

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**PROCESSO CRIATIVO DE ENCENAÇÃO DE UM TEXTO DE H.  
IBSEN: PARA UMA EXPLORAÇÃO FÍSICA DAS DINÂMICAS  
RELACIONAIS E CARACTERÍSTICAS EXPRESSIVAS DA SUA  
DRAMATURGIA**

TRABALHO DE PROJETO

---

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ENCENAÇÃO

**Martim Maria Lobo Machado de Mesquita Guimarães**

Maio 2021

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



**PROCESSO CRIATIVO DE ENCENAÇÃO DE UM TEXTO DE H.  
IBSEN: PARA UMA EXPLORAÇÃO FÍSICA DAS DINÂMICAS  
RELACIONAIS E CARACTERÍSTICAS EXPRESSIVAS DA SUA  
DRAMATURGIA**

TRABALHO DE PROJETO

**Martim Maria Lobo Machado de Mesquita Guimarães**

Trabalho de Projeto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Encenação, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Graça P. Corrêa, Investigadora Pós-Doutorada na FCUL, DHFC-CFCUL, Ciência e Arte.

## **Agradecimentos**

Este espectáculo não teria sido possível sem o apoio do Teatro Taborda (Teatro da Garagem), The Navigator Company, Djanira Oliveira e Sandro Aguilar, Manuela Sampaio, Pedro Lobo Machado e, por fim, Graça e Gustavo Mesquita Guimarães.

Agradeço também à Escola Superior de Teatro e Cinema manifestada, neste âmbito, pela minha orientadora, Professora Graça P. Corrêa, mas também por outros seus docentes: Professor Miguel Cruz, Professor Armando Nascimento Rosa, Professor Alexandre Pieroni Calado, Professor Luca Aprea, Professor Diogo Bento, Dra. Luísa Marques, Rute Reis e Conceição Alves Costa.

Deixo um agradecimento final e especial ao meu elenco a quem devo este espectáculo: Carla Madeira, Cláudia Flores, David Oliveira, Eduardo Aguilar, Pedro Jesus e Sofia Figueiredo.

## Resumo

Este relatório de projecto – objecto conferente a grau de Mestre para o Mestrado em Teatro – especialização em Encenação – pretende descrever o processo criativo de encenação da peça *O Pequeno Eyolf* de Henrik Ibsen através do levantamento das acções físicas e relações espaciais presentes no texto e o tratamento das mesmas usando ferramentas e conceitos provenientes do sistema de análise de movimento de Rudolf Laban. Esta encenação serve como uma investigação para determinar a possibilidade de se estudar um texto do repertório canónico da dramaturgia ocidental do ponto de vista da fisicalidade e espacialidade do texto mais do que do carácter literário – isto é, partir das didascálias em vez das falas das personagens. Aprofundando temas como o simbolismo da escrita ibseniana, este relatório descreve a dramaturgia da peça e os conceitos desta encenação – passando por uma explicação detalhada das diferentes fases do processo e dos conceitos plásticos para esta encenação. Por fim, o relatório pretende avaliar o espectáculo proveniente deste trabalho e investigação e reflectir acerca do sucesso da mesma.

### **palavras-chave**

simbolismo, dramaturgia ibseniana, estudo de textos cénicos, exploração física, Rudolf Laban

## **Abstract**

This project report – thesis for the Master's in Theatre Directing – aims to describe the creative process of directing Henrik Ibsen's *Little Eyolf* (*O Pequeno Eyolf* in Portuguese / *Lille Eyolf* in Norwegian) through the study of the physical actions and spatial relations found in the text and the application of a few of Rudolf Laban's movement analysis system's concepts and tools. This process also serves as an investigation regarding the possibility of a physical and spatial analysis of a text from the classical, western theatre canon as opposed to an examination of its literary traits – i.e., building a performance from the play's stage directions and not from the characters' lines. Exploring the themes of symbolism in Ibsenian literature, this report further examines the play's dramaturgy and the concepts behind this production – explaining in detail the different stages of its process (from a directorial point of view) and all the concepts behind the performance's aesthetics.

### **keywords**

symbolism, Ibsenian dramaturgy, text analysis, physical exploration, Rudolf Laban

## Índice

I.	Introdução.....	1
	Exposição geral do exercício e relatório	
II.	Teatro Ibseniano.....	3
	a. Temáticas da Escrita Ibseniana   Questões Sociais	
	b. Observações sobre <i>O Pequeno Eyolf</i>   Temas e Dramaturgia	
III.	Simbolismo em <i>O Pequeno Eyolf</i> .....	22
	Contextualização do simbolismo dentro do teatro (Ibsen)	
IV.	Análise de Movimento   Sistema Laban.....	26
	Elucidação dos conceitos usados no processo criativo	
V.	Descrição da Concepção do Espectáculo.....	31
	a. Concepção Plástica e Estética	
	b. Concepção da Movimentação	
	c. Dramaturgia	
VI.	Explicação do Processo Prático.....	41
	a. Trabalho Dramatúrgico	
	b. Cronograma	
	c. Práticas e exercícios implementados	
	d. Dificuldades imprevistas e métodos de resolução	
VII.	Avaliação do Produto Final.....	50
	Reflexão sobre o espectáculo final – dramaturgia, etc.	
VIII.	Conclusão.....	51
	Viabilidade do exercício	
IX.	Bibliografia.....	53
X.	Anexos.....	55
	Esquemas Laban, tabela de cenas, resumo de cenas, calendarização, tabela de acções, coreografia de acções, cartaz, convite, desenho de luz, folha de sala, documentos/ autorizações, plantas do Teatro Taborda, fotografias do espectáculo e guião	

## I – Introdução

explicação geral do exercício e relatório

Ao longo dos diferentes capítulos deste relatório, pretendo explicar, contextualizar, descrever e avaliar o meu processo de encenação da peça *O Pequeno Eyolf* de Henrik Ibsen. O ponto de partida desta encenação é o de trabalhar uma peça que normalmente é submetida a um tratamento *textocêntrico* – tanto na concepção cénica como na direcção de actores e encenação – e montá-la utilizando algumas ferramentas do sistema de análise de movimento de Rudolf Laban (1879-1958). Este *exercício* brota de uma investigação sobre o ponto de equilíbrio entre o texto e o movimento – ou seja, contestando a ênfase ou destaque que se dá tradicionalmente ao texto em detrimento do movimento e expressão física nele inerente.

**Pretendo descobrir como posso desenvolver esta criação através do estudo e exploração física do texto cénico, realçando a fisicalidade das personagens dentro de uma estética ainda próxima do realismo comportamental.**

Pretendo descobrir se é necessário seguir correntes “*textocêntricas*”, como é mais habitual na abordagem a textos cénicos de Ibsen, ou se será possível criar uma dramaturgia coerente e sustentada através de outros métodos e processos. A minha pesquisa passa pelo estudo físico do texto e dos seus acontecimentos recorrendo a técnicas do *teatro físico* e a abordagens pós-dramáticas ou colaborativas de criação teatral. Faço isto para perceber se, enquanto criador de teatro, é possível esta abordagem a peças de autores clássicos; bem como para contribuir para novos tratamentos e recepções a textos conhecidos de autores canónicos.

Para poder aprofundar este exercício, irei analisar e pesquisar alguns temas: o teatro ibseniano; o movimento artístico e estético do simbolismo; e o sistema de análise de movimento de Rudolf Laban. Henrik Ibsen é considerado um dos pais do teatro realista e, mais tarde, um dos percursores do simbolismo. Foi um dos autores mais conceituados do seu tempo e o primeiro e mais influente a perceber, no século XIX, o que viria a ser a força dominante do século XX: a sensação de alienação do ser humano perante a sociedade. (Northam, 221) Para podermos analisar com rigor como foi o processo de montagem de uma peça da sua autoria, temos que ter conhecimentos e conceitos sobre a sua escrita – as suas personagens, o que representam, as relações entre elas – e os temas abordados e questionados pela mesma.

A peça *O Pequeno Eyolf* marca o início da escrita simbolista de Ibsen: os pilares do simbolismo estão fortemente presentes na relação das personagens com a paisagem, elementos e natureza não-humana, pelo que é de extrema importância salientar alguns aspectos dessa relação.

O sistema de análise de movimento de Rudolf Laban – daqui em diante referido somente como Laban – foi o sistema que usei no processo criativo deste espectáculo, ou seja, através dos indicadores de Laban, consegui analisar o texto e implementar essa análise ao movimento – marcações, mudanças de cena e momentos cénicos – da minha encenação que não figura no texto. Para aprofundar as técnicas usadas neste processo – nomeadamente os exercícios de exploração física, a análise textual e a direcção de actores – abordarei algumas das minhas referências enquanto encenador principiante. Para além de uma forte contextualização no que toca ao trabalho de Laban e de Ibsen, mencionarei algumas práticas, teorias e conceitos de Katie Mitchell, Michael Chekhov e Declan Donnellan, tal como algumas teorias de economização de movimento do teatro tradicional japonês *Noh*.

Para uma melhor compreensão do que constituía o exercício inicial, de como decorreu o processo (o que se fez em cada ensaio), do conceito do espectáculo (decisões cénicas, dramaturgia), e do espectáculo final (se cumpri a minha premissa inicial, se fiquei satisfeito com o produto, qual a percepção do público) irei detalhar cada um destes aspectos ao longo dos diferentes capítulos deste relatório.

## II – Teatro Ibseniano

### A – Temáticas da Escrita Ibseniana | Questões Sociais

Henrik Ibsen foi um dramaturgo e encenador norueguês que viveu entre 1828 e 1906. As suas peças são das mais encenadas pelo mundo fora e a sua escrita marca um ponto de viragem na dramaturgia mundial. Ibsen é considerado um dos pais da escrita realista e “pai da moderna dramaturgia”. (Gassner, 2) Apesar de ser um dramaturgo realista, Ibsen recorre a ferramentas simbolistas nas suas obras desde o início. No entanto, algumas das últimas peças que escreveu – tais como *O Mestre-Construtor*, escrita em 1892, e *O Pequeno Eyolf*, de 1894 – são considerada as suas peças simbolistas.<sup>1</sup>

Eventually, many dramatists abducted symbolism as their aid to greater expression, but many, like Ibsen, Strindberg and Chekhov, who resorted to symbolic methods themselves, in fact spent much time in perfecting the typical reaction, the typical behaviour, and reproducing the typical tempo of life in given circumstances, in order to solicit our attention. They discovered that their plays had to create what is a verisimilitude rather than an exact replica of life.

[J. L. Styan em *The Dark Comedy*. 1962, pp. 65]

John Northam defende que com algumas das suas peças em prosa, Ibsen consegue uma união ideal entre a sua forma e a sua visão, isto é, representações dramáticas da vida corrente que mantêm um sentido do potencial heroico inerente ao ser humano. (7) Com Ibsen, assistimos, pela primeira vez na escrita teatral, a personagens que fluem entre o bom o mau, isto é, já não temos o herói e o vilão, a personagem correcta e a errada. (Adler, 87-8) Com Ibsen, o autor deixa de identificar responsabilidades ou atribuir culpas às personagens. Os conflitos entre as personagens são demasiadamente complexos para serem simplificados assim e a sua

---

<sup>1</sup> “One can guess that such doubts encouraged Ibsen, Strindberg and Chekhov to introduce suggestive symbolism more and more into their plays. The Master Builder’s steeple, which he must climb in spite of his years, for example, takes on a life of its own and becomes the prototype of all foolhardy aspirations and ugly refusals to know thyself. (...) But even without such symbolism the naturalistic playwright who managed to capture and fix his landscape or his statue in one intensely true, if momentary, aspect or gesture held the same secret of timelessness which the sculptor Praxiteles himself discovered. (Styan, 1962, pp. 71)

preocupação passa a ser a de comunicar o paradoxo trágico do mundo moderno. (Northam, 224)

Na escrita de Ibsen, podemos identificar o papel do homem e da mulher da classe média. O domínio da mulher é no interior da casa e o homem no exterior. Se antes, na escrita teatral, as relações familiares eram idealizadas, com Ibsen passam a ser retratadas de forma realista. (Adler, 85) Até mesmo as mulheres de uma classe superior eram restringidas por estas estruturas sociais; o lugar da mulher é em casa. (Adler, 84-5) Ibsen vem questionar estas normas sociais ao longo das suas peças, nomeadamente n' *O Pequeno Eyolf*. Stella Adler defende que, com estas novas e poderosas personagens realistas, Ibsen corre o risco de ter actores a interpretarem o que está à superfície e que a verdadeira peça está no que o actor encontra no subtexto: “Plays need actors to put in layers of understanding, to fill an ordinary script with such vitality and life that the audience thinks it's a good play.” (Adler, 77) <sup>2</sup> Desta forma, a sua escrita vem exigir uma nova postura do actor. Perante a representação realista, o actor tem que deixar a vida idealizada – proveniente de alguma escrita pré-ibseniana – e encontrar a sua personagem enquanto pessoa ‘real’. “Family life on stage before was unrealistic, because it was always idealised. Ibsen's plays take away this idealisation and work it down to the people, for them to face the truth which comes only from realistic analysis. The situation today is that actors – especially American actors – are extremely unclear about how to solve realism.” (Adler, 76)

As peças de Ibsen reflectem muitas vezes uma situação de frustração ou desperdício onde as relações são deformadas pela relação central da peça; muitas vezes essas peças contam com a redefinição como clímax. (Northam, 219) Segundo J. L. Styan, não é no conflito que encontramos a essência da escrita ibseniana, mas sim na representação honesta da psicologia do ser humano e do sofrimento causado pelos temas em questão nas suas peças. (1962, pp.72-3) Ibsen deparou-se com as qualidades do ser humano desperdiçadas pelas pressões sociais do seu tempo e é isso que ele vem mostrar e criticar na sua escrita.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> “The realistic style has certain problems that do not have an easy solution. The actor has to create it. The text has to be filled. The emptiness of the text is nobody's fault. It is not within the means of the author or the style to fill in and give you everything you want in a modern text outright. (Adler, 76)

<sup>3</sup> “Even in these sad plays which mourn the waste of opportunity not merely for distinction but for ordinary fulfilment through human relationships, distinction remains the one quality in people that never fails to make Ibsen's art tingle with excitement.” (Northam, 220)

For since [Ibsen's characters] cannot fulfil themselves, everything in their subsequent lives suffers obscure corruption: judgement becomes perverted, feelings distorted, careers and relationships debased; character is warped, even language suffers. And the consequences spread wider, outwards from the heroes through the effect they have upon those amongst whom they live. (...) Ibsen picks on a moment when a new crisis occurs. His heroes feel the necessity of thrusting through the crust of social slag which has piled up over them and of being truly themselves at last. The more vehemently they tried to break free, the more clearly the web of cause and consequence, the pattern behind unobtrusive events, shows its strength.

[John Northam em *Ibsen: A Critical Study*, 1973, pp. 225-6]

Para uma peça de Ibsen ser representada com integridade, é muito importante conhecer-se o contexto no qual ele escreve. A nossa sociedade é actualmente muito mais heterogénea em termos de classes sociais do que o contexto social das personagens que Ibsen constrói. Para um actor contemporâneo conseguir interpretar uma destas personagens, ele tem que compreender a realidade na qual a personagem está inserida, os costumes e regras morais que regem a sua vida. Tal como Stella Adler esclarece, “The reason why actors nowadays are perplexed about how to solve realism is that they are middle-class or have come up from the working-class, which today has money. If you were a student in 1880, your school would contain no one from the working class. (...) Their middle class is not *your* middle class. Ibsen's plays were written in 1860. He analysed that society. Do not always think it is you. It is very good for you, as actors, to penetrate another society and another way of life because, God knows, you are not actors in order to be *you*.” (Adler, 85-6)<sup>4</sup> Conhecendo a realidade da personagem, o actor pode identificar as semelhanças que tem com a personagem, mas também aquilo que o difere da mesma. A classe social ou o sexo da personagem só por si já vão ser indicadores muito fortes de como ela actua e como as outras personagens agem perante essa pessoa.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> “You only understand how to dress, what school is available to you, etc., from your own class. You know your own class and who you are in it. You do not understand another class or your own class in another period because your own class is too mixed up to deal with. Democracy isolates everybody from everybody else because we are all alike. Nobody knows who anybody is – either by the way they speak or by what they wear or by what they do. You cannot play without knowing the class.” (Adler, 85)

<sup>5</sup> “The Pope thinks differently from the way a rich man who supports the Pope thinks. Know the difference between the character and you. Understand yourself in relation to the play, your class and the class you are playing. Ibsen attacked middle-class rules because they were ‘given’. (...) The difference between a man and his wife: the husband must not be disturbed. The wife can be disturbed. He is strong, she is weak. (...) The scrutinies of Darwin, Marx, and Freud broke new ground and pretty much covered the scientific and social territory. By the 1880s, everything was being openly questioned – except morality. Social life was ahead of personal life. Man in the private sphere was not secure, and neither were his morals. Religion was in retreat. Many still believe, but more and more didn't. The ‘honour century’ would soon be over. The new man in history would have to be his own moralist. Social structures were collapsing all around. There weren't too many lies left. But ‘love’ was one of them. ” (Adler, 28-9)

Do ponto de vista do actor, a escrita ibseniana vem trazer uma nova era – com novas necessidades e preocupações. O actor passa a ter de interpretar a verdade da personagem algo que, até à data, não se fazia. Ibsen passa a mostrar o ponto de vista de cada personagem e, por isso, não ficamos – no final da peça – com o ponto de vista do autor, mas com aquele que nós próprios criámos. (Adler, 60) É com Ibsen que o actor aprende o que é moderno do teatro moderno: “All modern plays have Ibsenian needs. (...) [The actor] understands, more than anything, there is more than one truth.” (Adler, 43) Adler também defende que, a partir de Ibsen, para o actor ser verdadeiro, ser honesto, tem de ser livre. Com as suas personagens, Ibsen mostra-nos o quão difícil é ser honesto e para que o actor seja honesto precisa de viver a *sua* verdade. Com Ibsen, conhecemos os vários lados da mesma pessoa; “you can never say who is right or wrong, who is true.” (Adler, 72) Com este ponto de viragem para actores contemporâneos, Stella Adler – actriz e professora de interpretação do século XX e fundadora de um conservatório de teatro com o seu nome – propõe que o actor procure aquilo que lhe interessa na sua personagem para depois o personalizar. Também defende que um actor tem de ser inteligente para poder representar no estilo realista: “You must act smart. You can't act stupid. It won't come over. The play is a bore and you're a lousy actor unless you know the issues. You have to know the issue to make war on.” (Adler, 81) Adler defende que, antes da era ibseniana, nenhum actor tinha que experienciar verdadeiramente o seu papel, mas que agora sim.<sup>6</sup>

The audience identifies, in Ibsen, with the undramatic. He takes drama out of the sphere of the aristocratic class and puts it into the class of the people. The main human element in Ibsen and realism is the provincial family – people who do what the average middle-class family does in a well-developed family culture. These new characters had to be as real as the audience. For that reason, you have to have a new school of actors.  
[Stella Adler em *Stella Adler on Ibsen, Strindberg and Chekhov*, 1999, pp. 77]

---

<sup>6</sup> “Where the action is truly full of suspense or emotion, the acting must shock and leap over the footlights – but not my means of acting ‘tricks’. The most important thing for the new actor is that his vanity has to go. Like Ibsen, he must think. He must ask questions. A play consisting of absolute reality requires great conviction to bring off. Poetic realism requires seeing a thing and taking it in – understanding and experiencing the problem. Saying something significant about life required a new technique. No actor before Ibsen had to truly *experience* his part.” (Adler, 78)

É claro que, com estas novas personagens, perfeitamente opostas aos estereótipos dos melodramas e das peças bem-feitas que o antecederam, Ibsen procura outras coisas. Por isso, quando vimos Alfred Allmers inseguro sobre a sua vocação e o seu propósito n’*O Pequeno Eyolf*, sabemos que Ibsen não está a falar apenas *deste* homem, *nesta* casa, *nesta* situação.<sup>7</sup> O autor também não está a falar do homem norueguês de classe média. Está a falar do homem ou ser humano em geral. O individualismo de Allmers não põe em questão a sua universalidade nem a sua característica arquetípica. Já não podemos antecipar o comportamento destas personagens tão facilmente como dantes. O leitor da peça, ou espectador, acompanha a personagem – cada uma delas – coloca-se do lado de Allmers quando discute com a sua mulher, mas também está do lado de Rita quando ela o refuta. Não sabemos quem está certo e quem está errado. O moralismo cristalino já não tem lugar na escrita teatral<sup>8</sup>; como na vida real, cada um tem a *sua* razão, cada um tem a *sua* verdade.

Na peça que escolhi encenar, encontramos um homem em conflito com a sua família, com a sociedade, mas também consigo próprio. “There is always a figure in Ibsen that cannot be spelled out.” (Adler, 70) A verdade é que passamos a peça toda a tentar compreender o que Alfred quer – o que sente em relação à sua mulher, à sua irmã, ao seu filho defunto – e acabamos a peça sem o conhecer melhor e, de certa forma, até ao ponto de não o reconhecer. Ibsen demonstra que, entre amor e poder, temos de fazer uma escolha. O próprio matrimónio, no contexto em que Ibsen escreve, é um acto económico – não é um acto romântico. Segundo Adler, essa realidade persiste ainda hoje; num casamento, os aspectos financeiros e a classe social continuam a ser importantes: “You don’t marry too far out of your class. Ibsen says it’s a serious social issue.” (Adler, 61) Com isto, identificamos os problemas que estas personagens enfrentam todos os dias da sua vida. O idealismo já foi por água abaixo. Com Ibsen, pela primeira vez, vimos como uma mulher casada pode saber que está infeliz – e o que ela pode fazer em relação a isso. (Adler, 49) Com efeito, na escrita de Ibsen, as mulheres são as que mais lutam por uma vida e uma sociedade melhores: “[Ibsen] says the reshaping of social conditions will be done largely by women. (...) He is not anxious to solve a play about a man and a woman. He’s out to resolve the problem of Man and Woman, the problem of Man and Society.” (Adler, 50) Se o casamento é um contrato social e económico, cabe à mulher, perante

---

<sup>7</sup> “If you say in an Ibsen play ‘I am unhappy,’ it is not that *you* are unhappy but that the millions of people like you in the world have the same problem and are unhappy.” (Adler, 51)

<sup>8</sup> “There is a fight on stage – who is right? This is Ibsen’s contribution to theatre. No modern problems are really solvable. Ibsen makes you understand that the overall thinking in a modern play is muddled. There are really no ground rules.” (Adler, 44)

a falta de romantismo da situação – no caso do marido já não a amar ou nunca a ter amado<sup>9</sup> – e os seus deveres para com a sua família, posicionar-se socialmente para que não seja uma vítima. As grandes mulheres ibsenianas, Nora, Hedda e, de certa forma Rita, são feministas antes do seu tempo. Vivem numa sociedade em que o homem tem o poder e as mulheres assumem um papel secundário, decorativo. Ibsen mostra-nos como cabe às mulheres mudarem essa condição; emanciparem-se, como podemos reparar nas últimas frases da Rita n’*O Pequeno Eyolf*, e tomarem as suas vidas nas próprias mãos.

Com isto, o autor não procura atacar o homem, pois este também sofre de limitações neste contexto sociocultural.<sup>10</sup> O domínio da mulher é a casa e, por isso, o homem concentra-se na sua profissão:

Ibsen says it is the misfortune of the modern man that he is fated to become an exaggerated, one-sided being no matter what he chooses to do. He develops his professional power at the expense of the home. As a result, the whole man ceases to exist. Society promises fulfilment in both areas of life, but it doesn't deliver. Man's hopes are unattainable. His dedication to his profession brings the neglect of his obligations at home, which reflects the social trap in which he must brutally cut off sides of himself to realise his outside ambitions. This ruins the man and forces him to ruin the woman. In the eighteenth century, marriage promised to be a stabilising force. By the late nineteenth, in Ibsen, one partner's interest is in conflict with the other's, and marriage is a disaster.

