na Europa e no imaginário europeu. Um país progressista, com impostos elevados e serviços públicos gratuitos, um país nem socialista nem capitalista, mas com um Estado omnipresente, atento, alegadamente benévolo. Uma espécie de Cuba em liberdade.

Aconteceu-me então fazer a pergunta clássica sobre se, em democracia, a máxima liberdade e a máxima igualdade são compatíveis. Qual é o preço a pagar pelo célebre “modelo sueco”, que dominou os países nórdicos durante décadas? Não me movendo qualquer especial *animus* contra essa ideologia política, fui descobrindo, no decurso das minhas leituras, que muitos intelectuais suecos e de outras nacionalidades, vários deles de esquerda, abominavam o “modelo”. Isso intrigou-me. Cheguei então aos textos que *Suécia* vai glosando: um poema de Gunnar Ekelöf, o relato autobiográfico de Ingmar Bergman sobre a perseguição fiscal que lhe moveram, as reportagens que descreviam um conformismo extremo ou um totalitarismo suave, assinadas pelos politicamente insuspeitos Hans Magnus Enzensberger e Susan Sontag.

A dimensão “política” de *Suécia* tem que ver com essas vicissitudes, com essas surpresas, e com o facto insólito de uma democracia eleger sempre o mesmo governo, ao mesmo tempo que não transmitia ao mundo uma imagem credível de felicidade (citava-se sempre, com razão ou com exagero, o alcoolismo, os suicídios, etc.). Havia na Suécia “um sistema de ansiedades” (Sontag). E a dado momento ficou claro para mim que existia algum potencial dramático nessa história, embora por essa altura não houvesse ainda “história” nenhuma, nem haja grande “história” na versão definitiva.

À dramaticidade de tudo isso não eram estranhas duas augustas figuras: August Strindberg e o já citado Bergman. Um descendia do outro, ou eram primos colaterais. Strindberg revolucionário, colérico, misógino. Bergman pessimista, especulativo, às voltas com o fim da metafísica. Não se sai incólume de um Strindberg ou de um Bergman, e eu também não saí, nem na juventude, nem depois disso. Se bem que os suecos que encontrava fizessem questão de garantir que esses dois eram gente de outro tempo, gente embaçosa, pouco representativa da história que a Suécia social-democrata gostava de contar sobre si mesma.

A partir do momento em que recebi um convite do Teatro Nacional São João, estes conceitos fragmentários e difusos foram-se organizando. A imaginação não é o meu forte, mas como fazer de um texto sobre a Suécia, e a Suécia em 1976, outra coisa que não ficção? Aventurei-me, não sei se com sucesso ou insucesso, por uma vez liberto de qualquer tentação confessional. Eu não sou nenhuma destas personagens, não as conheço, nem sequer gosto assim muito delas. Tudo em *Suécia* é a dramatização de uma ideia, ou mais do que uma. A ideia de felicidade, o talento desperdiçado, o tempo que não volta, a família, a confusão entre o público e o privado, o falar de uma coisa quando se quer falar de outra. Sabia por isso que *Suécia* seria uma peça integralmente conversada, *pré-pós-dramática*, e que talvez fosse uma comédia, metade leveza, metade desilusão. Serviram-me de excelentes guias, além dos suecos, Tom Stoppard, ou a História como farsa sofisticada, e Anton Tchekhov, ou a tragicomédia das pequenas histórias. Não é, como se compreenderá, uma comparação: é uma dívida.

O “modelo sueco” ou a “experiência sueca” foram configurações políticas determinantes do pós-guerra europeu, hoje atenuadas, ainda que não extintas. Mas o debate acerca da social-democracia deu-me sobretudo um pretexto para investigar os temas que me interessam, num tom que me interessa. Pode ser até que um dia vá à Suécia.

*Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.*





# Um programa familiar

MADALENA ALFAIA

**“Aqui discute-se muito, fala-se muito, mas nada se resolve.”**

Há dois dissidentes da *Suécia*, ou melhor, da ideia de Suécia; ou melhor ainda, da família sueca. Trata-se de Eva, *uma amiga*: arisca, parcimoniosa no discurso, enigmática. E de Stromberg, *um amigo*: mordaz, igualmente económico nas palavras, astuto. Esta dissidência talvez confirme que estamos perante uma peça sobre a ideia de família – além de ser uma peça sobre famílias filosóficas, famílias políticas, famílias geracionais, famílias geográficas. Todos “falam muito”, mas, como nas melhores famílias, ninguém diz exactamente o que sente. E se Eva e Stromberg baralham a equação, é porque não existe tal coisa como uma família em equilíbrio perfeito, e porque em todas as famílias há elementos que simplesmente não encaixam. Em *Suécia*, Monika precisa de Eva para se mostrar, Björn precisa de Eva para se evadir, Stromberg precisa de Eva para ser escutado, Eva não precisa de ninguém. Egerman precisa de Stromberg para lhe amparar a memória, Marianne precisa de Stromberg para se confessar, Eva precisa de Stromberg para cintilar, Stromberg não precisa de ninguém. Eva e Stromberg: duas ilhas numa ilha de Estocolmo, a meio da década de 1970, em tempo de eleições para o mesmo governo de sempre e na iminência de um casamento condenado à catástrofe íntima.

**“Os casamentos deviam ser contratos a termo certo. Ou planos quinquenais, que é mais sueco.”**

Antes da catástrofe, contudo, a festa. Monika, a filha, regressa à casa paterna e leva consigo um noivo, Björn – não o noivo eleito pelo seu pai, Egerman (esse é Johannes, que chega tarde), mas o que ela mesma escolheu, na liberdade da social-democracia e do pós-*baby boom*. Enquanto pai e filha se dedicam a debates pessoais disfarçados de debates políticos, Björn entretém-se a rachar lenha – talvez assim aprenda os costumes daquele lugar e soterre, a cada machadada, as insinuações do futuro sogro acerca da sua sofisticação intelectual. Eva deambula, meio fleumática meio jovial, entre as conversas. Stromberg serve *schnapps*. A certa altura, chega Johannes, o diletante, eterno estudante, membro honorário do séquito académico de Egerman, vagamente apaixonado por Monika, ou talvez não. Johannes até poderia ser o elemento perturbador que viria estragar a celebração do casamento, mas não é suficientemente denso para tal, além de que a festa já estava estragada de antemão. Um pouco mais tarde, aparece Marianne, mãe da noiva, ex-mulher de Egerman, aquela que abandonou a família para escapar de uma paisagem tão inóspita como paralisante. É um fantasma de tudo o que falhou, começando em Egerman e terminando

em Monika. Está reunido o núcleo que vai implodir qualquer lampejo de harmonia familiar.

**“Aprendi nesta ilha muitas coisas, as que quero lembrar e as que quero esquecer.”**

Reunida a família, o que se segue é uma sequência de quadros que colocam em evidência, como numa tomografia, as metástases de cada disfunção: os ideais obsoletos e as aspirações ocas; as convenções sociais e os desejos inconfessados; a relação entre pai e filha, entre mãe e filha, entre marido e mulher, entre noivo e ex-namorado, entre amigas, entre amigos. E, antes de tudo, a relação de cada um consigo mesmo. Ainda que nenhum homem ou mulher seja uma ilha, vemos nesta peça que alguns homens e mulheres são minúsculas ilhas suecas, ilhas onde no núcleo tudo se substitui à ideia de família, tal como no espaço público ficam à mostra as costuras tortas da social-democracia. A família de *Suécia*, nestes cartões-postais que não chegam ao destino, é – do lado materno – o humor corrosivo e sarcástico do teatro inglês do pós-guerra, e – do lado paterno – os microdramas íntimos do teatro de Tchekhov. Entre uma coisa e outra, entre a discussão à mesa da cozinha e os brindes no jardim, não há família que se salve.

**“Sabes que, se te deste mal com o mundo, a culpa é do mundo, não sabes?”**

Um dos virtuosismos desta peça é fazer com que nunca consigamos livrar-nos dos vários espectros: conceptuais, dramáticos, psicanalíticos, sociais, conjugais, históricos. Desde o arranque, a ilha de Estocolmo é assombrada por um sistema político falsamente perfeito, motor de uma felicidade social postiça, alimentado por ideais anacrônicos. Na ilha familiar, só se vê a mácula de tudo o que falha – o casamento passado de Egerman e Marianne, o casamento futuro de Monika e Björn; a conquista da felicidade individual; a afirmação da sexualidade plena; o sucesso do convívio entre humanos; a pacificação da memória familiar; a confiança nos laços de sangue; a constância individual. Os espectros são necessários para alimentar uma engrenagem que se pretende engasgada e perra, entre a lentidão onírica de vidas que não se cumpriram e a velocidade a que seguem, rumo à morte, as vidas de todos. Johannes desaparece sem chegar a causar mocha. Egerman fica agarrado a um ideal em que não acredita, a recordações distorcidas, ao amargor do fim: “Sabes onde é que eu posso ser social-democrata? Em minha casa, porque a casa é minha. Posso ser o social-democrata de mim mesmo, porque não há cá mais ninguém.” Marianne fica agarrada ao álbum de fotografias de família, como se fosse um destroço, ainda que Egerman lhe diga, como quem se refere a um pedaço de pão seco: “Deixa lá o álbum de família.” Monika embarca numa viagem que não quer fazer, acompanhada por Björn, que nunca chegou a compreender exactamente qual o papel que desempenhava ali. De novo, escapa Eva e escapa Stromberg: ela acompanha os recém-casados em lua-de-mel,

divertindo-se mais do que os pombinhos; ele aguarda pela sua vez, pescando à beira do lago.

**“Família não há, faleceu.”**

Dissidências, catástrofes, disfunções, espectros: sem uma certa ideia de *família*, não haveria a ideia de uma certa *Suécia*.

*Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.*





# Non Serviam (1945)

Sou um estranho nesta terra  
mas esta terra não é estranha em mim!  
Não estou em minha casa nesta terra  
mas esta terra porta-se como se, em mim, estivesse em sua casa!

Tenho nas minhas veias um copo cheio  
de um sangue para sempre indiluível!  
E sempre em mim o judeu, o lapão, o artista  
procurarão sua afinidade sanguínea: na escrita pesquisar  
no solo ermo fazer um desvio para a pedra sagrada  
em veneração muda por uma coisa esquecida  
cantar contra o vento: Selvagem! Negro! –  
investir gritando contra a pedra: Judeu! Negro! –  
fora da lei e submetido à lei:  
preso na deles, na dos brancos, e no entanto  
– louvada seja a minha lei – também na minha!

Assim tornei-me um estranho nesta terra  
mas esta terra instalou-se em mim!  
Eu não posso viver nesta terra  
mas esta terra vive em mim como veneno!

Uma vez na rude Suécia  
das breves, brandas, pobres horas  
aí foi a minha terra! Era-o em toda a parte!  
Aqui nesta Suécia estreitamente protegida  
das longas horas bem nutridas  
onde tudo é protegido das correntes de ar... tenho frio.

GUNNAR EKELÖF  
Trad. Vasco Graça Moura.



# A geografia do palco

Uma conversa entre **PEDRO MEXIA**, **NUNO CARDOSO**  
e **FÁTIMA CASTRO SILVA**.

**FÁTIMA CASTRO SILVA** O princípio desta conversa é inevitável. Pedro, temos de começar pela génese da peça, pelo teu fascínio pelo imaginário sueco, e pelo lado inusitado de teres preterido o barco a motor de um conhecimento *in loco*, ao barco a remos levado pelo vento do que leste, viste e ouviste sobre a Suécia. Que referências te conduziram a escrever esta peça?

**PEDRO MEXIA** Diria que estou mais intrigado do que fascinado com o assunto Suécia. Era uma presença forte nos anos 70. Nasci em 1972 e portanto não me lembro das discussões sobre o modelo sueco, em 1975 ou 1976, mas tinha consciência de que se falava da Suécia, na política, no cinema, na literatura. A Suécia era, e essa foi a ideia que me interessou, uma tentativa, para alguns conseguida e para outros não, de uma perfeição em liberdade, por oposição às perfeições sem liberdade dos modelos do chamado socialismo real. Mesmo o facto de o Strindberg e, em particular, o Bergman serem duas das figuras mais importantes para mim – o Bergman, certamente, o Strindberg, frequentemente – significa que a minha cabeça, sobretudo em certos temas, está um pouco formatada pelo modelo sueco. Apercebi-me de duas coisas, e talvez tenha sido este desajuste que fez nascer a ideia, há dez anos, de escrever algo sobre a Suécia, que podia ser uma peça de teatro: por um lado, o facto de haver muitas pessoas que não viviam o paraíso como um paraíso, mesmo que fossem politicamente próximas – daí os textos da Sontag e do

Enzensberger, pessoas que, à esquerda, vão ver que tal é a Suécia e não gostam; ou os escritores suecos, como o Ekelöf, que lá vivem e também não gostam. Por outro lado, e isso é importante para a segunda parte da tua pergunta, a noção de os suecos se sentirem pouco à vontade com a Suécia que está nos filmes do Bergman, porque para eles é uma Suécia do século XIX, em que a religião assume uma importância que já não tinha sociologicamente na altura. Quanto à questão de ir à Suécia: na verdade eu quis ir, adiei várias vezes, e não fui por causa da pandemia. Podia ter ido quando já estava a escrever. Mas, nessa fase, percebi que a peça não é sobre a Suécia e, na verdade, não posso ir à Suécia de 1976. O que me interessava era a ideia que a palavra Suécia projetava nas nossas cabeças, sobretudo em termos políticos, e para isso não é preciso ir a lado nenhum.

**FCS** Lá mais para o fim, a Eva chama à ilha onde a peça se passa a ilha das ideias, uma espécie de grande cabeça onde várias ideias estão em confronto. Nuno, é verdade que esta peça tem muitas ideias discutidas nas tuas encenações anteriores: a família, a felicidade, a porosidade entre o pessoal e o político. É uma proposta radical, porque esse confronto se faz através da projeção de memórias e da presença assombrada de um conjunto de autores, com um escasso fio narrativo. Quando a peça te chega ao colo, o que é que sentiste?

**NUNO CARDOSO** Não foi isso que me motivou. Para mim, na ideia de Suécia, a geografia é o texto do Pedro e o palco.

O que achei interessante quando li a peça foi o casamento, esse é o motor óbvio. Nos dias de casamento vem tudo ao de cima. Partilho a mesma década de crescimento do Pedro, também vi o Bergman nas sessões da *Lotação Esgotada*, com o meu pai, e os filmes sobre o naturismo sueco. Era puto quando o Olof Palme morreu e lembro-me de isso ter causado uma grande tristeza em minha casa. Mas o que me interessou na peça foi ver um conjunto de pessoas que, em 1976, pensam da mesma maneira que se pensa em 2023. Temos uma pessoa que está desencantada, que se confronta com a sua própria finitude, no sentido do fim da sua utilidade; que tem como némesis um futuro genro que é um bocadinho como um armário do IKEA; que tem uma filha dividida entre o pai e a mãe, e que encontra no IKEA uma fuga; que tem um amigo que é uma espécie de fauno, um fauno da pesca, que se passeia por ali, que aprendeu que estar calado é a melhor solução. A certa altura, a filha diz que vai ser professora, e o pai pergunta-lhe: “Mas vais ser professora porquê, se tu não acreditas em ensinar História?” Vivemos esse furor, que não é de agora, desde os anos 60 que há esta discussão, mas com a Internet está tudo em causa, tudo vale exatamente a mesma coisa. Isso deixa as pessoas muito perdidas, quando estão no princípio e no fim da carreira, porque acham que foi tudo infrutífero. Perdidas na sua geografia.

Para mim, a peça não é nem sobre a Suécia, nem sobre Portugal. É sobre um conjunto de pessoas que se sentem quase todas apátridas. A identidade é como uma espécie de crachá que não lhes pertence. E sentem essa perda, ou a falta desse ganho. Foi isso que me fascinou. O que referes são recursos, que podem funcionar em termos de sentido para uma parte da plateia, mas que são intrínsecos a este tipo de personagens. Não fazes uma peça

sobre Vikings sem falares de hidromel. Não fazes uma peça sobre intelectuais sem falares do hidromel deles. É engraçado, a peça parece uma sucessão de cartões. Há um primeiro cartão, uma espécie de bucha [*risos*], um reforço para o almoço, isso corre mal, vemos as personagens lá fora, a tratar da decoração e durante um jogo de pingue-pongue. Depois, como em todas as peças, tens a chegada da catástrofe, que revoluciona tudo, o pico, e o quinto ato, onde se apanham os cacacos, que aqui é uma conversa entre duas pessoas. Mas não é uma peça simples, mesmo em termos de encenação, até porque é rarefeita, parte muito dos diálogos e ainda está em construção. É uma peça perigosa, porque não pode ser uma farsa, mas é muito engraçada, portanto tenta-me para a estupidez, se quisermos, e aí perdemos um bocadinho o sentido dela.

**FCS** Até porque a ideia de jogo é central, mas muitas vezes a substância do jogo nem interessa muito.

**PM** Raramente interessa.

**FCS** A peça tem uma espécie de estrutura musical de conjunto, mas com solos e duetos. Há uma personagem que ganhou mais recorte, a Eva. No início, parece um duplo do espectador, mas o monólogo que escreveste para ela tem algo de comentário, ou de súmula.

**PM** Há duas coisas: a questão técnica e outra mais substancial. A questão técnica é que, na primeiríssima versão, a Eva era uma personagem demasiado passiva e expectante, e sentimos necessidade de lhe dar uma outra presença. Há uma relação dela com a fotografia, testada nos ensaios, que lhe dá uma presença menos apagada. A minha intenção quanto a essa personagem foi a de envolver na situação

da peça não duas, mas três gerações. Ou duas e meia, visto que a diferença dela em relação às pessoas ainda jovens não é assim tão grande. Ou seja, as pessoas com mais de 60 anos, que viveram processos políticos aos quais se referem constantemente, e os filhos delas, que só conhecem o longo consulado social-democrata e que tendem a ter uma visão um pouco conformista. Há até uma cena cómica, quando se diz em quem se vai votar – “Vota-se sempre no mesmo, se isto funciona desde 1932!”

Não pensei na Eva como duplo dos espectadores, mas ela representa o que as pessoas mais novas representam em relação às mais velhas, como se dissessem: “No futuro, as coisas não vão ser bem assim.” É alguém que está de certa forma a ver. É por isso que, a certa altura, introduzo comentários que parecem da National Geographic, do tipo “é curioso como estas pessoas se comportam no seu *habitat* natural”. Ela está um bocadinho de fora. Nesse sentido, percebo que esteja mais próxima de nós, porque é a que estranha aquilo que está a ver. Mesmo as pessoas que recusam aquilo, vivem-no, conhecem as referências e os jogos, estão fartas de os ouvir. Para ela, é tudo mais ou menos novo, porque é jovem, e nesse sentido acaba por ter uma função. E por ter uma segunda vida para além da peça, que não é exatamente a que lhe parecia destinada como personagem secundária ou mesmo como figurante.

**NC** A Eva ainda está em evolução. É a personagem mais difícil e está sempre em situação. Mas acho que vamos conseguir chegar à Eva depois de fecharmos a história, para ela se confrontar com o monólogo e com a ilha. Depois, vamos ter de voltar atrás para a refazer. Há muita coisa de ator. Por exemplo, ontem a Lisa deixou cair sem querer um copo,

imediatamente antes de o Egerman dizer “para cada nobelizado, um pobre de espírito”, e isso teve um certo impacto. Há também uma cena de possível sedução, ou nem é sedução, ela simplesmente não percebe muito bem o que o Björn diz. Ele diz que uma pessoa nasce, vai à escola, arranja uma profissão, casa-se, compra uma casa...