[Adler, pp. 34]

Alfred, como Rita, também sofre com as condições em que se encontra. O objectivo deste dramaturgo era, de certa forma, mostrar pessoas “normais” – sem coroas, títulos ou grandes discursos poéticos – tais como Alfred e Rita Allmers, a proferirem coisas mais importantes do que essas pessoas costumam dizer. Ibsen procura a verdade que, por mais simples que seja, tem grandiosidade e dignidade: “A large searching is the basis of life.” (Adler, 51) Estas duas pessoas estão tão distantes uma da outra, são tão diferentes uma da outra, querem, esperam,

---

<sup>9</sup> “Marriage demands such unnatural conditions, says Ibsen, and mandates possessiveness (...) but love doesn't function that way. Love is not manifested in continuity. It exists in brief glimpses. It is not in the nature of love to last forever.” (Adler, 35) “Ibsen says no truth last longer than seventeen or eighteen years. After that another truth comes along.” (Adler, 37)

<sup>10</sup> “Ibsen or Williams. Oslo or New Orleans. A specific author in a specific moment in history has a specific style that he needs, a specific time and place and class and set of circumstances he is talking about. Once you understand him in his time, it is your profession to interpret. You have to ask yourself, very quietly, inside, ‘Do I have the craft to do this?’” (Adler, 96)

procuram e precisam de coisas tão diferentes uma da outra que este casamento não podia ter outro destino senão o que tem. Este casamento entre pessoas de diferentes classes sociais realça mais ainda a crítica que Ibsen faz à sua cultura:

The essence of what Ibsen gives you is opposites: light and dark, day and night, man and woman, kind and cruel – the antithetical forces of the universal character. Those cosmic opposites exist in the outside society and are thus brought into the situation of marriage. The failure of society manifests itself most in marriage. Ibsen puts marriage in a complex way but in simple language. He says marriage is where conflicts occur most. The home becomes a battleground. (...) What Ibsen perceives in [a] difficult marriage is something bigger – the irreconcilable difference between man and woman, the clash of cosmic forces. (...) Man is mind, woman is spirit. They are opposite right from Adam and Eve. Nora and Torvald are archetypes, not stereotypes. The size must come through. Understand that the man represents the inflated ego, the dominant character on earth. This is not only in Ibsen. Yeats reveals the pompous, self-centred side of a man, built up through the ages.

[Adler, pp. 36]

John Northam defende que qualquer peça, seja em verso ou prosa, é mais do que a soma das suas palavras. (7) As pessoas que vamos conhecendo na sua escrita são iguais: não representam só o que se passa naquela casa ou com aquela família, mas com todos nós. Allmers procura ser criativo e filosófico na escrita de uma grande obra chamada ‘Responsabilidade Humana’ ao mesmo tempo que ignora a sua responsabilidade perante a sua mulher e filho. Quando finalmente abandona o livro e decide apoiar o filho, o filho morre tragicamente. Um acto depois, já sem filho e com um sentido de direcção cada vez menor, põe em questão a sua responsabilidade perante a mulher – recém-órfã de filho – e contempla abandoná-la. A propósito destas personagens ibsenianas, Northam comenta-as e compara a escrita de Ibsen à de Shakespeare e às tragédias gregas:

Ibsen’s vision of man involved ambiguously with a power that limits and distorts but never finally destroys our sense of the dignity of men is one that can be related to Shakespeare’s or to the Greeks’. Yet his is tragedy specifically of a more modern age. (...) In Ibsen the second power, society, is not the prime source of value. His heroes share their world with the decaying structure that is hostile to perfection; and it is upon his individual that the burden is thrown of creating living value. (...) He probes and

questions the integrity of his protagonists to reveal so much absurdity mixed with their authenticity, so little effective power at their disposal, such confusion in their minds resulting from the inner tensions that render them, that it is no wonder that some readers accept his ironical demolition as the final intentions.<sup>11</sup>

[Northam, pp. 226-7]

De certa maneira, e isso detecta-se na grandiosidade com a qual Alfred fala dele próprio e do seu livro, percebemos que há uma grande discrepância entre aquilo que Alfred diz que vai fazer e aquilo que ele é capaz de fazer. Nas suas obras mais tardias, Ibsen retrata esta duplicidade da vida moderna – entre o indivíduo e a sociedade na qual está inserido – através de exposição de características internas e sociais das personagens e realça-as através de imagens simbolistas. “Nas suas peças mais célebres, o simbolismo cresce de uma necessidade específica e não de uma imposição.” (Northam, 227) No caso de Allmers, o próprio não consegue perceber se o seu dever é conhecer-se e compreender-se ou se é dedicar-se à família, Alfred não chega a fazer nem uma coisa nem outra – fica preso entre a sua insuficiência intelectual e filosófica; e a sua falta de amor, devoção e carinho para com a família.<sup>12</sup> Preocupado em dissertar sobre a responsabilidade da sociedade inteira e atingir o seu sucesso pessoal, pouco ou nada concretiza.

The ‘realistic’ understanding of love is that a human being can't be truly dedicated to work and at the same time be fully identified with another person. You cannot realise love if you primarily realise your ambition. That main drive doesn't permit you to love. The big mix up in middle-class man's life is that only a small part of it is dedicated to love. His ‘I love you’ is weakened by his drive for power and self-achievement. Ibsen's banker [or writer] very much wants to love, but if you reach out only for personal achievement, you lose understanding of your wife.

[Adler, pp. 30]

---

<sup>11</sup> It is not surprising that he himself should from time to time, in Gregors, in Ellida (from *The Lady for the Sea*) and in Allmers, cross the narrow divide and portray characters whose idealism is in fact unsubstantial and inauthentic, a kind of spiritual substitute for personal deficiency rather than a positive drive. It is not surprising that in the three plays of his old age, *Little Eyolf*, *John Gabriel Borkman* and *When We Dead Awaken*, his sense of the capacity of some individuals to keep alive their spark of integrity becomes very limited; yet even in these sad plays, whose emphasis is on the wastage of lives through frustration rather than the rekindling of almost smothered fires, this spark is located and celebrated. (Northam, 227)

<sup>12</sup> Ibsen says there is no maturity unless the first duty is to oneself. He says a mature man would allow nothing to happen to him until he first faces what his duty is to himself. Firstly, duty to oneself, and then to society. Duty to society first is what he is fighting. (...) We still have not progressed so very far from a thousand years ago – the automatic notion of duty to father, mother, and children first. I still believe it is. I don't care what Ibsen says. My middle-class thinking is too ingrained to fight it. Ibsen is strong enough to fight it.” (Adler, 26-7)

John Northam defende que Henrik Ibsen será sempre o grande poeta das contradições da sociedade moderna.<sup>13</sup> Felizmente, através da sua escrita, o autor consegue mostrar os problemas reais que existem nas vidas das pessoas, seja em 1850, seja em 2021. Outro tema recorrente na escrita de Ibsen é o da religiosidade. É claro que nesta peça as personagens não têm Fé; estamos numa altura em que a sociedade deixa a religião de parte, “society is now being held up by man rather than by God. Worship of God is replaced by conformity to society.” (Adler, 26) Isto faz com que o dever do ser humano seja posto em causa – o seu propósito, o seu destino, a sua vocação – crise essa que ocupa a mente de Alfred ao longo de toda a peça.<sup>14</sup> Ao criar estas personagens ateias, Ibsen está a fazer duas coisas. Primeiro, está a retratar uma tendência de afastamento da religião que surge na sua época e que também se verifica nos dias de hoje. Segundo, o autor está a reforçar uma ideia diferente no que diz respeito às ‘forças’ que regem o universo. Ao invés da figura do Deus cristão, como a conhecemos no ocidente, Ibsen retrata forças cósmicas que regem o destino do universo. O autor refuta uma religiosidade tradicional e, em sua vez, adopta uma postura cósmica muito característica do simbolismo. Removendo a figura do deus onipotente, Ibsen permite que figuras como a Mulher dos Ratos sirvam de veículos das forças cósmicas do universo. O destino de todas estas personagens está nas mãos destas figuras: a Mulher dos Ratos, o ‘companheiro de viagem’, etc.

Nesta sua crise vocacional, Alfred não consegue enquadrar-se no mundo em que vive e nas vidas que toca. “Man seems to have much more duty to society than society to man.” (Adler, 26) Allmers está tão perdido na necessidade de servir a sociedade e a família – a mulher, o filho, a irmã – que não sabe por onde começar. Não faz a mínima ideia de como proceder e isso perturba-o porque, como diz Brustein, “a auto-realização é o valor supremo” do ser humano. (53) Ao longo da peça, ele vai tendo epifanias e vai declarando a sua nova vocação e o seu novo propósito, enquanto que o *destino*, na forma da Mulher dos Ratos, vai impossibilitando, as suas novas decisões. Descontente com a sua condição e posição actuais, Alfred procura repensar e reestruturar a sua vida: “a insurreição e o protesto mantêm-se como as mais importantes e constantes características da [dramaturgia ibseniana], do princípio ao fim”. (Brustein, 54) Vê-se que, para um homem como Allmers, não é fácil amar. No entanto,

---

<sup>13</sup> “[Ibsen] will remain the great poet of the contradictions inherent in modern society, one who explored despair yet moved beyond it by virtue of a tough-minded, ironically sceptical yet finally convinced faith that whatever society may be or do, some men at least will refuse to succumb to its deadening power. (Northam, 228)

<sup>14</sup> “O individuo é o homem revolucionário, superior a todos os imperativos sociais, políticos ou morais condicionantes, que encontra a sua finalidade na busca de uma verdade pessoal.” (Brustein, 52)

Rita tem uma visão diferente; para ela, o seu propósito de vida, mais do que tomar conta do filho ou qualquer outra coisa, é amar o seu marido e ser amada por ele. Ela vive num ideal romântico e egocêntrico. Nunca considerou que pudesse haver outras pessoas no mundo a precisarem de ajuda, carinho, ou amor.

### Peças de Henrik Ibsen

Ano	Peça	Ano	Peça
1850	<i>Catilina</i>	1873	<i>Imperador e Galileu (Kejser og Galilæer)</i>
1850	<i>Túmulo de Gigantes (Kjæmpehøjen)</i>	1877	<i>Os Pilares da Sociedade (Samfundets Støtter)</i>
1851	<i>Norma</i>	1879	<i>Casa de Bonecas (Et Dukkehjem)</i>
1853	<i>Noite de São João (Sancthansnatten)</i>	1881	<i>Espectros (Gengangere)</i>
1854	<i>Senhora Inger de Oestraat (Fru Inger til Østeraad)</i>	1882	<i>Um Inimigo do Povo (En Folkefiende)</i>
1855	<i>A Festa em Solhaug (Gildet paa Solhaug)</i>	1884	<i>O Pato Selvagem (Vildanden)</i>
1856	<i>Olaf Liljekrans</i>	1886	<i>Rosmersholm</i>
1858	<i>Os Guerreiros em Helgeland (Hærmændene paa Helgeland)</i>	1888	<i>A Dama do Mar (Fruen fra Havet)</i>
1862	<i>A Comédia do Amor (Kjærlighedens Komædie)</i>	1890	<i>Hedda Gabler</i>
1863	<i>Os Pretendentes à Coroa (Kongs-Emnerne)</i>	1892	<i>O Mestre-Construtor (Bygmester Solness)</i>
1866	<i>Brand</i>	<b>1894</b>	<b><i>O Pequeno Eyolf (Lille Eyolf)</i></b>
1867	<i>Peer Gynt</i>	1896	<i>John Gabriel Borkman</i>
1869	<i>A União dos Jovens (De unges Forbund)</i>	1899	<i>Quando Nós, os Mortos, Despertarmos (Når vi døde vaagner)</i>

### B – Observações sobre *O Pequeno Eyolf* | Temas e Dramaturgia

Há várias razões para eu ter escolhido encenar esta peça de Ibsen: primeiramente, procurei trabalhar uma peça que não fosse muito conhecida para aprender e estudar uma peça a partir do zero sem ser contagiado por factores externos – pessoas que comentariam a peça, espectáculos ou filmes baseados neste texto, literatura excessiva sobre a peça, etc.. Também me interessou esta em particular, por ser considerada por muitos a primeira peça ibseniana verdadeiramente simbolista, apesar de ser uma das suas últimas. O autor, ao longo da sua carreira foi fazendo algumas referências simbolistas – em várias das suas obras – mas mais para o fim da sua vida, nomeadamente com *O Pequeno Eyolf* e *Quando Nós, os Mortos, Despertarmos*, dedicou-se a criar obras neste modo estético. (Sturtevant, 26)

A peça começa na sala de estar da casa de Rita Allmers, na manhã seguinte ao seu marido, Alfred, ter voltado de uma longa viagem. Rita passou as últimas semanas sozinha com o seu filho Eyolf, tendo recebido algumas visitas da sua cunhada, Asta. *O Pequeno Eyolf* começa assim num momento de reencontro numa agradável manhã, que parece ser de celebração da união da família, mas rapidamente revela ser tudo menos isso. “It is [late nineteenth-century]. Don't read it as if it were [late twentieth-century]. You immediately know you are in a middle-class living room. You think, because of your own experience in the theatre, ‘Plays always open in a living room.’ They *never* opened in a living room. (...) The living room is the express room Ibsen uses for a reason. All of his ideas are going to come out of the living room.” (Adler, 91-2)<sup>15</sup> Um dos temas mais presentes nesta peça é o conflito interior do homem e patriarca perante as suas obrigações. A sua necessidade de ser um bom escritor e de contribuir para a sociedade com uma grande obra filosófica e moralista fez dele um marido e pai distante: “Ibsen says men are wounded by their success.” (Adler, 32) Ironicamente, a personagem de Alfred não se revela bem-sucedida em nenhum dos parâmetros da sua vida; casou bem – foi a única grande conquista da sua vida e, mesmo assim, conseguiu fracassar nesse aspecto também.<sup>16</sup> Tal como já referi anteriormente, Ibsen conta as histórias de pessoas “normais” com problemas “normais” mas numa escala que as ultrapassa:

The aim of Ibsen and his characters is not to deal with random personal problems. The object is to portray a human being's moods and destinies, conditioned by relevant social conditions. Conditions close him in. The hero is caught in the same jam as everybody else. He has the same ambitions and desires. He has average size.”  
[Adler, pp. 54]

É impossível falar-se de problemas normais sem referir-se ao matrimónio. Como referi anteriormente, Ibsen critica habitualmente esta realidade que naquela época tinha bastantes mais restrições, desigualdades e desequilíbrios do que podemos verificar hoje em dia. Ibsen

---

<sup>15</sup> [Nineteenth-century plays] were phony. In France, they opened in a garden – anywhere at all. The living room is the express room Ibsen uses for a reason. All of his ideas are going to come out of the living room. The family is of the living room, and from the family all the problems of politics and morality will open up. The living room is the opening up for you, like the Bible. It will give you the key to the middle-class way of life. It is where Ibsen expresses all his ideas. Therefore, be careful how you read about the living room. (Stella Adler, 91-2)

<sup>16</sup> “People whose marriages fail don't say the institution of marriage failed them but ‘I’ failed – they blamed themselves. Ibsen says the whole love deal is a mistake which must be reshuffled and started all over again. Nobody knows how to do it. They asked him what would have been the best thing. He said the best thing would have been if Noah's ark had sunk.” (Adler, 32)

realça o carácter económico do matrimónio – enquanto convenção social.<sup>17</sup> Com isto, o autor também põe em questão o pressuposto da autoridade do marido sobre a mulher. (Adler, 43) O homem surge sempre como patriarca – aquele que providencia uma certa qualidade de vida à sua família – e, por ter uma vida profissional e pública mais activa, é naturalmente visto como uma figura mais inteligente, conhecedora, estudiosa, *et cetera*, do que a sua mulher. A mulher, por ser tendencialmente doméstica, é desejavelmente afectuosa, fiel e passiva, enquanto que, se for nervosa, inquieta ou energética já não possui características ideais para uma vida doméstica. (Adler, 32) Percebemos desde cedo, na primeira cena, que Rita possui características consideradas menos desejáveis para uma mulher e esposa do seu tempo. É também de notar que a estabilidade económica do casal se deve à fortuna pessoal de Rita – pois Allmers era um pobre órfão quando conheceu uma mulher rica que se apaixonou loucamente por ele.

Stella Adler defende que os homens e as mulheres não se compreendem e Ibsen defende que as mulheres não podem ser julgadas por valores patriarcais: “It is unjust to judge women by male standards and men's laws. Women don't have a society – society is for men.” (Adler, 33) Certamente, não é legítimo aplicar os critérios de uma sociedade patriarcal à mulher, que é por natureza muito diferente. Hoje em dia, fala-se cada vez mais de saúde mental e dos danos que a exigência social pode provocar nas pessoas. O conceito do homem forte ou invencível que sustenta a sua família ou que é o pilar da sua sociedade, tem vindo a enfraquecer. Nas suas peças, Ibsen questiona a possibilidade do homem satisfazer os valores e exigências da sociedade patriarcal; se já não é justo aplicar esses critérios patriarcais às mulheres, Ibsen questiona se é justo sequer aplicá-los aos homens. Encontramos, recorrentemente, Rita a expressar-se em relação a várias matérias, enquanto que Allmers não exprime as suas emoções ao ponto de ele próprio não perceber o que lhe vai na cabeça, nem no coração. Enquanto que o homem procura ser forte, a mulher é-o por natureza e por necessidade, não se preocupa em ser assim. Na primeira cena, podemos ver o poder que Rita tem nesta casa – casa essa que, e não por acaso, é sua e não de Alfred. Quando a sua cunhada Asta entra, Rita despreza de certa forma a sua presença ao mesmo tempo que cobra o facto da Asta não a ter vindo visitar o suficiente.<sup>18</sup> Rita mostra o poder que verdadeiramente tem sobre Rita e que, mais tarde, vimos a perceber que também procura ter sobre o seu marido.

---

<sup>17</sup> “Society presents [marriage] as a natural and ‘holy’ institution, but the business of marriage has a great deal to do with money. Matrimony is holy only if somebody says it is.” (Adler, 34)

<sup>18</sup> “Little nuances begin to hover about the straightforward narrative. (...) A mere turn of the head, a nod, but no warmth in response to Asta’s ‘Good morning, Rita dear’. (...) It’s a way of gently putting [Asta] in her place.” (Northam, 186)

Alfred, no entanto, é rapidamente desmistificado. A sua mulher e a sua irmã – e mais tarde o seu filho – falam dele como se fosse um grande escritor, um grande filósofo, um grande pensador, mas, na verdade, ele mostra ser bastante menos do que isso. Ao longo da peça, vamos percebendo que as mulheres que o rodeiam são muito mais firmes e resilientes do que ele:

The truth is, men's conduct is undermined by always competing for their own success. They preach the ideals of humanity but rarely live up to what they preach. They never admit to the principle by which they live – the materialism of personal profit. In Ibsen, the women develop an ability of characters superior to their material needs. Women, due to their greater distance from the public life, are capable of expressing human traits of rising above the limitations of society. (...) The women in Ibsen love to the point of self-sacrifice. The men never do. The conflict in Ibsen is between the ambitious man and the humanity of the woman.

[Adler, pp. 42]

Desta forma, começamos a perceber gradualmente que a razão do falhanço do casamento entre Rita e Alfred e das tensões constantes nas suas vidas é esta discrepância entre a pessoa que Allmers exhibe ser e a pessoa que verdadeiramente é. A ‘pequenez’ de Alfred não é desde logo óbvia, mas torna-se cada vez mais clara. Primeiramente, pelo simples facto dele se ter casado não por amor – como Rita achava que ambos tinham feito – mas por pressão social e também porque tal laço poderia trazer estabilidade à sua vida e, especialmente, à vida da sua irmã.<sup>19</sup> Em conversa com o seu filho, Alfred proclama: “acredita, depois de mim há de vir outro que o fará melhor que eu”. (Ibsen, I.ii)<sup>20</sup> Acontece que o sétimo versículo do primeiro capítulo do Evangelho segundo São Marcos diz: “depois de mim vem alguém mais poderoso do que eu.” John Northam explica como, na versão original da peça, a fala que Ibsen escreve parece ser uma citação directa da tradução norueguesa do Novo Testamento. Sem querer, Alfred faz um

---

<sup>19</sup> “Having a family is the best thing in the middle class. If you don't have a family, you're not so good, so complete, so socially acceptable. He creates the mask of love – idealised marriage. Sexual instinct is disguised, masked. Ibsen is after the man that sustains this illusion of marriage and family life.” (Adler, 33)

“We have suddenly revealed to us a marriage entered into in terror by the husband; terror mitigated for a while by physical infatuation, and subdued by something quite different, the need to provide for Asta. (...) For what is indicated here is a man so obsessed by his strange attachment to his half-sister that he is incapable of entering into the mature responsibility of marriage.” (Northam, 201-2)

<sup>20</sup> Todas as citações da peça *O Pequeno Eyolf* podem ser consultadas no guião preparado para o espectáculo aqui descrito – presente no Anexo XVI deste relatório – tendo este guião sido trabalhado a partir da edição presente na Bibliografia.

paralelismo directo em que ele assume o papel de São João Baptista e atribui ao seu filho o papel de Jesus Cristo<sup>21</sup>; “the self-aggrandisement is remarkable.” (Northam, 187-8)

Alfred acaba de voltar de uma viagem onde supostamente ia escrever grande parte do seu livro. O que realmente acontece é que a experiência dessa viagem corre muito diferentemente daquilo que esperava e acaba por não escrever sequer uma palavra. Encontrando-se sozinho pela primeira vez na sua vida, aquele que dantes mostrava ser um racionalista confiante perante verdadeira dificuldades e verdadeiros perigos, começa a distanciar-se cada vez mais da razão.<sup>22</sup> Com isto, a personagem revela-se cada vez mais inapta para alcançar os objectivos a que se propôs – foi Alfred quem afinal decidiu que a sua vocação seria escrever um livro para o qual não tem, nem nunca teve, as competências necessárias para escrever. Começa assim a revelar-se cada vez mais parecido com o seu filho: um pequeno rapaz com uma perna deformada que sonha vir a ser soldado, aprender a nadar e ir viajar com o pai pelas montanhas: “Eyolf contributes a good deal more than mere lack of vitality. He seems to show that, and other qualities of his father, to a magnified degree.” (Northam, 187)<sup>23</sup>

Ibsen acredita que um ser humano de excepção tem de abandonar as instituições e aprender a pensar por si próprio.<sup>24</sup> De certa forma, ao fazer de Alfred um homem que não se desvincula da sua família e não abandona as suas responsabilidades – apesar de ter ameaçado fazê-lo – o dramaturgo mostra-nos o quão longe este homem está de ser excepcional. No decorrer da peça, Alfred revela-se cada vez menos coerente e cada vez mais inautêntico. Torna-se logo evidente com a sua entrada no início do primeiro acto: o seu auto-engrandecimento é, sem dúvida,

---

<sup>21</sup> “‘But believe me, someone will come after who will do it better’. [In Norwegian, this line] seems a direct echo, almost an exact quotation, of Mark 1.7, in Norwegian translation. An English translation, to stroke the echo, would have to tap the words and style of the Authorised Version: ‘There cometh one mightier than I after me’, with all its distancing, isolating archaism; by doing so it would give to Alfred's words a degree of elevation or prominence the Norwegian does not give; for there is not the same distance between the idiom of St. Mark and the idiom of Ibsen in Norwegian. The Norwegian gets its effect in fact not from an elevation of style at this point but from the astonishing presumption behind the reference. For the words reported by St. Mark were those of John the Baptist. This little man has, without any sign of self-mockery, asserted some kind of similarity between himself and John, and between Eyolf and Christ who will come after.” (Northam, 187-8)

<sup>22</sup> There is no logical connection between his experience and his decision to devote himself to Eyolf. The decision is a function of emotion, not of mind. (...) Through his narrative and his method of narration, Alfred assumes a new place in the patterned imagery of the play. For in his irrational passivity, Alfred becomes the human equivalent of one of the rats, perplexed beyond endurance by the endless contradictions of love and hate, unable to resolve them because the solution is itself excluded.” (Northam, 210-11)

<sup>23</sup> “What is likely to impress us is the verification of the general impression of some kind of discrepancy exemplified in Eyolf. This cripple wants to climb in the mountains, to swim and to become soldier. It is pathetic, this discrepancy between ambition and capability, pathetic and emphatic. And it helps form our assessment of the father; as this John the Baptist shows his pain and then flares into resentment, threatening to show the beach-brats who is master, his self-elevation begins to look suspect.” (Northam, 188)

<sup>24</sup> “Ibsen believes the exceptional man has to abandon duty to institutions – to think through for himself how he wants to relate to the church, his landlord, his marriage, his children. He cannot take the rules that are given to him. (...) Everybody is part of some institution that comes in to make him accept the rules of the institution above his own thinking.” (Adler, 40)

inconsciente e a grandeza e auto-elevação do seu discurso demonstra-o perfeitamente. “Altogether this scene fulfils the earlier hints. There is in Alfred a discrepancy between aspiration and capacity like that so signally portrayed in his son.” (Northam, 191-3)

In Act I Alfred imagined himself a creature of heaven, close to communication with the very stars in the great solitudes of the high mountains; in Act II he collapsed into a hopeless misery defined by the fjord and sea. Each mood seemed exclusive and exaggerated. His language in Act III suggests that he is emerging into a more balanced, less exalted or depressed, assessment of his own and the general human condition. Man has something in him of earth and sea and heaven. Rita may not understand this intellectually, but her behaviour shows some such maturing process to be at work in her too. She makes no more demands of her husband; she simply asks, without vehemence, that he should remain near her. She offers to share him with his book; this may be just another straw that she grasps at – the book, we know, no longer matters to Alfred – but it is the shift in attitude that counts. She wants to help him to live now, not insist that he lived for her.