**PM** No fundo, ele diz que a vida não tem mistério.

**NC** ...compra um carro, tem filhos, reforma-se, e é isso. Essas cenas são uma espécie de *haiku*, têm três linhas mas muitas camadas dentro. Em termos de encenação e de direção de atores, é complicado, não é só diagramar a peça. Ontem voltámos ao início e não consegui sair da primeira cena. Ganhou toda uma outra vida, e ainda faltam mais duas ou três camadas. É algo muito dinâmico e ao mesmo tempo fraturante. Esta peça nasce de um repto do Pedro Sobrado. Eu e o Pedro Mexia não partilhamos o mesmo ideário político, mas ouvimos estas conversas sempre, cada qual com as suas orelhas. São conversas que as pessoas de bom tom não dizem à boca cheia. Há a primazia do bom gosto e do politicamente correto. E é horrível, porque é uma mordação, olha, uma mordação sueca à nossa capacidade de pensar e de ter uma opinião. Estamos sempre a autocensurar-nos. Falamos da cultura de cancelamento, de como recrudescer, mas, sejamos francos, nós próprios nos autocensuramos. O Egerman está-se nas tintas, diz o que pensa, tem um ego muito grande, não se confronta com o que pensam dele, não leva isso aos limites. Aqui, a situação atinge um possível limite, mas o casamento faz-se na mesma. E, como as mortes nas tragédias, não está à mostra. O Egerman é tão idiossincrático, parece o misantropo

do Molière, e usa tudo para não falar olhos nos olhos com a filha. Diz-lhe: “Não me oponho a que te cases, mas preferia que não fosse com o Björn.” Tem falas que acho mesmo fantásticas. Esta peça ressoa a Strindberg, mas também a Ibsen, a Tchekhov. E no fim da *Casa de Bonecas* há um embate com a verdade, em que a Nora confronta o marido sobre o que aconteceu; ela tem uma resposta pífia e bate-lhe com a porta na cara. Aqui, a Marianne confronta o Egerman com uma ficção: é a absoluta inversão. Não sei se isso vai passar para 500 pessoas, mas é muito engraçado, alguém que tem de mentir para se separar.

## A questão do jogo e a questão da política

**FC** Estavas a falar do Egerman, de ele nunca dizer nada olhos nos olhos à filha. Mas há uma cena, belíssima, quando eles estão no escuro e ele lhe diz: “Eu consigo ver-te às escuras.” É talvez a única em que se expressa um sentimento, porque o que ele quer dizer é “eu amo-te”.

**NC** Sim, mas foi preciso chegar quase ao fim da peça. E não te esqueças que ele diz isso aceitando a inevitabilidade do casamento.

**PM** E de ela lhe escapar de vez.

**NC** O amor que ele tem pela filha, acho que nunca o pomos em causa. Aqui, a questão é o ressentimento por não fazermos o que queremos, ou porque justificamos o que nos acontece com razões exógenas. São os outros que não percebem a tua ideia, tu és sempre a vítima. É muito cansativo ser vítima, é uma ficção muito grande. Vivemos num sistema, e isto não é ideológico, em que há um cruzamento entre a economia e a política, em que a produtividade é vista de uma forma

vertical: é uma máquina de cilindrar pessoas. E quando somos cilindrados, nem sequer fazemos uma autocrítica, a justificação exterior é uma ficção mais fácil. Imaginemos isto: o misantropo afinal tem uma filha e foge para a Suécia, para uma ilha, mas passados uns anos a filha aparece para se casar, e ele ainda está nessa gruta, não é? Disse ao Pedro que a peça me fazia lembrar a tragédia do arqueiro...

**PM** Filoctetes.

**NC** A peça tem estas ressonâncias todas. Mas, por outro lado, tem uma leveza muito wildiana ou de situação. Nem sequer é wildiana, porque não é teatral, acho que é uma influência bastante cinematográfica, das muitas horas de *Lotação Esgotada* do Pedro. Às vezes, parecem-me situações do *Bringing Up Baby*, aquela comédia *screwball* do Howard Hawks, a maneira como são estruturadas e misturadas com situações do Tchekhov, do Ibsen, do Strindberg. Basicamente, isto é o dia do casamento. E quem nunca ficou traumatizado por um dia de casamento que se chegue à frente.

**PM** Gostava de retomar duas coisas que disseste, porque são bastante importantes para mim, para a maneira como olho para o texto depois de terminado: a questão do jogo e a questão da política, que aliás estão ligadas. A questão do jogo é decisiva, porque o que estas pessoas gostam é de jogar. Aliás, há várias didascálias que sugerem que elas estão agradadas quando são contrariadas, por exemplo. Porque são sofistas, porque prezam a dialética, é tão essencial para elas discutir quanto ter opiniões ou convicções profundas. Por isso, os jogos não importam nada, aquele joguinho de pingue-pongue é quase uma materialização do pingue-pongue verbal. Tudo isto são coisas em que pensei

*a posteriori*, não foi para ilustrar, aconteceu assim. E essa ideia de leveza, que para mim é muito relevante, tem a ver com o meu gosto pelos diálogos, mais do que pela narrativa, que é verdade no cinema, no teatro, e em certo sentido até por vezes no romance. Gosto muito de ver pessoas a falar. Adoro aqueles filmes do Rohmer em que estão pessoas a falar durante 90 minutos e quase nada acontece.

A questão da política é mais importante, porque é mais enganadora. Isto é, não sendo eu sueco, e tendo eu quatro anos em 1976, esta peça nunca seria sobre a social-democracia. A ideia interessa-me, como me interessam muitas ideias políticas, mas não escreveria uma peça sobre isso. Interessava-me que, estando a Suécia e uma certa época muito presentes na imaginação, a circunstância sueca era a da social-democracia. E não é tanto o que eu acho da social-democracia em 1976 ou em 2023, mas a ideia de felicidade – e essa sim é uma questão que transcende em muito a política e interessa-me profundamente – e até a discussão sobre se a nossa felicidade depende da política. E a discussão sobre se o pessoal e o político estão ou não ligados. E de que maneira. Nesse sentido, *Suécia* não é nem uma sátira, nem propriamente uma peça de ideias, no sentido de serem as minhas ideias. Há, aliás, uma discrepância que me parece evidente entre a minha possível proximidade com algumas das ideias do texto e o facto de estas personagens as levarem tão longe que não é possível acompanhá-las. Nomeadamente o Egerman, que é muito *over the top*. Mesmo quando ele diz alguma coisa que acho sensata, exprime-a de uma forma que é insultuosa, desagradável, exagerada. Várias vezes lhe respondem “que exagero”, “que disparate”, mesmo quando há alguma coisa a que eu podia dizer “ah, eu estou próximo do que ele

diz”, em certas alturas já não. Não sei se é um jogo, mas é um uso da linguagem que me interessa muito, seja para estabelecer distâncias, proximidades, supremacias, seja simplesmente para passar o tempo. Há muitas sequências em que apenas se passa o tempo. As mais notórias envolvem pessoas com uma certa idade e que já não têm muito tempo, mas que estão a passar o tempo. Pescar é uma forma, para mim, relativamente incompreensível de passar o tempo. Pescar, qual é o interesse? Aliás, a peça acaba assim. É por isso que este é um texto de ficção não-narrativa. A narrativa que há foi a que eu não tinha elaborado da forma como o Nuno a interpretou, mas que faz todo o sentido para mim. O que há de narrativo aqui? Não é a Suécia nem a social-democracia, mas sim o casamento. O que acontece na peça é uma pessoa casar-se ou não se casar. É uma situação que todos conhecemos e na qual tudo o que está latente pode vir ao de cima, como de facto vem.

**NC** O meu pai era um grande partidário da Suécia. Quando era miúdo, lembro-me da primeira vez que lhe perguntei se ele tinha consciência de que a Suécia era uma grande produtora de armas, carros de combate e submarinos. A Suécia é tudo o que falámos, mas também é a casa da Ericsson, do IKEA, da Saab, do governo que teve a política que teve em relação à covid. Nunca percebi o desconforto que os suecos têm em relação ao Bergman, já que, sendo latino e católico, quer queira quer não, noto bem os traços de protestantismo no carácter deles, sejam eles modernos ou não. Mas esta ficção que se cria é sobre a felicidade, assim como a família é uma ficção sobre a felicidade, tal como a nossa carreira ou aquilo que imaginamos. E normalmente, tirando o meu caro benfiquista Stromberg...

**PM** Que, já agora, se chama Stromberg por causa disso, os outros nomes vêm do Bergman e o Johannes do Dreyer.

**NC** ...toda a gente identifica a felicidade com o seu sucesso ou insucesso pessoal, menos o Stromberg, mas também é o único que pesca. Isso é um logro. Porque o sucesso pessoal não produz propriamente felicidade, bem-estar. Vivemos numa sociedade de ansiedades. A Sontag diz isso, chama-lhe “um sistema de ansiedades”. O que acho irónico nessa ideia é que o sistema americano é um sistema de hiperansiedades.

**FCS** Ela não o esconde na sua “Carta da Suécia”.

**NC** Porque todos o são, não é? A felicidade é como o *sushi*, é no Japão [*risos*], como naquela canção dos Luta Livre. A felicidade está sempre no passado. Quando passamos por ela, não damos conta. Todos temos este sentido de angústia. É por isso que acho geniais as grandes comédias, onde o cerne é a angústia, não a irrisão. Se virmos bem, todos temos a angústia da indecisão segundo Kierkegaard, porque é de facto a raiz da coisa. O que eu espero fazer com a peça do Pedro é uma história que ressoe aos ouvidos de cada um, à sua maneira. Que um adolescente veja no Egerman o avô, que as pessoas se riam com algumas coisas, mas que a certa altura digam: “Oops, enfiei o barrete.” Esse é o grande desafio. Ainda por cima porque o texto está vivo, fresquinho, a assentar. Não é a mesma coisa que pegar num texto com 50 anos, sobre cujos sentidos 500 pessoas já refletiram. Acho que até o próprio Pedro, à medida que o texto assenta, vai descobrindo sentidos em que não tinha pensado. Vamos descobrindo coisas, os atores também te vão dando coisas.

## Uma definição de tragédia

**FCS** Isso de as coisas assentarem, se calhar é o que acontece ao Egerman, quando está sozinho a ver o álbum de fotografias, e vê que foi feliz.

**NC** Nunca tinha pensado nisso, por exemplo. É uma nova informação que certamente será transportada para a cena.

**FCS** O que ele vê é a presença da felicidade, porque, tal como o vento, não a vemos.

**PM** Para mim, o impacto da cena é o do próprio álbum na personagem. Há poucos traços autobiográficos na peça, mas esse é um deles. Não gosto de fotografias, não tiro e é raro ver fotografias. Justamente por isso, quando as vejo elas produzem um impacto emocional. A Marianne diz a certa altura ao Egerman: “Tu não vês as fotografias há vinte anos.” É de facto provável, e de repente, quando a ideia de voltar a ficar sozinho se apresenta, de a filha lhe escapar, ele é visivelmente confrontado: aí não são só ideias, é a prova documental. As fotografias comovem-no muito mais do que a uma pessoa que habitualmente as visse ao longo dos anos. Estão guardadas num sítio que é preciso procurar, não são de uso corrente. Foram feitas para documentar uma coisa e depois ficaram escondidas, como um arquivo. Ele não voltaria sequer ao álbum, porque nele está a mulher, e ele não a quer presente nas suas memórias. Mas ela faz questão, ao ir buscar o álbum, de dizer: “Não, eu faço parte desta história, fui-me embora.” Sem que ele saiba a razão de ela se ter ido embora, aliás, fica sem saber. Quando ela regressa, imediatamente tudo é dela: os pratos, os copos, os discos e o álbum de fotografias.





**NC** Quando a Marianne pega no álbum é para lhe dizer: “Isto existe.” Quando ele se agarra às fotografias, no fim, dá uma à filha, ainda temos de descobrir como...

**FCS** E escreve-lhe aquela frase sobre o vento...

**NC** Quando fica ali agarrado ao álbum, sozinho, é como se ele próprio já estivesse metido no álbum. Está arquivado. Sabem aqueles filmes americanos em que as pessoas vão às festas de reunião de turma? Um dia destes fui convidado para ir a uma.

**PM** É tão deprimente.

**NC** Fui convidado, mas não consegui ir, tinha trabalho. Pelo que me contaram, as pessoas ficam agarradas às fotografias e às memórias da altura, e têm grandes tiradas sobre “como eu tinha cabelo” ou “como eu me sinto infeliz agora”. Parece que a existência se resume àquela altura e ficou arquivada. Aqui, o casamento é o arquivo final do Egerman. Ele dá uma fotografia à filha para que ela se lembre dele. Ele deixou de existir na vida dela. A filha, casada com o Björn, não vai voltar à ilha. Eles só vão voltar quando for preciso vender a casa.

**FCS** A filha diz que não percebe o que ele lhe escreve na fotografia: “O vento sopra onde quer.” Ele pode sentir-se arquivado, mas o que lhe tenta dizer é “não te deixes arquivar”.

**NC** Sim, o vento sopra onde quer, faz o que quiseres. Mas o que acho triste na Monika é que ela nunca vai ser livre, porque já não é livre, ponto. A verdade é que quem não a deixou ser livre foi o Egerman. É horrível quando ela diz: “O prémio era eu.”

**FCS** “Querias dar-me em casamento.”

**PM** Sim. E a situação da peça é ela tomar uma decisão, coisa que muitas daquelas pessoas não fazem, sem convicção. Que é uma definição de tragédia, diria eu, não é?

**FCS** E diz ao pai que tem dúvidas, no dia do casamento.

**PM** Ao que ele responde: “Tu também?”

**NC** A última coisa que ela lhe diz não tem nada a ver com o primeiro monólogo dela. Mas o que é fascinante é que todas estas coisas de que temos estado a falar são descobertas pela primeira vez. Por mim, naturalmente, porque sou uma espécie de mediador, mas também pelo Pedro, porque a peça as oferece. Tenho experiência disso, nas minhas encenações anteriores. De repente, passo uma semana sem ver o espetáculo, sento-me e penso: mas por que razão é que isto apareceu? Não tenho a mínima noção de como é que ficou assim, porque ganhou aquele sentido. E isso é fantástico. É difícil, mas é fantástico.

### **A surpresa, o inusitado, o imprevisível**

**FCS** Num dos ensaios a que assisti, às tantas o elenco assobiava *A Portuguesa*...

**NC** Não vai ficar. Eles não sabiam o hino sueco. [Risos.] Foi uma coisa que me saiu assim, sem ser trabalhada. Acontece muito nos ensaios. Quem vê, pensa que é assim; quem faz, imagina-a passadas três semanas.

**FCS** Mas há o elenco das personagens, depois um elenco paralelo de todos os autores que assombram a peça, e um elenco português, de pessoas do Sul da Europa.

**NC** A parte Sul do Norte. Mas ninguém ali está a representar o Norte. Uma das coisas que aprendi como ator é que uma pessoa não pode fazer de outra. Só fazes de ti próprio, tens é de ser verdadeiro, não podes representar o amor do Romeu, apenas o amor que tu sentes. A geografia aqui é a geografia do palco, a geografia das nossas circunstâncias. A Suécia é o nosso cerejal. Dentro do jogo, é o grande jogo, a bola do jogo. Mas somos portugueses a jogar num pontão.

**PM** Se não fosse confuso, a peça até se chamaria “Suécia”, entre aspas, mas não tinha leitura. Posso imaginar um espectador sueco a ver e a dizer: “Ah, isto não foi assim.” Mas isso não tem importância nenhuma. Baseei-me em dois ou três momentos importantes, as eleições são um momento histórico, tudo o resto é uma ideia. Tal como todos nós somos americanos, mesmo sem termos ido à América. A Suécia não é tão evidente como os Estados Unidos, mas para este universo é evidente. Para um cinéfilo, ou pelo menos um cinéfilo à moda antiga, o Bergman é absolutamente evidente. Uma coisa curiosa: o obituário do Bergman no *New York Times*, aliás de um crítico importante, dizia: “O Bergman foi muito importante no seu tempo, mas já não tem nada a ver connosco.” Li e fiquei quase chocado, porque não interiorizei que o Bergman é um resquício histórico que nós ultrapassámos. Eu certamente não ultrapassei. Uma vez, já tinha mais ou menos a ideia de escrever alguma coisa sobre a Suécia, estive com um diplomata sueco que me disse: “Sabe que a Suécia daquele tempo não era nada assim.” E eu pensei: “E então?” Quer dizer, para ele, que é sueco, é uma objeção que faz sentido. Para mim, não faz sentido nenhum.

**NC** É a mesma coisa quando se fala dos portugueses. Quase toda a gente tem uma ficção sobre os portugueses, os franceses ou os espanhóis. Mas sobre estas questões nucleares – a família, a nossa ação como pessoas públicas e privadas, não estarmos bem nem no espaço público nem no privado – não conseguimos fazer a síntese. A sensação de desilusão que temos, de fuga para a frente, está cada vez mais presente. Cada vez mais dizemos que as novas gerações já não veem o futuro tão brilhante como nós. Temos esta incapacidade de sair do conjuntural, achamos que o nosso conjuntural se vai prolongar no futuro, mas o futuro traz-nos imensas surpresas. Quando éramos adolescentes, tivemos o maior choque das nossas vidas, porque fomos educados a pensar que um dia acordaríamos a ver os mísseis russos a caminho dos Estados Unidos e os mísseis dos Estados Unidos a voar para a Rússia. Depois, caiu o Muro de Berlim, e tudo mudou.

**PM** E agora pensamos em mísseis russos outra vez.

**NC** Mas a questão é: como é que não conseguimos conceber a surpresa? Aquilo que pensamos é o que vai acontecer? Não é verdade! Conseguimos conceber a guerra da Ucrânia, tal como ela está a acontecer agora? Uma guerra deste tamanho? E que a questão de género se tornaria charneira da discussão política? Em meu entender, é a questão do mal-estar social que precisa de ser discutida. Vemos as coisas como finais e nunca estamos atentos à surpresa. É o que me espanta na Monika. Para mim, o que o Egerman quer dizer à filha com “o vento sopra onde quer” é que o vento pode soprar em toda a parte, e quando vem, vem. Não há nada que o impeça. A surpresa, o inusitado, o imprevisível: estamos todos muito mal-habitados

a eles. O que é que a social-democracia, o estado-providência, de alguma forma tentam? Começam por produzir o bem-estar e o bem comum. Em certos casos, começam a resvalar para um ponto em que tentam controlar a surpresa. Ao controlar a surpresa, controla-se a vida. E isso torna-se sufocante.

**PM** Estamos, aliás, a assistir a uma discussão curiosa sobre o tabaco. Sobre o que é que o Estado pode ou não fazer, deve ou não fazer, até onde pode ir, em que medida é que se pode condicionar a liberdade individual. É um debate filosófico, não é meramente político e conjuntural.

**NC** Por um lado, é uma questão de saúde pública; que, a longo prazo, vamos salvar muitas vidas, vamos. Por outro, é uma questão de decisão individual. E se deixarmos de ter tabaco, onde é que vamos buscar as verbas para renovar teatros?

**PM** Isso aconteceu muito em Inglaterra com a BP. Várias instituições culturais cortaram laços com a BP, que era uma grande patrocinadora das artes.

**NC** Vivemos num mundo tão complexo, tão ubíquo, e estamos ou a resvalar para uma excessividade como a do Egerman, ou para a abnegação e a fuga, como a Monika, ou ainda para o IKEA do Björn. A única coisa que não acontece nesta peça é diálogo. O único momento em que, de facto, se produz alguma coisa é esse de que falaste, entre pai e filha, em que ele diz: “Eu consigo ver-te às escuras.” Todos os outros acabam num jogo de palavras ou a cerrar fileiras.

**PM** Queria voltar a uma palavra muito importante para mim, que é a palavra desilusão. A origem deste texto tem

muito a ver com a “Carta da Suécia”, da Sontag, e com o poema do Ekelöf, “Non Serviam”, que li na tradução do Vasco Graça Moura há muitos anos, antes de pensar nestas coisas.

**FCS** É importante lembrar que o poema é de 1945.

**PM** É muito cedo. O Ekelöf, um dos maiores poetas suecos, vê o copo meio vazio. Isso foi muitas vezes censurado aos intelectuais e aos artistas. Em todos os momentos da História, o poder pergunta aos artistas porque é que não estão contentes com o que temos. Ele não está contente e escreve esse poema, onde diz: “Não vou servir esta ideia.” “Não vou servir” é o que diz o Diabo, “Não vou servir Deus”. Por outro lado, o texto da Sontag é curioso. Sendo ela uma pessoa da esquerda americana, esquerda no sentido mais radical, não era apenas uma vaga apoiante do Partido Democrata, o texto é muito crítico da Suécia. Os biógrafos dela explicam que essa crítica nasceu talvez do facto de os seus filmes – ela faz cinema nessa altura, filmes mais ou menos bergmanianos – terem sido mal acolhidos na Suécia. É possível que a desilusão dela, expressa nesse texto publicado numa revista, seja simplesmente uma reação a não terem gostado dos filmes dela.

**NC** Não se esqueçam que quando o Ekelöf escreve, entre 1945 e 1950, se vive um período muito complicado. A Suécia foi neutra, com alguns equívocos. De repente, o mundo europeu está a transformar-se segundo padrões americanos, segundo o Plano Marshall. E não é só ele que reage. Há outros a reagir a favor, sobretudo em França, mesmo no cinema, e há gente que, não se reconhecendo no passado ou no trauma que teve, espirala para outra coisa. Mesmo no pensamento. O que é

mais extraordinário na Suécia é que essa ideia de retornar ao passado, aos costumes, também não vinga, porque a Suécia em si não é isso, nunca foi isso. Toda a Escandinávia é engraçada. Se começarmos a perceber essa dinâmica, o que foi a cristianização, o que eram de facto os Vikings, o Canuto, as relações que eles têm com o Leste...

**PM** Sim, e a própria relação entre os países escandinavos, que é aludida em tom cómico no texto, mas que está longe de ser fácil, historicamente. Neste momento, quase 80 anos depois, a Suécia está a discutir o fim da neutralidade, a sua imagem de marca durante décadas. E por uma situação que não prevíamos. O processo ainda não está concluído, porque a Turquia não deixa. A Suécia abdicar da sua neutralidade é tão forte como ter abdicado da social-democracia a certo momento. É deixar de lado uma das suas marcas identitárias. Só mesmo porque o medo guarda a vinha, não é assim que se diz? Não é consensual, mas não foi, apesar de tudo, tão problemático como imaginávamos se alguém o tivesse proposto noutra circunstância histórica.

Conversa realizada no dia 16 de maio, no Mosteiro de São Bento da Vitória.



# Como quem diz “está a chover”

JACINTO LUCAS PIRES\*

Isto já não se faz – uma peça de ideias. Ou, o que talvez seja ainda mais inesperado, várias peças e várias ideias reunidas com uma suavidade enganadora sob um único título. Um nome simultaneamente neutro demais e sugestivo demais: “Suécia”. Já não se faz, pois – e aí está a primeira grande provocação de Pedro Mexia com este texto. Desde logo (e para nos atirmos de imediato às palavras), porque “Suécia” não é aqui uma referência político-geográfica, mas político-ideológica. É a “Suécia” sinónimo de social-democracia; o exemplo mais puro do chamado modelo nórdico; o lugar concreto onde o Estado Social *funciona*, e que, por isso, é muitas vezes referido como farol, inspiração, desígnio para outras nações. Essa é a primeira das peças de *Suécia*, provocatória de tão antiga: um debate de ideias políticas. Ou, como talvez seja mais apropriado para um texto onde o crítico do modelo sueco é o pai divorciado e rebelde, e a sua defensora a filha noiva e sensata: um confronto entre diferentes *sensibilidades* políticas. O assunto é a bondade da social-democracia, posto aqui em termos de liberdade *versus* “perfeição” (leia-se: “igualdade”?). “O pessoal é o político”, diz o célebre *slogan*. Neste texto, a coisa é vista do outro lado, num outro plano, por outra ordem: aqui, a política é pessoal.

Uma outra peça de *Suécia* deriva desta, feita da discussão política entre pai e filha (passado rebelde contra futuro conformista?), mas dela se autonomiza – sugerindo que, na base de diferentes visões ideológicas, estão diversas concepções do mundo e do humano. Na peça-de-peças que é *Suécia*, esta outra abordagem é um pensar-em-voz-alta, remanescente de obras filosóficas postas em forma de conversa (os diálogos de Platão serão o exemplo mais famoso). Esta outra ideia de peça faz-nos ver a ilha onde se passa a história como uma cabeça em processo reflexivo; um espaço retirado do mundo, suspenso, um lugar de pensamento, onde não tem de haver propriamente uma *história*, onde até nem parece provável que se venha realmente a *passar* alguma coisa. Como diz, a certa altura, Eva, a amiga da noiva: “Aqui discute-se muito, fala-se muito, mas nada se resolve.”

E fala-se de quê, ao certo? De misantropia, desilusão, memória, da essência da felicidade, da crença na História, da natureza humana, da indecisão como fundamento da vida ética, etc. – e, no entanto, aos poucos, vamos percebendo que, afinal de contas, nas entrelinhas das grandes declarações, sim, há uma intriga a adensar-se, uma história que quer ser contada. Algo que pede para ser *resolvido*. À superfície, trata-se do drama de um casamento que poderá ou não acontecer; num plano mais interior, mais profundo, é a história de um encontro que revelará diferentes vidas.

Esse é outro aspeto que importa destacar em *Suécia*, e que tem a ver já não com o seu conteúdo, mas antes com a sua estrutura ou,

---

\* Escritor.

talvez melhor, com o seu *modo*. É que esta não é apenas uma peça-de-peças, mas também uma história-de-histórias – no sentido em que, não sendo uma peça coral ou uma intriga com vários protagonistas, a sua construção parece tender para um efeito de conjunto. Em termos mais musicais (ou será “poéticos” o adjetivo que busco?) do que propriamente dramáticos. Algo que tem mais a ver com o *ouvido interno* da peça, digamos, do que com a sua sinopse. Esse “efeito de conjunto” faz sentido se pensarmos no título, *Suécia*. Mas o que quero salientar é que, mesmo sem esse dado, a leitura do texto remete-nos para uma ideia de comunidade, em sentido amplo: o retrato de uma sociedade, de uma família, de um elenco.

Vamos por aí, então. Há Egerman, descrito na apresentação das personagens como um “intelectual amargo”. Ele é o pai rebelde, fechado numa ilha, a lutar contra um politicamente correto *avant la lettre* que, neste verão de 1976 escrito para os dias de hoje, se chama “Suécia”. E funciona também como vilão na história do casamento da filha. Depois há essa filha, Monika, que se quer casar e que, mesmo a contragosto, dá troco ao pai. Ao contrário deste, ela acredita na felicidade e num “mundo decente”. Há Björn, o noivo de Monika, que cumpre o papel do inocente e que parece falar uma língua diferente da família. E Marianne, a mãe de Monika e ex-mulher de Egerman: uma espécie de fantasma que torna presente o passado. E Johannes, outro tipo de fantasma: o estudante eterno, o sempre-noivo. Há ainda Eva, madrinha de casamento e amiga de Monika, que é, por assim dizer, a embaixadora dos espectadores na *Suécia*, a nossa representante no território da história; aquela que observa, que ouve, que estranha, que se espanta. E Stromberg, a minha personagem preferida (e não, não é por ter o nome do grande Stromberg do Benfica dos anos 80!): o amigo que não precisa de falar, o sábio que pesca breves frases e perguntas certas, o homem inteligente e simples, isto é, misterioso. No final de *Suécia* sabemos mais sobre cada uma destas figuras, é verdade – quer dizer, temos mais perguntas a fazer sobre cada uma delas. Mas a nenhuma acontece grande coisa. E isso dá espaço para pensarmos que, se calhar, o que lhes *acontece* é tudo. Essa tal coisa da vida. Sim, nesta história-de-histórias há menos um arco narrativo do que uma projeção de memórias e um horizonte de revelações. O tal “efeito de conjunto” é mais o do ensaio de uma orquestra de câmara do que o do sucesso ou fracasso na obtenção de certos “objetivos” individuais pelas pessoas que formam a ilha da peça.

Essa *imobilidade* – que tem a ver com o espaço da ação, mas não só, e que cumpre diferentes propósitos, como o de acentuar a importância do tempo, o de introduzir uma certa tensão claustrofóbica ou o de ajudar à construção da alegoria chamada “Suécia”, por exemplo – também me parece ligada a outra das ideias de peça desta peça de ideias. Chamemos-lhe teatro-tela, ou drama de citações, ou diálogos assombrados. Em *Suécia*, várias obras literárias, dramáticas e cinematográficas são postas em cena, coreografadas segundo a meteorologia, digamos, dos ambientes e das relações. São diálogos mesmo “assombrados”, no sentido em que Marvin Carlson fala do teatro como “palco assombrado” (título de um livro seu, que tive a honra



de apresentar no Teatro Nacional São João): “Não apenas todas as peças de Ibsen mas todas as peças de teatro se poderiam intitular *Os Espectros*, já que, tal como Herbert Blau salientou em jeito de provocação, um dos aspetos universais do teatro, tanto no Oriente como no Ocidente, é o seu carácter fantasmagórico, o sentimento de retorno, a impressão inquietante mas inescapável, exercida sobre os espectadores, de que ‘estamos a ver o que já vimos antes.’”<sup>1</sup> Mas vai além deste “assombrado” sentido o teatro-tela de *Suécia*. Desde logo, porque aqui essa utilização dos fantasmas de outras obras é assumida, explícita: de Bergman a Strindberg, de Tchekhov a T.S. Eliot, os textos e os universos dos autores são invocados com um mínimo de verosimilhança mas não inocentemente – e assim passam, também eles, a fazer parte da ilha desta peça-de-peças, dando-lhe complexidade e extensão, construindo-a à frente dos nossos olhos. É como se Pedro Mexia também estivesse a escrever os seus *Espectros*, mas escolhesse para estas obras de arte e os universos de um punhado de artistas.

Quanto a isso, é claro que quem surge em primeiro lugar é Bergman. No elenco paralelo desta *Suécia*, no elenco dos *Espectros* desta peça, é ele o protagonista. Aqui, fala-se de *Cenas da Vida Conjugal*, de *Morangos Silvestres*, do caso dos impostos do cidadão Ingmar Bergman, e evoca-se *Mónica e o Desejo*, *Em Busca da Verdade*, etc., mas, mais do que isso, há uma ilha, há aqueles nomes, houve um verão e respira-se uma atmosfera de tensão em que o próprio ar parece feito de memória. Para este leitor (e usando a lição de *Palco Assombrado*), este texto sugere realmente ter sido construído a partir do “carácter fantasmagórico” e do “sentimento de retorno” que existe em tanto Bergman, usando a seu favor “a impressão inquietante mas inescapável, exercida sobre os espectadores, de que ‘estamos a ver o que já vimos antes’”.

De resto, é curioso perceber como se cruza este exercício, de certa forma, radical – colagem de citações, evocações, alusões; construção dramatúrgica sobreposta a uma memória coletiva da obra bergmaniana ou, pelo menos, de certos *motivos* ou *emblemas* do mestre sueco; figuras que parecem ter por modelo atores de outro tempo, de outra língua, e cenas que parecem ter outras cenas atrás, como pinturas feitas sobre telas já pintadas –, como se cruza isso, dizia, com um teatro naturalista, de personagens carregadas de psicologia e passado, à moda antiga.

Por vezes, esse cruzamento dá-se silenciosamente, de forma implícita: a própria situação faz-nos ver que o “tom” da cena *pintada* à nossa frente é mais denso, pesado, obscuro ou ambivalente do que se ela valesse *sozinha*. Cada cena vem logo, digamos, com a sua “assombração”, sugerindo que há alguma coisa *pintada* atrás – podemos nem reconhecer a referência em concreto, mas sentimos essa outra silenciosa camada de significado, como uma espécie de gravidade que altera o que, de facto, vemos e ouvimos. Outras vezes, esse cruzamento dá-se explicitamente, em voz alta. Pode ser uma lembrança casual (Monika dizendo: “Se viste as *Cenas da Vida Conjugal*, já sabes...”), uma leitura ou uma citação (Egerman, com o livro de poemas de T.S. Eliot na mão: “Nós somos os homens vazios/ Os homens

de palha/ Encostados uns aos outros/ A cabeça cheia de nada”), ou uma arma de arremesso numa discussão (como quando Egerman, “dramático, sarcástico”, diz: “Lá se vai o nosso cerejal”). Mas o exemplo mais feliz é o do calado Stromberg: a dada altura, Egerman berra em latim: “*Non serviam.*” “O quê?”, pergunta Björn. E, “como quem diz ‘está a chover’”, Stromberg deixa cair: “*Non Serviam.* É um poema do Ekelöf.”

É uma didascália perfeita, graças a ela vemos de imediato quem é este Stromberg: alguém tão culto que não dá especial importância à informação que passa e tão humilde que não se põe em bicos de pés perante aquele jovem desconhecedor. Que belo momento. Que pérola de teatro para o ator, para o encenador e para nós, leitores e espectadores. Mas se a trago para aqui é porque encontro nessa didascália um símbolo do que me parece ser a marca de originalidade desta *Suécia* de Pedro Mexia: uma peça-de-peças, onde uma situação de *época* permite falar dos atualíssimos temas da liberdade e do politicamente correto, onde os *spectros* de artistas e obras de arte são convocados para questionar o nosso fantasmático presente sem fundo, onde diferentes ideias de teatro se ligam com uma suavidade espantosa, onde propostas dramatúrgicas realmente ousadas nos são oferecidas com uma simplicidade enganadora, com uma justíssima fleuma – “como quem diz ‘está a chover’”.

---

1 In *Palco Assombrado – O teatro enquanto máquina da memória*, de Marvin Carlson. Trad. Paulo Faria. Porto; V.N. Famalicão: Teatro Nacional São João; Húmus, 2020. p. 19. (Empilhadora; n.º 3)





# Coisas cá do Norte

ALEXANDRE PASTOR\*

## 1. História

A 14 de janeiro de 1814, a Suécia contribuiu para que Napoleão fosse vencido. Isto obriga a Dinamarca (que ficara do lado perdedor) a renunciar à posse da Noruega. Esta bela terra, mera província que então era, tinha à época como urbe principal Cristiania, hoje a maneirinha cidade de Oslo. Porém, o tradicional desplante das manipulações da História deu início a uma série de “roques” e assim, como castigo para os dinamarqueses – que já haviam perdido a Escânia, hoje província sueca – e como prémio para a Suécia, fez que o pacífico povo norueguês passasse a ficar sob a soberania sueca. Para a Suécia isso foi também, digamos, uma compensação por ter perdido a Finlândia, país que, por seu turno, fora ocupado pela inimiga e poderosa Rússia. Contudo, a 17 de maio de 1814, e baseada numa Constituição própria, a Noruega declara-se um Estado independente. A fama que se atribuíra aos suecos de serem um povo assaz aguerrido, mormente após a Guerra dos Trinta Anos, logo se confirmou ao repudiar essa tentativa de independência dos seus vizinhos. Após uma brevíssima guerra, a Noruega foi vencida e os dois estados passaram a formar uma união, na qual, ainda que lhe dando relativa autonomia, submetia o país ocupado aos caprichos do monarca sueco. Ora, esta união, no fundo nunca verdadeiramente aceite, prevaleceu de 1814 a 1905. Não foi de bom grado, portanto, que o monarca sueco viu, em 1905, a renovada decisão da Noruega de se libertar de 91 anos de jugo sueco. Sabe-se hoje (detalhe não divulgado durante muito tempo) que a Suécia na altura ponderou seriamente uma nova declaração de guerra, e só a inviabilidade de uma ocupação militar de um país tão extenso como a Noruega levou o governo sueco a abster-se de tais planos. Portanto, a 7 de junho de 2005, a linda Noruega comemorou cem anos de total independência. Para isso contribuíram fortemente personalidades culturais tão preponderantes como o compositor Grieg, o dramaturgo Ibsen e o – injustamente pouco falado – jornalista e dramaturgo Bjørnstjerne Bjørnson.

## 2. Literatura

Era assim de esperar que nos escaparates de ambos os países surgissem muitas obras que tratassem não só do período dessa união como ainda do decorrido século da independência norueguesa. E saíram. Não só de autores nativos, como ainda de escandinavistas estrangeiros, sobretudo americanos, cujas raízes nórdicas vêm do tempo em que os EUA foram para os milhares de emigrantes escandinavos aquele solo que dava uvas, isto é, o mesmo que o Brasil fora para nós, portugueses. A editora sueca Doxa publicou a obra mais extensa, *Sverige och Norge under 200 år (A Suécia*

e a Noruega durante 200 Anos), em dois volumes, o primeiro dos quais trata do período da união, e o segundo dos anos da Noruega como Estado independente. Dois historiadores catedráticos, Bo Stråth, sueco, e Francis Sejersted, norueguês, respondem respetivamente por esses dois períodos. Que a união foi, desde logo, uma solução muito instável, é evidente, além de que o prestígio da monarquia sueca e da sua aristocracia estava longe de ser dos melhores. As passagens mais interessantes desta abrangente panorâmica histórico-social são as que se ocupam da maneira como evoluiu a época social-democrata. A prolongada crise económica mundial de 1873 até meados de 1890 não só fomentara o nacionalismo como criou um forte antagonismo entre partidos e grupos sociais. No caso específico desta união nórdica, enquanto o chauvinismo sueco, do partido conservador, se acerbava, o partido norueguês da esquerda, independentista, com o apoio dos liberais e do sector agrário, perdeu completamente o respeito pelo governo sueco quando um decreto de “seis pontos de obediência”, para a Noruega, em questões consulares, foi implementado. Por assim dizer, esse decreto foi a gota de água, pondo fim à regência do rei sueco Óscar II na Noruega. E enquanto a Suécia abriu já em 1901, em Uppsala, o primeiro instituto de higiene racial (durante decénios foram aqui esterilizados, compulsivamente, milhares de cidadãos considerados incapazes), a pacífica Noruega decidira-se por um programa de modernização, no qual a escolaridade, a solidariedade e o bem-estar do povo tiveram absoluta prioridade para o governo. O livro do historiador americano H. Arnold Barton (Universidade de Illinois), *Sweden and Visions of Norway*, incide justamente sobre os contactos culturais da união. O próprio Strindberg, na obra autobiográfica *Filho de Uma Criada de Servir*, opina sobre a hegemonia cultural norueguesa e o impacto que Grieg, Ibsen e B. Bjørnson tiveram no seu país, nestes termos: “Roma açambarcou a Grécia, mas a Grécia conquistou Roma. A Suécia fez o mesmo com a Noruega, mas agora é a Noruega que nos conquista.”

Para a luta pela independência do seu país, a contribuição de B. Bjørnson foi decisiva. Republicano de gema, dramaturgo pouco divulgado e genial jornalista, que também era, o seu ardor patriótico atingiu o auge num panfleto de 1892, intitulado *O Saco do Mendigo*. Depois de dizer que “nós éramos, nós somos, nós seremos sempre um povo inferior”, exorta abertamente o povo norueguês à rebelião com um só verbo: “Separemo-nos!” Um autêntico grito de Ipiranga, portanto. E sem atritos de maior, a separação deu-se, depois a História encarregou-se de provar qual das duas nações é, afinal, a mais compreensiva, mais humana, mais pacífica. Alfred Nobel foi sensato ao encarregar a Noruega da escolha e outorga do Prémio Nobel da Paz.

Foi contudo essa separação da Dinamarca que originou o problema linguístico que reina na Noruega. Porque nela há duas línguas, e um brando conflito nacional que dura há 120 anos. Já o próprio nome da nação tem duas ortografias: Norge e Noreg. O chamado “bok-norueguês” é o idioma oriundo do dinamarquês, já o “novo-norueguês” é uma criação genial do

linguista Ivar Aasen. Convicto de que não é a religião mas sim a língua que dá identidade a um povo, Aasen, à semelhança do hebraico de hoje, e após um estudo nas 250 autarquias do país, criou uma nova língua baseada nos dialetos nelas existentes. Um norueguês regional, digamos. Em 1885, o governo homologou esta língua a par da já existente. A língua em que Ibsen escreveu lembra, por exemplo, o fecundo português do nosso Mestre Aquilino.

### 3. Realidade

Contudo, só raramente e em parte, a história e/ou a literatura são capazes de nos dar a imagem real de uma sociedade. Um exemplo: na sua *Voyage en Escandinavie*, escreve o simbolista e decadente Beaudelaire: “Là tout n'est qu'ordre et beauté/ luxe, calme et volupté”, isto numa época em que um milhão e meio de suecos procuram os EUA para fugir à fome. Melhor foi para os colonialistas dinamarqueses. Ali, a indústria nacional floresceu graças à rentável escravidão de cem mil africanos nas colónias do Caribe. Escritores como Holberg e H.C. Andersen possuíam ações na intitulada “Companhia dos Escravos”, e se o filósofo Kierkegaard pôde estudar foi porque o pai investira forte no comércio da escravatura. Atualmente, a Suécia discrimina vinte mil lapões, negando-lhes o direito à pastagem de renas na sua própria terra, e nega asilo político a mais de cem crianças apáticas.<sup>1</sup> E enquanto a escritora norueguesa Sigrid Undset alertou até os próprios alemães para o perigo nazi, a ajuda da Suécia à Alemanha prolongou em nove meses a Segunda Guerra Mundial. O que deu proventos e bem-estar, claro. A Finlândia, impecável nação que sempre foi, pagando até ao último cêntimo as injustas dívidas de guerra exigidas pela União Soviética, é hoje desdenhada pelos suecos. Não, o Norte, salvo a Finlândia e a Noruega, não é a concórdia por tantos apregoada. Com razão, racismo e preconceitos existem, persistem. Da já famosa farolice e burrice sueca conta-se isto: cansado de não conseguir ensinar aos recrutas a noção de esquerda e direita, o sargento sueco explicou nestes termos: pensem que no pé esquerdo o dedo grande está à direita dos outros dedos, e no pé direito o dedo grande está à esquerda dos outros dedos.