[Northam, pp. 208-9]

A relação que Alfred tem com a sua mulher irá igualmente mostrar muito sobre o tipo de homem que ele é. Distante, frio, preocupado com todos os detalhes da vida do filho sem satisfazer os seus ‘deveres básicos’ enquanto marido. É natural que Rita, com o passar dos anos, se torne ciumenta, sedenta de afecto e exigente com o marido. Rita revela uma sexualidade possessiva e quase destrutiva, uma total dependência afectiva em relação ao marido. Sente-se frustrada com a distância sexual do marido e irritada com a decisão dele de dedicar a sua vida a Eyolf. Isso faz com que acabe por encarar a criança como um obstáculo para a felicidade conjugal. (Malone, 105-6)

Sabemos que a relação de amor sexual deste casal está intimamente relacionada com o Eyolf e, por sua vez, com a sua deficiência. Vimos a descobrir que, num certo dia, Rita aliciou o seu marido a consumir um acto sexual, numa altura em que ele estava encarregado de cuidar do filho ainda bebé. Durante esse encontro sexual, os pais esqueceram-se de Eyolf, deixando-o a dormir sobre uma mesa. Foi durante esse envolvimento que Allmers confessou a Rita o nome que Asta assumia quando se vestia de rapaz: Eyolf. Nesse preciso instante o filho de ambos caiu da mesa e ficou irremediavelmente aleijado. (Malone, 104) É de notar este pecado original subjacente à relação, quase-bíblico.

Também é de notar que, ao casar com uma mulher emancipada – rica e independente – Alfred não assume o papel típico de um homem – de um marido, de um pai – de sustentar a sua família; e isso afecta a dinâmica deste casal. No final da peça, é Rita quem encontra o seu propósito. Num momento de epifania, decide dedicar-se aos meninos da praia – a uns órfãos e outras crianças maltratadas pelos pais. Alfred não chega a ter o seu momento de epifania, mas segue o novo rumo da sua mulher, contentando-se com uma vida ao seu lado. Enquanto Rita se transforma – e eleva-se – Alfred não sofre nenhuma modificação equivalente.

É bastante claro que a figura da Mulher dos Ratos aparece para aumentar os conflitos que o público tem vindo a sentir. “She seems to exist in order to promote a function within the play.” (Northam, 188-9) É exactamente essa função que eu procurei salientar ao ‘promover’ esta personagem – que na dramaturgia surge como um ‘*cameo*’<sup>25</sup> – enquanto catalisadora de toda a acção do espectáculo, do princípio ao fim. O seu aparecimento assinala uma interrupção marcante do ambiente; mas a única personagem que parece ter ficado verdadeiramente perturbada com a sua presença é Rita.

That [the ratwife] is obtrusive can hardly be denied; She is different from the others in more than class and function. (...) She creates this disturbing effect, and physically she disrupts the happy family circle; Rita goes out on to the veranda for fresh air, Eyolf slips away. But the scene between Alfred and Asta, alone on the stage, seems to glide into a mood of relative tranquillity in spite of her intervention as they discussed the family letters Asta has brought. It is only when Rita returns that the ratwife figures again.

[Northam, pp. 190]

Na sua linguagem, podemos verificar uma personificação constante dos ratos que ela enfeitiça; fala deles como se fossem pobres crianças – algo que mais tarde se revela ser por razões muito trágicas: “For a rat-catcher, she is remarkably reluctant to name the creatures. (...) When she does name them as rats, she half-humanises them: ‘because of the rats and all the little rat-

---

<sup>25</sup> ‘*cameo*’: a small theatrical role usually performed by a well-known actor and often limited to a single scene – Merriam-Webster Dictionary

children’.” (Northam, 188-9) No imaginário dela, não há grande diferença entre os enxames de ratos que ela afoga todos os dias e o Eyolf – que ela veio libertar da sua miséria.

Quando a personagem primeiro aparece, pergunta: “não haverá nesta casa algo que roa?” (Ibsen, I.iii) referindo-se claramente a Eyolf. Quando Allmers responde que não, ela diz: “é que eu gostava muito de vos poder livrar disso.” A Mulher dos Ratos não está a falar de uma potencial infestação, está a falar do “pobre miúdo” que está “tão pálido e sempre agarrado aos estudos”. (I.i) Os donos da casa é que jamais poderiam imaginar que fosse a Eyolf que ela se refere – nunca reconheceriam o filho deles como um incómodo – nem tão-pouco poderiam imaginar que esta estranha visita viesse a casa deles numa “bela manhã de verão” aliviá-los do “jovem guerreiro ferido” (I.iii).

Algo que também está fortemente presente no discurso desta figura é a água – um elemento carregado de simbologia. Não é por acaso que a Mulher dos Ratos falta tanto no barco que rema, nos ratos a nadarem atrás dela cheios de medo da água e de se afogarem. Ela até diz que “o [seu] bem-amado, o [seu] tesouro querido, o [seu] coração” está “lá em baixo com os ratos”. O simbolismo da água é, como já anteriormente referido, algo que nos irá acompanhar durante toda a peça.<sup>26</sup>

A personagem do Borgheim, quando surge, parece ser ‘menor’ que Alfred; apesar de ser engenheiro, pertence à classe trabalhadora, é mais novo, está a tentar cortejar Asta, mas não está a ser muito bem sucedido. Asta parece desprezar Borgheim, aparenta preferir estar na companhia do seu irmão do que na do seu pretendente. Curiosamente, à medida que começamos a reconhecer a inautenticidade de Allmers, Borgheim começa a elevar-se e a mostrar ser tudo aquilo que Allmers não é. “Borgheim reinforces a mood of optimism and of elevation – he contributes to the mountain-imagery – in a play that also accommodates the ratwife and the imagery of depths and darkness.” (Northam, 194)

Com a morte do Eyolf, começamos a perceber melhor as relações entre estas personagens. Nomeadamente, reconhecemos os entraves na relação do casal e a intensidade do afecto entre os irmãos. O ponto de viragem na relação entre Allmers e Asta dá-se quando Asta revela que

---

<sup>26</sup> “Her speech generates a whole web of images deriving from water – sea, depths, darkness, sleep, death; and her narrative of the rats and of her own sweetheart defines as a common contradiction in human relationships the sharp antitheses of fear and attraction, persecution and peace, restless activity and stillness, hate and love.” (Northam, 189)

eles afinal não são meios-irmãos; na verdade, não há nenhum grau de parentesco entre eles – são duas pessoas cujos pais foram casados e portanto cresceram juntos.

Alfred has revealed what value lies in his attachment to Asta/ Eyolf. Just in time for this second Eyolf to be taken away from him. Asta is not his half-sister; she is no relation. Their love is no longer protected by kinship; indeed Asta hints that what before seemed chaste and pure might itself change into love between her and Alfred as between any man and woman. The old fiction, focused in the imaginary Eyolf who protected the real Asta, is no longer possible to maintain. It feels like another death. Coming at the end of Act II it balances the death of the other Eyolf at the end of Act I. Asta says a last farewell to [her and Alfred's] relationship with [waterlilies]. (...) Now, at the end of Act II, Alfred's third defence of his emotional privacy is taken away; first his book; then the boy, now fictional boy. (...) Act II confirms the hints of Act I that Alfred's high claims are discordant with his capabilities.

[Northam, pp. 203-4]

O texto indica uma atracção entre Alfred e Asta muito particular. Ambos tiveram uma infância pouco habitual: meios-irmãos e órfãos desde muito jovens, Alfred assumiu o papel de protector, guardião, responsável por Asta e essas circunstâncias fizeram deles irmãos muito chegados. Ao perceberem que afinal não são irmãos de sangue, surge uma possibilidade – talvez só para Allmers e apenas por breves instantes – de viverem juntos. Confesso que este tema de quase-incesto (ou incesto que já não o é) não me interessou muito; não omiti a sua presença na dramaturgia, mas também não fiz por realçá-lo. Havia outras questões inerentes ao texto que me suscitaram maior interesse e, por isso, fiz justiça à potencialidade de uma relação incestuosa presente no pensamento dos 'irmãos', mas fi-lo o mínimo necessário para a dramaturgia manter-se consistente. "Not only does the fictional Eyolf [Asta] mean more to [Alfred] than wife or son, but 'he' makes the marital relationship a matter of revulsion and disgust." (Northam, 198)

A grande obra da vida de Allmers, que ele nunca chega a escrever, é sobre a 'Responsabilidade Humana' em que desenvolve várias teses, nomeadamente sobre a 'lei da transformação'. A verdade é que o próprio é quem mais sofre transformações ao longo da peça. Primeiro perde o filho a quem ia dedicar o resto da sua vida, depois perde a compatibilidade com a sua mulher – percebe que está cada vez mais distante dela ao ponto de a querer deixar – e, por fim, perde

a irmã – descobre que a pessoa que lhe é mais querida afinal nunca foi sua irmã. Com cada perda, cada revelação, cada transformação, Allmers começa a encontrar qual poderá ser o seu lugar nesta casa, em vez de fugir da mulher como fugiu da sua vida antes de Rita: “a lei da transformação talvez pudesse manter-nos juntos, apesar de tudo.” (III.iv) O que dantes servia como justificação para deixar Rita, agora serve de consolação para o resto da sua vida ao lado dela.<sup>27</sup> Deste acontecimento inesperado surge uma epifania.

[This change] is invoked not to justify himself but to acknowledge new growth where he never expected to find it, in Rita. His language begins to smooth itself out and take on the quality of Rita's, until eventually and for the first time in the play, they collaborate in dialogue, sharing a set of feelings and ideas without antagonism in a kind of shared ritual of words and sentiment.”

[Northam, pp. 213]

---

<sup>27</sup> “Now he acknowledges that his life with Rita has bound him to her, not separated; he sees that the law can work differently. And now it is apparent that they have indeed begun to change. Rita can feel it in herself; and though she defines it as painful, as the wreck of every single joy in life, she can also see it as a kind of birth too.” (Northam, 208)

### III – Simbolismo em *O Pequeno Eyolf*

Em 1893, o encenador mais relevante do movimento simbolista francês, Lugné-Poe, fundou o Théâtre de l’Oeuvre. Pretendendo manifestar-se contra a estética e as técnicas de interpretação do naturalismo, resolveu fazer das obras de Ibsen uma parte central do repertório do seu teatro. Entre 1893 e 1897, o Théâtre de l’Oeuvre produziu várias peças de Ibsen (*Rosmersholm*, *Um Inimigo do Povo*, *O Mestre-Construtor*, *O Pequeno Eyolf*, *Brand*, *Os Pilares da Sociedade*, *Peer Gynt*, *A Comédia do Amor* e *John Gabriel Borkman*), fazendo com que Ibsen passasse a ficar associado à estética teatral do movimento simbolista. (Figueiredo, 583) Esta associação de Ibsen à dramaturgia simbolista acentuou-se ainda mais quando o dramaturgo belga Maurice Maeterlinck considerou a obra tardia do autor norueguês como eminentemente simbolista (em *Le trésor des humbles* de 1896). Nesta obra, Maeterlinck chama a atenção para os “diálogos de segundo grau”, um tipo de diálogo que surge como “estranho, profundo, inquieto, por debaixo de uma superfície de trivialidades”, como se as personagens estivesse a partilhar uma “atmosfera da alma” e a descobrir que “a vida essencial que nelas existe, para lá da vida quotidiana, está carregada de terror”. (Maeterlinck, 115-6)

Quando Ibsen escreve *O Pequeno Eyolf*, contudo, traz um carácter consideravelmente mais simbolista à sua escrita do que em qualquer outra obra que tivesse escrito até à data. Nesta peça, o papel que Ibsen concede à paisagem – neste caso concreto, aos fiordes – é, na minha opinião, semelhante ao de uma personagem. Stella Adler considera que a paisagem sempre esteve presente na dramaturgia mas que, antes de Ibsen, os actores não se apercebiam disso.<sup>28</sup>

The fjords are very threatening. They are black and contain bodies that have been disintegrating very slowly for years because the water is so cold. (...) Their unique landscape is unduplicated anywhere on earth. What made Ibsen so great is that he used this unusual place to give him such great truths. So when you think of this space, think of it not as your space. Think of the mountains, the water. It must inspire awe in you, so when you get to a difficult scene you will have the help of the landscape. So that if you get to a scene where someone has to flee, you will see the waterfalls, the difficulties. [Adler, pp. 90]

---

<sup>28</sup> “Understand that the landscape is always used by the author. Before Ibsen, actors had never been told that – never knew it, never thought about it, never learned how to use it.” (Adler, 91)

A natureza, neste contexto, amplifica, ecoa, os elementos internos das personagens. A espiritualidade imanente nesta peça e presente, de certa forma, em todas as personagens, é engrandecida pelos aspectos simbolistas da paisagem, ou seja, a paisagem externa dos fiordes, montanhas, mar e estrelas parece ecoar e muitas vezes contrariar a paisagem interna das personagens humanas. Segundo Graça P. Corrêa, existe, na estética simbolista, “uma equivalência entre a topografia da paisagem e o mundo interior da psique, conduzindo a reconfigurações do espaço tanto na escrita quanto na *performance* de teatro”. (18) No simbolismo teatral, trata-se, não só de tornar o espaço exterior existencial através de uma exteriorização espacial da vida interior da personagem (Corrêa, 25), mas também de trazer para a cena o que está oculto, fora-de-cena, tudo o que é invisível, metafísico e extrarracional (50), afirmando assim uma correspondência ou reciprocidade entre os mundos físico e psíquico. (53)

De modo típico do simbolismo, esta peça retrata a fragilidade dos seres humanos que são confrontados com acontecimentos que não controlam (como a morte de Eyolf) e, portanto, obrigados a viver com uma maior consciência espiritual. Parte do processo de enfrentar esses traumas psicológicos envolverá uma tomada de consciência da sua fragilidade e a transformação da identidade pessoal de cada um. A culpa dos pais é assim expressa de forma simbolista: as imagens do mar e dos olhos de Eyolf; o terror de Rita ao sentir o olhar dos "grandes olhos abertos" de Eyolf desde as profundezas do fiorde. Alfred diagnostica essa obsessão como prova da culpa de Rita pela morte do seu filho.

À exceção de Borgheim, que revela uma alegria vital, os outros adultos da peça – Alfred, Rita e Asta – estão presos uns aos outros pela culpa e unidos entre si por uma rede complexa de laços eróticos reprimidos. Na realidade vivem existências solitárias e isoladas. Curiosa e surpreendentemente, Rita surge como a melhor dos três, pois assume o seu egoísmo, a sua natureza violenta e possessiva, os seus fracos instintos maternos e, mais surpreendente ainda, procura remediar esse egoísmo e falta de maternidade ao acolher as crianças marginalizadas que toda a vida desprezou e abominou. Ficamos sem saber se Borgheim acaba por ficar com Asta ou se ele consegue escapar a esta rede de repressão e solidão.

Northam vem defender que esta estranha e delicada peça representa um fraquejar da visão heroica de Ibsen. (9) Talvez tenha sido intenção do autor utilizar o simbolismo e uma

linguagem poética para expressar experiências anormais.<sup>29</sup> Por ter um carácter poético e, por isso, não-natural, a sua peça não chega a ser nem naturalista nem simbolista. (1)<sup>30</sup>

There is no discrepancy in Act II between the appearance of things and the hidden reality. The setting is unequivocally one of gloom and sadness, a reversal of the imagery of height and elevation that permeated Act I. (...) In Act I, life seemed a wonderful dream; now the dream has become a nightmare (...) [Alfred] does not so much mourn for Eyolf as brood on the situation. There is more resentment than direct sorrow in his description of the water. (...) His grief sounds like affronted egotism when he describes his loss as ‘something done against me and Rita’. (...) He cannot see where human responsibility applies. Eyolf did not deserve this fate; he was kind to the old woman and to her dog. His intellectual response is feeble, but it is all he is capable of, and it leaves him in a mood of sullen despair that seems not to be quite the grief it offers to be. (...) Alfred shows that he can relax and indeed forget his son. He can even smile.  
[Northam, pp. 195-7]

Como já referi anteriormente, nesta peça o autor utiliza a mitologia popular nórdica para revelar a condição assombrada do mundo moderno. O mundo irracional das lendas folclóricas, mitos e contos de fadas existe nos desejos e medos subconscientes das suas personagens – aparentemente realistas. Num conto de fadas típico, o encontro com o monstro conduz à maturidade dos heróis. Também aqui, o afogamento de Eyolf leva os seus pais a uma análise implacável sobre si próprios e a descobrir segredos escondidos ou negados da sua vida amorosa-sexual.

A Mulher dos Ratos, para além de figura folclórica popular nórdica, é também uma figura simbólica da morte, da "escuridão silenciosa e suave" que é ao mesmo tempo assustadora e fascinante para a humanidade. Introduce um plano sobrenatural na peça – um plano extra-humano. Tais paisagens de morte ou *deathscapes* ocorrem em quase todas as peças simbolistas, denotando a incapacidade humana de compreender o mistério extraordinário do simples facto

---

<sup>29</sup> “Esta não seria a primeira vez que Ibsen mina um projeto idealista. O problema está em entender qual é o propósito da ironia neste contexto. (...) Talvez a peça deva ser lida como uma exploração da relação entre a arte e a vida (...) talvez o motivo da morte na peça esteja relacionado com o afastamento do artista em relação à vida (...) sugerindo que Ibsen agora reconhece a primazia da vida.” (Figueiredo, 588)

<sup>30</sup> “In the plays of [the] later period of his life, Ibsen may have adjusted the elements of his dramatic poetry but he has not ceased to write poetry; the modern prose plays are, even more decisively than the earlier plays, works whose essential experience is conveyed not through plot or character study but through complex, and, by now, highly structured patterns of unified dramatic imagery. If the later plays are looked at in this way, then the notorious symbolism may cease to appear as a pseudo-poetic excrescence on prose works and be seen for what it is, special, structural concentrations of imagery forming within a generally imagistic structure.” (Northam, 7-8)

de se estar vivo, bem como da impossibilidade de escapar ao terror do seu destino mortal. (Corrêa, 124)

Tal como é costume na dramaturgia simbolista, trata-se de uma peça com pouca acção realista ou externa. Após a morte de Eyolf não há praticamente nenhuma acção externa – apenas interna. Nada acontece, excepto nas almas das personagens. *O Pequeno Eyolf* revela um final ambíguo e em aberto, como em muitos textos cénicos simbolistas. As últimas páginas da peça surgem de uma radical mudança interior em ambas as personagens. Torna-se difícil acreditar na estranha ‘conversão’ de Allmers e de Rita, quando ambos decidem resolver os seus problemas conjugais e expiar a sua culpa pelo filho morto, dedicando-se ao trabalho filantrópico. A egocêntrica e apaixonada Rita tornou-se de repente uma altruísta? Conseguimos acreditar no hesitante Allmers quando ele afirma que vai dedicar o resto da sua vida ao trabalho filantrópico?

#### IV – Análise de Movimento | Sistema Laban

explicação dos conceitos usados neste processo

Rudolf von Laban foi um teórico, bailarino e coreógrafo que nasceu no império austro-húngaro em 1879 e veio a falecer em Inglaterra em 1958; as suas obras foram publicadas ao longo do século XX e é hoje considerado um dos mais influentes teóricos do domínio do corpo e do movimento. Desenvolveu um sistema de análise de movimento e de anotação que até hoje mostra ser extremamente útil no mundo da dança e do teatro. Algum dos seu trabalho passa por identificar movimentos bidimensionais, tridimensionais, escalas de movimento, partições do corpo e, claro, diferentes tipo de movimentos do corpo humano. Não podendo ensinar as práticas completas de Rudolf Laban, pois seria muito ambicioso e completamente impossível resumir o trabalho que Laban desenvolveu ao longo de sessenta e tal anos de carreira, procurei desenvolver alguns dos seus conceitos de modo a poder partilhar com os actores um vocabulário comum e uma base para o nosso trabalho.

Para começar, vamos pensar, por enquanto, num corpo humano em posição vertical que mexe os seus membros, mas não se desloca. Estes membros mexem-se em três eixos – um em comprimento, um em largura e outro em profundidade – que, ao atingirem os limites físicos, criam, no espaço, três circunferências. (Bartenieff, 25) Juntas, estas três circunferências criam uma estrutura tridimensional. Ao espaço que este corpo habita Laban denomina *kinesphere* – tendo sempre em consideração os limites do corpo humano, os movimentos que são possíveis de acordo com a flexibilidade do corpo e outros factores de conforto.<sup>31</sup> Como um corpo que se desloca faz deslocar também a sua esfera, o espaço cénico é o lugar onde estas *kinespheres* vão interagir e relacionar-se.

No que toca às qualidades de um movimento, o autor identifica quatro factores: espaço, peso, tempo e fluidez. A estas quatro qualidades Laban chama *antrieb* (em alemão) – traduzido para *effort* em inglês e ‘esforço’ em português. Estes esforços vão depender consoante o temperamento, situação e ambiente (entre outras variáveis) do corpo humano que pratica o

---

<sup>31</sup> “Our body is constructed in a manner which enables us to reach certain points of the kinesphere with greater ease than others. An intensive study of the relationship between the architecture of the human body and its pathways in space facilitates the finding of harmonious patterns. Knowing the rules of the harmonic relations in space we can then control and form the flux of our motivity. It is natural for all living organisms to use the simplest and easiest paths in space when fighting, not only when the fight is a matter of life and death, but also in other activities, since all working is a kind of fighting and struggling with objects and materials. Everywhere economy of effort is in evidence, including all kinds of bodily locomotion.” (Laban, 1966, p. 25)

movimento. (Bartenieff, 51) Laban distingue cada qualidade em função da possibilidade do corpo opor-se ao movimento (em tensão) ou deixar-se ir (sem tensão):

<b>Esforço</b>	<b>Sem tensão</b>	<b>Em Tensão</b>
<b>Espaço</b>	Indirecto	Directo
<b>Peso</b>	Leve	Forte
<b>Tempo</b>	Sustentado	Repentino
<b>Fluidez</b>	Livre	Restringido

Para Laban, estas quatro componentes vão servir de base para a maior parte do trabalho de análise movimento pois são quatro componentes inerentes aos movimentos do corpo humano<sup>32</sup>. O espaço enquanto esforço determina se uma acção é feita directamente – se vai de A para B – ou se é feito de um modo indirecto – até chegar a B passa ainda por outros sítios. O peso enquanto esforço não deve ser confundido com o peso do corpo que faz a acção. Independentemente do peso ser leve ou forte, o seu estado nunca é passivo – está sempre pronto para agir.<sup>33</sup> O tempo enquanto esforço não pode ser confundido com a duração da acção, determina a atitude perante essa mesma duração. Pode-se fazer uma acção num minuto com toda a calma do mundo – como se houvesse todo o tempo do mundo – ou essa mesma acção em quinze minutos com um sentido de extrema urgência. O esforço do tempo é que vai determinar a qualidade do movimento e, com isso, a mensagem que passa. (Bartenieff, 56) A fluidez, no entanto, é considerada como o esforço impulsor da acção. Sendo ou não dominante, serve como presença contínua em conjunto com os outros esforços.

Laban described four separate qualities of movement: flow, weight, space (or focus) and time. Each of these occurs along a continuum, and each reflects a change in attitude towards a particular factor. Flow describes the ongoingness of movement and can be defined by the extremes of bound flow (capable of stopping at any moment) and free flow (continual releasing of the flow of movement). Weight effort describes the attitude towards power and overcoming gravity and is defined by the extremes of strong weight

---

<sup>32</sup> “In its performance, every human movement engages all four factors of motion - space, weight, time, and flow - in a more or less active or clear fashion. There is no movement which does not evolve in space as well as time, bringing the weight of the body into flow.” (Maletic, 101)

<sup>33</sup> “There are three ways of considering body weight: 1) Neutral, in which body weight is muscularly supported; 2) Passive, in which the body weight is unsupported and gives in to gravity; and 3) Active, which occurs with overcoming the passivity of body weight by an attitude toward the body weight.” (Bartenieff, 55)

effort (capable of pushing a piano across the floor or overcoming an obstacle) and light weight effort (rarified, buoyant surmounting of gravity).

[Karen K. Bradley em *Rudolf Laban*, 2009, pp. 77]

Bartenieff defende que a maioria das pessoas tem preferência por alguns esforços, isto é, os seus movimentos refletem recorrentemente os mesmos elementos activos de um esforço e, muitas vezes, desprezam outros, definindo o tipo de movimento dessa pessoa. Todos os movimentos têm, em certa medida, espaço, peso, tempo e fluidez. O que alterna são os aspectos qualitativos de cada esforço. Bartenieff refere ainda que a mesma actividade, realizada por dois indivíduos, pode ser organizada utilizando diferentes aplicações de esforços, ou seja, quando duas pessoas realizam a mesma acção, ela não é a mesma. (Bartenieff, 53) Isto quer dizer que as características de cada pessoa – isto é, a sua personalidade, o seu estado de espírito, o seu contexto sociocultural – irão determinar as qualidades dos seus movimentos.<sup>34</sup> Por isso, no teatro, do ponto de vista dramaturgico, o estado psicológico da personagem, como muitas outras variáveis, vai determinar as qualidades dos esforços das suas acções.

When people speak of urging responses, nailing someone down, exploding into action, pressuring others, carefully approaching, they are using metaphors for organizations of Space, Weight, Time and Flow Effort elements. The expressiveness of the Effort elements was described by Laban as indicative of stages of the inner state of mind which prepare the mover for a sequence.

[Irmgard Bartenieff em *Body Movement: Coping with the Environment*, 1980, pp. 53]

É claro que todo o movimento do ser humano implica uma organização subconsciente destes esforços; ninguém pensa se vai aplicar directa ou indirectamente o esforço espacial. Embora

---

<sup>34</sup> “Every mover has a way of organizing expressive material so that it reflects inner attitudes. These combinations of Body, Effort, Shape, Space and Phrasing define character and style and can help to create the world of the piece or play. LMA is a type of map for tracking the choices made, as well as a way of suggesting possible new pathways or vocabulary. When one is trying to recreate a particular type of character or dance style, LMA can clarify the specifics of the original.” (Bradley, 95)  
“Every little movement does not have a meaning of its own, but every little movement means something to the mover, and therefore resonates (or does not resonate) for the audience of the mover. Interpretation is often tricky because as observers, people impose personal and cultural perspectives and beliefs onto the observation. We live in a multicultural and complicated world and so miscommunications are common. No performer, no matter how much training he/she has had, is completely neutral either. Any time we communicate, we are, in a way, performing for an audience, and therefore we are attempting to be clear with meaning. Laban’s approach shows us that we can develop a greater repertoire of possible configurations, clarify the baseline of movement patterns with which we are already comfortable, and observe and embody other patterns that convey different qualities and configurations.” (Bradley, 67)

Laban tenha sistematizado fenómenos naturais, qualquer pessoa que trabalhe o corpo – um bailarino, um modelo, um actor – tem de conseguir pensar todos estes aspectos, organizá-los, passar de um ao outro e fazer parecer que tudo é natural e subconsciente.<sup>35</sup> “Performers evolve into characters, finding the character’s style becomes key to revealing the character’s story.” (Bradley, 67)

Os estudos de Laban passam, numa fase mais aprofundada, a agrupar diferentes esforços. Dois esforços em conjunto são designados como *states* (estados), por exemplo, num ‘estado’ de sono, estamos a trabalhar os esforços de peso e fluidez. Quando juntamos três esforços, já passamos para aquilo que Laban identifica como *drives* (motivações).<sup>36</sup> Na ‘motivação’ da paixão, estão presentes os esforços de peso, tempo e fluidez, mas fica em falta a presença activa do esforço do espaço. (Bartenieff, 57) Na eventualidade de termos uma combinação dos quatro esforços, temos aquilo a que Laban identifica como um esforço completo (*full effort* ou *complete drive*), algo que é raro acontecer, pois os movimentos produzidos seriam de natureza muito extrema. (Bartenieff, 58)

Ao longo da *performance* d’*O Pequeno Eyolf*, existiram vários momentos de marcação apurada, mas também momentos aos quais chamei de coreográficos. Algumas marcações, movimentações, acções, estavam perfeitamente estipuladas e coordenadas com outras. Um dos momentos que posso identificar acontece na sétima cena do primeiro acto – primeira cena em que o casal está sozinho – à qual demos o nome de ‘*champagne* entornado’. Nesta cena, há um momento em que o casal faz uma espécie de dança à volta da secretária do Allmers. A este momento eu dei o nome de ‘tango’, pois o que eu procurei trabalhar foi a distância entre o casal, a concentração nos movimentos um do outro, o poder da Rita – o seu peso, a simplicidade da sua movimentação tal como o seu carácter directo – e a sincronização e o ritmo entre eles.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> “The skill of a mover can be recognized by the degree to which a whole activity is performed as one continuous, flowing process, each phase blending smoothly with the next. However, the flowing sequences of activity will be punctuated with many shades of exertion and recuperation, accents and fluctuations of Effort. Many small and large adjustments in Flow, Space, Weight and Time Effort elements create rhythmic fluctuations that are more or less suitable to the task. (Bartenieff, 56) “Effort” is the inner attitude towards a motion factor (such as time, weight or [flow]). The effectiveness of communication (onstage and off) depends upon the conscious choice and range of options of these inner attitudes.” (Bradley, 31)

“Movement components are organized in phrases, or meaningful units of patterns and combinations. Phrasing can be even and uninteresting, or spicy and unexpectedly expressive. Some people use a lot of swing phrasing, a rise and fall of combinations. Some have long ongoing phrasing, difficult to interrupt, and some have short clipped phrases or phrases that trail off into nothingness. Some folks are explosive or impulsive.” (Bradley, 92)

<sup>36</sup> “States are read as moods; while Drives are fully loaded moments of full expressivity. Individuals and characters in plays tend to operate in States, and to reveal more about themselves in Drives.” (Bradley, 77) “How many qualities are combined in a particular expressive moment? The more effort configurations that are in drives, the more “loaded” we say someone is expressively.” (Bradley, 92)

<sup>37</sup> “Rhythm can be perceived in many ways. It can be visible and/or audible, and can be observed in the accents of changing body tensions — all of which are interrelated. Visible and audible rhythms can be transposed into body tensions, or, in some

Ao longo de todas as cenas entre o casal, havia marcações nas quais quando um subia em cena o outro descia, mantendo a sensação física do distanciamento emocional entre o casal. Na segunda cena do segundo acto – quando Rita entra pela primeira vez depois da morte de Eyolf – podemos verificar que ela traz dentro dela um novo sentido de assertividade e dominância que no primeiro acto não era tão claro. Quando ela entra, as outras personagens ficam tensas e perguntam como é que ela está. Ela mantém-se imóvel ao responder, exponenciando a tensão em cena. Só quando Rita se desmarca é que as outras personagens libertam a tensão e todas adaptam o seu posicionamento em cena à centralidade da Rita.<sup>38</sup>

No seu sistema, Laban inclui três categorias: corpo, esforço e espaço (diferente do esforço espacial – ver **Anexo I**). Enquanto que o corpo é a substância que produz um movimento – e movimentos interrelacionais dentro de si – e o esforço é a qualidade do movimento que o corpo produz, o espaço (neste contexto) é para onde o corpo se move, estabelecendo relações harmónicas, ou não, no espaço. Laban escreve sobre uma quarta categoria mas que não chega a identificar como separada. Warren Lamb, seu discípulo, vem, mais tarde, incluir esta quarta categoria: a forma, isto é, a relação mutante entre o corpo (a pessoa que se movimenta) e os objectos/ corpos que o rodeiam – de que modos altera a sua forma e o que é que o motiva a fazê-lo. (Bradley, 67)

---

cases, can be identified by the neutrality of the body tensions. Moreover, the deep association (conscious or unconscious) with body movement is reflected in the emotional content elicited by various rhythmic patterns. The sensitivity to body, space and Effort rhythmic sequences is essential to the movement observer.” (Bartenieff, 71)

<sup>38</sup> “How the individual *kinespheres* and action territories are adapted and incorporated into the group also defines qualities of the group. Leadership and other roles are clarified by noting the individual Effort and space factors in relation to the total group. This becomes very clear when one organizes several groups in different ways. For example, one group might be formed with individuals who share particular dynamic qualities, perhaps diminished Effort qualities. If one or two members of each group are exchanged, the change is immediately perceived in both the individuals and the groups.” (Bartenieff, 129)

## V – Descrição da Concepção do Espectáculo

### A – Concepção Plástica e Estética

Na construção de um espectáculo como este, é muito importante perceber-se a natureza do texto e de que forma queremos respeitá-la, questioná-la ou testá-la. A água, por exemplo, é uma presença constante na dramaturgia desta peça. O cenário dos fiordes, do molhe, da ria e da casa, do jardim e do bosque virados para essa mesma vista remete-nos a um local específico que é muito mais que uma referência à geografia norueguesa de onde Ibsen é natural<sup>39</sup>; toda a paisagem é uma construção simbolista do autor. Com a presença dos fiordes – isto é, da queda livre, do perigo, da morte – da água lá em baixo – o medo, o desconhecido, onde Eyolf mais tarde virá a morrer – do bosque denso e da chuva constante – apesar de ser verão, Ibsen cria um ambiente geográfico e meteorológico em que a própria terra assume características de uma personagem da peça. A presença cénica do local geográfico – e das características da paisagem – é muito forte durante toda a peça. O próprio local já serve de indício à tragédia e também à chegada da personagem da Mulher dos Ratos – personagem mística da cultura escandinava – que, por sua vez, actua como personificação da morte e catalisadora da tragédia.

Todas as relações interpessoais estão fortemente afectadas pela contextualização sociocultural e temporal do texto. Escrita em 1894, a peça refere-se a muitos temas sociais presentes na escrita ibseniana específicos do seu tempo, muitos dos quais continuam presentes na nossa sociedade de hoje. A escrita de Ibsen é muito específica da sociedade em que viveu, mas, ao mesmo tempo, fala de temas intemporais e universais à condição humana. Costuma constituir uma crítica à classe média norueguesa do seu tempo e, por isso, a época tem claramente uma influência na escrita. Não querendo que a peça se situe necessariamente na época original, mas também não querendo que seja “contemporizada” ou contextualizada numa outra época específica, optei por construir um mundo físico e estético o mais distante de qualquer contexto geográfico ou temporal, mas que não se afastasse daquele que está indicado no texto.

Em relação à cenografia, optei por algo muito minimalista. A peça começa no interior e desenrola-se, nos últimos dois actos, no exterior; por isso, começamos com uma sala minimamente composta, em que o palco é despido lentamente, reduzindo a presença de mobília

---

<sup>39</sup> “Ibsen's intensely Norwegian plays exactly fitted every middle and professional class suburb in Europe.” (Styan, 1962, 70)

e de objectos em cena ao estritamente necessário. Em termos cenográficos, a presença mais forte é a das telas plásticas que servem como pano de fundo – rasgadas e penduradas numa vara. A meio e a um metro mais à frente, há outro plástico retangular e imaculado – que representa o fiorde. Escolhi esta solução cénica pois este plástico fino – plástico de pintor – assemelha-se à água que está tão presente no texto, não só quando está imóvel, mas também em movimento. Optei por manter sempre a presença do fiorde, com o qual as personagens interagem, ao invés de ter uma vista para a água - como está indicado no texto. Esta opção tem várias justificações: quis que o fiorde estivesse sempre em cena – como uma personagem imóvel – e que sempre que as personagens fazem uma referência ao fiorde, o que acontece recorrentemente, que elas olhassem ou se dirigissem ao fiorde. Também queria que a paisagem da morte do Eyolf estivesse fisicamente visível e presente, da mesma maneira que está presente em todos os diálogos dos últimos dois actos. A morte de Eyolf acontece fora de cena e por esse motivo – por não presenciarmos este momento trágico – optei por fazer deste momento algo que é fisicamente visível. Deste modo, não só a água permanece visível durante toda a peça, como também Eyolf aparece diante dos seus pais – numa “visão pavorosa” que a Rita experiencia. Quanto menos ruído visual houvesse em cena, mais presente se tornaria o fiorde e, por esse motivo, quis despir o palco cada vez mais ao longo do espectáculo até restar pouco mais do que Allmers, Rita e o fiorde.

No que toca aos figurinos, para fugir também de uma época específica, optei por vestuário formal que as personagens usariam hoje, mas que também poderiam usar em 1930 ou em qualquer outra época desde então – remetendo à ideia de que o espectáculo pudesse estar a acontecer tanto no século XIX, XX, ou XXI, pois a acção dramática poderia desenrolar-se nos dias de hoje.<sup>40</sup>

Apesar de optar por não fazer chover em cena, não quis deixar de realçar a presença da água – desta vez na forma de chuva – neste espectáculo, daí que resolvi manter todas as referências à chuva, incluindo o adereço do guarda-chuva.

A peça, na sua forma original, começa com Rita a arrumar a mala de viagem do seu marido que está cheia de papel em branco por entre peças de roupa. Allmers terá ido de viagem para

---

<sup>40</sup> “Understanding of Ibsen does not mean accepting his vision and his form as things to be reproduced now as interpretations of our age. It means absorbing and testing his faith, with his kind of scrupulous severity against our experience. In that sense he should always be relevant.” (Northam, 228)

curar-se de uma condição pulmonar da qual sofria, e também para escrever o seu livro. É partilhado entre Rita e Asta, sua cunhada, como é estranho Allmers ter regressado da viagem com tanto papel em branco na sua mala.

Dramaturgicamente, eu procurava um início que fosse mais misterioso, místico, excitante e estético, mas que também desse maior justiça à natureza simbolista da peça e por isso acrescentei algumas coisas ao princípio do espectáculo. Em vez da Rita estar a arrumar roupa na mala de Alfred que está sobre a secretária dele, pus a Rita a arrumar papéis espalhados pelo chão – que ela depois arruma sobre a secretária de Allmers. Pensei que esta imagem fosse mais clara para salientar a estranheza do regresso de Allmers, para não dizer que é uma imagem mais expressiva. O espectáculo, no entanto, não começou assim; a primeira coisa que se vê é um conjunto de pessoas imóveis e tapadas pelos mesmos plásticos presentes no fundo do palco. Ouve-se a Mulher dos Ratos a cantar uma melodia à medida que entra na sala de espectáculos e que a atravessa até subir ao palco. Aí, procede a destapar as personagens uma a uma e, à medida que são destapadas, as personagens todas – primeiro o Borgheim, depois a Asta, seguida pelo Eyolf e o Alfred – saem de cena – sendo a Rita a única que fica. Em seguida a Mulher dos Ratos sai e a cena continua como Ibsen a escreveu. A simbologia por trás desta imagem dos plásticos é a de uma casa de família fechada com a mobília coberta – à espera que os proprietários regressem; aqui, estou a sugerir que a casa, sem o Allmers, está vazia, sem propósito, como Rita nos indica no primeiro diálogo da peça. Mas esta metáfora tem duas camadas; a primeira, é exactamente o facto da família Allmers não socializar regularmente sem o Alfred – quase como se as vidas deles estivessem suspensas enquanto ele não volta – a própria família, como a casa fechada, espera o regresso de Allmers para ‘voltar à vida’. Segundo, a ideia de que a Mulher dos Ratos serve de desencadeadora de todos os acontecimentos nestas vidas desde o seu encontro com Allmers nas montanhas e, assim, percebe-se que a sua vinda a esta casa é propositada e as vidas deles destinadas a seguirem este rumo trágico.

Todo o papel em branco espalhado pelo palco antes do início da peça é recolhido por Rita e arrumado sobre a secretária – mais uma vez a simbolizar, de forma hiperbólica, o papel que Allmers não usou. Mais tarde, no fim do primeiro acto, momentos antes de sabermos da morte de Eyolf, quando se instala o pânico e a comoção na praia, começam a cair folhas de papel da teia. Para mim, era muito importante criar uma relação forte com o início do acto e recordar a nova promessa, o novo dogma da vida de Allmers: “cuidar do Eyolf” e “fazer [dele] a realização da família”. Estas folhas espalhadas pelo palco vêm criar acção e dinamismo num

momento tenso e climático do texto, mas também vêm mostrar, mais uma vez, a ambição fracassada de Alfred. Com a morte de Eyolf, o novo rumo da vida de Alfred, que agora seria voltada para o seu filho – para que o rapaz pudesse acabar o livro do pai – é anulado. O voar e o espalhar do papel em branco – igual ao que Rita apanhava no início do espectáculo – torna-se a imagem da destruição dos desejos de Allmers e da ruína daquela família e daquelas relações já por si instáveis. Com esta opção dramaturgica, venho realçar a presença do ar – do vento, da matéria gasosa – e a sua densidade e efeito imobilizador, adicionando mais um elemento natural a este espectáculo simbolista. Nos seguintes actos, o papel continua em cena como se tivesse sofrido uma transubstanciação; permanece em cena e passa a ser as folhas do bosque e do jardim onde a peça decorre no segundo e terceiro actos.

O desenho de luz, tal como a cenografia e os figurinos, também foi desenhado por mim de acordo com a minha concepção dramaturgica para este exercício. O professor Miguel Cruz – desenhador de luz e professor de Produção na Escola Superior de Teatro e Cinema – ajudou-me a passar o desenho que tinha idealizado para o papel – algo que foi muito importante na fase de montagem no Teatro Taborda (ver **Anexo IX**). Procurei ter uma iluminação muito discreta e naturalista. No primeiro acto, recorri a uma luz geral mais ‘quente’ enquanto que nos seguintes actos, a luz era mais ‘fria’ e mais localizada. Um dos aspectos mais importantes desta iluminação, foi o de destacar o fiorde ao fundo do palco. Em alguns momentos, o fiorde desaparecia de vista e, talvez, da memória do público, enquanto que noutros momentos, o fiorde era fortemente iluminado - havendo um momento, no fim do primeiro acto, que a única iluminação que subsiste é a luz sobre o fiorde, criando o efeito de contraluz – destacando a presença da Rita, do Allmers e do fiorde.

No que diz respeito a efeitos de luz, são poucos os efeitos marcantes ao longo da peça. Em termos de áreas de iluminação, a presença mais forte e mais constante é a do plástico ao fundo da cena. Como esse fundo do cenário representa vários elementos – a vista da casa, o fiorde e a água, as montanhas, o céu – optei por iluminar esta zona em tons de azul. O fiorde – o plástico central – está sempre mais fortemente iluminado em relação aos restantes plásticos e num tom mais escuro de azul. No primeiro acto, num momento íntimo entre o casal – seguindo uma indicação do texto – a iluminação transforma-se: perde intensidade e ganha um tom cor-de-rosa. Na última cena do terceiro acto, Rita volta a ‘ver’, como recorrentemente indica no texto, os olhos do Eyolf. Alfred corrige-a, dizendo que são os faróis do barco que Asta e Borgheim acabam de embarcar: um vermelho, outro verde. Nesta última cena do espectáculo a luz tem

menos intensidade; optei por iluminar pontualmente algumas zonas do palco e, acrescido a isso, o plástico do fundo: à esquerda do fiorde a vermelho e à direita do fiorde a verde (ver fotografias presentes no **Anexo XIV**). Não só as luzes ficam connosco até ao fim do espectáculo, como no fim o público é iluminado directamente por estas mesmas duas cores enquanto que no palco voltamos a ter, como no fim do primeiro acto, a forte luz azul a iluminar o fiorde, deixando novamente o casal em contraluz. Isto é, a última imagem que temos é de um palco consideravelmente vazio onde só resta um casal – iluminado em contraluz e com Rita sentada no banco – a avistar o barco a fazer a sua viagem já muito distante. Esta imagem é, como referido anteriormente, contagiada pelas luzes verde e vermelha que iluminam a plateia.

Para além do início do espectáculo, também houve outros momentos dramáticos que eu criei. Na primeira cena em que vemos o casal a sós, ficamos a saber como foi a chegada de Alfred a casa após a sua viagem. É-nos descrito de que modo é que Rita recebe o seu marido: vestida de branco e com os cabelos soltos, acende uns candeeiros com abat-jours cor-de-rosa e abre uma garrafa de *champanhe*. Ficamos também a saber que, enquanto isto acontecia, Alfred preocupava-se com outras questões – nomeadamente com a disposição digestiva do seu Eyolf. Curiosamente, no diálogo em que ficamos a conhecer os eventos da noite anterior, vê-se que Alfred está novamente a pensar em tudo menos na sua mulher – que se encontra à sua frente. Para aproveitar este curioso paralelismo, optei por pôr Rita a repetir a sua tentativa falhada de seduzir o seu marido. No decorrer desta conversa, as luzes mudam subtilmente para um tom rosa, Rita volta a abrir uma garrafa de *champanhe* e procede a tentar seduzir o seu marido – sedução essa que mais uma vez não é bem-sucedida.

Nas mudanças entre os actos, trouxe de volta à cena a Mulher dos Ratos e outra figura desconhecida. Esta figura, às ordens da Mulher dos Ratos, manipulava e reorganizava o espaço. Optei por esta resolução para as mudanças de cena para realçar a presença e importância da figura da Mulher dos Ratos no desenvolvimento do destino desta família. Desde o momento em que ela se cruza com Alfred nas montanhas, torna-se responsável pelos acontecimentos futuros na vida dele e, desde que visita sua família em sua casa, passa também a ser responsável pelo destino do resto de sua família: Rita, Asta, Eyolf e também Borgheim. Para além destas figuras a mudarem o espaço, na mudança entre o primeiro e o segundo acto, encontramos Rita à boca de cena: imóvel. Na didascália do princípio do Acto II, somos informados do novo local onde a acção vai decorrer ao longo deste acto, mas passamos também a saber que Asta muda de roupa – para indicar que está de luto – mas Alfred não. Com a entrada de Rita, uma cena

mais tarde, sabemos que ela também mudou de roupa para um vestido preto. Aproveitei a mudança de cena para mostrar a personagem de Rita, ainda a digerir a morte de seu filho, a ser ajudada por Asta a vestir o seu vestido preto. Este momento, não só simboliza um recomeço, mas também uma certa catarse. Deste modo, pareceu-me importante partilhar com o público esta inquietude interna de Rita, esta preocupação e altruísmo inerentes a Asta, e tudo mais que pode ser sugerido com uma remoção de um comportamento habitual e quotidiano diante de uma tragédia e de um choque tão grande como a morte de alguém como o Eyolf.

Na terceira cena do segundo acto, encontramos o casal a sós pela primeira vez desde a morte do seu filho unigénito. A certa altura, após várias referências aos ‘olhos’ do Eyolf nos quais ela está fixada, Rita tem uma ‘visão pavorosa’. Momentos antes, encontramos uma manifestação da pessoa do Eyolf a atravessar o fundo do palco – da esquerda alta para a direita alta. Por uns segundos, ele fica imóvel à frente do fiorde. Depois, estende os braços para cima – como se procurasse nadar para a superfície – sufoca no plástico do fiorde e deixa cair os braços. É neste momento que Rita vê o Eyolf e passados outros segundos, ele volta a sair de cena a coxear; não o voltamos a ver.