Junho de 2005

---

<sup>1</sup> Crianças que sofrem da chamada síndrome da Resignação, identificada na Suécia. Filhos de refugiados, entram em estado de coma após as suas famílias serem informadas de que o asilo político lhes é negado. [N. do E.]

\* In *Cartas da Suécia*. Chiado Editora, março de 2016. p. 370-5.





# Um sonho minimalista

SÉRGIO SOUSA PINTO\*

A Suécia é um país silencioso. O silêncio sueco impressiona. Podia dever-se aos suecos, que falam mas não tagarelam, dizem coisas simples e pertinentes, como se as coisas complexas tivessem sido inventadas com o exclusivo propósito de facilitar a vida aos pretensiosos. O silêncio sueco podia erradamente ser atribuído à neve, que abafa o ruído, mas não. Durante o *industri semester*, ou seja, as nossas férias grandes, no Verão, também há silêncio e não há neve. Os lagos e as florestas intermináveis de coníferas não são perturbados por grandes ventanias, o clima é continental, tépido e soalheiro, mesmo o Inverno tem mais horas de sol do que se pensa. Quando era pequeno, também pensava que Marrocos não era uma continuação do Algarve, mas antes uma espécie de Arábia Saudita. A Suécia não é a continuação de nada, é a Suécia, da qual conhecemos pouco porque os suecos, espontaneamente, falam pouco do seu país, suspeitam que fazê-lo constitui uma falta de educação.

Para quem fala tão pouco do seu país, os suecos são muito bons a tomar conta dele. Se visitarmos um canto ermo, por exemplo, uma serra de Montemuro lá do sítio, encontramos placas a pedir que não façamos fogo nas rochas, que podem rachar. Também não é uma Suíça, país onde ficamos com a ideia de que alguém limpa o pó às rochas. Sendo cuidadosamente habitada pelos suecos, a Suécia é um paraíso, apesar dos crimes urbanísticos do pós-guerra.

Nunca tendo sido bombardeados, os suecos não têm atenuantes para as aberrações que construíram no centro das suas antigas povoações, arrastando as casinhas de madeira, encarnadas ou amarelas, mas também cinzentas ou azuis. A Suécia rural e antiga, com o seu casario e os seus celeiros, sugere as cidades do faroeste americano, uma paisagem de *western* sem licenças de porte de armas, onde no lugar dos *saloons* se encontra uma espécie de farmácias que vendem álcool em dias determinados (*systembolaget*).

Os sociais-democratas, tendo espatifado boa parte do país em nome de uma errada concepção de progresso, promoveram a edição de postais com os monos de cimento e os parques de estacionamento que espalharam por todo o lado. Essas Armações de Pêra setentrionais vão sendo requalificadas, dentro do possível, e até há postais à venda que immortalizam o urbanismo social deixado da época da alta social-democracia, a que os suecos chamam, com humor, *tråkiga vykort*, postais chatos.

O Alberto Moravia foi à União Soviética contando ver o mundo de amanhã, mas encontrou apenas manifestações *kitsch* de um ideal de luxo camponês, com naperones e solitários por toda a parte. A Suécia não é assim, mas as origens campestres, sóbrias e frugais, manifestam-se, de maneira mais ou menos sofisticada, num sensato minimalismo

---

\* Jurista.

doméstico, alegrado pelos equipamentos técnicos de recreio – *ski*, coisas para caminhadas, tralha náutica, que são as novas alfaias – arrumados por cima dos sapatos deixados à porta.

Os suecos são comunitaristas, como os russos e como os alemães terão sido em tempos. Não são liberais nem individualistas. O colectivo espreita em permanência, por cima do ombro. Certo dia deparei com um cartaz que dizia o seguinte: “Caminha trinta minutos por dia e poupa milhões ao Serviço Nacional de Saúde.” Impensável em certas latitudes, formadas no individualismo herdado do direito romano, onde o dono de umas leiras se considera o imperador dessas leiras.

Tendo-se libertado cedo dos anátemas morais do catolicismo, os suecos abraçaram as prescrições do luteranismo e da social-democracia, ambas muito conformes ao carácter nacional. Não se sabe onde acaba um e começa a outra. Quem pensa que a diferença entre os sociais-democratas e os “partidos burgueses” é muita, desengane-se. Estão todos muito distantes de nós e relativamente próximos entre si.

Os bairros chiques de Estocolmo estão cheios de carros de luxo, que se pavoneiam perante a indiferença geral, entre cafés cosmopolitas, *boutiques* exorbitantes e veleiros a perder de vista. Ricos e pobres marcham “para o sol”, como eles dizem, assim como nós “vamos à neve”, expressão que os faz rebolar-se a rir.

No Norte, nas proximidades do Círculo Polar Ártico, existe uma cidade mineira chamada Kiruna. Ao fim de décadas de exploração, esgotou-se o minério, excepto no subsolo da cidade. Os suecos decidiram fazer outra Kiruna igual ao lado, e esburacar debaixo da antiga. Não muito diferente do que nós fizemos com a cidade de Mazagão, que trasladámos de Marrocos para o Brasil.

Ao contrário de nós, os suecos foram nos séculos XVII e XVIII uma grande potência continental, até serem disciplinados pelos russos. Foram uma potência belicosa e militarmente temível, uma espécie de Prússia antes da Prússia. Atazanaram todos os vizinhos. Mas o povo permaneceu numa miséria quase eslava. A industrialização trouxe consigo uma grande procura de madeira para escorar as minas de carvão inglesas. A exportação de madeira permitiu aquilo a que os marxistas chamam acumulação primitiva do capital. Dispondo também de grandes jazidas de ferro, puderam lançar-se na mecanização. A riqueza produzida, e convertida parcialmente em capital da sociedade como um todo, permitiu níveis de prosperidade sem paralelo no continente. Como explicava Olof Palme a Otelo Saraiva de Carvalho, a Suécia aboliu os pobres sem extinguir os ricos nem o *beau monde* aristocrático, que rodopia em torno do rei, improvável adorno do socialismo escandinavo.

Ao contrário do que se pensava, o modelo sueco é difícil de reproduzir noutras paragens. As camadas afluentes da sociedade, muito cosmopolitas, sonham com a sua libertação do garrote redistributivo e com uma tutela do Estado menos asfíxiante e culturalmente menos monocórdica. Mas a Suécia aborrecida, igualitária e meio rústica é algo que só existe na sua

imaginação. O sonho burguês de uma Suécia pós-socialista é que constitui, afinal, um sonho vulgar. O que é especial e único é podermos assistir, no metro e nas esplanadas, aos netos dos lenhadores e dos imigrantes a lerem Lobo Antunes.

*Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.*



# Ensaizando a dança da morte

JOÃO LOPES\*

Não vale a pena discutir a solidão. É uma perda de tempo.

INGRID THULIN, em *O Silêncio* (1963)

No site oficial de Ingmar Bergman ([ingmarbergman.se](http://ingmarbergman.se)) encontramos um texto intitulado “Bergman e a Suécia” cujo didactismo informativo não é estranho a um perverso jogo de espelhos. Logo de entrada, como uma espécie de mote filosófico, ficamos a saber que “a relação entre Bergman e o país onde nasceu foi um assunto complexo”. Que é como quem diz: “De facto, tal relação não foi muito diferente da de um desses dramáticos casamentos que encontramos nos seus filmes: uma mistura explosiva de atracção e antagonismo.”

Na sua subtil deriva pelo imaginário sueco, incluindo inusitados ecos universais das atribuições morais das personagens, a peça *Suécia*, de Pedro Mexia, evoca e, de alguma maneira, prolonga aquele jogo de espelhos. A começar por uma sobreposição de datas que o texto não tem necessidade de especificar – basta que circule entre palavras e silêncios, pressentida como um assombramento (cinematográfico, apetece dizer).

Assim, Bergman foi preso no dia 30 de Janeiro de 1976, acusado de evasão fiscal. A cena, vivida no Real Teatro Dramático, em Estocolmo, ficou registada como um sobressalto traumático que, muito provavelmente, poderia integrar um dos seus filmes: Bergman ensaiava *A Dança da Morte*, de August Strindberg, quando, sem aviso prévio, recebeu a visita de dois oficiais da polícia, à paisana... Ainda no mesmo ano, a 19 de Setembro, a conjuntura política mudava na sociedade sueca: das eleições legislativas nascia uma nova coligação, com Thorbjörn Fälldin como primeiro-ministro, sucedendo a Olof Palme e pondo fim a quatro décadas de governação social-democrata. A acção de *Suécia* tem lugar no Verão de 1976, quer dizer, entre a prisão de Bergman e a queda do governo de Olof Palme – o calendário define um destino incerto. Ou melhor, suspense. Ou ainda: uma existência ameaçada pelas delícias perversas de um *suspense* sem crime.

Vale a pena recordar que Bergman acabaria por ser ilibado. O certo é que o misto de perturbação e desilusão que o episódio lhe causou fez que tomasse a decisão de sair da Suécia, para viver um “exílio voluntário” (expressão que usa no livro autobiográfico *Lanterna Mágica*, publicado em 1987, já depois do regresso ao seu país). Foi uma decisão que manteve apesar dos apelos em sentido contrário de várias personalidades da vida política e cultural do seu país, incluindo Olof Palme e Harry Schein, director do Instituto Sueco de Cinema.

---

\* Crítico de cinema, argumentista, realizador de várias curtas-metragens e da longa *Fernando Lopes, Provavelmente* (2008). Autor dos livros *Teleditadura – Diário de um Espectador* (Quetzal, 1995), *Poemas de Guerra* (Gótica, 2002) e *Cinema e História: Aventuras Narrativas* (Fundação Francisco Manuel dos Santos, 2018).

Como cineasta exilado, assinou vários filmes de radical cepticismo moral, incluindo *Da Vida das Marionetas* (1980), rodado em Munique e falado em alemão.

O caso de *Da Vida das Marionetas* é tanto mais sugestivo – e, a meu ver, absolutamente central no edifício narrativo bergmaniano – quanto o seu casal, Peter e Katarina Egermann (Robert Atzorn e Christine Buchegger), assombrado pelos impulsos violentos do marido, surgiu como uma derivação dramática, explicitada pelo próprio Bergman, do par secundário de *Cenas da Vida Conjugal* (1974), também Peter e Katarina (interpretados por Jan Malmström e Bibi Andersson) – são eles que visitam Johan e Marianne (Erland Josephson e Liv Ullmann), vivendo uma cena da mais pura crueldade afectiva. O que, além do mais, pode ajudar a definir uma lei bergmaniana: há sempre alguma forma de pureza em qualquer manifestação afectiva.

Tudo se passa como se a mudança da Suécia para a Alemanha fosse um exílio geográfico vivido através de uma paradoxal e obstinada permanência no país do seu próprio território ficcional. Mais ainda: essa permanência mantém-se concentrada (ia escrever viciada...) na impermanência que ameaça qualquer relação humana. Afinal de contas, *Suécia* é também uma peça sobre o casamento de Monika, ou sobre as derradeiras horas da sua espera, casamento que, por sua vez, atrai a memória amarga do casamento dos seus pais, dir-se-ia que atraindo também uma avalanche de memórias de peripécias conjugais que pontuam as sagas de todas as famílias.

Em *Cenas da Vida Conjugal*, essas memórias adquirem a forma de um assombramento crónico (como se diz de algumas doenças) que Marianne formula com ancestral candura: “O nosso erro foi nunca nos termos libertado das nossas famílias para criar, nos nossos termos, algo que valesse a pena.” Johan condensa isso numa espécie de ex-libris apócrifo: “Somos analfabetos emocionais.”

Resta saber se a procura de uma literacia emocional é um programa exequível – ou até se sabemos definir os seus termos e avaliar as suas possibilidades. Isto porque a palavra, instrumento primordial para lidar com (e, sobretudo, contra) o nosso analfabetismo emocional, parece envolver uma responsabilidade demasiado pesada na identificação do mundo em que vivemos. Ou como diz Peter ao seu psiquiatra, vivendo a sua vida de marioneta: “Gostaria de lhe dizer o que vai na minha cabeça. Toda a gente tem preocupações, não? A minha é muito especial. É por isso que estou aqui. Acha que eu falo muito? É verdade. Hesito em falar. Enquanto nada disser, é tudo um sonho. Quando disser, isso fará com que o sonho se torne realidade.” Eis a insolúvel ambivalência do sonho. Podemos, talvez, aproximá-la do desejo de naturalismo formulado por Strindberg para *Menina Júlia*, uma vez que esse naturalismo acaba por atrair o silêncio dos fantasmas, ou melhor, o indizível do fantasmático. Como sair deste labirinto? Ou, talvez, com maior rigor: como entrar nele?

Na sua imensidão de continente autónomo e solitário, a obra de Bergman alimenta-se de uma incompatibilidade primitiva de que o casamento

(ou melhor, a sua noção e o projecto que coloca em marcha) é, de uma só vez, o teatro institucional e a paisagem em fuga. Vale a pena citá-lo, ainda a propósito das personagens de *Cenas da Vida Conjugal*, recorrendo ao livro sobre os seus próprios filmes, *Bilder*, resultante de uma série de conversas com Lasse Bergström (tomo como referência a tradução francesa, *Images*, ed. Gallimard, Paris, 1992): “Peter e Katarina não podem viver um com o outro, nem um sem o outro. Praticam cruéis sabotagens um contra o outro, como só dois seres na sua situação podem fazê-lo. A vida comum é uma dança da morte sofisticada e um processo de desumanização. A discussão à mesa durante o jantar é o primeiro ataque conduzido contra o mundo artificial do par Johan-Marianne, mas para eles tal discussão faz parte do purgatório quotidiano.”

Lembremos Michelangelo Antonioni. Porquê? Quanto mais não seja por uma questão de morte, não propriamente ausente nas narrativas que ambos nos legaram. Na verdade, Antonioni e Bergman faleceram no mesmo dia: 30 de Julho de 2007 – o italiano em Roma, contava 94 anos; o sueco na ilha de Fårö, dezasseis dias depois de ter completado 89 anos.

Se é possível resumir a multiplicidade das suas heranças numa única componente “temática”, podemos lembrar que ambos se confrontaram (e nos confrontam) com as insuficiências teóricas e práticas herdadas do Século das Luzes e do sedutor primado da Razão. Hoje em dia, somos peões de uma racionalidade de bolso que se configurou em militante e meritório jornalismo da verdade, baptizado com o cognome sem fronteiras de *check news*. Ainda assim, podemos lembrar também que, nas convulsões vividas ou partilhadas em Maio de 68, isso foi dito em tom de irresistível ironia: “Deus morreu, Marx morreu, e eu também não me sinto lá muito bem...” Enfim, para não nos atolarmos na ignorância histórica do politicamente correcto, e para que seja possível começarmos a falar a sério sobre estas coisas, seria pedagógico vermos ou revermos filmes como *A Aventura* (1960) ou *Em Busca da Verdade* (1961) – mais de meio século depois, dir-se-ia que os respectivos títulos se ligam, definindo um método, não apenas de filmar, mas de habitar a ingratidão do mundo.

Em Antonioni, a solidão radical do humano tende a esvaziar o sentido, aliás, a própria possibilidade das palavras. Em *O Deserto Vermelho* (1964), essa possibilidade é mesmo silenciada, literalmente, pelos ruídos das novas paisagens urbanas e industriais. No limite – que se cristaliza no filme *Blow-up/História de Um Fotógrafo*, lançado em 1966 –, a fragilidade, ou mesmo o esvaziamento social e simbólico das palavras, dá lugar à angustiada procura de uma verdade, de que a imagem nuclear do filme (a fotografia que revela um possível acto criminoso num jardim de Londres) é o testemunho objectivo, mas também a cicatriz irracional.

Ora, também em 1966, coincidência que convém não menosprezar, Bergman realizava o filme que podemos classificar como a encruzilhada conceptual que liga (e separa) o fechamento das narrativas clássicas e o caleidoscópio narrativo da modernidade: *Persona* (entre nós *A Máscara*). Em vários momentos emblemáticos, a vertigem de tudo isso chega-nos

através de um desmembramento, no próprio ecrã, da película cinematográfica, revelando a sua esplendorosa vulnerabilidade material – o filme pega fogo! Será que a metáfora se tornou ilegível para os jovens espectadores (des)educados na felicidade imaterial do digital?

Em qualquer caso, aquilo que percorre *Persona* como um fantasma narrativo e existencial corresponde a uma “inversão” da lógica de Antonioni: a palavra não foi corrompida e, no limite, anulada pela tristeza do quotidiano, antes se transfigurou numa urgência ontológica da qual parece depender, não apenas a sobrevivência afectiva das personagens – Elisabet (Liv Ullmann), a actriz traumatizada que deixou de falar, e Alma (Bibi Andersson), a enfermeira que a acompanha –, mas a sobrevivência do próprio filme como mecanismo de comunicação com um outro, ausente e enigmático, a que, à falta de melhor, nos habituámos a dar o nome de espectador.

E não será preciso sublinhar que, três anos antes, Bergman rodara um filme sobre o medo associado à desvalorização pública e privada das palavras, colocando em cena duas irmãs em viagem (Ingrid Thulin e Gunnel Lindblom) num país não identificado, à beira da guerra, cuja língua não conhecem – chamava-se, claro, *O Silêncio*. Em *Persona*, a ânsia (e a beleza selvagem) que pode contaminar as palavras materializa-se na célebre cena em que Alma conta a Elisabet a experiência sexual que viveu, numa praia, com uma amiga e dois rapazes desconhecidos. A precisão clínica da descrição de Alma – “De repente, virei-me e disse: ‘Não vens para cima de mim também?’ E Katarina disse: ‘Vai agora para ela’” – é uma vez mais acompanhada pela silenciosa neutralidade de Elisabet, como se todos os cruzamentos explícitos do sexo e da palavra sinalizassem o logro fundador da linguagem humana. Em 1967, referindo a cena de abertura do seu filme *Weekend/Fim-de-Semana*, Jean-Luc Godard esclarecia que a ideia nasceu de uma revisão de *Persona*: “Disse para mim próprio: é preciso fazer um plano fixo com pessoas a falar do seu sexo.”

Dois cartões inseridos nas imagens de *Weekend* ajudam a definir não apenas as linguagens trágicas daquele tempo, mas também o imaginário social que lhes servia de pano de fundo. Num deles, Godard escreveu: “Um filme encontrado no ferro-velho.” Num outro, como que iluminado por um remorso metafísico, pode ler-se: “Um filme perdido no cosmos.”

Há, talvez, outra maneira de dizer isto, citando uma crise central nas dinâmicas artísticas daqueles anos 60, mas que, em boa verdade, sempre pontuou o universo de Bergman, filtrando o gelo resultante do silêncio de Deus e a conseqüente solidão sem alternativa dos humanos – chamemos-lhe o fim da natureza como elemento redentor, possivelmente divino, da passagem dos humanos pela Terra.

Encontramos uma certa nostalgia da natureza (com maiúscula: Natureza?) em momentos tão diversos, separados pelas atribulações de meio século, como são *Mónica e o Desejo* (1953) e *Saraband* (2003), neste último recuperando o casal Johan/Marianne – e também os intérpretes Erland Josephson/Liv Ullmann – de *Cenas da Vida Conjugal*. Aliás, dir-se-ia que,



em *Saraband*, Bergman se dispõe a experimentar o cinema para lá da sua natureza técnica original e mítica (a película), acedendo a filmar com as novíssimas câmaras (digitais).

De que falamos quando falamos de natureza? Na peça *Suécia*, o jovem noivo Björn (“não propriamente um génio”, como escreve Pedro Mexia na apresentação das personagens) mostra-se surpreendido pelo facto de a sua abnegação ecológica não comover o velho Egerman: “Não está contente por eu gostar da natureza?” Egerman opta por lhe responder com uma diatribe política: “Gostar da natureza? Ouça, na Suécia a natureza é uma das mitologias fundadoras: só há a natureza e o Estado. Não há História, sociedade, as pessoas, o sujeito. Claro que gosto da natureza, não sei o que quer dizer com isso, mas a natureza é também a peste e a cólera e o terramoto de Lisboa. Dizem que os peixes não sabem o que é o mar porque vivem nele. É impossível falarmos da ‘natureza’ como se fosse um objecto externo.”