A sonoplastia deste espetáculo, tal como a iluminação, é de uma relativa simplicidade. Nenhures no texto o autor faz alguma referência a música; as únicas referências sonoras são os gritos na praia – quando o Eyolf morre no primeiro acto e quando as crianças estão a ser mal tratadas no fim do terceiro acto – o som do barco a partir e a chuva a cair. Não é por acaso que as referências sonoras são da esfera do mundo natural. Aproveitando o misticismo da personagem da Mulher dos Ratos, quis introduzir um elemento melódico na sonoplastia do espetáculo; todas as vezes que encontramos a personagem da Mulher dos Ratos em cena ela canta a mesma melodia. A base melódica é a de um canto fúnebre da Escandinávia; quis homenagear a origem da peça e, ao mesmo tempo quis encontrar algo que fizesse justiça ao carácter místico da personagem popular da Mulher dos Ratos na cultura escandinava. Como a Rita faz referência a um “dobre fúnebre” – quando, no terceiro acto, insiste que ouve cantar “a muleta está a boiar” – procurei um dobre fúnebre escandinavo e deparei-me com um que me chamou logo a atenção; não só pelas suas características melódicas, mas também pela sua letra. O dobre chama-se *Helvegen* (Inferno) e a letra é a seguinte:

**Quem me há de embalar,  
Para o sono da morte me atirar?  
Quando percorro o Caminho da Morte,  
E as estradas que caminho são frias, tão  
frias.**

Procurei as canções, enviei as canções.  
Quando o poço mais profundo  
deu-me as gotas tocadas pela mão do Pai  
da Morte.  
Eu sei tudo, Odin,  
Onde esconde o seu olho.

### **Refrão**

Cedo no fim dos dias,  
Ainda assim, o corvo sabe se caio.

Quando estiver no Portão da Morte,  
E tiver que se libertar,  
Eu hei-de o seguir,  
Atravessar a Ponte Retumbante com a  
minha canção.  
Ficará livre dos laços que o prendem!  
Está livre dos laços que o prendiam!

Gado morre, família morre,  
O *eu* também deve morrer;  
Mas a glória nunca morre,  
Para o homem capaz de alcançá-la.

Gado morre, família morre,  
O *eu* também deve morrer;  
Sei uma coisa que nunca morre:  
a reputação de cada homem morto.

O actor que nesta encenação fez de Eyolf – o Eduardo – que era de uma idade semelhante à da personagem – para além de actor e jogador de basquetebol, também mostrou ser um excelente saxofonista. Tendo em conta os seus dotes musicais, sugeri ao Eduardo que ele trouxesse o saxofone dele para os ensaios e que fossemos improvisando – para vermos se podíamos incorporá-lo no espectáculo. O resultado foi que em quatro momentos distintos do espectáculo final podemos ouvir o Eduardo a tocar saxofone: logo no início da primeira cena, quando Rita conta a Asta que Alfred voltou e que está junto de Eyolf, podemos ouvir o rapaz a ensaiar o seu instrumento. No momento da morte de Eyolf, ouvimos a melodia que mais tarde se tornara emblemática da Mulher dos Ratos tocada ao saxofone – indicando que o rapaz já não pertence ao mundo real mas que passou a estar no domínio da Mulher dos Ratos. Aproveitei mais uma vez o saxofone, cujo timbre é muito semelhante ao da buzina de um barco, para sinalizar a partida de Asta e Borgheim no terceiro acto. Por último, no fim do espectáculo ouvimos o saxofone a fazer a nota *drone* – nota pedal – sobre o qual o elenco canta a melodia da Mulher dos Ratos - acabando assim o espectáculo. Para além destes elementos, as únicas outras presenças sonoras marcantes eram o ruído dos sapatos das senhoras quando andavam sobre o palco, dos plásticos sempre que alguém mexia neles ou passava junto a eles e dos papéis quando eram pisados.

## **B – Concepção da Movimentação**

No mundo físico desta encenação, as movimentações e marcações estavam restringidas, isto é, os actores não tinham liberdade total para se exprimirem ‘naturalmente’, mas procuraram apropriar-se das movimentações ‘impostas’ pelo próprio conceito do espectáculo. Primeiramente, era importante que cada actor tivesse consciência das qualidades de todos os movimentos que realizava em cena – qualidades essas determinadas a partir do trabalho que desenvolvemos com as teorias de Laban. Ao aplicar as qualidades presentes no texto como pré-requisito para o movimento, criamos uma maior e mais profunda relação entre as intenções no texto e a acção física pois a mesma provém directamente da corporalização/ externalização das intenções inerentes ao texto.

Para além das movimentações, a própria utilização do espaço cénico tinha as suas especificidades; procurei estabelecer um ‘porto de abrigo’ para cada personagem dentro do espaço familiar e quotidiano da sala onde se desenvolve a acção ao longo do primeiro acto. Nesta sala – a sala de estar da casa de Rita – vê-se claramente como cada membro nuclear desta família tem um canto da sala que constitui o seu domínio: a secretária pertence ao domínio de Allmers e o sofá ao da Rita. Asta, no entanto, apesar de não ser da casa, apoia-se muito à senhorinha, enquanto que a ‘âncora’ de Borgheim não é um local, mas sim uma pessoa, a própria Asta. É nestas posições que as personagens se encontram quando estão ‘paralisadas’ no início do espectáculo. A personagem do Eyolf é a única que não tem um espaço concreto especificamente seu. Esta personagem – que só surge em cena uma única vez – é vista a passear e a ocupar vários espaços desta sala. A Mulher dos Ratos – que originalmente também só entra uma vez em cena – acaba igualmente por ter apenas um sítio onde repousa: o sofá da Rita. No entanto, como a Mulher dos Ratos é uma personagem invasiva, acaba por ocupar um pouco todos os espaços da sala, criando um ‘repouso’ artificial – isto é, faz parte do seu esquema de enfeitiçar.

Estes ‘ninhos’ que criámos para cada personagem fizeram com que desenvolvêssemos dinâmicas muito subtis, mas, ao mesmo tempo, indicativas das relações entre estas pessoas. Dou dois exemplos: i) na primeira cena, quando Asta vem visitar a Rita, ela despeja as suas coisas – capa, pasta, chapéu, luvas, lenço – no sofá de Rita, desarrumando e ocupando o domínio da Rita – algo que mais tarde se verifica no seu posicionamento na relação entre o seu irmão e a mulher dele – e ii) nesta mesma cena, momentos mais tarde ao falar do regresso de

Allmers, Rita desloca-se para a secretária dele, mostrando à cunhada a quem é que o Allmers pertence e, de certa forma, quem é que o domina – mais uma vez, posteriormente, verificamos que esta postura tem que ver com uma sensação da própria Rita de que ela não tem domínio sobre o marido e que a cunhada, bem como o próprio filho Eyolf, impedem uma maior aproximação deste casal.

No que diz respeito à ocupação do espaço cénico, estabeleci um código com os actores em que nos apropriávamos do conceito original de Ibsen e, procurando respeitá-lo, o alterávamos ligeiramente. Isto é, originalmente, o fiorde, a ravina, a ria, a vista estão, do ponto de vista do público, para lá do palco – isto é, para lá do fundo da cena. Nesta nossa interpretação estabelecemos que sempre que alguma personagem se relaciona mais profundamente com a vista ou a está a ‘ver’ interiormente isso aconteceria para a frente de cena e, na maior parte das vezes, à boca de cena. A única excepção a esta regra seria o fiorde, ou seja, qualquer ligação ou referência ao fiorde seria especificamente feita ao fundo de cena. O objectivo, com algumas marcações, foi o de criar uma relação com o fiorde quase como se ao falar para o fiorde, as personagens estivessem a falar com Eyolf. O fiorde torna-se o símbolo da morte do rapaz e da incompetência e indiferença dos pais para com os seus deveres e afectos; ao mesmo tempo, serve de símbolo da constante renovação e reinvenção da vida.

Ao estabelecermos isto, criámos uma certa frontalidade nas marcações e na ocupação do espaço. Mas esta ‘frontalidade’ implicou o contrário: como desejei criar uma relação clara, forte e física com o fiorde, qualquer interação com o mesmo era feito de costas para o público. A primeira vez que tal acontece é quando Rita vai à varanda fumar um cigarro depois da cena da Mulher dos Ratos – algo que serve de presságio à morte do rapaz e à relação que Rita virá a tecer com o fiorde. Nos seguintes actos, esta relação tornar-se-á muito presente, incluindo as várias cenas entre o casal em que temos um Alfred a ‘olhar’ para a frente – de modo introspectivo, isto é, a recordar o passado, a examinar o presente e a prever o futuro – e Rita a olhar verdadeiramente para o fiorde, e vice versa. Esta imagem das personagens de costas para o público também provou ser marcante ao mostrar que estas pessoas estão todas a esconder coisas umas às outras e também, de certa forma, ao público.

## C – Dramaturgia

Como anteriormente referido, aproveitei a figura da Mulher dos Ratos – tão icónica na cultura norueguesa – e elevei esta personagem bastante rudimentar – servindo uma função muito específica – tornando-a a impulsionadora de todos os acontecimentos do enredo. Desta forma, criei uma dimensão mística acima da dimensão do mundo real onde esta história se desenrola e, por essa razão, tornou-se dramaturgicamente necessário introduzir a Mulher dos Ratos em vários outros momentos do espectáculo – não só fisicamente presente em cena como indirectamente, através da sua melodia. Para além da cena introdutória da performance – aquilo a que chamei de prólogo – e das mudanças de cena – onde a Mulher dos Ratos também estava presente, insinuei a sua presença no fim do primeiro acto – quando descobrimos que Eyolf morreu – assim que se ouve a ‘voz do Eyolf’, isto é, o saxofone, a entoar a melodia da Mulher dos Ratos, que se torna num *motif* ao longo do espectáculo.

A meio do nosso processo, depois do estudo do texto e antes de passarmos ao trabalho físico, questionei o elenco relativamente aos temas que achavam estar presentes na dramaturgia desta peça. Os tópicos que surgiram – e que foram alimentando muito do nosso trabalho – foram os seguintes:

luto	orgulho
trauma	responsabilidade
medo	descoberta pessoal
vazio	valor da vida humana
culpa	sentido da vida terrena/ religiosidade
mudança de paradigma	sonho
dor	papel das pessoas com deficiências na
solidão	sociedade
abandono/ ser deixado / morte	epifanias
deterioração de relações românticas	diferentes formas de amar
reconciliação	ciúmes
redenção	tentação/ sedução
ego propósito/ sentido	incesto
crise de identidade	negligência (parental)

## VI – Explicação do Processo Prático

### A – Trabalho Dramatúrgico

Para uma melhor compreensão do texto, subdividi os três actos em cenas, aproveitando as entradas e saídas das personagens. Criei uma Tabela de Cenas que indica quais as personagens em cada cena (ver **Anexo II**). A partir desta divisão, que permite ver melhor as interações entre as personagens, realcei os acontecimentos importantes da acção num Resumo de Cenas – trabalho prévio à identificação dos acontecimentos de Katie Mitchell (ver **Anexo III**).

Depois realizei com o elenco várias leituras do texto, para em conjunto procedermos à edição do texto. Uma das características mais marcantes da escrita de Ibsen é o ritmo do texto. Para esta encenação, nomeadamente para o tratamento que eu pretendia dar ao texto, foi importante reduzirmos o texto ao máximo – respeitando a natureza do texto ibseniano: o seu tempo, a sua fluidez e os seus ciclos. Este trabalho dramatúrgico colectivo – que reduziu algumas cenas consideravelmente – permitiu-nos preparar um guião a partir do qual trabalhámos (ver **Anexo XVI**).

Para podermos começar, recolhi todas as acções presentes no texto a partir das didascálias e, com isso, criei uma Tabela de Acções para cada personagem em cada cena (ver **Anexo V**). Esta tabela serviu para isolar o movimento de cada personagem ao longo do texto. Os actores puderam verificar quais as indicações que o autor lhes deixou e eu pude verificar vários fenómenos na escrita de Ibsen; em algumas cenas a dois, por exemplo, podemos verificar como o autor atribui às personagens diferentes movimentações de uma forma equilibrada. Noutras cenas, Ibsen atribui mais movimentações a uma personagem do que à outra. Há cenas em que existe uma quantidade elevada de indicações físicas nas didascálias enquanto que, noutras cenas, quase não existem indicações. Na icónica cena da Mulher dos Ratos (a nossa Cena 3), podemos verificar que o autor não deixa nenhuma indicações para a Asta nem para o Allmers. Uma vez que usei estas indicações como base para a exploração do texto, esta tabela ajudou-me muito a estudar a natureza das movimentações com maior profundidade.

Voltando ao texto, criei uma nova ferramenta, parecida com a Tabela de Acções, à qual chamei de Coreografia de Acções (**Anexo VI**) que mostra as indicações separadas por cena mas não por personagem – ou seja – em ordem cronológica. Utilizando este esqueleto, e após um estudo

intensivo do texto, passámos ao trabalho físico – trabalhando cada cena separadamente: eu começava por ler a *coreografia* dessa cena e, sem texto, os actores iam explorando diferentes interacções, movimentações, ocupações do espaço cénico, ao mesmo tempo que começavam a identificar as relações entre as acções de cada um. A partir deste improvisos dos actores, repetíamos as cenas com algumas sugestões minhas (para onde se podiam deslocar, por exemplo) e começávamos a desenvolver um esboço da movimentação de cada personagem e da cena. Em seguida, juntámos a *coreografia* ao texto e, com alguns ajustes, fomos encontrando a marcação de cada cena.

Uma das questões essenciais deste trabalho era também identificar, nas falas de cada um (a partir da análise textual anteriormente trabalhada), as características que Laban usa para caracterizar o movimento, isto é, *directo, indirecto, pesado, leve, rápido, sustentado, restringido, livre* (como referido no **Capítulo IV**) e aplicá-las também à marcação, isto é, cada actor, na sua fisicalidade, passou a implementar as características que identificou nas suas falas, encarnando-as e ligando de forma coesa o seu texto ao corpo.

## **B – Cronograma**

Originalmente, este espectáculo era para ser apresentado em julho de 2020 e, com essa data de apresentação em mente, foi estabelecido um cronograma com os seguintes prazos de realização:

Jan	Fev	Mar	Abr	Mai	Jun
- estudos de texto: (acontecimentos, intenções, objectivos)		- estudo físico do texto - oralidade - improvisos - montagem	ensaios		
Jul	Ago	Set	Out		
espectáculo 3–5 de julho  escrita do relatório		entrega de relatório ao orientador	últimos ajustes  - 31/10 – entrega de relatório		

Devido ao desenvolvimento da pandemia causada pela covid-19, tanto a ESTC como o Teatro Taborda – onde iríamos ensaiar e apresentar respectivamente – foram obrigados a fechar as portas a partir de março de 2020. Devido a estes três meses de confinamento, tivemos que suspender os ensaios presenciais e adiar a data de apresentação do espectáculo. Sem poder contemplar novos prazos de entrega do relatório, estabelecemos os seguintes prazos para adaptar o nosso cronograma ao desenvolvimento da situação pandémica e das indicações das autoridades quanto a ensaios presenciais:

Jan	Fev	Mar	Abr	Mai	Jun	Jul
<b>- estudos de texto: (acontecimentos, intenções, objectivos)</b>		<b>confinamento</b> ensaios via zoom estudo do texto continuado			- estudo físico do texto - oralidade - improvisos - montagem	
Ago	Set	Out			Nov	
<b>suspensão de ensaios para férias</b>	ensaios			ensaios finais <b>espectáculo</b> 18 – 21 de novembro		

Após a apresentação do espectáculo e, com isso, a realização da componente prática deste trabalho, viemos a saber que o prazo de entrega dos relatórios era 17 de maio de 2021 e, com esse novo prazo, estipulei o seguinte cronograma para a escrita do relatório:

Jan	Fev	Mar	Abr	Mai
<b>escrita do relatório</b>			entrega de relatório ao orientador  ajustes ao relatório	últimos ajustes 17/05 – entrega de relatório

## C – Práticas e exercícios implementados

Antes de começarmos os ensaios práticos e depois de um estudo de texto intensivo, esbocei a marcação de todas as cenas (ver **Anexo XV**). Tinha estipulado onde cada personagem estaria em cada momento, quais os ‘percursos’ de cada um e onde desejava que estivessem nos momentos-chave das cenas. Contudo, quando começámos a trabalhar as cenas, não partilhei estes esboços com os actores nem indiquei onde queria que eles fossem. A partir da tal ‘coreografia’, deixei que eles experimentassem e improvisassem. Muitas vezes, os improvisos, à medida que eram afinados, tornavam-se cada vez mais semelhantes àquilo que eu tinha pensado e outras vezes o que os actores iam contruindo e descobrindo – através de uma exploração colectiva – serviam melhor do que qualquer hipótese que eu tivesse esboçado *a priori*. Também aconteceu, num momento ou outro, eu querer algo muito específico que não era propriamente compatível com aquilo que estava a ser desenvolvido e tivemos que arranjar maneiras de compatibilizar – mudando aquilo que tinha sido improvisado. Este mapa que eu já tinha pensado ajudou muito a orientar – mas não a indicar – algumas das marcações, especialmente quando antecediam momentos importantes que já estavam desenhados na minha cabeça e bastava alinhar os movimentos naturais dos actores nessa direcção. Neste processo, foi muito importante o improvisado, tal como os contributos e as sugestões dos actores.

Foi igualmente importante a leitura e estudo que já tinha realizado das obras da encenadora Katie Mitchell e do pedagogo-actor Michael Chekhov. Com o elenco, atribui a cada cena um nome que se relacionasse com o que todas as personagens fazem nessa cena e que descrevesse toda a cena e não só um momento da mesma. (Mitchell, 54) Identificámos todos os *acontecimentos*<sup>41</sup> – momentos em que ocorre uma mudança que afecta todas as personagens presentes (55) – de modo a melhor compreender a dramaturgia para depois podermos explorá-la com confiança e liberdade. Também trabalhámos as *intenções*<sup>42</sup> de cada personagem para percebermos o que cada personagem quer entre cada acontecimento e de quem. (62) Tivemos

---

<sup>41</sup> “A play is a series of changes that take place amongst a group of people. To qualify for ‘event’ status, a change must effect everyone in the scene in some tangible way. (...) Go through the whole play and isolate all the events. (...) Be assured that all entrances and exits are events. This will provide you with a starting point. (...) Once located, the events provide you with a way of dividing the text into smaller sections to work on. (...) Events don’t just alter what the actors play, they also affect what the audience see and often change the tempo of what happens. (...) They are the most essential directing tool in this whole book – determining the variety, shape and life in the overall structure of the performance.” (Mitchell, 56)

<sup>42</sup> “‘Intention’ is the word that describes what the character wants and whom they want it from. In this process, the characters’ intentions only change at events and the analysis of intentions will therefore evolve naturally from your study of events. (...) When you are trying to identify the intentions of the characters, try to see through the surface detail of the words into the thoughts or desires that are motivating those words. (...) if the character does not speak in a section between events you must still find an intention for them. People can often use silence in a very active way to have a strong impact on others.” (Mitchell, 62-3)

especial atenção aos princípios fundamentais que regem qualquer desempenho dramático (Chekhov, 119) – as leis de composição: lei da *triplicidade*<sup>43</sup>, lei da *popularidade*<sup>44</sup> e lei da *transformação*<sup>45</sup>. Chekhov defende que “para fazer a composição ainda mais completa, o [encenador] e os actores devem procurar outros contrastes menores dentro da estrutura do maior” de uma peça. (123) Para além desse trabalho, Chekhov sugere que se identifique os clímaxes

<sup>46</sup> presentes na dramaturgia: “os três principais [clímaxes] (se forem encontrados corretamente, mais por intuição artística do que por raciocínio) dão-nos a chave para a ideia principal e a dinâmica da peça.” (131)

A consciencialização das qualidades inerentes ao texto desenvolvidas por Laban foi muito importante na fase do desenvolvimento das marcações das cenas e, especialmente, nas relações espaciais entre as personagens. Ao determinar que uma didascália ou uma fala da personagem era indirecta, o actor naturalmente veio a desenvolver uma marcação, ou uma acção, também indirecta. A partilha de vários conceitos, tais como a economização de movimentos inerente aos estilos de teatro tradicional do Oriente, como é o exemplo do teatro *Noh*, veio a realçar a importância de minimizar as acções físicas – reduzindo os movimentos ao estritamente necessário à dramaturgia da cena.

Declan Donnellan, no seu livro *O Actor e o Alvo*, reflete bastante sobre o tema de um actor em cena que não encontra o seu alvo – isto é, o pretendido, o seu objectivo. Como em todos os processos criativos, neste processo deparámo-nos com algumas dificuldades, como a de um actor que não estava a conseguir encontrar, não só as emoções da sua personagem, como

---

<sup>43</sup> “À primeira lei de composição poderia dar-se o nome de *lei da triplicidade*. Em toda peça bem escrita trava-se uma batalha entre os poderes primordiais do Bem e do Mal, e é essa batalha que constitui o impulso vital da peça, sua força impulsora, que é básica para todas as estruturas do enredo. Mas a própria batalha reparte-se inevitavelmente em três secções: o enredo nasce, desenvolve-se e termina. Toda peça, por muito complicada e intricada que seja, obedece a esse processo e é, portanto, divisível nessas três secções.” (Chekhov, 120)

<sup>44</sup> “A lei da triplicidade está ligada a uma outra lei, a da *popularidade*. Em qualquer verdadeira peça de arte (em nosso caso, uma *performance* inspirada), o começo e o fim são, ou devem ser, polares em princípio. Todas as principais qualidades da primeira secção devem transformar-se em seus opostos na última secção.” (Chekhov, 120)

<sup>45</sup> “O processo que transforma o começo em sua popularidade no final tem lugar na secção intermédia, e é essa *transformação* que representa a nossa terceira lei de composição. O [encenador] e os actores podem ganhar muito com o conhecimento dessas leis intimamente relacionadas de *triplicidade*, *polaridade* e *transformação*.” (Chekhov, 121)

<sup>46</sup> “As leis de triplicidade, polaridade e transformação levam-nos à seguinte lei de composição, a qual consiste em encontrar um *clímax* para cada uma das três grandes secções ou unidades. Cada uma das unidades tem o seu próprio significado, as suas próprias qualidades características e os seus próprios poderes predominantes, que não estão uniformemente distribuídos dentro delas; fluem e refluem em força, crescem e decrescem, como em ondas. A seus momentos de máxima tensão chamaremos *clímax*. (...) O clímax da primeira unidade é uma espécie de resumo do enredo até esse ponto; o segundo clímax também mostra em forma condensada como se desenvolve o enredo da segunda unidade, a unidade intermédia; e o terceiro clímax cristaliza o final do enredo dentro da estrutura da última unidade. Portanto, os três [clímaxes] também são regidos pelas leis de triplicidade, transformação e polaridade, tal como as três unidades.” (Chekhov, 127-8)

também as acções físicas apropriadas à cena. Muitas vezes, como sugere Donnellan, esta falta de *pontaria* provém de um desconhecimento ou insegurança em relação ao texto. Verifiquei que de facto o actor estava com algumas dificuldades a interiorizar o seu texto e que, após algum tempo de trabalho em que reflecti com ele sobre a natureza do texto - dividir os pensamentos, rever as intenções/objectivos e explorar diferentes opções - o actor conseguiu apoderar-se melhor do texto e desenvolver a cena com a atriz com quem contracenava.

Um exercício que costumo muito empregar, não só nas vésperas de estrear uma peça no papel de encenador, mas também enquanto actor, é o de passar o texto na íntegra sem movimentações, sem pausas e a um ritmo muito elevado – o que alguns chamam de *alemã*. Eu considero este exercício muito importante pois muitas vezes acontece um actor em cena aproveitar-se do tempo de cena, isto é, das pausas, acções, movimentações, entradas e saídas, para se lembrar do texto que vem a seguir. Ao fazer uma *alemã*, remove-se a possibilidade dos actores usarem estas bengalas para se lembrarem do texto; ajudamos os actores a terem o texto todo na ponta da língua.

Algumas das técnicas que usámos durante as nossas explorações físicas foram de carácter colaborativo e contaram como a observação participativa dos diferentes membros do colectivo – convidando os actores a contribuírem com as suas ideias e impressões – algo que mostrou ser muito importante num processo desta natureza. A criação colaborativa e o debate entre todos fizeram com que todos tivessem imersos na dramaturgia ao longo de todo o espectáculo e não só as cenas onde cada um entrava.

#### **D - Dificuldades imprevistas e métodos de resolução**

Em retrospectiva, posso dizer que este processo foi efectivamente de uma dificuldade que superou a minha expectativa. Primeiramente, porque tomei a decisão de encarar este espectáculo não como um exercício da ESTC ou uma apresentação de final de mestrado, mas como um espectáculo público e profissional. Ingenuamente, não me consciencializei de que isso iria requerer uma profissionalização a todos os níveis: produção, iluminação, cenografia, figurinos, adereços, sonoplastia e, até, comunicação e protocolos. Consequentemente, todas estas responsabilidades recaíram sobre mim, para além da dramaturgia e encenação que já eram, naturalmente, da minha competência. Felizmente, tive muito apoio na execução de várias destas tarefas durante o processo – por parte de membros do elenco, de docentes da ESTC, bem

como de pessoas externas. Com esta experiência, consegui perceber, na prática, a importância de cada uma destas áreas – do detalhe e trabalho necessários por parte de cada um e da sinergia necessária entre todos. Tive de assinar, inclusivamente, um termo de responsabilidade e uma cedência de direitos de autor da encenação – ambos com o Teatro da Garagem, no âmbito do acolhimento do nosso espectáculo no Teatro Taborda (ver **Anexo XII**), e também a ter de pedir licenças ao IGAC. Entre estas questões burocráticas e outras, tais como escrever a folha de sala (ver **Anexo X**) e alinhar a comunicação do espectáculo com o Teatro Taborda e com a ESTC, senti-me extremamente ocupado a resolver questões de produção numa altura em que devia estar focado noutras coisas, nomeadamente nos últimos ensaios de apuramento com os actores. Relacionado ainda com as questões logísticas da produção, também verifiquei dificuldades em encontrar toda a mobília de cena que precisava para o espectáculo e acabei por ter de pedir emprestado aos meus pais e avô algumas peças de mobília.

Devo aqui realçar a dificuldade que enfrentei ao produzir uma performance de teatro em tempos de Covid. Como já foi anteriormente referido, as datas das apresentações foram alteradas várias vezes. Primeiramente, de julho para outubro, depois mudaram mais duas vezes até fecharmos aquela semana em novembro e, depois, a menos de uma semana o governo implementou o recolher obrigatório ao fim de semana – com início no fim de semana de estreia do espectáculo – e aí tivemos que ajustar as datas e os horários das récitas. Durante vários meses – porque estávamos em confinamento – ficámos impossibilitados de ensaiar fisicamente e, como já tínhamos feito um estudos dramaturgico intensivo, com várias leituras também, não havia muito trabalho que pudéssemos adiantar em tele-ensaio e por isso tivemos que esperar que o confinamento acabasse (ver **Anexo XV**). Foi difícil ensaiar um espectáculo desta natureza – em que estávamos a investigar o efeito dos corpos, isto é, a relação de uns com os outros e com o espaço – e ter de respeitar todas as normas que nos eram pedidas, de distanciamento social, uso de máscaras, etc.. A grande parte das instituições – incluindo a ESTC – não estavam a ceder espaços de ensaio e, por isso, fizemos grande parte do nosso trabalho – especialmente os estudos físicos iniciais – em espaços pouco convencionais, como os jardins da Fundação Calouste Gulbenkian, por exemplo. Já quando voltámos a ter acesso à Escola, houve também uma altura em que a Amadora estava em estado de calamidade – e Lisboa não – em que só podíamos estar quatro pessoas na sala de ensaios o que limitou muito as cenas que podíamos trabalhar.

Acrescido a todas estas mudanças constantes – de espaço de ensaios, horários, datas de apresentações, *et cetera*, também pairava sobre nós a grande incerteza de podermos ou não realizar o espectáculo. Se o estado pandémico agravasse naquela altura, o governo podia decretar outro confinamento – algo que não nos pareceu muito provável – mas, também podia acontecer que algum membro da nossa equipa pudesse contrair o vírus e nós teríamos de suspender ensaios – se isso acontecesse com alguma distância das apresentações – ou cancelar mesmo as apresentações – como vimos acontecer com inúmeros espetáculos. O mesmo poderia acontecer com a própria equipa do Teatro Taborda: se o técnico deles ou algum outro membro da equipa adoecesse nas vésperas do espectáculo, também poderia por em causa a sua realização. Todas estas preocupações e incertezas acabaram por afectar a equipa, contribuindo para algum stress – especialmente nas vésperas de estrear. O Teatro Taborda é conhecido por ser uma sala à italiana muito bonita, mas comparada com outras salas do mesmo estilo, bastante menor. A verdade é que, com o Covid, a lotação da sala foi reduzida a menos de metade, o que foi desmotivante para nós, pois muitas pessoas que gostariam de ter vindo ver o espectáculo não conseguiram comprar bilhete antes que o espectáculo ‘esgotasse’.

Outra grande dificuldade que tive, e que não posso deixar de referir, foi o de não ter conseguido – em certos momentos – que os actores fizessem aquilo que lhes estava a pedir. Isto é, do ponto de vista de direcção de actores, houve certas sensibilidades que não consegui incentivar em alguns dos actores. Por várias vezes tentei conduzi-los até a um ponto de desespero, de tristeza, de raiva, que as personagens estavam a sentir, mas o qual não alcançaram. Eu – e, mais do que eu, o próprio texto – precisava de tamanha dedicação e entrega, mas as quais não consegui ajudá-los a encontrar.<sup>47</sup> Claro que a direcção de actores é algo que evolui à medida que se ganha experiência de encenação, mas fiquei com pena de não ter conseguido transmitir certas coisas aos actores. Por exemplo, havia momentos do espectáculo que requeriam maior precisão, mais energia, sensações mais intensas, que perderam por não terem alcançado o marco que eu gostava de ter alcançado – pois isso afecta o arco dramático do espectáculo.

Por último, gostava de referir o facto de ter incluído neste espectáculo uma criança. Uma das questões que eu tinha decidido logo ao início quando escolhi trabalhar esta cena foi de não ter nenhum animal a acompanhar a Mulher dos Ratos; não só removi qualquer referência

---

<sup>47</sup> “Ibsen says dissect the human situation and apply it so you can survive middle-class life. The actor’s great crime in realism is to bring it down. You must experience the moment – the moment you realised she didn’t love you destroyed your life. sink down on ‘Why did you do that to me?’ Completely break.” (Adler, 62)

específica ao cão que a senhora trazia na ‘sacola’ – que nós mudámos para ‘gaiola’ – como escondi o animal do público – pela maneira como a cena foi marcada. Fala-se no mundo do teatro que as coisas mais difíceis de se trazer à cena são animais e crianças, isto porque ambos são extremamente imprevisíveis. A verdade é que também são das presenças mais mágicas em cena, pois trazem uma energia de jovialidade e inocência que deslumbra qualquer público. Parece que eu tentei facilitar o meu trabalho ao remover o animal da equação, no entanto, não estava disposto a fazê-lo com a personagem do Eyolf. Por ser a personagem central, e por ser, de várias formas uma vítima das próprias circunstâncias familiares nas quais vive, achei que essa energia que um actor jovem traria para o papel seria muito eficaz – especialmente na hora da morte do pequeno Eyolf.

## VII – Avaliação do Produto Final

Independentemente de todas as dificuldades com as quais nos deparámos, considero que o espectáculo que apresentámos – entre 18 a 21 de novembro de 2020 – foi um sucesso. Ao fim de um processo comprido e turbulento, conseguimos apresentar um espectáculo dramaturgicamente coerente, rigoroso e minucioso na utilização do espaço cénico, com uma estética simples e clara. Acho que se notou o trabalho extensivo que tivemos com o texto – tanto do ponto de vista do estudo do texto – acontecimentos, intensões, qualidades – como na locução – clareza na oralidade. Esteticamente, o espectáculo acabou por ficar bastante bonito e muito semelhante aquilo que eu procurava inicialmente. Nesse sentido também acho que foi bem-sucedido. As quatro récitas, mais a antestreia, estavam completamente esgotadas – claro que é preciso ter em consideração que a sala estava com a sua ocupação reduzida – mas é sempre bom ver esse apoio e ter um *feedback* positivo do público.

Como referi anteriormente, houve momentos da peça que eu sinto que não chegaram ao nível que precisava de chegar para fazer justiça à peça, mas, tal como eu, os actores são novos e muitos não tinham grande experiência teatral; confiei-lhes este projecto e acho que o resultado foi de uma qualidade muito boa. É claro que acho que podia ter sido melhor – houve momentos em que senti que faltava clareza no texto ou segurança naquilo que se estava a fazer – mas também acho que isso faz parte de um projecto desta natureza, com uma equipa como a nossa. Também tenho a salientar que fui bastante ambicioso, creio eu, naquilo que quis construir e apresentar, especialmente tendo em conta as condições disponíveis para realizarmos este espectáculo.

Tendo todos estes aspectos em consideração – estarmos a trabalhar com uma equipa pequena e ‘verde’, estarmos a ensaiar ao mesmo tempo que decorriam as nossas aulas e trabalhos, termos tido muito pouca apoio de produção, termos produzido o espectáculo no meio de uma pandemia mundial, termos adaptado tantas vezes o nosso calendário, local de ensaio, condições nas quais podíamos ensaiar (e por aí fora) – não podia deixar de considerar este espectáculo um sucesso. Claro que houve momentos que podiam ter ficado mais claros dramaturgicamente e mais precisos fisicamente, mas nenhum espectáculo é perfeito e tenho a certeza de que todas as pessoas envolvidas cresceram enquanto ‘criadores de teatro’ – enquanto intérpretes, dramaturgistas, estudantes de textos, exploradores físicos, produtores e muito mais.

## VIII – Conclusão

Nos últimos tempos, tenho vindo a reflectir cada vez mais no papel de um encenador e na semântica da sua designação enquanto ‘encenador’ – ou seja, pessoa que traz à cena – que retira a peça do papel e a traz para a cena. A designação inglesa para esta mesma figura, *director*, já sugere um papel de uma natureza bastante diferente; o *director* ajuda a alinhar, indicar, orientar, direccionar, dirigir os actores – como uma espécie de bússola que orienta todos os aspectos de um espectáculo numa direcção. Este meu parêntesis pode não suscitar uma questão muito evidente ou pertinente, mas acho que a ligeira mudança de postura que a semântica de cada termo exige vai alterar muito a postura da pessoa perante este papel. Foi mais esta segunda postura de *director* que encarei ao longo deste processo. Curiosamente, com este espectáculo, estreei-me como encenador ‘profissional’ e, depois de mais de treze anos no teatro, pela primeira vez estava presente na criação do espectáculo sem entrar em cena, isto é, senti-me parte do colectivo, do elenco, como qualquer uma das outras pessoas envolvidas neste espectáculo – e de quem o espectáculo dependia para acontecer – sem pisar o palco.

Ao longo do processo, fui tomando nota de várias coisas e fui desenvolvendo algumas ideias no meu ‘caderno de encenador’, nomeadamente os esboços das movimentações (deixo algumas imagens do caderno no Anexo XV). Esta experiência reforçou a noção que eu tinha de um encenador ser uma pessoa muito organizada – especialmente quando está a desempenhar tantos papéis, tal como eu fiz. Por não ser uma pessoa de natureza organizada, tive que aprender a organizar meticulosamente o meu trabalho e a preparar-me com antecedência de modo a executar atempada e rigorosamente todas as tarefas que tinha de desempenhar.

Eu diria que, regra geral, não é muito produtivo ensaiar sempre em espaços diferentes e não ter um espaço constante de ensaios. A mudança constante faz com que os actores não se sintam tão à vontade do que se estivessem a ensaiar num espaço que lhes é familiar; já para não falar dos vários ensaios que tivemos ao ar livre em lugares públicos – o que também não ajudou muito à concentração.

Ao longo de todo este processo, procurei que os actores se sentissem o mais livres possível e que contribuíssem o mais possível para o processo – com ideias, opiniões, sugestões. O meu objectivo era dar o máximo de ferramentas aos actores – técnicas do Laban, Michael Chekhov,

Declan Donnellan, Katie Mitchell, entre outros, sem sistematizar muito as práticas de modo a não sobrecarregar os actores.

Sempre que ensaiávamos uma cena, perguntava sempre como se sentiam em relação à cena, e o que tinham a dizer sobre a mesma antes de avançar qualquer opinião minha. Isto porque, para mim, era importante ter em consideração outras opiniões e sensações em relação ao trabalho que eu estava a encabeçar. Tive a oportunidade de receber várias pessoas ao longo dos nossos ensaios – colegas e professores da ESTC, amigos, os pais do Eduardo (Eyolf) – que também foram dando *feedback* e comentando aquilo que iam vendo.

O meu exercício inicial de querer trabalhar uma peça do cânone ocidental unindo-a a um trabalho físico intensivo foi realizado com algum sucesso. Gostaria de testá-lo novamente com um conjunto de actores mais especializados em teatro físico ou até com alguns bailarinos no elenco. De qualquer das maneiras, considero este espectáculo-projecto-exercício um sucesso, por ter conseguido cumprir a premissa inicial. Considero também que este espectáculo suscitou outros interesses meus para futuros projectos e que, por isso mesmo, também simboliza um sucesso pessoal.

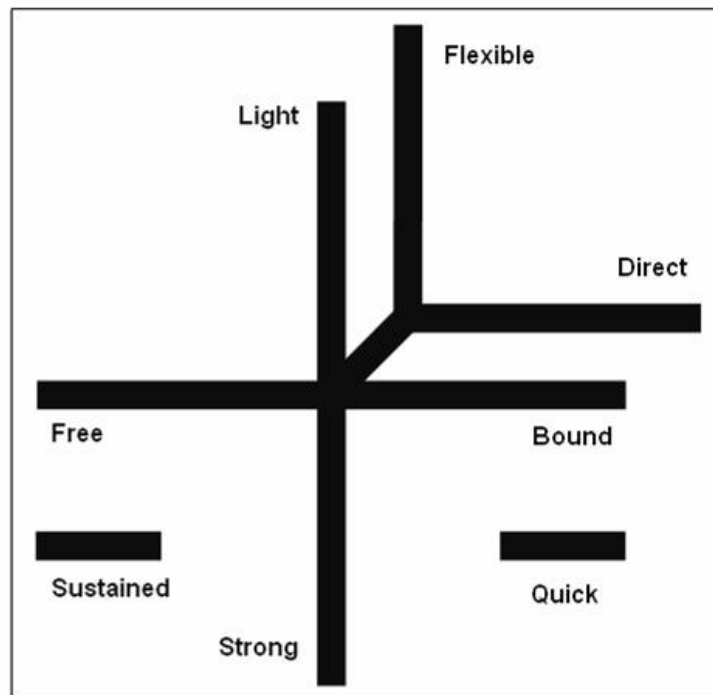
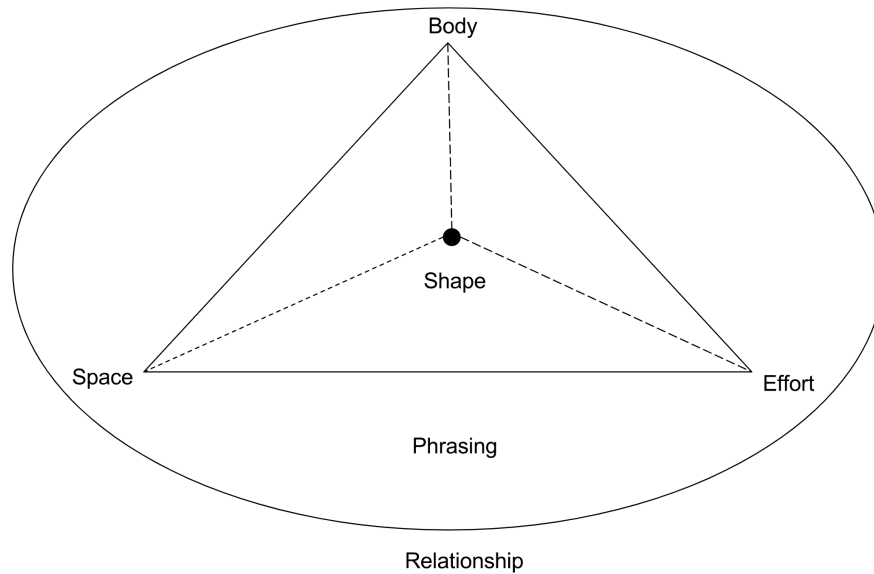
## XI – Bibliografia

- Adler, Stella *Stella Adler on Ibsen, Strindberg and Chekhov*. Ed. Barry Paris. New York: Vintage Books, 1999. Impresso.
- Baron, Cynthia *Performances in “Adaptation”: Analyzing Human Movement in Motion Pictures*. Cinéaste, Vol. 31, No. 4. New York: Cineaste Publishers, Inc. 2006. Revista. pp. 48-55
- Bartenieff, Irmgard e Dori Lewis. *Body Movement: Coping with the Environment*. New York: Gordon and Breach Science Publishers, 1980. Impresso.
- Bradley, Karen K. *Rudolf Laban*. Oxon: Routledge, 2009. Impresso.
- Brustein, Robert *O teatro de Protesto*. Zahar Editores: Rio de Janeiro, 1957. Impresso.
- Chekhov, Michael *Para o Ator*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Impresso.
- Corrêa, Graça P. *Sensory Landscapes in Harold Pinter: A Study on Ecocriticism and Symbolist Aesthetics*. Saarbrücken, Alemanha: LAP Academic Publishing, 2011. Impresso.
- Donnellan, Declan *The Actor and the Target*. London: Nick Hern Books, 2018. Impresso.
- Figueiredo, Ivo de “Kristiania” *Henrik Ibsen: The Man and the Mask*. New Haven: Yale University Press, 2019. Impresso. pp. 561-636
- Gassner, John *Mestres do Teatro II*. Tradução de Alberto Guzik e J. Guinsburg. São Paulo: Editora Prespectiva, 2001. Impresso.
- Ibsen, Henrik “O pequeno Eyolf” *Peças Escolhidas 1*. Lisboa: Edições Cotovia Limitada, 2006. Impresso. pp. 161-228
- Kennedy, Dennis *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2003. Impresso.
- a. Causey, Matthew. “symbolism” in *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*. ed. Dennis Kennedy. Oxford: Oxford University Press, 2003. Impresso. pp. 1309-10
  - b. Gillitt, Cobina Ruth. “myth studies” in *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*. ed. Dennis Kennedy. Oxford: Oxford University Press, 2003. Impresso. pp. 907-9
  - c. Köpping, Klaus Peter. “ritual and theatre” in *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*. ed. Dennis Kennedy. Oxford: Oxford University Press, 2003. Impresso. pp. 1139-41

- d. Rozik, Eli. “*dreams and theatre*” in *The Oxford Encyclopedia of Theatre & Performance*. ed. Dennis Kennedy. Oxford: Oxford University Press, 2003. Impresso. pp. 388-9
- Laban, Rudolf                    *Choreutics*, ed. Lisa Ullmann. Hampshire: Dance Books Limited, 1966. Impresso.
- e F. C. Lawrence. *Effort*. London: MacDonald & Evans Limited, 1947. Impresso.
- Lamb, Warren                    e D. Turner. *Management Behaviour*. London: Gerald Duckworth and Company. 1969. Impresso.
- Maeterlinck, Maurice            *The Treasures of the Humble*. Tradução de Alfred Sutro. London: Ballantyne, Hanson & Company, 1897. Impresso.
- Maletic, Vera                    *Body – Space – Expression: The Development of Rudolf Laban's Movement and Dance Concepts*. Berlin; York, Amsterdam: Mouton de Gruyter, 1987. Impresso.
- Malone, Irina Ruppó            *Ibsen and the Irish Revival*. London: Palgrave Macmillan, 2010. Impresso.
- Mitchell, Katie                    “Analysing the action of the play” *The Director’s Craft: A Handbook for the Theatre*. New York: Routledge, 2009. Impresso. pp. 53-67
- Newlove, Jean                    *Laban for Actors and Dancers: Putting Laban's Movement Theory into Practice*. London: Nick Hern Books. 1993. Impresso.
- Pavis, Patrice                    *Dictionnaire du Théâtre*. Paris: Messidor/ Éditions sociales, 1978. Impresso.
- entradas: *catastrophe, geste, gestualité, agitation, rituel, espace scénique, catharsis*.
- Stanislavski, Constantin            *An Actor Prepares*. London: Bloomsbury Academic, 2019. Impresso.
- Sturtevant, Albert Morey            *Some Phases of Ibsen's Symbolism*. Publications of the Society for the Advancement of Scandinavian Study: outubro 1914, Vol. 2, No. 1. pp. 25-49. Online.
- Styan, J. L.                        *The Dark Comedy: the development of modern comic tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1962. Impresso.
- The Elements of Drama*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976. Impresso.

## X – Anexos

### Anexo I – Esquemas da metodologia de Rudolf Laban



Robert, Sean

Longstaff, Jeffrey Scott

*Laban Movement Analysis Categories*. 2 Fevereiro 2017.

Disponível em: <https://www.laban-eurolab.org/lbms/theory/>

*Laban's Effort Graph*. 25 Agosto 2012. Disponível em:

<https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/98/Laban-Effort-graph-labeled.jpg>

## Anexo II – Tabela de Cenas

	pág.	Allmers	Rita	Asta	Eyolf	Borgheim	Sra. Ratos
Acto I							
Cena 1	163						
Cena 2	166						
Cena 3	170						
Cena 4	174						
Cena 5	175						
Cena 6	179						
Cena 7	182						
Cena 8	188						
Acto II							
Cena 1	190						
Cena 2	199						
Cena 3	199						
Cena 4	208						
Cena 5	208						
Acto III							
Cena 1	211						
Cena 2	216						
Cena 3	218						
Cena 4	219						
FIM							

## Anexo III – Resumo de Cenas

### Acto I

- Cena 1 – *Asta* vem visitar *Rita* e descobre que *Alfred* voltou.
- Cena 2 – *Asta* e *Alfred* encontram-se. *Alfred* fala da sua viagem a *Asta*, *Rita* e *Eyolf* e diz que vai deixar de escrever.
- Cena 3 – A *Mulher dos Ratos* faz uma visita à família (*Alfred*, *Rita*, *Asta*, e *Eyolf*)
- Cena 4 – *Alfred* e *Asta* falam sobre as cartas que a mãe de *Asta* deixou.
- Cena 5 – *Alfred* fala da sua viagem e da sua escrita a *Rita* e *Asta*.
- Cena 6 – *Borgheim* vem visitar *Asta* – e *Rita* – e revê *Alfred*.
- Cena 7 – *Rita* e *Alfred* falam do futuro dos outros dois, dos obstáculos da relação deles. *Rita* ameaça-o.
- Cena 8 – *Borgheim* e *Asta* voltam do seu passeio e reencontram-se com *Rita* e *Alfred*. Ouve-se comoção – morreu alguém na praia. *Eyolf*.

### Acto II

- Cena 1 – *Alfred* e *Asta* falam sobre *Eyolf* e a morte dele, falam sobre as suas infâncias e do pai.
- Cena 2 – *Rita* e *Borgheim* juntam-se a *Alfred* e *Asta*. *Rita* mostra-se preocupada com *Alfred*. Os outros deixam-nos a sós.
- Cena 3 – *Rita* conta a *Alfred* detalhes da morte de *Eyolf*. Eles discutem e começam a culpar-se um ao outro. Falam da fé, do suicídio, etc.
- Cena 4 – *Asta* e *Borgheim* voltam para junto de *Rita* e *Alfred*. *Alfred* pede para falar com *Asta*.
- Cena 5 – *Alfred* partilha com *Asta* que quer deixar a *Rita*. *Asta* revela que não é irmã de *Alfred*.