Que resta, então, quando a natureza deixa de existir nessa exterioridade purificadora (bíblica, sem dúvida) e o seu contraponto passa a ser, como diz Egerman, o Estado? Pois bem, tal como a película de *Persona*, a certeza do real rasga-se entre palavras ansiosas e silêncios sem protagonistas. O filósofo francês Jean-Luc Nancy resumiu a tragédia interior desse mundo que foi abandonado pelas “forças divinas ou demoníacas”, assim descrevendo a instabilidade do nosso mapa existencial: “Hoje em dia, começamos a saber – mas isso perturba-nos quase até à loucura – que a oposição do real e do irreal, da natureza e do não-natural, não é afinal mais do que a oposição forjada por um mundo ainda suspenso entre as presenças divinas e a invenção de um mundo em que desapareceu a oposição entre a presença e a ausência.”

Nancy escreveu estas palavras em 2001, tentando lidar com um presente “privado de tradição e de futuro” (*La Pensée dérobée*, ed. Galilée, Paris), um presente sem dúvida mais digital que analógico. Dividido entre sonho e realidade, mas também reconciliado consigo mesmo, o velho professor Isak Borg de *Morangos Silvestres* (1957), interpretado por um mestre de Bergman, Victor Sjöström (1879-1960), será um dos derradeiros símbolos de uma tradição que ainda possuía o saber, ou melhor, a sagesa de uma tradição capaz de desejar, e discorrer sobre, as formas imponderáveis do futuro. Sintomaticamente, ele resume assim um dos seus sonhos: “Sonhei que estava morto, mas estava vivo.” Tal condição parece encontrar expressão social numa metódica distanciação dos seus semelhantes: “Nas nossas relações com outras pessoas, habitualmente discutimos e avaliamos o seu carácter e comportamento. Foi por isso que me retirei de quase todas as chamadas relações. Daí que a minha velhice tenha sido muito solitária.” Frustração existencial? Não exactamente: “A minha vida foi cheia de trabalho e sinto-me grato por isso.”

Com cerca de seis dezenas de filmes realizados para cinema e televisão, nada mais nada menos que 172 encenações teatrais e quase três centenas de escritos, incluindo argumentos e livros, Bergman foi também um herdeiro muito directo dessa alegria criativa de Isak Borg dita por Sjöström.

O que não será estranho a um torpor, nem feliz, nem infeliz, que circula pelas memórias de *Lanterna Mágica*: a sensação de viver como alguém que se descobre na condição de espectador de si mesmo, nessa medida identificando-se como personagem, não necessariamente narrador, da sua própria história.

Ingmar Bergman talvez pudesse assumir estas palavras que ele próprio escreveu: “Não tenho fé, não pertenço a nenhuma comunidade religiosa. Nunca tive necessidade de deus, de redenção ou de vida eterna. Sou o meu próprio deus. Os meus anjos e os meus demónios sou eu próprio que os crio.” Quem as diz é Sebastian (Anders Ek), actor de profissão e personagem de *Ritual* (1969): ele pertence a um grupo de teatro convocado para responder em tribunal por causa de um espectáculo considerado obsceno.

*Texto escrito com a grafia anterior ao novo acordo ortográfico.*





# “Na minha próxima peça vou ajustar contas contigo”

INGMAR BERGMAN\*

No dia 2 de abril, o meu procurador jurídico, o Sr. Rolf Magrell, foi convidado a ter uma conversa na Repartição de Finanças com o Sr. Bengt Källén, inspetor de impostos, e o chefe de repartição, o Sr. Hans Svensson.

O que estes dois senhores tinham a comunicar era qualquer coisa de muito complicado e, apesar das tentativas pacientes do meu procurador, ele não conseguiu expor-me todos os pormenores daquilo que os senhores das Finanças tinham a dizer-me. Contudo, a ideia que se esconde por trás dessa comunicação, essa sim, compreendi.

Para me antecipar ao departamento de publicidade das Finanças, que parece colaborar muitíssimo bem com os órgãos de informação, é minha intenção desmascarar as intenções desses nossos dois funcionários.

Que eu, ao tomar esta decisão, impeça que alguém receba umas “luvas” por uma boa notícia revelada à imprensa é compreensível. Porque, se não estou em erro, alguém já ganhou umas boas massas com “o escândalo Bergman”. A propósito disto quero fazer uma pergunta: como é que a imprensa contabiliza os pagamentos que faz quando surgem casos destes, e como é que os que recebem essas gratificações as declaram, como rendimento?

E passo a dar, muito sucintamente, a essência da mensagem dos Srs. Svensson e Källén. Peço ao leitor um pouco de paciência, dado que ela é, de facto, interessante.

Aqueles dois senhores comunicaram portanto ao meu advogado que na Repartição de Finanças não estavam satisfeitos com a não aprovação, por parte do inspetor de impostos Dahlstrand, do que a Repartição de Finanças dissera inicialmente sobre o meu caso. Como é sabido, o inspetor Dahlstrand quer que eu pague impostos pelos dois milhões e meio de coroas ganhos em 1975 (como lucro da minha ex-firma suíça Personafilm), enquanto aqueles senhores das Finanças querem que a minha companhia na Suécia, a Cinematograph, seja taxada também por esse lucro, dado que eles acham que a firma suíça é “inexistente”. Que esse lucro seja taxado portanto duas vezes (isto é,  $85\% + 24\% = 109\%$  sobre o lucro), não querem eles saber, pois o culpado disto é o inspetor Dahlstrand. (Estão a perceber, não estão?)

Mas se o inspetor Dahlstrand e eu pudermos chegar a um acordo de modo que eu seja taxado como a Repartição de Finanças inicialmente achou que eu devia ser, então a Fazenda não me cobrará impostos pelo lucro da minha firma na Suécia.

Para ser um pouco mais explícito: com ameaças e chantagem querem obrigar-nos, a mim e ao inspetor Dahlstrand, a reconhecer que a

Repartição de Finanças tem razão quanto à maneira como, logo no início, ajuizou sobre o caso.

É para mim um prazer comunicar ao inspetor Bengt Källén e ao chefe de repartição Hans Svensson, por meio deste jornal, que eu não aceito os métodos que utilizam e recuso-me a deixar-me envolver em qualquer forma de intrujice.

Evidentemente que sou obrigado a meditar um pouco mais sobre os motivos que podem estar por trás desta manobra surpreendente da Repartição de Finanças.

Apresento aqui alguns deles. Um certo número de pessoas das Finanças viram o seu prestígio afetado ao cessar o processo contra mim instaurado, isto por decisão do juiz de instrução, o Sr. Nordenadler. Durante meses, tanto o fiscal de impostos Kent Karlsson como os seus ajudantes tinham trabalhado neste caso, o qual culminou no dia em que me foram buscar ao Teatro Nacional. Ao verificarem, depois, que todo aquele trabalho em grande parte fora inútil, aqueles senhores sentiram uma necessidade imperiosa de descobrir algo mais a meu respeito, qualquer coisa que pudesse, pelo menos temporariamente, diminuir o efeito da publicidade negativa de que a Repartição de Finanças fora alvo tanto na Suécia como no estrangeiro. Provavelmente contavam que eu, com medo de novas perseguições, aceitasse esta chantagem com a qual as Finanças, em qualquer dos casos, sairia vencedora.

Eu não aceito um jogo destes.

Ao mesmo tempo quero deixar aqui bem claro que a minha vontade era estreitar contra o meu coração não só o inspetor como o chefe da Repartição de Finanças, porque esses dois cavalheiros conseguiram uma coisa que nem a psiquiatria nem eu próprio conseguimos durante os dois meses que durou a minha doença, isto é, pôr-me tão furioso que fiquei completamente curado. O medo e o sentimento de uma humilhação indelével que arrastei comigo dia e noite evaporaram-se em poucas horas e não voltaram a fazer-se sentir. A verdade é que cheguei à conclusão de que a parte contrária não era uma autoridade imparcial, objetiva, judiciosa, mas sim um bando de jogadores de póquer ciosos do seu prestígio.

Evidentemente que eu já tinha suspeitado disto quando observei o agente do fisco Kent Karlsson, o qual estava presente quando me submeteram ao interrogatório na Judiciária e não conseguia esconder a sua emoção perante o triunfo que seria atribuído à sua pessoa.

Devo confessar que, mais tarde, fiquei hesitante quando o juiz de instrução Nordenadler teve a coragem de se opor terminantemente às poderosas forças que, com antecipação, me haviam considerado culpado. (Decidi então não pensar mais no caso, voltar ao meu trabalho, confiar inteiramente o processo a especialistas. Fui, sou e serei sempre indiferente a dinheiro e bens. Não sinto qualquer pesar com a ideia de perder aquilo que possuo se, eventualmente, perder o processo, já que não avalio os meus recursos em dinheiro. Achei que fui maltratado, mas senti também necessidade de esquecer tudo isso para assim poder voltar à realidade. Também acho que o fim de toda esta história deprimente foi decente e justo.)

Mas ao fazerem a ameaça chantagista, o inspetor Källén e o chefe de reparição Svensson fizeram as coisas voltar ao seu estado inicial, confirmando as ideias mais paranoicas que o caso acordara em mim. Simultaneamente, a crise que afetou a minha capacidade de ação e a minha criatividade – coisa que nunca sentira na minha vida – cessou por completo.

Assim, depois de me ter aconselhado junto de algumas pessoas mais chegadas, tomei uma série de decisões que vou agora pôr no papel, pois de contrário surgirão sem demora muitas especulações, boatos e insinuações que, mais tarde, seria difícil desmentir.

A minha primeira decisão é esta: dado que, na minha profissão, necessito de uma certa tranquilidade para conseguir realizar algo, e porque essa tranquilidade, pelos vistos, ser-me-á recusada por um tempo indeterminado, vejo-me forçado a procurá-la noutra sítio, fora deste país. Tenho consciência de que, ao dar esse passo, corro um risco enorme. O exercício da minha profissão está tão intimamente ligado ao meu meio e à minha língua que aos cinquenta e oito anos de idade não serei capaz de uma adaptação a um novo meio. Apesar disso, tenho de ousar fazer uma tentativa, não posso continuar a ter a sensação paralisante de falta de segurança com que tenho vivido durante os últimos meses. E sem poder trabalhar, a minha existência perde todo o significado.

A segunda decisão: para que “os contribuintes honrados deste país” não julguem que me escapo da Suécia devido ao processo fiscal, deixo toda a minha fortuna depositada numa conta bloqueada, a qual fica à disposição da Repartição de Finanças caso eu perca o processo. Uma quantia igual, em condições idênticas, estará disponível para o caso de a minha companhia Cinematograph perder também o processo. Se, apesar disso, ficar a dever dinheiro, é minha intenção pagar a dívida até ao último cêntimo. Fizeram-me já várias ofertas de trabalho, e não penso ficar a dever seja o que for ao meu país.

A terceira decisão: durante estes últimos anos, paguei mais de dois milhões de coroas em impostos, dei trabalho a muita gente, fui extremamente cuidadoso para que todas as transações da minha companhia fossem absolutamente corretas. Mas, como não entendo de números e tenho medo de dinheiro, encarreguei pessoas honestas e de mérito reconhecido de se ocuparem dessas coisas e dos problemas com elas relacionados. A minha casa na ilha de Fårö tem sido o meu porto seguro, nela sinto-me como uma criança ao colo da mãe, e nunca pensei que alguma vez na vida tivesse necessidade de fazer mais uma mudança. Tenho sido partidário da social-democracia, essa ideologia de compromissos que eu abracei com paixão sincera. Considerei sempre o meu país como o melhor do mundo e ainda hoje penso assim, talvez porque tenha visto tão pouco de outros países.

Mas o meu acordar para a realidade foi um choque, quer pela humilhação tão dolorosa a que me sujeitaram, quer porque tive de reconhecer que, nesta terra, seja quem for pode ser atacado e aviltado por um tipo especial de burocracia que se alastra como um cancro maligno, e que de modo algum está preparada para desempenhar a sua difícil e delicada tarefa, mas à qual

a sociedade concedeu poderes que os indivíduos que dela fazem parte não estão à altura de exercer.

Quando os funcionários das Finanças, com o fiscal de impostos Kent Karlsson à testa, de surpresa, apareceram nos escritórios da Cinematograph e pediram para ver a nossa contabilidade, achei que aquele modo de proceder era ofensivo, mas fui informado de que “hoje em dia é assim que se faz e não há objeções a pôr”. Disseram-nos que estavam sobretudo interessados nas transações da Personafilm e, sem hesitar, pusemos a contabilidade da firma à disposição desses funcionários.

A partir daí, tanto eu como o meu advogado esperámos, sem qualquer inquietação, ser chamados à presença desses senhores contabilistas para falar do assunto. Ora, isso não aconteceu.

O fiscal de impostos Kent Karlsson e os seus rapazes tinham outros planos. A ideia deles era preparar uma demonstração de força que tivesse imediatamente eco por todo o mundo, e que lhes proporcionaria marcar uns quantos pontos em cada uma das várias tabelas da nossa burocracia.

(Tudo aquilo, aliás, foi uma prova de pouca inteligência: entre o início do controlo dos nossos livros e a detenção da minha pessoa e do meu advogado, “para que não destruíssemos qualquer prova comprometedora”, decorreram vários meses. Se tivéssemos qualquer coisa a esconder, teríamos tratado de dissimular qualquer pista durante esses meses. Até mesmo o polícia Paulus Bergström podia ter previsto isso. E se eu tivesse qualquer coisa a pesar-me na consciência, teria fixado residência no estrangeiro durante esse longo período. Por último, se eu não estivesse tão desesperadamente apegado a este país e, além disso, não fosse de uma integridade que, por ser a toda a prova, merece castigo, teria à minha disposição uma fortuna considerável – no estrangeiro.)

Nenhuma destas possibilidades passou pelas cabeças do fiscal de impostos Karlsson ou do juiz de instrução Dreifaldt. Mas o golpe magicado pelo Sr. Karlsson tornou-se realidade, e por isso é que, catorze minutos depois de a polícia me ter levado do Teatro Nacional, o agente encarregado do interrogatório recebeu logo um telefonema do primeiro jornal a pedir pormenores sobre a sensacional detenção.

Depois, como esta planeada manifestação de força fracassou, passaram a uma tática de atiradores de trincheira, fazendo uso de ameaças e chantagem. Receio bem que esta estratégia continue por tempo indeterminado.

Ora, eu não tenho nem cabeça, nem nervos para suportar este tipo de guerra. Nem tempo.

Por isso é que me vou embora. Vou-me embora para preparar o meu primeiro filme a ser rodado no estrangeiro, numa língua estrangeira.<sup>1</sup> Não vejo razão alguma para me lamentar. Para toda a gente, salvo para mim e para os que me são mais chegados, isto não é senão uma bagatela, ou “uma ninharia”, para usar a linguagem dos funcionários da Repartição de Finanças.

Disseram-me que eu devia processar o vespertino *Aftonbladet* pela maneira como cobriu o meu caso. A minha resposta é que não vale a pena.



É um jornal que se distingue por escrever insinuações, ultrajes, meias-verdades, e fazer perseguições a pessoas do tipo que só se pode esperar de uma ralé, colecionando admoestações da Inspeção de Imprensa com o mesmo prazer com que um canibal coleciona crânios. Presumo que em todas as sociedades há necessidade de uma cloaca semelhante à do jornal *Aftonbladet*. O que não cessa de me surpreender é que esta cloaca seja o orgulho da imprensa social-democrata, e que naquela redação em decomposição trabalhem alguns profissionais respeitáveis e decentes.

Também me aconselharam a processar o juiz de instrução Dreifaldt, exigindo uma indenização (deixei de encenar duas peças que me seriam pagas, cada uma, a quarenta e cinco mil coroas, suspendi a realização de um filme que me daria cerca de três milhões de coroas, além do sofrimento psíquico pelo qual exigiria uma coroa, e uma reputação manchada, com igual preço, perfazendo isto tudo três milhões e noventa mil e duas coroas).

Até isto acho que não vale a pena. Amadorismo, sentido do dever e torpeza trabalham de mãos dadas, fenómeno que temos de compreender porque é bem sueco. Um dia, provavelmente, acabo por escrever uma farsa com este tema. Digo o que Strindberg costumava dizer quando se zangava com alguém: “Toma cuidado, grandessíssimo malandro! Na minha próxima peça vou ajustar contas contigo.”

---

1 *O Ovo da Serpente* (1977), rodado em Munique, falado em inglês e alemão.

\* Artigo publicado no jornal *Expressen*, em 22 de abril de 1976. In *Lanterna Mágica*. Trad. Alexandre Pastor. Relógio D'Água Editores, maio de 2012. p. 109-114.



# “Sou socialista, niilista, republicano”

ALEXANDRE PASTOR\*

Perante o morno, quase letárgico clima de debate que reina de momento na Suécia, justamente quando o país luta com graves problemas económicos, sociais e sobretudo culturais, ocorre-me, neste ano de 1984, e na sociedade mais orwellizada do nosso planeta, ver o que o seu escritor mais polémico (e maior), August Strindberg, escreveu há justamente cem anos, isto é, em 1884.

Nada mais simples. Consulto um dicionário de Strindberg cuja existência data apenas dos anos 70, e que não é do tipo explicativo como o nosso para ler o Mestre Aquilino, e das seis mil e tal personagens ideadas pelo escritor, o livro informa-nos da obra em que cada uma delas aparece, entre as seiscentas e tal que este Balzac do Norte nos deixou. Ficamos igualmente perplexos se atentarmos no que nos legou como epistológrafo, porque, à semelhança de tantos outros autores do seu tempo (e Strindberg foi, indubitavelmente, um dos que melhor souberam cultivar a epistolografia), ele deixou mais de quatro mil cartas, correspondência essa coligida em quinze volumes com cerca de quatrocentas páginas cada. Dirigidas ao seu editor, às três esposas que teve (e que o deixaram), a colegas, aos filhos (cheias de ternura e cuidados), aos amigos e inimigos (leia-se: invejosos), a celebridades como, entre outras, Nietzsche, Zola e Gauguin, esses documentos, quantas vezes confessionais, são sempre, e independentemente do estado de espírito do autor e das situações difíceis em que amiúde foram redigidos, verdadeiras obras-primas quanto ao teor e, não menos, à caligrafia e ao aspeto estético que o autor lhes imprimiu.

Assim, e para revelar ao leitor mais uma faceta deste gigante, entre o muito que ele nos legou datado de 1884 escolho um opúsculo intitulado “Pequena catequese para o proletariado”, que já lera há alguns anos mas cuja data de feitura não tinha presente. Num ápice, o referido dicionário facilitou-me essa informação. Que se ligue o nome de Strindberg ao teatro naturalista, é quase certo, mas que se saiba quanto de revolucionário este espírito abrigou toda a sua vida dentro de si, é menos provável. Daí a referida escolha. Antes, porém, umas linhas introdutórias sobre o autor.

Contemporâneo do nosso Eça e do brasileiro Machado de Assis (faleceram os três dentro de um curto lapso de doze anos), e tal como essas duas figuras são os pais das modernas literaturas portuguesa e brasileira, Strindberg é, no sentido mais lato do termo, o primeiro modernista das literaturas nórdicas. No entanto, e porque peças como *O Pai*, *Menina Júlia*, *Páscoa* e outras – expoentes dessa corrente fugaz que foi o naturalismo e cujo fim era a desmistificação da ideologia burguesa – granjearam ao autor

fama mundial, persiste-se em apresentar Strindberg não como modernista, mas como escritor naturalista por excelência.

Foi o quarto filho de uma prole de oito, e o facto de a mãe já ter um filho predileto quando ele nasceu marcou-o para a vida inteira. Após ter concluído os estudos em Uppsala, volta para a sua cidade natal, Estocolmo, em 1872. Nesse mesmo ano, portanto com vinte e três anos apenas, escreve uma das suas obras mais notáveis, o drama histórico *Mestre Olof*, cujo modernismo e espírito revolucionário levou o diretor do Teatro Nacional (Dramaten) a esperar nove anos até que se decidisse a encená-lo. O mestre Olof foi um reformador e historiador sueco à altura do nosso Fernão Lopes, sobressaindo nele também o estilo, a verdade histórica, a ausência de lisonja ao monarca Gustavo Vasa, a quem serviu em 1523. Por outro lado, na literatura sueca a peça tem um valor correspondente ao nosso *Frei Luís de Sousa*.

O decénio de 1970 é, contudo, um período de vacilação para Strindberg quanto à carreira que quer seguir. Em Uppsala já o tentara a medicina, quis depois ser ator, em Estocolmo é jornalista por uns tempos, dá explicações, pinta, sim, hesita tanto na vida a ponto de ponderar alistar-se na Legião Estrangeira e até de enveredar pela carreira eclesiástica. Numa palavra, acabou por viver toda a sua vida com um pé nas letras e o outro nas ciências. Deixou livros de botânica, astronomia, foi um fotógrafo admirável, dedicou-se à química (em Paris, químicos franceses mostraram grande interesse pelas suas pesquisas), à alquimia (obcecou-o a ideia de fazer ouro), isto sempre com o mesmo afínco com que se dedicou à história, ao folclore, à filosofia, à linguística. Como amanuense da Biblioteca Nacional, estuda chinês para pôr em ordem todo o acervo de material sinológico ali existente (e pôs), sabia hebreu, e que o português não lhe era totalmente desconhecido prova-o o facto de mencionar vocábulos nossos num estudo comparativo de etimologia.

Em 1879, publica *O Salão Vermelho*; obra-mestra, altamente polémica, onde, entre outros temas, surge bem claro o antissemitismo do autor. Exponente do radicalismo e do sentido crítico de Strindberg, esta obra tem em *As Farpas*, de 1871, uma ligeira equivalência na nossa literatura.

Que não se depreenda disto que Strindberg foi profeta na sua terra. A verdade é que obras-primas como *O Pai e Menina Júlia*, hoje imortais, foram recebidas com indiferença tanto pela crítica como pelo público, aquando das suas estreias. Só poucos anos antes da sua morte, mais precisamente de 1907 a 1910, quando o escritor consegue abrir um *piccolo* teatro, é que as suas obras são apresentadas com regularidade, ainda que, acrescenta-se, muitas vezes cada peça tivesse apenas quatro representações. Esta incompreensão para com o dramaturgo explica-se sobretudo pela preponderância (e popularidade) de uma pléiade de poetas seus contemporâneos, como Heidenstam, Karlfeldt, e a conhecida romancista Selma Lagerlöf, os quais persistiam numa fidelidade cega ao ideal romântico, mesmo nos fins do século XIX.

A 29 de julho de 1884, Strindberg definia-se a si próprio nestes termos: “Sou socialista, niilista, republicano, enfim, tudo o que possa ser contrário

aos reacionários. [...] E gostaria de pôr tudo de pernas para o ar para ver o que se encontra no fundo. Estamos tão emaranhados e somos tão terrivelmente manipulados, que a nossa vida, para a estudarmos, temos primeiro de fazê-la em fanicos, queimá-la, para depois começar tudo de novo.”

Agora, alguns extratos da “Pequena catequese para o proletariado”, em tradução direta do sueco e textual. (As perguntas foram formuladas pelo próprio Strindberg.)

- Que se entende por classe dirigente? – São os que consomem e administram. E administrar não é trabalhar. É apenas uma ocupação. Nem isso! É comparável às caçadas frequentes da família real, às suas festas, viagens, e outras diversões que nos são mantidas secretas.
- Que é o proletariado? – São os que nutrem e são administrados. Os que, com as suas mãos, produzem alimentos, roupas, casas e combustíveis. Os nutrientes, portanto.
- Que se entende por moral? – É um sentimento de justiça refinado pela classe dominante com o fim de reduzir as classes inferiores a um modo de vida pacato.
- Na natureza humana, a moral é congénita? – Nada disso! Varia segundo o clima e o arbítrio da classe dominante. Nos países do Sul, uma mulher da sociedade pode desnudar o peito na presença de outras pessoas para dar de mamar ao filho. Na Suécia, ela desnuda-se nos bailes, só para os cavalheiros.
- Que é ter consciência? – É sentir que se não seguiu um preceito. E a julgar pelas ações da classe dominante, ela carece de consciência, o que, em si, é compreensível, porque os mandamentos que impõe são destinados unicamente às classes inferiores. Para si mesma, a classe dominante tem uma só lei: o que faço está bem feito!
- Que se entende por política? – É a arte de governar, ou a arte, por parte da classe dominante, de manter as inferiores sob controlo. Por política também se deve entender todo o procedimento fraudulento.
- Que é um escândalo? – É tudo o que se opuser à classe dominante.
- Que deve um cidadão à pátria? – Nada! A sua educação foi paga pelos pais, tal como quarto e comida; se tiver emprego, o cidadão paga-o com o seu trabalho; depois, para estar protegido, paga impostos.
- Quem foi Cristo? – Uma criatura invulgar que, à sua maneira, quis iluminar e salvar as classes inferiores. Infelizmente, também ele acreditava no Céu, e em vez de mostrar aos trabalhadores e oprimidos como deviam melhorar a sua vida cá na Terra, apontou-lhes o Desconhecido. Daí Cristo ser hoje um conceito antiquado, e só servir os desígnios da classe dominante como consolo.
- Que se entende por estética? – É a ciência de elogiar ou achincalhar uma obra de arte.
- Que é o casamento? – Uma instituição económica na qual o homem é obrigado a trabalhar para a mulher, da qual se tornou escravo.

No proletariado, tanto o homem como a mulher trabalham com o corpo, mas mais o homem; na classe média, o homem trabalha e a mulher administra; na classe dominante, o homem tem um cargo e a mulher diverte-se. [...] As mulheres emancipadas dizem que querem ser úteis. Ora, isto é mentira. O que fazem é abandonar a lida da casa e os filhos para pintar quadros a óleo e martelar no piano. É isto ser útil? Não será muito mais proveitoso cuidar dos filhos que agora ficam entregues a escravas (criadas)? Não é a função do casamento justamente ter filhos e educá-los? E toda essa história do prazer do homem nisto são lérias! As mulheres emancipadas dizem ainda que a mulher não nasceu para ter filhos. Ora essa! Quem os há de ter, então? Quais as consequências deste estado de coisas? A recusa do homem a casar-se.

Em 1902, dez anos antes do seu falecimento, Strindberg escreve um acerbo artigo para o matutino *Svenska Dagbladet*, pronunciando-se sobre as Academias sueca e francesa. Entre outras coisas, e depois de se insurgir contra a atribuição do Nobel a Sully Prudhomme, em 1901, à época membro da Academia Francesa, Strindberg diz: “As coisas vão tão mal com a Academia Francesa como com a nossa, porque a Academia Francesa, desde os tempos de Balzac, o maior de todos, não tem como seus membros os grandes escritores, sendo apenas um clube meio literário. [...] Os irmãos Goncourt, que iniciaram uma nova era na literatura mundial, não fizeram parte da Academia; o gigante Émile Zola, que só por si é uma época, não foi digno de se sentar ao lado de escritores de meia-tigela como Claretie, Loti, Theuriet, Bourget e Cherbuliez. Alphonse Daudet desprezava a instituição, Maupassant ignorava-a, Huysmans parece que nem sabia da sua existência... Numa palavra, a Academia tornou-se um sindicato onde não há profissionais de literatura.”

Mais adiante, referindo-se agora à Academia Sueca, Strindberg escreve: “E o conceito que esses honoráveis senhores fazem de poesia é tão infantil que chega a ponto de considerarem poesia só aquilo que está escrito em verso, de preferência rimado. [...] Por isso, a nossa Academia favorece bagatelas, o mesquinho, o decorativo, o sem significado e, como autoridade ajuizadora, é parcial, cobarde, muitas vezes fútil e, ultimamente, até perversa.”

Embora Strindberg tenha escrito, a 13 de dezembro de 1884, não ter “aspiração alguma a ser um grande escritor, e ainda menos a ser um grande homem”, é evidente que a sua crítica à Academia Sueca reflete o ressentimento de se ver preterido como candidato ao prêmio. E com razão. Porque dos laureados com o Nobel, desde o início dessa instituição até à data da sua morte, em 1912, hoje só recordamos Kipling (1907), Selma Lagerlöf (1909) e Maeterlinck (1911). Todos os demais caíram no olvido.

Como compensação, e para reparar a injustiça feita a Strindberg, por iniciativa de um jornal, o povo sueco quotizou-se, criando o aqui chamado

Prémio-alternativo do Nobel, ainda hoje existente, e um bem necessário para todas as vezes que esta Academia comete *gaffes* do género, a que todos nós já estamos habituados.

Janeiro de 1984

\* “O que pensava Strindberg em 1884”. In *Cartas da Suécia*. Chiado Editora, março de 2016. p. 22-9.





# “Um sistema de ansiedades”

SUSAN SONTAG\*

Caro/a...

Pedes-me que te fale da Suécia depois de ter vivido aqui sete dos últimos doze meses. Dir-te-ei o que puder, mas, por favor, lembra-te de que as minhas impressões são especializadas e locais. A Suécia que conheço é, acima de tudo, um lugar onde tenho trabalhado. Mais do que isso: é o lugar onde tenho podido dedicar-me a uma atividade – escrever e realizar um filme<sup>1</sup> – que me tem proporcionado mais prazer do que qualquer outra até ao momento. Sei que este trabalho tem corrido bem não só devido ao meu gosto pelo mesmo, mas também porque o tenho realizado aqui, num país cuja política cultural é de uma grande generosidade para com os cineastas independentes. A indústria cinematográfica da Suécia, na sua fase atual, iniciada com as reformas pioneiras de Harry Schein que conduziram ao estabelecimento do Instituto Sueco de Cinema em 1963, é talvez a única no mundo capitalista com uma forte tendência de apoio aos criadores independentes de filmes “de arte” (ou “de qualidade”, como aqui se designam), libertando-os das habituais pressões financeiras e burocráticas do cinema comercial, ao mesmo tempo que os dota dos fundos e meios adequados à produção de obras inteiramente profissionais. Somos simplesmente encorajados a dar o nosso melhor e deixados em paz – com a nossa equipa técnica e os nossos atores – para o fazer. Ainda que eu estivesse disposta a viajar para qualquer canto do mundo pela oportunidade de me lançar como realizadora, o mais provável é que não encontrasse um lugar mais agradável do que a Suécia. Continuar a trabalhar neste país é sem dúvida uma tentação – tenho total liberdade para fazer o que quero –, e é muito provável que regresse em junho de 1970 para fazer um segundo filme<sup>2</sup> com a mesma produtora.

E, contudo, uma parte de mim teme a perspetiva de prosseguir uma carreira de cineasta na Suécia. Não devido às condições de trabalho, que na sua maioria são as ideais, mas sim porque, se tiver de passar aqui diversos meses a cada um ou dois anos, serei forçada a lidar com o profundo conflito que me opõe a muitas das características da vida sueca. É bem possível que eu tivesse expectativas irrealistas em relação à Suécia, o celebrado paraíso da social-democracia, como certamente acontece com muitos visitantes estrangeiros. O que é certo é que não estava preparada para a singularidade deste país. Antes da minha primeira visita em abril último (um pouco antes da minha viagem ao Vietname do Norte), imaginava a Suécia como uma pequena América, com alguns traços da Alemanha Ocidental e também do Japão: autoestradas de seis faixas, centros comerciais suburbanos, televisão, patilhas, fábricas automatizadas, uma imaginativa literatura infantil, uma juventude a par das últimas modas, manifestações contra a guerra do

Vietname: todos os confortos, atribulações e expedientes da industrialização – a sociedade de consumo, mas aperfeiçoada e em parte destoxificada por ação de um avançado e esclarecido “estado-providência”. E embora tenha encontrado tudo isso, e embora a Suécia apresente de facto mais características em comum com esses países do que com quaisquer outros (ainda que muitas vezes, particularmente nas suas similaridades com o Japão, assuma aspetos diferentes dos que tinha imaginado), o país não é, em grande medida, o que eu esperava.

A experiência de um novo país, seja ele qual for, desenvolve-se como uma batalha de lugares-comuns – sobretudo quando o país em questão é muito célebre, como no caso da Suécia. (Alguns países são mais célebres do que outros, e similares leis de popularidade – a falsa ótica da moda; as cruéis oscilações da admiração, da inveja e da exprobração – aplicam-se aos países assim como aos seres humanos.) Eu vinha preparada para ver além dos habituais *clichés* negativos sobre a Suécia – e, para meu desconcerto, acabei por confirmar a veracidade de muitos deles. E o mais estranho é que o fiz com a ajuda dos próprios nativos. Os suecos adoram falar sobre a Suécia e, em privado, não hesitam em unir-se aos forasteiros exasperados na crítica acerba às características do país. Em parte, isto reflete apenas a aversão dos suecos à discussão e à controvérsia – para meu gosto, mostram-se demasiado prontos a concordar tanto com os visitantes estrangeiros como entre si. Mas, em parte também, as conversas que tive refletem, julgo, o genuíno dom da autocritica que aqui floresce. Não há defeito que eu possa apontar à Suécia que uma série de meus conhecidos suecos não tenham eles próprios referido voluntariamente. Isto é desarmante, pelo menos a início. Ao fim de algum tempo, poderá parecer-nos como uma evasiva.

O elevado grau de autoconsciência nacional é em parte o que seria de esperar de uma população com o mais alto nível de rendimento per capita do mundo e uma forte convicção da superioridade moral do seu país. É evidente que os suecos se orgulham da excecionalidade da Suécia, do seu papel de vanguarda no palco internacional. O que parece ser bastante americano, não é verdade? Porém, o orgulho dos suecos é de um tipo muito diferente. Os americanos, igualmente impelidos por um sentido da sua singularidade enquanto nação e de uma identificação com a virtude, não só consideram esta virtude exportável como se julgam na obrigação urgente de a exportar (e de lucrar com isso: o imperialismo). Os suecos consideram-se exemplares de um modo mais passivo. Não têm condições nem predisposição natural para exportarem agressivamente o que praticam – uma moral sexual pós-puritana, bom gosto e generosidade para com as artes, planeamento económico racional, justiça social sem fricções, preocupação com o ambiente urbano –, limitando-se a aguardar com confiança os inevitáveis movimentos da história que acabarão por levar as outras nações a imitá-los. Como me foi dito por mais do que um sueco, aquilo que acontece na Suécia acaba por acontecer cinco, dez ou quinze anos mais tarde noutras regiões avançadas do mundo.

Contudo, essa excepcionalidade também significa separação. Por muito orgulhosos que se sintam das suas realizações (ou seja, da sua modernidade), os suecos também falam com frequência, e num tom menos confiante, do carácter remoto e bastante isolado da Suécia. A sua política de neutralidade, a sua defesa de medidas humanitárias junto de corpos legislativos internacionais onde as outras nações se limitam a zelar pelos seus próprios interesses ou a desenvolver meros jogos de poder, constituem uma fonte de autoestima nacional, mas também agravam o seu fardo psíquico (de isolamento). Os suecos falam de fazer férias “na Europa” assim como os ingleses de viajar para “o continente”.

### **“Como quem se debruça sobre um abismo”**

Aqui, a linha divisória entre público e privado é traçada de um modo algo diferente. Num certo sentido, há menos privacidade na Suécia do que em qualquer outro país industrial avançado. Veem-se muito menos muros e cercas em torno das residências privadas do que na Inglaterra ou na América. As pessoas despem-se descontraidamente, mas sem veleidades exibicionistas, nas saunas, para nadar ou para tomar banhos de sol. Contudo, a ausência de alguns desses tabus familiares associados à privacidade não significa uma vida comunitária mais intensa. Significa, isso sim, a tradicional incapacidade do indivíduo de se defender contra as exigências da comunidade, *na medida em que se constitui como um membro da mesma*. A possibilidade de um afastamento profundo e radical está sempre presente – e é com frequência levada à prática. A principal área de afastamento é, simplesmente, a dos sentimentos, que não se confunde com a das informações sobre o estatuto ou o comportamento objetivo. Para um sueco, a expressão dos sentimentos – se estes são intensos – constitui um sério desafio. Daqui poderíamos talvez inferir que os suecos são um povo de temperamento muito ardente. Porém, não conheço uma cidade moderna mais sossegada do que Estocolmo, onde quase todos os ruídos são produzidos por máquinas. As pessoas falam em voz baixa ao telefone, mantêm conversas em surdina nos restaurantes, aplaudem com moderação no final de uma conferência ou espetáculo. Lembro-me de dois concertos de rock a que assisti em setembro na Konserthuset, o maior auditório da cidade. Tanto os Doors como os Jefferson Airplane tocaram para uma sala lotada, cheia de belos jovens de longas cabeleiras, na sua maioria exibindo a indumentária tribal em voga há dois anos nos bairros boémios de Nova Iorque e São Francisco, e muitos deles já pedrados e a vaguear pelos corredores – na aparência, um público típico do Fillmore, exceto no som. Aqueles miúdos assistiram aos concertos absolutamente imóveis e em silêncio, aplaudindo educadamente após cada número. A única ocasião em que ouvi os suecos a levantar a voz foi durante um jogo do campeonato internacional de hóquei no gelo, em março, e mesmo essa vozeria era extremamente decorosa, além de intermitente.

Aparentemente, falar é um eterno problema para os suecos: fazem-no como quem se debruça sobre um abismo. Escolher o tema de conversa é um problema. Os tópicos preferidos são: o tempo (os suecos sofrem

continuamente com o frio e a falta de sol); dinheiro (são impudicos no que toca a dizer ou a perguntar os preços das coisas); álcool (sobre isto voltaremos a falar mais adiante); e planos de ação (desde um simples “vou urinar” antes de sair da sala por alguns minutos a anunciar uma viagem de férias). Uma vez em marcha, os diálogos tendem a tropeçar numa excessiva preocupação com os pormenores; os suecos manifestam desagrado quando abreviamos em demasia uma explicação ou saltamos de tópico em tópico. E há sempre o risco de a conversa se esgotar, seja pelos imperativos do secretismo, ou pela irresistível atração do silêncio. O silêncio é o vício nacional dos suecos. Imagino que te rias, se invocar a este propósito Greta Garbo. Mas, francamente, a Suécia está cheia de mini-Garbos pro-saicas e desgraciaosas. E também cheia de momentos como os dos filmes de Bergman, em que as personagens exprimem silenciosamente os tormentos da incapacidade de dizer o que sentem.

Não é apenas a excessiva reserva que torna os suecos silenciosos; é todo um sistema de ansiedades, uma perceção do mundo como um lugar extremamente perigoso e traiçoeiro. A fonte desses perigos é, presume-se, tanto o próprio indivíduo como o Outro – ainda que permaneça por apurar qual o medo prevalecente em termos psicológicos, se o da agressão própria ou alheia. Neste país cheio de tabus, o mais notável de todos é talvez o que envolve os sinais de agressividade. Nas ruas, os agentes da polícia são invariavelmente atenciosos; embora quase todos andem armados, suscitam sentimentos de respeito e, com frequência, de confiança, pelo menos tanto quanto na Inglaterra, mas são também mais temidos, já que o nível de culpa decorrente dos atropelos ao código social, tais como a embriaguez pública, é muito mais elevado do que na Inglaterra. Contudo, os polícias só lidam com as infrações propriamente ditas; o mais rigoroso policiamento da agressividade é realizado por cada um dos suecos. Esta marcada rejeição da agressividade, mesmo nas suas formas mais ínfimas, transparece no tom de voz brando que os caracteriza, no reduzido nível de ruído nos lugares públicos, na inibição das multidões mesmo em eventos e espetáculos extravagantes ou dados à euforia.

Um mundo tão reprimido como este precisa de uma válvula de escape. Aqui, é a bebida. Na Suécia, o álcool tem o estatuto de uma substância mítica: o elixir mágico que permite a libertação da agressividade e a intimidade. Se bem que em termos de consumo per capita a Suécia fique atrás dos Estados Unidos, da França e de diversas outras nações, a quantidade de álcool ingerida pelos suecos não deixa de ser formidável, sobretudo devido ao arreigado hábito de beber muito às refeições (ao passo que o consumo em bares é relativamente pouco expressivo); para um sueco, não é incomum consumir uma garrafa de vinho, várias cervejas e pelo menos um *brännvinn* ao jantar. Beber é como viajar para o estrangeiro.

O álcool liberta o bebedor do dever da *prudência*, que é um dos principais temas da vida sueca. Os polos básicos do comportamento sueco são: prudente e contido *versus* perigoso e pródigo. E a metáfora fundamental de semelhante polaridade é sobriedade *versus* embriaguez. Devido ao elevado

valor atribuído à contenção, impera um grande medo de perder o controlo – acompanhado, claro está, por um intenso desejo de fazer precisamente isso. Esta ambivalência pode emergir nos momentos mais inopinados.