### Acto III

Cena 1 - *Borgheim* despede-se de *Asta*. Eles falam das suas partidas. Hasteia uma bandeira - a meio-haste. Falam do sofrimento e da alegria. *Asta* conta histórias da sua infância com *Alfred*. Falam da transformação. *Borgheim* tenta uma última vez cortejar *Asta*.

Cena 2 - *Alfred* aproxima-se de *Borgheim* e *Asta* à procura de *Rita*. *Alfred* pede a *Asta* que fique; ela recusa.

Cena 3 - *Rita* aparece diante de *Alfred*, *Borgheim* e *Asta*. Pede que eles não a deixem. O casal pede a *Asta* que fique com eles; ela volta a recusar. *Borgheim* e *Asta* vão-se.

Cena 4 - *Alfred* diz a *Rita* que vai ficar com ela. *Alfred* fala-lhe do seu tempo nas montanhas. Eles ouvem discussões na praia. Depois de falarem sobre os miúdos da praia, *Rita* decide que vai acolher os meninos pobres - que é o seu dever. *Alfred* diz que fica a ajudá-la nisso e hasteia a bandeira. Falam do trabalho que têm pela frente e do futuro deles.

### Anexo IV – Calendário de ensaios

JUNHO						
DOMINGO	SEGUNDA	TERÇA	QUARTA	QUINTA	SEXTA	SÁBADO
	1	2	3	4	5	6
10H às 13H						
14H às 17H						
17H às 20H						
7	8	9	10	11	12	13
10H às 13H						
14H às 17H						
17H às 20H						
14	15	16	17	18	19	20
10H às 13H						
14H às 17H				LEITURA	improvisos ACTO II	
17H às 20H				improvisos ACTO I	improvisos ACTO III	
21	22	23	24	25	26	27
10H às 13H						
14H às 17H				II.2 e II.1 e II.5	III.1 e III.2 e III.3	
17H às 20H				II.3 e II.4	III.4	
28	29	30				
10H às 13H						
14H às 17H		I.1 e I.4 e I.5				
17H às 20H		I.6 e I.8 e I.7				

## JULHO

	DOMINGO	SEGUNDA	TERÇA	QUARTA	QUINTA	SEXTA	SÁBADO
				1	2	3	4
10H às 13H							
14H às 17H				II.1 e II.5 e III.2	III.4 e II.3		
17H às 20H				III.1	I.7 acabar		
	5	6	7	8	9	10	11
10H às 13H							
14H às 17H			II.2 e II.4 e III.3	I.5 (e I.6)	I.4 (e II.1)		
17H às 20H				II.2 e III.1 (e III.2)	I.1 e I.7		
	12	13	14	15	16	17	18
10H às 13H							
14H às 17H			(I.6 e) I.8	(II.1 e) II.5	I.5 (e I.6)		
17H às 20H			II.4 e (III.2 e) III.3	II.3 e III.4	(I.6 e) I.8		
	19	20	21	22	23	24	25
10H às 13H							
14H às 17H			II.2 e III.1 (e III.2)	I.4 (e II.1)	(II.1 e) II.5		
17H às 20H			II.4 e (III.2 e) III.3	I.1 e I.7	II.3 e III.4		
	26	27	28	29	30	31	
10H às 13H							
14H às 17H							
17H às 20H							

## SETEMBRO

	DOMINGO	SEGUNDA	TERÇA	QUARTA	QUINTA	SEXTA	SÁBADO
				1	2	3	4
10H às 13H							
14H às 17H							
17H às 20H							
	6	7	8	9	10	11	12
10H às 13H							
14H às 17H						I.2 e I.3	
17H às 20H						I.2 e I.3	
	13	14	15	16	17	18	19
10H às 13H							
14H às 17H				II.3 + III.4 + 1.7			
17H às 20H							
	20	21	22	23	24	25	26
10H às 13H							
14H às 17H			II.2 + II.4 + III.3	I.4 e II.1 e II.5			
17H às 20H			I.5 + I.6 + I.8	III.2 + III.1			
	27	28	29	30			
10H às 13H							
14H às 17H				I.7 + II.3 + III.4			
17H às 20H							

## OUTUBRO

	DOMINGO	SEGUNDA	TERÇA	QUARTA	QUINTA	SEXTA	SÁBADO
					1	2	3
10H às 13H							
14H às 17H							I.2 e I.3 (14h- 16h30 ESTC)
17H às 20H							
	4	5	6	7	8	9	10
10H às 13H							
14H às 17H							
17H às 20H			I.7 + II.3 + III.4 (R + AI)	II.1 + II.5 (As + AI)	I.2 e I.3 (19h- 20h Areiro)		
	11	12	13	14	15	16	17
10H às 13H							
14H às 17H				I.1 e I.5 (AI, R, As)	III.1 e III.2 (As, B, AI)	A DEFINIR (As, AI, R, B, MR)	
17H às 20H				I.4 e I.7 (AI, R, As)	III.3 e III.4 (As, AI, R, B)	início + (mudanças de cena)	
	18	19	20	21	22	23	24
10H às 13H	I.2 e I.3 e CORRIDO (ESTC)				I.6 e I.8 (As, AI, R, B)	II.2 e II.4 (As, AI, R, B)	
14H às 17H					II.2 e II.4 (As, AI, R, B)	CORRIDO ACTO II (As, AI, R, B)	I.2 e I.3 ESTC 14h - 16h30 (todos - B)
17H às 20H			II.1 + II.5 (As + AI)	II.3 (I.7 + III.4) (R + AI)			STANDBY
	25	26	27	28	29	30	31
10H às 13H							
14H às 17H		II.1 e II.5 (As + AI)	I.1 e I.4 e I.7 (AI, R, As)		I.2 e I.3 (19h- 20h Areiro)	CORRIDO ACTO I - I.4 a I.8 (todos)	
17H às 20H		I.5 e I.6 e I.8 (As, AI, R, B)	II.3 (R + AI)		CORRIDO ACTO I - I.1 a I.3 (todos)	III.1 e III.4 (As, AI, R, B)	

## NOVEMBRO

	DOMINGO	SEGUNDA	TERÇA	QUARTA	QUINTA	SEXTA	SÁBADO
	1	2	3	4	5	6	7
10H às 13H							
14H às 17H		III.2 e III.3 (As, AI, R, B)		I.1, II.3. III.4 (AI, R)		APURO ACTO II (As, AI, R, B)	ACTO I e corrido?
17H às 20H		CORRIDO ACTO III (As, AI, R, B)			APURO ACTO II (As, AI, R)	CORRIDO ACTO II (As, AI, R, B)	
	8	9	10	11	12	13	14
10H às 13H							
14H às 17H		APURO ACTO III (As, AI, R, B)	CORRIDO ACTO III (As, AI, R, B)	APURO ACTO I (As, AI, R, B)	APURO ACTO I (As, AI, R, B, MR)	I.2 e I.3 e CORRIDO ACTO I	
17H às 20H						CORRIDO	
	15	16	17	18	19	20	21
10H às 13H	CORRIDO						
14H às 17H		montagem no TT	ENSAIO GERAL 16H				ESPETÁCULO 11H
17H às 20H		ENSAIO TÉCNICO*	ANTESTREIA 19H	ESPETÁCULO 19H	ESPETÁCULO 19H	ESPETÁCULO 19H	

Anexo V – Tabela de Acções

<b>Acto I</b>				
<b>Gena 1</b>	<b>Rita</b>		<b>Asta</b>	
	desfaz a mala, volta a cabeça e faz um gesto de boas vindas, sorri, fecha a mala e sorri, estremece, encolhe os ombros		entra pela porta, coloca a capa e o guarda-chuva na cadeira, coloca a pasta na mesa	
<b>Gena 2</b>	<b>Rita</b>	<b>Asta</b>	<b>Allmers</b>	
	lança braços à volta de Allmers, solta-o, levanta-se e procura acalmar Allmers	senta-se	entra, solta mão de Eyolf, avança alegremente, sacode mãos de Asta, encolhe os ombros, sorri, acaricia cabelos de Eyolf, abraça-o, dá-lhe uma palmadinha, franze a sobrancelha	
<b>Gena 3</b>	<b>Rita</b>	<b>A</b>	<b>A</b>	<b>Eyolf</b>
	foge gritando, sai até a varanda	<b>s</b>	<b>l</b>	agarra vestido de Asta, grita, aponta, aproxima-se e passa mão pela sacola, sai despercebido
		<b>t</b>	<b>Mulher dos Ratos</b>	
		<b>a</b>	entra lentamente e em silêncio, faz uma vénia, senta-se numa cadeira, olha para Eyolf e sacode cabeça, ri-se, sorri, abre sacola, acena para Eyolf, fecha sacola, olha para Allmers, sinaliza com a cabeça, levanta-se, sai	
<b>Gena 4</b>	<b>Asta</b>		<b>Allmers</b>	
	olha-o fixamente		pega na pasta	
<b>Gena 5</b>	<b>Rita</b>		<b>Asta</b>	
	entra, explode, dá palmadinha na mão de Allmers, toma a mão dele, retira mão, protesta, segue movimento dele com os olhos, levanta-se, sorri, retira mão, afasta-se dele e vira-se para o jardim		olha-o atentamente, arregala os olhos, põe mão no ombro de Allmers, segue movimento dele com os olhos, olha-o tristemente	
		<b>Allmers</b>		
		sorri, abana a cabeça, acalma Rita e acaricia-lhe a mão, olha perdidamente, estende mão para Rita, abana a cabeça, assente com a cabeça, olha em frente, caminha pela sala, para e olha-as, pega mão de Rita e estende mão a Asta		
<b>Gena 6</b>	<b>Rita</b>	<b>Asta</b>	<b>Allmers</b>	<b>Borgheim</b>
	olha para Borgheim, sorri	pega no chapéu e na sombrinha, sai com Borgheim	aperta mão de Borgheim, aproxima-se, aperta novamente mão de Borgheim	bate à porta, entra decididamente, para ao ver Allmers, lança olhar para Asta, volta-se para ela, sai com Asta
<b>Gena 7</b>	<b>Rita</b>			<b>Allmers</b>
	olha-o impiedosamente, pendura-se apaixonadamente ao pescoço dele, explode, atira-se ao pescoço dele, solta-o, explode novamente, olha-o ansiosamente, tira a mão, senta-se, fixa-o com o olhar, olha-o com amargura, desloca-se de um assento para outro, levanta-se repentinamente, lança os braços ao pescoço dele, solta-o, cerra os punhos, afasta-se dele			segue os que saíram com os olhos, solta-se delicadamente, encolhe os ombros, assente, tenta pegar na mão dela, atravessa a sala e para diante dela, afasta-se e vai até à porta, volta-se, aproxima-se dela, olha-a com carinho e abana a cabeça, aproxima-se dela
<b>Gena 8</b>	<b>Rita</b>	<b>Asta</b>	<b>Allmers</b>	<b>Borgheim</b>
	olha Borgheim com surpresa, volta-se para ele, escuta gritos, levanta os braços	entra - permanecem na varanda, escuta gritos	escuta gritos, lança olhar para fora, corre para Rita, petrifica, corre para o jardim	entra, olha para Rita, escuta gritos, aproxima-se da porta, debruça-se na balaustrada, grita, ouve, grita novamente,

<b>Acto II</b>				
<b>Cena 1</b>	<b>Asta</b>		<b>Allmers</b>	
	entra, aproxima-se lenta e timidamente, fecha o guarda-chuva, traz uma cadeira e senta-se perto dele, põe-lhe a mão no braço, cobre o rosto com as mãos e soluçando, apoia a cabeça na mesa, tapa os ouvidos, olha-o, tira uma agulha, uma linha e um pacotinho, pega no chapéu dela, cose a fita ao chapéu, guarda a agulha e linha, levanta-se, leva-o até à mesa, obriga-o a sentar-se de costas para o fiorde, senta-se, contém lágrimas e levanta-se, olha-o com ternura		sentado no banco, olha fixamente o fiorde, abana lentamente a cabeça, olha-a, olha par a água, olha-a docemente, agarra a mesa, abana a cabeça, suspira, olha-a enquanto ela costura, acaricia-lhe a mão, levanta-se, abana a cabeça	
<b>Cena 2</b>	<b>Rita</b>	<b>Asta</b>	<b>Allmers</b>	<b>Borgheim</b>
	entra pelo atalho, vai e vem inquieta	pega no seu guarda-chuva, sai com Borgheim	vai ao encontro de Rita	entra pelo atalho, sai com Asta
<b>Cena 3</b>	<b>Rita</b>		<b>Allmers</b>	
	põe-se diante dele de braços caídos e mãos entrelaçadas, recua, fixa olhar, recua novamente, olha-o ironicamente, olha-o medrosamente, abana tristemente a cabeça, levanta-se, defende-se, olha-o com desespero, hesita, explode, aproxima-se dele, retorce		vai e vem, senta-se, olha em frente, levanta os olhos, range os dentes, abana lentamente a cabeça, levanta-se lentamente e fixa nela um olhar frio e ameaçador, caminha até ela, segue-a, assente com movimento de cabeça, olha-a de forma dura e fria, vai olhar para fiorde, volta cabeça para Rita, aproxima-se, olha-a, evita olhar, olha-a pensativamente,	
	as mãos, sonda-o com o olhar, sorri e lança-lhe um olhar irónico, aproxima-se dele, segue-o		retorce as mãos, sobressalta, baixa a voz, evita olhar, perscruta-a, sacode a cabeça, recua horrorizado	
<b>Cena 4</b>	<b>Rita</b>	<b>Asta</b>	<b>Allmers</b>	<b>Borgheim</b>
	sai	entra, pousa guarda-chuva e coloca as flores sobre a cadeira, olha ora para Rita ora para Allmers	volta-se	entra, sai
<b>Cena 5</b>	<b>Asta</b>		<b>Allmers</b>	
	sacode-lhe o braço, abana a cabeça, recolhe as flores, estende-as a Allmers, prepara-se para sair, sai		acena afirmativamente com a cabeça, procura pegar-lhe a mão, olha tristemente, olha-a com estupefação, recua surpreso, segura a cabeça com as mãos, balança lentamente a cabeça, pega nas flores, olha-a, apanha o chapéu, sai	

<b>Acto III</b>					
<b>Cena 1</b>	<b>Asta</b>		<b>Borgheim</b>		
	sentada no banco com as mãos no colo, olha-o, olha-o novamente, volta olhos para a bandeira, vai a levantar-se, mas resolve continuar sentada, levanta-se, baixa o olhar, olha-o		entra com bandeira, ocupa-se com bandeira, olha-a num relance, iça bandeira, vai ter com ela, sacode a cabeça, sorri amargamente, olha-a com emoção contida, vai a sair, mas pára ao ver Allmers		
<b>Cena 2</b>	<b>Asta</b>	<b>Allmers</b>		<b>Borgheim</b>	
	vai ao encontro de Allmers	entra, aponta para o pavilhão, aproxima-se, lança olhar par Asta, volta-se para Borgheim		abana negativamente a cabeça	
<b>Cena 3</b>	<b>Rita</b>	<b>Asta</b>		<b>Allmers</b>	<b>Borgheim</b>
	entra e aproxima-se, pega na mão de Asta, apoia-se à porta	luta contra si mesma, recua, solta a mão que Rita retinha, volta-se para Borgheim, lança-se ao pescoço de Rita, aproxima-se de Alfred e aperta-lhe a mão, domina a angústia, desce rapidamente a colina		recua, aproxima-se da balaustrada e fica imóvel a olhar para baixo	sufoca um grito de alegria, acena com o chapéu e segue Asta, sai
<b>Cena 4</b>	<b>Rita</b>		<b>Allmers</b>		
	endireita-se, olha fixamente em frente, lamenta-se, balança a cabeça na cadência, olha-o timidamente, dá um passo em direcção dele, perscruta-o, ouve barulhos, grita, olha-o profundamente, baixa a voz, sorri tristemente, hesita, baixa mais a voz, olha-o imóvel		volta-se, aproxima-se dela, olha para o fiorde, abana a cabeça, olha por sobre a balaustrada, aproxima-se, abana lentamente a cabeça, olha em frente com ar sombrio, ouve barulhos, vai até à balaustrada, volta ao primeiro plano, aprova com a cabeça, olha-a fixamente, baixa a voz, aproxima-se do mastro e iça bandeira até ao alto		
<b>FIM</b>					

## Anexo VI – Coreografia de Acções

### Coreografia d'Acções | *O Pequeno Eyolf* de Henrik Ibsen

#### Acto I

##### **Gena Um | A chegada de Asta**

Rita desfaz a mala  
Asta entra pela porta  
Rita volta a cabeça e faz um gesto de boas vindas  
Asta coloca a capa e o guarda-chuva na cadeira  
Asta coloca a pasta na mesa  
Asta olha para a mala  
Rita continua a desfazer a mala  
Rita sorri  
Rita fecha a mala e sorri  
Rita sorri  
Rita estremece  
Rita encolhe os ombros

##### **Gena Dois | O reencontro**

Allmers entra  
Eyolf entra  
Allmers solta mão de Eyolf e avança alegremente  
Allmers sacode mãos de Asta  
Allmers encolhe os ombros  
Allmers sorri  
Rita lança braços à volta de Allmers  
Rita solta-o  
Allmers acaricia cabelos de Eyolf  
Allmers abraça-o  
Asta senta-se perto da mesa  
Eyolf aproxima-se de Asta  
Allmers dá-lhe uma palmadinha  
Allmers franze a sobrancelha  
Rita levanta-se e procura acalmar Allmers

##### **Gena Três | Uma estranha visita**

Mulher dos Ratos entra lentamente e em silêncio  
Eyolf agarra vestido de Asta  
Mulher dos Ratos faz uma vénia  
Allmers indica uma cadeira  
Mulher dos Ratos senta-se na cadeira  
Mulher dos Ratos olha para Eyolf e sacode cabeça  
Mulher dos Ratos ri-se  
Eyolf grita  
Eyolf aponta  
Rita foge para a esquerda gritando  
Mulher dos Ratos sorri  
Mulher dos Ratos abre a sacola  
Mulher dos Ratos acena para Eyolf  
Eyolf aponta  
Mulher dos Ratos fecha a sacola  
Eyolf aproxima-se a contragosto e passa a mão pela sacola  
Mulher dos Ratos olha para Allmers  
Mulher dos Ratos sinaliza afirmativamente com a cabeça  
Mulher dos Ratos levanta-se  
Mulher dos Ratos sai pela direita  
Rita sai até a varanda e abana-se com o lenço  
Eyolf sai despercebido

**Cena Quatro | O mistério das cartas**

Allmers pega na pasta  
Allmers acaricia-lhe os cabelos  
Asta coloca a pasta numa cadeira

**Cena Cinco | A nova Responsabilidade de Alfred**

Rita entra  
Asta olha-o atentamente  
Allmers sorri  
Allmers abana a cabeça  
Allmers acalma Rita e acaricia-lhe a mão  
Allmers olha perdidamente  
Allmers estende mão para Rita  
Rita dá palmadinha na mão de Allmers  
Allmers abana a cabeça  
Asta arregala os olhos  
Allmers assente com a cabeça  
Allmers olha em frente  
Asta põe mão no ombro de Allmers  
Rita toma a mão de Allmers  
Rita retira a mão  
Rita protesta  
Allmers caminha pela sala  
Asta e Rita seguem o movimento dele com os olhos  
Allmers para perto da mesa da esquerda e olha-as  
Rita levanta-se  
Asta olha-o tristemente  
Rita sorri  
Allmers pega a mão de Rita e estende a outra mão a Asta  
Rita retira a mão, afasta-se de Allmers e vira-se para o jardim

**Cena Seis | A chegada do pretendente de Asta**

Borgheim bate à porta e entra decididamente  
Borgheim pára ao ver Allmers  
Allmers aperta a mão de Borgheim  
Rita olha para Borgheim  
Allmers aproxima-se  
Allmers aperta novamente mão de Borgheim  
Rita sorri  
Borgheim lança olhar para Asta  
Borgheim volta-se para Asta  
Asta pega no chapéu e na sombrinha  
Asta e Borgheim saem pela varanda  
Allmers segue-os com os olhos

**Cena Sete | O champagne entornado  
(verbalização das barreiras entre o casal)**

Rita olha-o impiedosamente  
Rita pendura-se apaixonadamente ao pescoço dele  
Rita explode  
Allmers solta-se delicadamente  
Rita atira-se ao pescoço dele  
Rita solta-o  
Rita censura-o  
Rita explode novamente

Allmers encolhe os ombros  
Rita olha-o ansiosamente  
Allmers assente  
Allmers tenta pegar na mão dela  
Rita tira a mão  
Rita senta-se à mesa e fixa-o com um olhar velado  
Rita olha-o com amargura  
Rita deixa a poltrona e caminha com um ar cansado até ao sofá onde se recosta  
Allmers atravessa a sala e para diante dela  
Rita sorri  
Allmers afasta-se e vai até à porta  
Rita fica imóvel durante um instante de olhos fechados  
Rita levanta-se repentinamente  
Allmers aproxima-se dela  
Allmers olha-a com carinho e abana a cabeça  
Rita lança os braços ao pescoço dele  
Rita solta-o  
Rita cerra os punhos  
Rita afasta-se dele  
Allmers aproxima-se dela

### **Cena Oito | A tragédia no molhe**

Borgheim e Asta entram  
Asta fica na varanda  
Rita olha Borgheim com surpresa  
Rita volta-se para Borgheim  
Borgheim olha para Rita  
Todos escutam gritos  
Borgheim aproxima-se da porta de vidro  
Allmers lança um olhar para fora  
Borgheim debruça-se na balaustrada e grita  
Rita grita  
Rita levanta os braços  
Borgheim ouve e depois grita para baixo  
Rita escuta  
Rita precipita-se para dentro da sala com um grito lancinante  
Allmers corre para Rita  
Rita cai perto da poltrona da esquerda  
Allmers petrifica  
Allmers corre para o jardim

## **Acto II**

### **Cena Um | A origem do nome 'Eyolf'**

#### **(A nostalgia de infância)**

Allmers, sentado no banco, olha fixamente o fiorde  
Asta entra e aproxima-se lenta e timidamente  
Allmers abana lentamente a cabeça sem responder  
Asta fecha o guarda-chuva  
Asta traz uma cadeira e senta-se perto dele  
Asta põe-lhe a mão no braço  
Allmers olha-a  
Allmers olha para a água  
Allmers olha-a docemente  
Asta cobre o rosto com as mãos e, soluçando, apoia a cabeça na mesa  
Asta tapa os ouvidos e grita  
Allmers agarra a mesa  
Asta olha-o  
Allmers abana a cabeça  
Allmers suspira  
Asta tira uma agulha, uma linha e um pacotinho do bolso  
Allmers olha com ar ausente  
Asta pega no chapéu dele  
Asta cose a fita ao chapéu  
Allmers olha-a enquanto ela costura  
Asta aproxima-se dele e começa a coser  
Allmers mexe o braço  
Allmers acaricia-lhe a mão  
Asta guarda a agulha e linha  
Allmers solta um som de lamento  
Asta levanta-se com um ar preocupado  
Asta leva-o até à mesa e obriga-o a sentar-se de costas para o fiorde  
Asta senta-se  
Allmers estende-lhe a mão por sobre a mesa  
Asta contém lágrimas, levanta-se e passa para a direita  
Allmers levanta-se  
Asta olha-o com ternura e põe-lhe as mãos nos ombros  
Allmers olha um instante o fiorde  
Allmers abana a cabeça

### **Cena Dois | O rescaldo**

Rita e Borgheim entram pelo atalho  
Borgheim traz o guarda-chuva debaixo do braço  
Allmers vai ao encontro de Rita  
Rita vai e vem inquieta  
Asta pega no seu guarda-chuva  
Asta e Borgheim afastam-se juntos e desaparecem

### **Cena Três | O chutar das culpas**

Allmers vai e vem, depois senta-se  
Rita põe-se diante dele de braços caídos e mãos entrelaçadas  
Allmers olha em frente com um ar sombrio  
Allmers levanta os olhos  
Allmers range os dentes  
Allmers abana lentamente a cabeça  
Rita mal contém as lágrimas