Os suecos querem ser violados. (Tenho um problema aqui: sou, por temperamento, avessa à violação.) E o álcool é a forma nacional de autoviolação. A embriaguez é, pois, por definição, a vergonha nacional. O peso da culpa está, quase inteiramente, associado ao álcool, e não – como no resto da Europa e nas Américas – ao sexo. (Daí a aparência um tanto enganadora de emancipação sexual.) Aqui, o estigma associado ao alcoolismo é realmente excruciante.

### **“Misanthropia, uma atitude respeitável”**

A Suécia é o único país que conheço onde a misantropia é uma atitude respeitável, ou, pelo menos, uma qualidade que as pessoas frequentemente admitem possuir (quão profundamente o sentem é outra questão) e pela qual exprimem simpatia. Um meu conhecido sueco, diplomata de profissão, disse-me que jamais poderei compreender a Suécia se não dominar o conceito de *manniskortrött*, “estar cansado de pessoas”. Os suecos cansam-se facilmente uns dos outros, disse-me ele. Precisam de se afastar. Respondi-lhe que isso me parecia psicologicamente implausível. “Nunca se cansa das pessoas?”, perguntou-me. Disse-lhe que muitas vezes ansiava por privacidade, o que não era a mesma coisa. Essa minha necessidade de privacidade não implicava estar cansada das pessoas, mas apenas um desejo de mais espaço pessoal. As pessoas não têm nada de mal, concluí, de modo pouco convincente. (Já tinha tido outras versões desta desanimadora conversa com outros suecos.) Ele olhou-me como se me achasse doida e resmungou qualquer coisa sobre o infantil e rousseauiano otimismo dos americanos. Nessa ocasião, desisti. Contudo, julgo que o compreendo. Como não ser misantrópico num país onde as relações pessoais são por norma tensas, cheias de ansiedade, sentidas como coercivas? Para a maioria dos suecos, o contacto humano é sempre, pelo menos de início, um problema – se bem que, em muitos casos, o problema possa ser resolvido e a distância ultrapassada. O convívio com os outros é por eles sentido como um esforço, muito mais do que como um alimento. Se tu e eu o sentíssemos da mesma forma, estou certa de que teríamos necessidade de escapar e descansar tantas vezes quanto possível, tal como fazem os suecos.

Em contraponto a esta misantropia está o celebrado amor dos suecos pela natureza. Embora já tivesse ouvido falar disto antes de aqui chegar, fiquei ainda assim surpreendida perante o ardor com que eles falam sobre os seus períodos de isolamento em zonas rurais remotas. (A natureza parece ser, na cultura sueca, o único objeto de paixão absolutamente respeitável.) Um grande número de suecos vive, de facto, um romance extraordinário com a natureza. Em Estocolmo e noutras cidades, muitas pessoas de todos os níveis económicos possuem um pequeno barco ou uma pequena casa no campo, ou ambas as coisas. Na Suécia, estes bens fazem parte das expectativas normais, do mesmo modo que, nos Estados Unidos,

um aparelho de televisão e um automóvel (os quais, evidentemente, também não são estranhos aqui; de facto, um em cada cinco suecos possui um automóvel – a mais alta percentagem na Europa: precisam dele para, entre outras coisas, chegarem ao barco ou à casa de campo). Se entre nós os bens desse tipo tendem a ser vistos como luxos, como adereços da riqueza industrial, muitos suecos entendem-nos como necessidades. O seu ritmo *exige* períodos de retiro no mundo natural, que a casa de campo e o barco tornam mais viáveis. A natureza significa estar tão longe quanto possível das outras pessoas e, idealmente, para além de quaisquer vestígios de humanidade – um objetivo de férias que, num país tão drasticamente subpovoado como a Suécia, não é difícil de alcançar. E das duas perspetivas sobre a natureza sueca, a que olha para lá do espaço terrestre da nação e a que se volta para dentro, para os seus obscuros espaços internos – o mar e a floresta –, o acento emocional recai sobre a segunda. Embora mais de metade da Suécia seja bordejada pelo mar, e a própria cidade de Estocolmo se estenda sobre uma série de ilhas (de tal forma que, seja em que ponto da cidade for, estamos sempre a apenas alguns minutos de distância da água e de uma ponte) na densa extremidade de um vasto arquipélago, as regiões florestadas e os remotos lagos interiores proporcionam uma experiência da natureza mais profunda e irresistível. A floresta é não apenas uma realidade física dominante que ocupa mais de metade da área terrestre da Suécia, mas também uma metáfora nacional vital. “Ir para a floresta” significa desaparecer. “Vai para o bosque” significa vai para o inferno. A floresta é uma espécie de paisagem ideal, cuja autoridade tem pouco que ver, tanto quanto posso discernir, com a anémica ideia de que a natureza é “bela”. Para os suecos, a natureza não é, como para a maioria de nós, um objeto estético, mas um ambiente ou um meio de propriedades terapêuticas: impessoal, estável, denso, mas vazio, ameaçador e, porém, quando comparado com as relações humanas, envolvente e revigorante. Seria uma presunção da minha parte alongar-me em especulações sobre o tipo de prazeres que os suecos retiram das suas experiências solitárias com a natureza, mas não duvido de que o equilíbrio psíquico de muitos deles depende inteiramente disso.

### **“Uma cultura anestesiada ao nível sensorial”**

É verdade que os suecos são espetacularmente bem-parecidos, mas é bastante comum uma discrepância entre a beleza do rosto e a inibição do corpo. Este é menos aparente no corpo em repouso do que nos seus padrões de movimento: escassa mobilidade da cabeça, ombros inexpressivos, pélvis bloqueada; um porte inflexível, demasiado hirto. O problema do corpo rígido parece ser menos agudo, e menos prevalente, nas mulheres do que nos homens, o que explica talvez a razão por que ouvimos louvar a beleza das suecas com mais frequência do que a dos suecos – se bem que, no que toca aos rostos, os homens me pareçam ainda mais atraentes do que as mulheres. E, no entanto, a maioria dos suecos goza de excelente saúde física, como se pode ver de imediato pela sua boa tez e pelo reduzido número



de pessoas obesas; muitos deles são viciados em exercício – a natação, o *jogging*, o *ski* e a sauna fazem parte da vida quotidiana dos suecos muito para além dos trinta anos, a idade em que a maioria dos americanos de classe média se rende definitivamente ao sedentarismo. O facto de manterem a rigidez física apesar da sua boa saúde e de todo esse exercício atesta, creio, o poder da sua inibição físico-psíquica. Estes corpos hirtos são os instrumentos perfeitos para a expressão da característica insensibilidade dos suecos à presença física dos outros.

As inibições físicas dos suecos estão, julgo eu, intimamente ligadas à extraordinária indústria da pornografia que aqui floresce. Tudo o que se possa imaginar é legal e facilmente acessível, pelo menos em Estocolmo. É possível alugar filmes pornográficos à hora ou ao dia, e por pouco dinheiro, através de um simples telefonema a uma das várias empresas registadas na lista telefónica; se quisermos um vibrador, podemos comprá-lo na *sex shop* mais próxima. O interessante, porém, não é o que podemos encontrar quando nos dispomos a procurá-lo, mas sim o que não podemos evitar ver. Espantosos grandes planos a cores de atos sexuais orais e genitais estão expostos a alguns centímetros de distância e ao nível do olhar sempre que compramos um jornal em qualquer quiosque do centro de Estocolmo ou pagamos o nosso maço de cigarros ao balcão de uma tabacaria. Creio não apenas que esta indiferença opera uma estranha deserotização da pornografia, mas também que uma tal profusão de imagens pornográficas só pode emergir numa cultura de tal modo anestesiada ao nível sensorial que as pessoas deixam literalmente de reagir às imagens. Pois é precisamente isso que acontece aqui. As pessoas caminham pelas ruas sem olhar sequer. Se encontrarmos um pequeno grupo diante de um quiosque ou de uma montra com publicações pornográficas, o mais provável é que se trate de estrangeiros.

Na Suécia, a pornografia, que só se tornou completamente pública há uns cinco anos, através de um filme pioneiro (*O Silêncio*, de Bergman) e de um livro de histórias eróticas escrito para a ocasião por autores de renome (*Kärlek I/Amor I*, publicado em 1964; entretanto, a série já vai no número XII), apresenta uma qualidade para a qual o adjetivo mais benevolente seria “primitiva”. Já tiveste a paciência de aguardar a tua vez na fila de uma bilheteira de cinema para ver o filme *Sou Curiosa?* Hesito em encorajar-te a fazê-lo, mas, se te sentires num estado de espírito sociológico, o filme poderá fornecer-te uma boa noção do que é a Suécia. Não representa, claro está, a realidade no seu todo, mas apenas algumas das suas deficiências características: a ausência de sofisticação e sutileza pessoais, a ingenuidade emocional, o egocentrismo infantil, o carácter antierótico de uma boa parte da população. Os suecos são curiosos, não há dúvidas quanto a isso. Mas não são particularmente sensíveis quanto a escolher imagens e situações eroticamente estimulantes. O adequadamente intitulado *Sou Curiosa* transmite, de modo exato, mas involuntário, a atmosfera sexualmente subdesenvolvida do país, que a indústria da pornografia se limita a agravar. Duvido que a pornografia esteja a cativar muitos suecos



para o mundo do sexo. Pelo contrário, a sua prevalência parece constituir mais uma barreira ao erotismo, mais um obstáculo que os suecos têm de ultrapassar antes de poderem habitar plenamente as suas emoções, a sua própria pele.

### **“Uma tradição histórica coletiva de inaptidão emocional”**

Para te dizer alguma coisa sobre a política local, terei de começar pelo princípio, com o Partido Social-Democrata no poder. Aquando da sua fundação em 1899, a grande maioria dos seus membros era sindicalista, entre os quais um núcleo de marxistas comprometidos com a perspectiva analítica e tática da luta de classes. Mas este componente da liderança ficou em desvantagem no partido recém-formado, cujo principal programa, estimular o crescimento dos sindicatos, seria então implementado com sucesso mediante a defesa da solidariedade de classe. Esta ideologia fora reforçada pela decisão dos sindicatos, em 1898, de estabelecerem um corpo central independente para gerir os seus assuntos, denominado Landsorganisationen i Sverige (Confederação Nacional de Sindicatos da Suécia) e popularmente conhecido como a LO. Depois de os empresários e industriais terem formado a sua “união” – a SAF – em 1902, as relações entre a mão de obra e o capital (incluindo as negociações salariais e as leis da greve) passaram a ser coordenadas a partir de cima e tendem a ser ações de alcance nacional. A maioria dos trabalhadores industriais suecos continua a pertencer à LO, apesar de alguma concorrência por parte de dois sindicatos mais pequenos, formados durante o período da Depressão: o TCO, que agrega sobretudo trabalhadores de colarinho-branco e trabalhadores industriais especializados, e o SACO, de profissionais liberais e académicos. Os sociais-democratas têm sido o partido maioritário no parlamento desde 1917. Embora muitos vaticinassem a perda desta maioria nas eleições de setembro último, os resultados do partido foram ainda mais fortes – passando de 43 % para 51 % dos votos. A segunda força partidária do país, o Partido do Centro, cujos eleitores são sobretudo agricultores, obteve 18 % dos votos, enquanto o Partido de Direita (que é exatamente o que parece) e os Liberais conquistaram 15 %. O Partido Social-Democrata continua estreitamente ligado à LO em muitos aspetos (por exemplo, a maioria das delegações regionais dos sindicatos são filiadas no partido), mas também à União Cooperativa, a KF, fundada em 1899 e o terceiro principal elemento da estrutura de poder oficial. Contudo – e este é o ponto principal –, em momento algum o Partido Social-Democrata defendeu o socialismo revolucionário; a influência marxista no movimento sindical foi sempre marginal; e as inúmeras empresas retalhistas geridas pela KF não são cooperativas socialistas, mas uma forma de empreendimentos comerciais de vocação pública e orientados para o lucro e para a “educação do consumidor”. Noventa e um por cento da economia está em mãos privadas, e a taxa de crescimento dos 5 % controlados pelo governo é muito inferior à do sector privado (as cooperativas detêm os restantes 4 %). A Suécia não é, certamente, um país socialista, embora, para minha surpresa, se ouça muita gente aqui a afirmar o contrário.

Na verdade, é um país capitalista inteligente e gerido de modo relativamente humanitário, que pôde erradicar a pobreza (através de subsídios individuais, programas sociais e um grande número de serviços gratuitos), ao mesmo tempo que levanta alguns obstáculos à riqueza excessiva (a taxa mínima de imposto é de 10 %, mas sobe em flecha, e com poucas exceções, até aos 80 %), ainda que não sejam inultrapassáveis. Contudo, as pessoas parecem sentir-se mais felizes, confortáveis e seguras com a noção de que o país é socialista. Para o sueco médio, o verdadeiro significado deste termo é o repúdio do conflito de classes, ou seja, a afirmação do *statu quo*. É provável que uma igual proporção de suecos considerasse o país socialista na década de 30, em que existia aqui um pequeno, mas aguerrido, Partido Nazi, ou durante a II Guerra Mundial, em que pelo menos metade da população, segundo me disseram, era pró-alemã. Hoje, porém, é-nos difícil conceber que uma tão grande parte do país pudesse defender tais posições há apenas algumas décadas.

Não só em questões de crítica social e inovação política, como também nas artes, impera na Suécia uma perspectiva comparativamente avançada: aquilo que os americanos cultos entendem como teatro, cinema, poesia e pintura de vanguarda é aqui a “corrente dominante”. Nas artes, a única grande celebridade de dimensão internacional, Ingmar Bergman, tem sido alvo de um grau de reprovação – consideram-no um artista antiquado, irrelevante e reacionário – que surpreenderia os seus admiradores estrangeiros. Recentemente, Bergman agrediu fisicamente o crítico teatral do *Dagens Nyeter* durante um ensaio aberto da sua excelente nova encenação de *Woyzeck* no Real Teatro Dramático, porque o referido crítico – que é, recorde-se, o equivalente sueco de Clive Barnes – tem defendido que na Suécia só as pequenas companhias independentes produzem teatro de qualidade. (O acesso de fúria de Bergman, como seria de esperar, fascinou e titilou os suecos, e fez os cabeçalhos dos jornais durante vários dias.) Desde há pelo menos dois anos, os críticos de prestígio avaliam cada novo filme e produção teatral com base no seu grau de comprometimento político radical.

A grande questão é saber que importância e profundidade têm aqui, por ubíquos que sejam, os sentimentos de esquerda liberal. A tolerância repressiva de Herbert Marcuse é frequentemente invocada pelos suecos da “Nova Esquerda”. E, na medida em que a política da tolerância é uma reação de autoproteção contra a violência – neutralizando ideias inquietantes ou subversivas mediante a sua absorção –, a Suécia é um exemplo perfeito da sociedade tolerante. Contudo, parece-me um tanto forçado atribuir um carácter tão manipulativo, conscientemente ou na prática, à estrutura de poder sueca. A meu ver, a classe governante deste país é genuinamente benévola e cheia de boas intenções. A visão de uma sociedade sem conflitos é aqui dominante e profundamente arraigada – de tal modo que os movimentos radicais dificilmente conseguem impor-se em quaisquer questões internas.

Aqui, a chamada Velha Esquerda tem muito melhor olho para as injustiças existentes no seio da sociedade sueca, sem ligação a quaisquer questões

políticas externas. C.H. Hermansson, o líder do Partido Comunista desde o início da década de 1960, é hoje amplamente considerado como o intelectual mais sólido da vida política do país. A credibilidade da inteligência de Hermansson ajudou a consolidar o partido governante, tornando os sociais-democratas um pouco mais audaciosos e enfraquecendo assim, inadvertidamente, o seu próprio partido. Os comunistas sofreram uma grave derrota nas últimas eleições de 15 de setembro, caindo de 8% para 3% dos votos e perdendo cinco dos seus oito deputados parlamentares. Este insucesso tem sido geralmente atribuído a uma unânime reação pública de indignação perante a invasão da Checoslováquia, muito embora Hermansson tivesse condenado veementemente a ação do governo soviético. Contudo, o verdadeiro problema é que o PC sueco não tem conseguido atrair novos adeptos. A maioria dos jovens radicais considera-o – injustamente, quanto a mim – um mero grupo reformista envolvido no jogo parlamentar, mais um partido social-democrata embuçado. Pelos padrões do socialismo revolucionário ativo, esta avaliação está correta – mas menos pela sua empenhada participação na política eleitoral do que pelo facto de não ter ligações a qualquer facção do movimento comunista internacional. (Antes de se tornar “revisionista” sob a liderança de Hermansson, o partido permanecia sob a firme influência de Moscovo.) O carácter puramente nacional do PC sueco tornou-se ainda mais evidente quando, em maio de 1967, a palavra “Esquerda” foi acrescentada ao nome do partido (é hoje, oficialmente, o Partido Comunista de Esquerda); e alguns antecipam um segundo passo, que será a eliminação do termo “Comunista”. Mas as tentativas de formar um novo PC “marxista-leninista” têm sido evitadas. De momento, a esquerda sueca permanece num estado familiar de cisão.

Forneci-te apenas alguns pormenores, um esboço muito incompleto, da situação política, mas o bastante – espero – para sugerir o paradoxo que observo aqui. Na Suécia, a política de esquerda é o único rival da “natureza” enquanto objeto de paixão respeitável. Porém, assim como o envolvimento com a natureza, a política de esquerda sueca tende a tornar-se, no seu contexto, alienadora. Aqui, as ideias radicais raramente surgem associadas a uma consciência pessoal radical, a uma “psicologia” radical – se descontarmos o convencional antinomianismo e estilo de vida antiburguês dos jovens não conformistas, que parece menos relevante na permissiva Suécia do que nos Estados Unidos.

A Suécia pôs-me a refletir mais profundamente sobre a relação do carácter nacional com as possibilidades e os rumos da mudança social. Os dilemas da Suécia que tenho estado a descrever são, obviamente, antigos, mas são também inerentes à sociedade sueca na sua forma atual. Muitos estrangeiros têm lamentado a dececionante monotonia do “estado-providência” sueco, mas esta acusação é simplista. Em primeiro lugar, a Suécia não é monótona. Não é este o termo correto para descrever o que há de errado no país. Em segundo lugar, torna-se evidente que as características fundamentais do problema da Suécia datam de há vários séculos e constituem uma espécie de temperamento nacional, uma tradição histórica coletiva

de inaptidão emocional: os relatos de viajantes que visitaram a Suécia nos séculos XVII, XVIII e XIX indicam que os traços gerais do temperamento sueco têm permanecido espantosamente estáveis. Não acredito, de todo, que a social-democracia ou o “estado-providência” sejam responsáveis pelas deficiências mais profundas da vida na Suécia. Mas há que observar também que o advento de uma sociedade “esclarecida” inteiramente secular, a operar sob a égide do capitalismo e da social-democracia, não alterou fundamentalmente o problema sueco. O que talvez signifique simplesmente que a Suécia beneficiou de uma grande reforma e não de uma mudança radical. Por muito humanitárias e engenhosas que sejam, essas reformas não atingem a raiz da situação dos suecos enquanto seres humanos. Não os despertaram do seu secular estado de depressão crónica, não libertaram novas energias, não criaram – nem podem fazê-lo – um Novo Homem. Para tanto, a Suécia necessita de uma revolução.

Até breve. *Hasta la victoria siempre!*

Afetuosamente,

Susan

---

1 *Dueto para Canibais* (1969).

2 *Irmão Carl* (1971).

\* Excertos de "A Letter from Sweden". *Ramparts Magazine*. Vol. 8, n.º 1 (jul. 1969). p. 23-38.

Trad. **Rui Pires Cabral**.





---

**PEDRO MEXIA***Texto*

Nasceu em Lisboa, em 1972. É crítico literário e cronista do *Expresso*, codiretor da edição em português da revista *Granta* e coautor de *Programa Cujo Nome Estamos Legalmente Impedidos de Dizer* e *PBX*. Exerce funções de consultor cultural do Presidente da República. Publicou cinco volumes de diários, oito livros de poesia, antologiadados em *Poemas Escolhidos* (2018), e oito coletâneas de crónicas, a penúltima das quais, *Lá Fora* (2018), venceu o Grande Prémio de Crónica da Associação Portuguesa de Escritores. Coordena a coleção de poesia da Tinta-da-china. Organizou antologias de Sá de Miranda, Agustina Bessa-Luís, Eduardo Lourenço, Rui Knopfli, Nelson Rodrigues e Graham Greene. Traduziu o cineasta Robert Bresson, o poeta Hugo Williams e os dramaturgos Tom Stoppard, Martin Crimp, Peter Asmussen e David Mamet.

---

**MADALENA ALFAIA***Apoio dramaturgico*

Nasceu no Porto, em 1979, e vive em Lisboa. Trabalha em edição de livros desde 2004. É coordenadora editorial da Empilhadora, uma coleção de livros do Teatro Nacional São João/Húmus, lançada em 2020. Colabora em projetos editoriais de vários teatros e associações culturais (Teatro do Bairro Alto, Lu.Ca – Teatro Luís de Camões, Nome Próprio, Cassandra). É consultora artística do coreógrafo Victor Hugo Pontes, desde 2003. Mais recentemente, tornou-se editora literária na Companhia das Letras e na Alfabuara (Penguin Portugal).

---

**NUNO CARDOSO***Encenação*

Canas de Senhorim, 1970. Assumiu, em fevereiro de 2019, o cargo de diretor artístico do Teatro Nacional São João. Como criador, tem vindo a desenvolver um universo estético próprio, coerente, que tanto se aplica a adaptações de textos contemporâneos como de clássicos, muitas

vezes em colaboração com o cenógrafo F. Ribeiro e o desenhador de luz José Álvaro Correia (1976-2022). E tanto cria espetáculos de palco como desenvolve projetos mais experimentais com comunidades, cruzando profissionais e não profissionais. Enquanto estudante universitário, iniciou a sua carreira em 1994, no CITAC – Círculo de Iniciação Teatral da Academia de Coimbra. No mesmo ano, no Porto, é cofundador do coletivo Visões Úteis, onde se estreou como encenador. No TNSJ, encenou *O Despertar da Primavera*, de Wedekind (2004), *Plasticina*, de Vassili Sigarev (2006), e *Woyzeck*, de Büchner (2005). Com *A Morte de Danton*, de Büchner (2019), assinou a sua primeira encenação enquanto diretor artístico do TNSJ, a que se seguiriam, em 2020, *Castro*, de António Ferreira, e *O Balcão*, de Genet; em 2021, *Espectros*, de Ibsen, e *Lear*, de Shakespeare; e, em 2022, *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago, e *Para que os Ventos se Levantem: Uma Oresteia*, de Gurshad Shaheman, este último encenado em parceria com Catherine Marnas. Já em 2023, levou à cena *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller. Entre 1998 e 2003, assegurou a direção artística do Auditório Nacional Carlos Alberto e, entre 2003 e 2007, do Teatro Carlos Alberto, integrado já na estrutura do TNSJ. Em 2007, assumiu a direção artística do Ao Cabo Teatro, cargo que manteve até 2018. Para esta companhia, encenou inúmeros espetáculos, com textos de autores como Sófocles, Ésquilo, Racine, Molière, Tchekhov, Ibsen, Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Friedrich Dürrenmatt, Sarah Kane, Marius von Mayenburg, entre outros. Destaque-se as suas incursões nos territórios dramáticos de Tchekhov (*Platónov*, *A Gaivota* e *As Três Irmãs*, 2008-11) e de Shakespeare (*Ricardo II*, *Medida por Medida*, *Coriolano* e *Timão de Atenas*, 2007-18). *Platónov* (2008) foi eleito o melhor espetáculo do ano pelo jornal *Público*, obtendo também uma menção honrosa da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro. *Demónios*, de Lars Norén, recebeu o Prémio Autores 2016 da SPA, na categoria de Melhor Espectáculo.

---

**F. RIBEIRO***Cenografia*

Lisboa, 1976. Iniciou a sua formação artística na área da Pintura, com Alexandre Gomes, tendo completado o bacharelato em Realização Plástica do Espetáculo e a licenciatura em Design de Cena (2008) na Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa. Concluiu igualmente o curso de Pintura da Sociedade Nacional de Belas Artes de Lisboa, o curso de Ilustração da Fundação Calouste Gulbenkian e o curso de Técnica Fotográfica do Instituto Português de Fotografia. Em teatro, concebeu espaços cénicos para espetáculos dirigidos por Adriano Luz, Alberto Villareal, Ana Luísa Guimarães, Andrzej Sadowski, António Cabrita, António Durães, António Feio, António Fonseca, António Pires, Beatriz Batarda, Carla Maciel, Cláudia Gaiolas, Crista Alfaiate, Denis Bernard, Dinarte Branco, Fernando Moreira, Fernando Mota, Gonçalo Waddington, Inês Barahona, Joana Antunes, João de Brito, João Mota, Joaquim Horta, John Romão, José Carretas, José Pedro Gomes, José Wallenstein, Luís Assis, Manuela Pedroso, Manuel Coelho, Marco Martins, Marco Paiva, Marcos Barbosa, Maria João Luís, Marina Nabais, Marta Pazos, Miguel Fragata, Natália Luiza, Nuno Cardoso, Nuno M Cardoso, Paula Diogo, Pedro Carraca, Pierre Woltz, Rita Blanco, Rogério Nuno Costa, São Castro, Sara Carinhas, Tiago Guedes, Tiago Rodrigues, Tim Carroll, Tónan Quito, Victor Hugo Pontes e Yaron Lifschitz. Em 2004, foi galardoado com o segundo prémio de Escultura pela Cena d'Arte da Câmara Municipal de Lisboa. Em 2015, recebeu uma menção honrosa da Associação Portuguesa de Críticos de Teatro.

---

**NELSON VIEIRA***Figurinos*

Licenciado em Design de Moda, finalizou posteriormente formações nos campos da Fotografia e do Marketing de Moda, de modo a adquirir uma mais completa visão da sua área de interesse. Esta formação diversificada

permitiu-lhe conquistar um lugar como *fashion stylist* e diretor criativo. Detentor de uma estética própria, trabalhou com diversas personalidades criativas da moda nacional. Atualmente, tem somado múltiplas colaborações com marcas portuguesas e visto o seu trabalho publicado em diversas revistas nacionais e internacionais, incluindo *Vogue Portugal*, *Vogue Italy Jewellery*, *Vogue Italy Accessories*, *Men's Health*, *REVS*, *Schön!*, *Vice* e *Elle Finland*. No Teatro Nacional São João, foi responsável pelos figurinos de *A Morte de Danton*, de Georg Büchner, enc. Nuno Cardoso (2019).

---

**CÁRIN GEADA***Desenho de luz*

Lamego, 1991. Formou-se em Luz e Som na ACE – Academia Contemporânea do Espetáculo (2007-10) e, em 2014, concluiu a licenciatura em Produção e Design na ESMAE – Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Trabalhou no Teatro do Bolhão como técnica de luz, entre 2010 e 2016, e no canal de televisão Al Arabiya – London Studios, em 2017. Enquanto desenhadora de luz, tem trabalhado com diversos criadores e companhias, tais como Circolando, Bruno Alexandre, Cristina Carvalho, Cristina Planas Leitão, Filipe Portugal, Gonçalo Amorim, Joana Providência, João Cardoso, Nuno Cardoso, Marco da Silva Ferreira, Manuel Tur, Marta Cerqueira, Manuel Wiborg, Miguel Pereira, Má Criação, Paulo Mota, Pedro Lames, Raquel André, Cão Danado, Sara Barros Leitão, Tiago Rodrigues, entre outros. Assumiu a direção técnica dos seguintes festivais: desde 2018, do FITEI – Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica; desde 2019, do Festival Interferências; desde 2021, do Alkantara Festival; desde 2023, do DDD – Festival Dias da Dança. Em 2022, venceu o Prémio Revelação Ageas Teatro Nacional D. Maria II.



---

**PEDRO “PEIXE” CARDOSO***Música*

Porto, 1974. Estudou guitarra clássica no Conservatório de Música do Porto, guitarra jazz na Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo e pintura na Faculdade de Belas Artes. Foi guitarrista da banda Ornatos Violeta. Em 2002, formou a banda de rock Pluto e o trio de jazz DEP. No ano de 2008, frequentou o 3.º curso de formação de Animadores Musicais, promovido pelo Serviço Educativo da Casa da Música, com quem colabora frequentemente, e no âmbito do qual criou a Orquestra de Guitarras e Baixos Elétricos. Em 2010, editou o álbum *Joyce Alive!* com o grupo Zelig, e em 2012, o seu primeiro álbum de guitarra solo, *Apneia*. Trabalhou com vários músicos e agrupamentos, tais como: Dead Combo, Drumming, Remix Ensemble, Carlos Bica, Maria João, Joana Sá, Adrien Utley, Zeena Parkins, John Ventimiglia, Perico Sambeat ou David Fonseca. Como compositor, escreveu a peça *Três Histórias* (para guitarra elétrica e percussão) para o grupo Drumming e, em parceria com a compositora Ângela da Ponte, *Despique* (para três bandas filarmónicas). Ao lado do Teatro Bruto e da encenadora Ana Luena, colaborou na criação do concerto encenado *Still Frank* e assinou a banda sonora das peças *Estocolmo* e *Comida*, de Daniel Jonas, assim como de *O Filho de Mil Homens* e *O Amor dos Infelizes*, de Valter Hugo Mãe. Para cinema, criou com o grupo Zelig a banda sonora de *O Universo de Mya*, de Miguel Clara Vasconcelos, e o filme-concerto *Bucking Broadway*, de John Ford. No ano de 2015, editou o seu segundo registo a solo, *Motor*, e criou a banda sonora da peça *É Impossível Viver*, com textos de Kafka, enc. Ana Luena. Já em 2016, assinou a banda sonora da peça *Onde o Frio se Demora*, de Ana Cristina Pereira, enc. Luísa Pinto, e criou o musical *O Mundo é Redondo*, de Regina Guimarães, enc. Nuno Cardoso. Na área da dança contemporânea, colaborou com a coreógrafa Joana Providência em *Vestígio* (2017), *Rumor* (2018) e *Famílias Imaginárias* (2021). Em 2017, com o músico Frankie Chavez, criou o projeto Miramar, um duo de guitarras. No Teatro

Nacional São João, compôs as bandas sonoras de *Lear*, de Shakespeare (2021), e de *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago (2022), encenações de Nuno Cardoso.

---

**ROLDY HARRYS***Movimento*

Cuba, 1980. Estudou no ISA – Instituto Superior de Artes (Havana). Trabalha regularmente como coreógrafo, bailarino, preparador físico (para espetáculos), professor de dança, cantor e assistente de produção. Foi bailarino residente no Casino da Póvoa de Varzim e no Casino de Espinho. Participa em projetos de inclusão social, sendo o mais recente dar aulas na secção feminina do Estabelecimento Prisional de Santa Cruz do Bispo. Atualmente, integra a Companhia de Dança Sabor Latino, como bailarino, coreógrafo e cantor. No Teatro Nacional São João, integrou em 2023 a equipa de *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller, enc. Nuno Cardoso.

---

**MAFALDA LENCASTRE***Assistência de encenação*

Concluiu em 2009 a licenciatura e o mestrado em Som e Imagem na Universidade Católica do Porto e na Universitat Pompeu Fabra de Barcelona. Frequentou o curso profissional da ACT – Escola de Actores e o Mestrado em Artes Performativas da Escola Superior de Teatro e Cinema, Lisboa. Fez formação paralela em dramaturgia, movimento e fotografia (Porto, Lisboa e Berlim). Integrou a École des Maitres (com Constanza Macras), o curso de criação Recurso (na Mala Voadora) e é atriz do programa Passaporte. Como intérprete, trabalha em cinema, televisão e teatro, destacando os projetos com realizadores e encenadores como Emily Wardill, Nuno M Cardoso, Marcelo Félix, Ricardo Pais, Nuno Cardoso, Mickael de Oliveira, João Botelho e João Reis. Tem vindo a fazer assistência de encenação no Teatro Nacional São João e no Colectivo84. Em 2020, cofundou a estrutura artística Plataforma UMA, onde é

criadora, curadora e intérprete. No mesmo ano, iniciou o doutoramento em Estudos Artísticos na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra – Estudos Teatrais e Performativos, e integrou as equipas do Laboratório END (Encontros de Novas Dramaturgias) e do Condomínio – Um Léxico para as Artes Performativas em Portugal, no Colectivo84. É formadora (e encenadora) no Balletteatro. Em 2022, estreou *CACTUS – antologia não poética do perfil de personagem feminina* e, em 2023, *PILOTO*, a primeira cocriação da Plataforma UMA.

---

### ANTÓNIO FONSECA

*Egerman*

Santo Tirso, 1953. Estudou Teatro e Filosofia. Do seu trabalho em teatro, citem-se os espetáculos mais recentes em que participou: *Ensaio de Orquestra*, a partir do filme de Fellini, enc. Tónan Quito; *O Inesquecível Professor*, de Pedro Gil; *Catarina e a Beleza de Matar Fascistas*, de Tiago Rodrigues; *Os Lusíadas como nunca os ouviu*, a partir de Luís de Camões; *A Matança Ritual de Gorge Mastromas*, de Dennis Kelly, enc. Tiago Guedes; *Medronho #1*, de Sandro William Junqueira, enc. Giacomo Scalisi; e *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, enc. Rogério de Carvalho. Em televisão, integrou os elencos, entre outras, das telenovelas *Terra Brava* e *Mar Salgado*, e das séries *Cidade Despida*, *Depois do Adeus*, *Odisseia*, *Os Boys*, *Sul* e *Causa Própria*. Em cinema, participou, entre outros, nos filmes *Sombras Brancas*, de Fernando Vendrell, *Primeira Obra*, de Rui Simões, *A Vida Invisível*, de Karim Aïnouz (Prémio Un Certain Regard no Festival de Cannes), *Snu*, de Patrícia Sequeira, *L'Araignée Rouge*, de Franck Florino, e *Florbela*, de Vicente Alves do Ó, papel que lhe deu uma nomeação para os Prémios Sophia na categoria de Melhor Ator Secundário. Gravou os audiolivros *Os Lusíadas como nunca os ouviu* (versão integral da epopeia de Luís de Camões) e *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco (Imprensa Nacional-Casa da Moeda). Desenvolveu projetos formativos nos domínios do Teatro e Educação, com

destaque para o trabalho desenvolvido na Escola Secundária Camilo Castelo Branco (Carnaxide), Escola Superior de Educação de Coimbra (Curso de Teatro e Educação), Teatro Nacional São João e Companhia de Teatro de Braga.

---

### JOANA CARVALHO

*Monika*

Porto, 1977. Licenciada em Psicologia pela Universidade do Porto. Frequentou o curso de Interpretação da Escola Superior de Música e Artes do Espetáculo. Faz, desde 2001, dobragens e locuções para séries televisivas, desenhos animados e publicidade radiofónica. Trabalhou com os encenadores Fernando Mora Ramos, Ana Luena, Nuno Cardoso, Nuno Carinhas, João Cardoso, José Topa, Claire Binyon, Alberto Grilli, Ricardo Alves, José Leitão, Cristina Carvalhal, Lígia Roque, André Braga e Cláudia Figueiredo, Joana Moraes, entre outros. Destaquem-se alguns dos últimos espetáculos em que participou: *Espírito do Lugar*, criação Circolando, direção de André Braga e Cláudia Figueiredo (2017); *Timão de Atenas*, de Shakespeare (2018), *Veraneantes*, de Gorki (2017), *O Misanthropo*, de Molière (2016), *Demónios*, de Lars Norén (2014), encenações de Nuno Cardoso (Ao Cabo Teatro); *Cordel*, enc. José Carretas (Panmixia, 2016); *Turandot*, de Carlo Gozzi (2015), *O Feio*, de Mayenburg, e *Fly Me to the Moon* (2014), de Marie Jones, encenações de João Cardoso (ASSÉDIO). Integra a companhia Musgo, destacando-se os espetáculos *A Casa de Georgienne*, *Eldorado* e *Gostava de ter um periquito*, criações coletivas com direção de Joana Moraes. No Teatro Nacional São João, integrou os elencos de *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009), *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), *Macbeth* (2017) e *Otelo* (2018), de 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 Deverá 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), encenações de Nuno Cardoso; e *Floresta de Enganos*, de Gil Vicente (2022), enc. João Pedro Vaz.

---

## JORGE MOTA

*Stromberg*

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

(2016), *A Promessa*, de Bernardo Santareno, enc. João Cardoso (2017), *O Senhor Pina*, de Álvaro Magalhães, enc. João Luiz (2018), *O Resto Já Devem Conhecer do Cinema*, de Martin Crimp, enc. Nuno Carinhas e Fernando Mora Ramos (2019), *Lorenzaccio*, de Alfred de Musset, enc. Rogério de Carvalho (2020), *As Três Irmãs*, de Tchekhov, enc. Carlos Pimenta (2021), *O Começo Perdido: Mixtape #1*, de Pedro Martins Beja (2021), *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago (2022), e *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller (2023), encenações de Nuno Cardoso.

---

## LISA REIS

*Eva*

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 o 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), e *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller (2023), encenações de Nuno Cardoso.

---

## **PATRÍCIA QUEIRÓS**

*Marianne*

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*, *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 *Simplemente 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* (RTP1) 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: oficinas, 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 o elenco de *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller (2023), enc. Nuno Cardoso.

---

## **PAULO FREIXINHO**

*Björn*

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 se destacam os espetáculos mais recentes: *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. Destaque-se *UBUs*, de Alfred Jarry (2005), e *O Mercador de Veneza*, de Shakespeare (2008), encenações de Ricardo Pais; *Tambores na Noite*, de Brecht (2009), *Breve Sumário da História de Deus*, de Gil Vicente (2009), *Casas Pardas*, de Maria Velho da Costa (2012), *Macbeth* (2017) e *Otelo* (2018), de Shakespeare, encenações de Nuno Carinhas; *Exatamente Antunes*, de Jacinto Lucas Pires, enc. Cristina Carvalhal e Nuno Carinhas (2011); e *Os Últimos Dias da Humanidade*, de Karl Kraus, enc. Nuno Carinhas e Nuno M Cardoso (2016). Em 2020, trabalhou com as companhias Ensemble, em *As Três Irmãs*, de Tchekhov, enc. Carlos Pimenta, e ASSÉDIO, em *Comédia de Bastidores*, de Alan Ayckbourn, enc. João Cardoso e Nuno Carinhas. Mais recentemente, no TNSJ, integrou os elencos de *Lear*, de Shakespeare (2021), *Ensaio Sobre a Cegueira*, de José Saramago (2022), e *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller (2023), encenações de Nuno Cardoso.

---

**PEDRO FRIAS**

*Johannes*; Pivot televisivo

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 Lítania*, 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 Tchékhev (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), e *As Bruxas de Salém*, de Arthur Miller (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

Pedro Sobrado  
Sandra Martins  
Susana Marques

## ASSISTENTE

Paula Almeida

## 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

## 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

Leandro Leitão

Fábio Ferreira

## 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

Lúisa Corte-Real

Teresa Batista

Carla Medina

Rita Reis

## 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

Ernesto Lopes

Dário Araújo

## 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

**Alexandra Novo**  
**Inês Sousa**  
**Maria do Céu Soares**  
**Mónica Rocha**

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**  
**Joel Santos**  
**Jorge Silva**  
**Lídio Pontes**  
**Nuno Guedes**  
**Paulo Ferreira**

SOM

**Joel Azevedo** (coordenação)  
**Fábio Ferreira**

VÍDEO

**Fernando Costa**

GUARDA-ROUPA E ADEREÇOS

**Elisabete Leão** (coordenação)

MESTRA-COSTUREIRA

**Nazaré Fernandes**

COSTUREIRA

**Virgínia Pereira**

ADERECISTA DE GUARDA-ROUPA

**Isabel Pereira**

ADERECISTAS

**Dora Pereira**  
**Guilherme Monteiro**

OPERAÇÃO DE LEGENDAGEM

**José António Cunha**  
LÍNGUA GESTUAL PORTUGUESA  
**Marisela Simões/CTILG**

APOIOS À DIVULGAÇÃO



AGRADECIMENTOS

Câmara Municipal do Porto  
Polícia de Segurança Pública  
Mr. Piano/Pianos Rui Macedo

**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](http://www.tnsj.pt)

[geral@tnsj.pt](mailto:geral@tnsj.pt)

T 22 340 19 00

EDIÇÃO

**Teatro Nacional São João**

COORDENAÇÃO

**Fátima Castro Silva**

DOCUMENTAÇÃO

**Paula Braga**

MODELO GRÁFICO

**Joana Monteiro**

CAPA E PAGINAÇÃO

**SAL Studio**

FOTOGRAFIA

**João Tuna**

IMPRESSÃO

**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.









O  
paraíso,

como  
o  
diabo,

está  
nos

detalhes.