Allmers levanta-se lentamente e fixa nela um olhar frio e ameaçador  
Allmers caminha até ela  
Rita recua  
Allmers segue-a  
Rita fixa olhar  
Allmers assente com movimento de cabeça  
Rita recua novamente  
Allmers olha-a de forma dura e fria  
Allmers vai para a direita e olha para fiorde  
Rita senta-se perto da mesa  
Allmers volta cabeça para Rita  
Allmers aproxima-se  
Rita olha-o ironicamente  
Allmers olha-a  
Rita olha-o medrosamente  
Allmers evita olhar  
Allmers olha-a pensativamente  
Rita abana tristemente a cabeça  
Allmers retorçe as mãos  
Rita levanta-se  
Allmers sobressalta  
Rita defende-se  
Allmers baixa a voz  
Rita olha-o com tom de desafio  
Rita olha-o com desespero  
Rita olha-o  
Allmers evita olhar  
Allmers perscruta-a  
Rita hesita  
Rita explode  
Allmers sacode a cabeça  
Rita aproxima-se dele  
Rita retorçe as mãos  
Rita sonda-o com o olhar  
Rita sorri e lança-lhe um olhar irónico  
Rita aproxima-se dele  
Allmers recua horrorizado  
Rita segue-o

#### **Cena Quatro | A busca do recomeço**

Asta e Borgheim aproximam-se  
Rita controla-se  
Asta pousa guarda-chuva e coloca as flores sobre a cadeira  
Asta olha ora para Rita ora para Allmers  
Allmers volta-se  
Rita e Borgheim sobem pelo atalho

#### **Cena Cinco | A Transformação dos laços**

Asta sacode-lhe o braço  
Allmers acena afirmativamente com a cabeça  
Allmers procura pegar-lhe a mão  
Allmers olha tristemente  
Allmers olha-a com estupefação  
Allmers recua surpreso  
Allmers segura a cabeça com as mãos

Asta abana a cabeça  
Asta recolhe as flores  
Allmers balança lentamente a cabeça  
Asta estende-as a Allmers  
Allmers pega nas flores  
Asta verte lágrimas  
Allmers olha-a  
Asta prepara-se para sair  
Asta sai  
Allmers apanha o chapéu e sai

### **Acto III**

#### **Cena Um | O último (des) encontro (‘Asta la vista’)**

Asta sentada no banco com as mãos no colo  
Borgheim entra do fundo à esquerda com bandeira  
Borgheim vê Asta  
Asta suspira  
Borgheim ocupa-se com bandeira  
Borgheim olha-a num relance  
Asta olha-o  
Borgheim iça bandeira  
Borgheim vai ter com ela  
Asta olha-o novamente  
Asta volta olhos para a bandeira  
Borgheim sacode a cabeça  
Asta vai a levantar-se mas resolve continuar sentada  
Asta reprime a perturbação  
Asta levanta-se  
Asta sorri  
Borgheim sorri amargamente  
Borgheim olha-a com emoção contida  
Asta baixa o olhar  
Asta olha-o  
Borgheim vai a sair mas pára ao ver Allmers

#### **Cena Dois | O impasse da partida de Asta e Borgheim**

Allmers vem do fundo e aproxima-se  
Asta vai ao encontro de Allmers  
Allmers lança olhar para Asta  
Borgheim abana negativamente a cabeça  
Allmers volta-se para Borgheim

#### **Cena Três | A fuga de Asta com Borgheim**

Rita entra e aproxima-se  
Asta vai ao encontro de Rita  
Asta luta contra si mesma  
Asta recua  
Rita pega na mão de Asta  
Allmers reprime a emoção  
Asta solta a mão que Rita retinha  
Asta volta-se para Borgheim  
Borgheim sufoca um grito de alegria  
Asta lança-se ao pescoço de Rita

Asta aproxima-se de Alfred e aperta-lhe a mão  
Asta domina a angústia  
Allmers recua  
Asta desce rapidamente a colina  
Borgheim acena com o chapéu e segue Asta  
Rita apoia-se à porta  
Allmers aproxima-se da balaustrada e fica imóvel a olhar para baixo

**Cena Quatro | A redenção do propósito de vida do casal  
(O recomeço)**

Allmers volta-se  
Allmers aproxima-se dela  
Rita endireita-se  
Rita olha fixamente em frente  
Rita lamenta-se  
Allmers olha para o fiorde  
Rita balança a cabeça na cadência  
Allmers abana a cabeça  
Allmers olha por sobre a balaustrada  
Allmers aproxima-se  
Rita olha-o timidamente  
Allmers abana lentamente a cabeça  
Rita dá um passo em direcção dele  
Allmers olha em frente com ar sombrio  
Rita perscruta-o  
Rita e Allmers ouvem barulhos  
Allmers vai até à balaustrada  
Rita grita  
Allmers volta ao primeiro plano  
Rita olha-o profundamente  
Allmers fica pensativamente a olhar para Rita  
Allmers aprova com a cabeça  
Rita baixa a voz  
Allmers olha-a fixamente  
Rita sorri tristemente  
Allmers olha-a comovidamente  
Rita hesita  
Allmers baixa a voz  
Rita baixa mais a voz  
Allmers aproxima-se do mastro e iça bandeira até acima  
Rita olha-o imóvel

Anexo VII – Cartaz

# O PEQUENO EYOLF

de HENRIK IBSEN

Teatro Taborda

18, 19, 20 Nov  
19h

21 Nov  
11h

encenação

Martim  
Mesquita  
Guimarães

com

Carla Madeira  
Cláudia Flores  
David d'Oliveira  
Eduardo Aguilar  
Pedro Jesus  
Sofia Figueiredo

 **ESTC**  
ESCOLA SUPERIOR DE  
TEATRO E CINEMA



**TEATRO  
DAGARAGEM**

**M12**

O TEATRO DAGARAGEM É UMA COMPANHIA  
FINANCIADA PELO

 **REPÚBLICA  
PORTUGUESA**  
CULTURA

 **dgARTES** DIREÇÃO-GERAL  
DAS ARTES

APOIADA POR

 **LISBOA**  
CÂMARA MUNICIPAL

 **EGEAC**

JUNTA DE FREGUESIA  
STA. MARIA MAIOR 

Locais de venda: [www.teatrodagaragem.com](http://www.teatrodagaragem.com) | [www.seetickets.pt](http://www.seetickets.pt) | 924 213 570 | 218 854 190

## CONVITE



O **Teatro Taborda**, a **Escola Superior de Teatro e Cinema**, a Associação **POUSIO Arte e Cultura** e este colectivo, têm o prazer de convidar para a antestreia do espectáculo **O Pequeno Eyolf** de **Henrik Ibsen** no próximo dia **17 de Novembro** pelas **19h** no **Teatro Taborda**, em Lisboa.

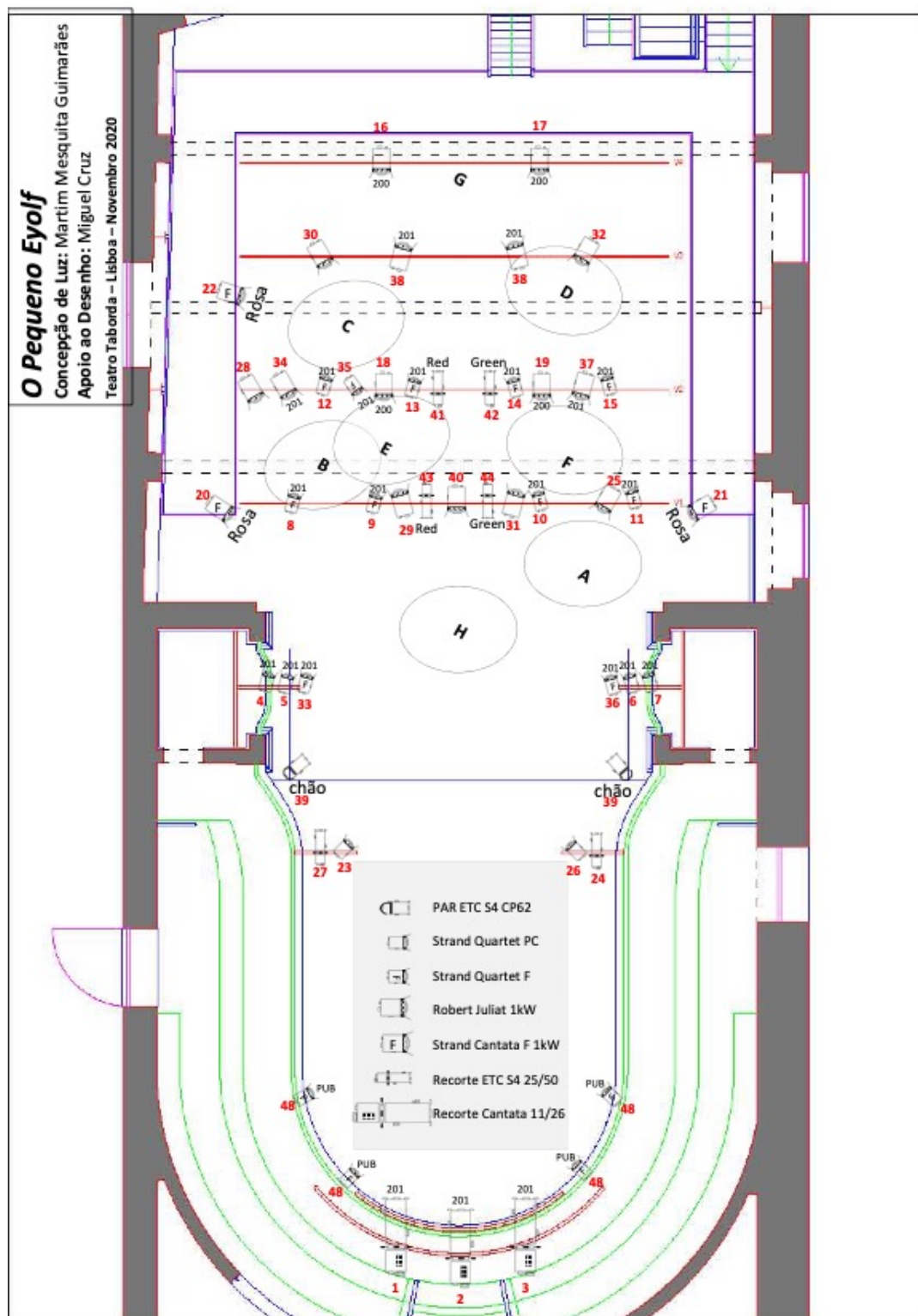
Com encenação de Martim Mesquita Guimarães, este colectivo trabalha a partir duma tradução de Fátima Saadi e Karl Erik Schollhammer e conta com a interpretação de Carla Madeira, Cláudia Flores, David Oliveira, Eduardo Aguilar, Pedro Jesus e Sofia Figueiredo.

A peça *O Pequeno Eyolf*, escrita em 1894, é considerada a primeira peça simbolista de Ibsen. Esta encenação, projecto final de mestrado em Teatro da ESTC, traz ao Taborda um drama psicológico. Uma coreografia das didascálias de Ibsen norteia a relação entre personagens e espaço e testa os limites temporais da obra. Ao acompanhar a família Allmers sujeitam-se a testar a *lei da transformação*.

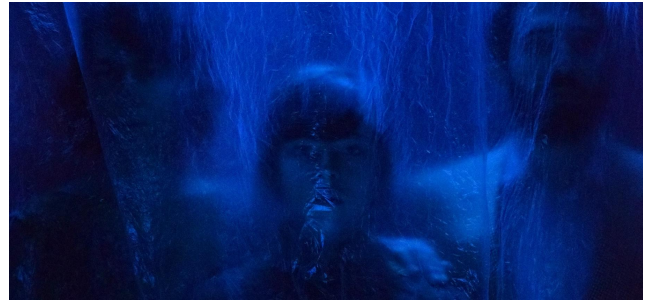
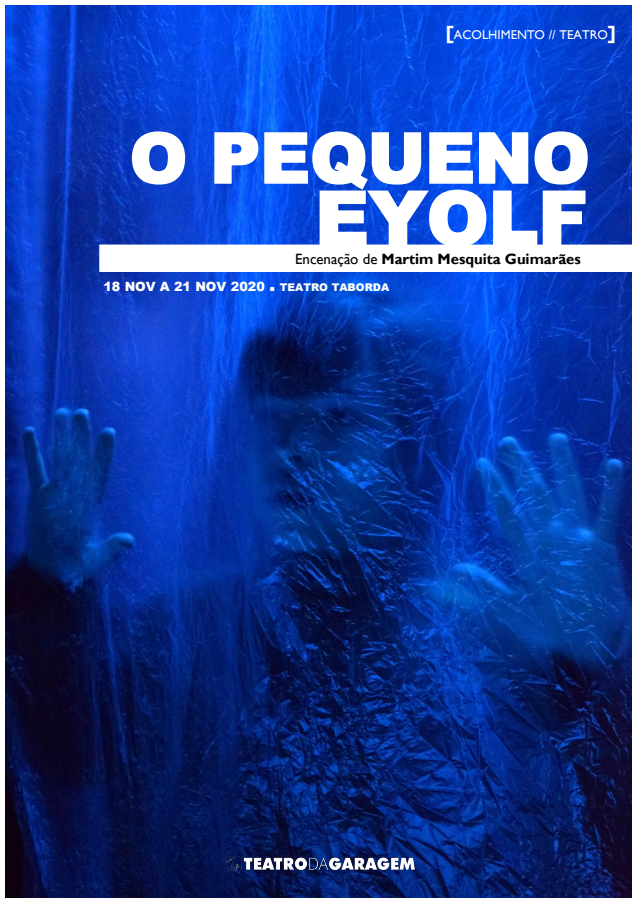
**Reserva obrigatória** - mediante disponibilidade de lugares

**Confirmar presença: 916 649 266** ou **[martim.acs@gmail.com](mailto:martim.acs@gmail.com)**

## Anexo IX – Desenho de Luz



## Anexo X – Folha de Sala



### O PEQUENO EYOLF

M/12 . Duração 90min . Bilhetes 8,00€ (acresce comissão do sistema de bilhética SeeTickets)

Numa calma manhã de Primavera, Rita arruma a mala do seu recém-chegado marido, Alfred. A casa senhorial de Rita Allmers é um espaço de conforto, de luxo e de encontros inesperados. Nesta casa, acostumada a receber visitas de todo o género, nunca se está só e as visitas sucedem-se: umas trazem risos, outras lágrimas. Entre passeios, encontros sociais e disputas íntimas, uma tragédia acaba por se abater sobre esta casa.

Esta adaptação d'O PEQUENO EYOLF, projeto de Mestrado em Teatro de Martim Mesquita Guimarães, é um drama psicológico. Uma coreografia das didascálias de Ibsen norteia a relação entre personagens e espaço e testa os limites temporais da obra. Ao acompanhar a família Allmers, o espectador sujeita-se a testar a lei da transformação.

#### FICHA TÉCNICA E ARTÍSTICA

Texto **Henrik Ibsen**

Encenação e Direção Artística **Martim Mesquita Guimarães**

Interpretação **Carla Madeira, Cláudia Flores, David Oliveira, Eduardo Aguilar, Pedro Jesus e Sofia Figueiredo**

Fotografia **David d'Oliveira**

Apoio ao Desenho de Luz **Miguel Cruz**

Apoios **Escola Superior de Teatro e Cinema e The Navigator Company**

Agradecimentos **Djanira Oliveira e Sandro Aguilar, Pedro Lobo Machado e Gustavo Mesquita Guimarães**

**Acolhimento** Teatro da Garagem

**Financiamento** Direção-Geral das Artes, Governo de Portugal | Ministério da Cultura

**Apoios** Câmara Municipal de Lisboa, EGEAC, Junta de Freguesia de Santa Maria Maior



#### SOBRE O PEQUENO EYOLF

Será que uma peça escrita na Noruega no século XIX tem alguma relevância nos tempos que correm? Será que podemos pegar num texto de um autor canónico e partirmos das suas instruções físicas? Ibsen veio mudar o paradigma da escrita teatral; deixou para trás personagens arquetípicas e criou personagens complexas, contraditórias e conflituosas – pessoas reais. Pela voz de Alfred Allmers, Ibsen inicia uma tese sobre a responsabilidade humana numa época em que a vida social era muito restringida: o papel do homem era proteger a sua família e o casamento nem sempre tinha como alicerces o amor. Alfred, irmão do pequeno, tem como função desde muito cedo cuidar de sua meia-irmã, Asta. Anos mais tarde, casado e com um filho com deformações físicas, ainda assombrado pela responsabilidade que deve assumir perante a família, Alfred encontra-se com dificuldades em escrever o seu livro sobre a Responsabilidade Humana. Este pai e aspirante escritor encontra-se num ponto de viragem, entre a responsabilidade de escrever a obra da sua vida e a de cuidar do pequeno Eyolf.

A nossa viagem começa numa calma manhã de Primavera com uma senhora, Rita, a arrumar a mala do seu recém-chegado marido, Alfred. A casa senhorial de Rita Allmers é um espaço de conforto, de luxo e de encontros inesperados. Nesta casa acostumada a receber visitas de todo o género, nunca se está só e as visitas sucedem-se: umas trazem risos, outras lágrimas. Entre passeios, encontros sociais e disputas íntimas, uma tragédia acaba por se abater sobre esta casa.

Um jovem encenador, finalista de mestrado da Escola Superior de Teatro e Cinema, junta-se a jovens actores para montar esta adaptação, que segue como base – ou coreografia – didascálias com cento e trinta anos. Esta concentra-se na relação entre as personagens e o espaço e testa os limites espaciotemporais e socioculturais de um autor do repertório clássico do teatro europeu. Neste texto simbolista, o espaço e o ambiente partilham relevância com as personagens, determinando o desenlace da história e o destino da família. Mais do que acompanhar a família Allmers nesta manhã, o público depara-se com o seu *companheiro de viagem* e, junto com as personagens, testa a lei da transformação.

Numa altura em que, por forças externas, a vivência se centra novamente na casa de cada um e na qual as tensões familiares florescem, confirmamos que os nossos dilemas, em 2020, não divergem muito daqueles que a escrita ibseniana retrata em 1894.

#### NOTAS BIOGRÁFICAS

##### Martim Mesquita Guimarães

Desde os treze anos de idade que o Martim tem atuado com a companhia britânica, os Lisbon Players, onde já participou em sete peças. Em Londres, formou-se em representação e por lá ficou a trabalhar, enquanto ator e assistente de encenação. No ano passado, encenou a *Noite de Reis* de William Shakespeare e esteve a assistir o António Pires na ópera *A Filha do Tambor-Mor*, que esteve em cena no São Luiz Teatro Municipal. Atualmente, pertence à direção da Associação POUJO Arte e Cultura, que o próprio fundou com artistas de variadas disciplinas artísticas. Com este espetáculo, conclui o seu Mestrado em Encenação na Escola Superior de Teatro e Cinema.



**Carla Madeira** | Rita Allmers  
 "Não me vou contentar com os restos e as sobras, Alfred. Nunca!"

Atuou em projetos de Tónan Quito, João Garcia Miguel, Mónica Calle, Ana Borrallho e João Galante, João Fiadeiro, Claudio Hochman, etc. Trabalhou, entre outros, textos de Sófocles, William Shakespeare, Odón von Horvath, Henrik Ibsen, Tennessee Williams, Marguerite Duras, Nelson Rodrigues, Cláudia Lucas Chêu, Gonçalo M. Tavares e António Ribeiro Chiado. Participou em diversas séries televisivas, curtas e longas-metragens. Está atualmente a concluir o Mestrado em Artes Performativas na ESTC.

**Cláudia Flores** | Mulher dos Ratos  
 "É porque têm um medo tão terrível da água que eles têm que vir."

Licenciada em Ciências da Comunicação, Cláudia Flores começou o seu percurso em teatro aos 15 anos, num colectivo dirigido por Pedro Galiza e Inês S. Pereira. Trabalhou textos de Sófocles, Shakespeare, Edgar Allan Poe, J.M. Barrie e Samuel Beckett, além de criações originais. Trabalhou ainda, em contexto de workshop, com Pedro Carvalho, Catarina Vieira e Flora Detraz em movimento, e com Rita Nova, Jaime Mears e Marco Luna em ferramentas para o trabalho de actor. Encontra-se atualmente a frequentar a licenciatura em Teatro na Escola Superior de Teatro e Cinema.

**David d'Oliveira** | Borghem  
 "A felicidade, quando chega de repente, é como as chuvas da Primavera."

Atualmente a finalizar o mestrado em Artes Performativas na ESTC. Licenciado em teatro na ESAP. Participou no Festival Internacional de Dança em Guimarães com o espetáculo *Humanário*, no FITEI, Serralves em Festa, entre outros. Participou também em espetáculos de teatro no Mosteiro São Bento da Vitória e nos Fenianos no Porto.

**Eduardo Aguiar** | Eyolf Allmers  
 "É que eu ficava muito orgulhoso se também pudesse escalar as montanhas."

Integra o Coro Infantil da U.L. desde 2014, participa na ópera *O Monstro no Labirinto* de Jonathan Dove, na 3ª *Sinfonia de Mahler*, Gulbenkian 2017/2019, entre outros. Adora tocar saxofone desde os 9 no HCP. Em cinema e teatro foi dirigido por Sandra Aguiar (*Sinais de Serenidade, Marphasa*) e Tiago Guedes (*Órfãos, A Herdade*) contracenando com Albano Jerónimo e Isabel Abreu.

**Pedro Jesus** | Alfred Allmers  
 "Parece-me que poderia haver felicidade suficiente para nós os três, Rita."

Frequenta atualmente o Mestrado em Artes Performativas na Escola Superior de Teatro e Cinema, tendo frequentado o curso de formação de actores na Inemptus Escola de Actores. Tem participado como ator em teatro e televisão, tendo trabalhado com Mário Trigo, Graça P. Corrêa e Susana Vidal. Fez parte integrante da companhia Faisca Teatro. Em 2019, esteve presente na XXI Festa do Teatro – Festival Internacional de Teatro de Setúbal com a peça *O Beijo* de Cláudio Hochman, criação colectiva de Pedro Jesus, Henrique Gomes e Carla Madeira.

**Sofia Figueiredo** | Asta Allmers  
 "Ficaria satisfeito se de mim tivesse apenas uma metade."

No teatro passou por autores como Anton Tchekhov, Bertolt Brecht e Gil Vicente, mas também por espetáculos originais como Almenara, de Jorge Gomes Ribeiro e João Brites. Com uma formação académica heterogênea, entre o Teatro (ESTC), a Filosofia (FLUL) e a Comunicação (ECS), tem percorrido um caminho com o teatro desde 2006. No ramo da interpretação passou ainda por diversas formações entre a Evóe, a ACT e a Companhia da Esquina.

**+INFORMAÇÕES:**  
 produção@teatrodagaragem.com  
 924 213 570 | 218 854 190

**TEATRO DAGARAGEM** | TEATRO TABORDA  
 Costa do Castelo, 75 1100-178 Lisboa  
 www.teatrodagaragem.com



## Anexo XI – Ficha de Espectáculo (figurinos, adereços, etc.)

cena	estado	de onde
<b>Acto I   Pré</b>		
mesa		Martim
senhorinha		Sofia
sofá		Avô Pedro
bar		Avô Pedro
plástico		comprado
papel		navigator
<b>Cena i</b>		
Chapéu		estc
capa		estc
guarda-chuva		Pedro
mala com roupa		estc
pasta		Martim
<b>Cena ii</b>		
Muleta		estc
<b>Cena iii</b>		
gaiola		estc
<b>Cena vi</b>		
Whiskey		estc
copos		estc
<b>Cena vii</b>		
Champagne		
flutes		estc
frappé		estc
<b>Cena vii</b>		
O – gritos/ ruído		ao vivo

cena	estado	de onde
<b>Acto II   Cena i</b>		
mobília de jardim		Avô Pedro
Guarda-chuva		Pedro
fita preta		estc
chapéu		estc
linha + agulha		Martim
O – chuva		Martim
<b>Cena ii</b>		
xaile		estc
<b>Cena ii</b>		
O – Saxofone		Eduardo
<b>Cena iv</b>		
nenúfares		Martim
guarda-chuva		Pedro
<b>Acto III   Cena i</b>		
banco		Martim
bandeira		
mala		estc
saco		estc
capa + chapéu		estc
<b>Cena iv</b>		
som do barco		Eduardo
zaragata		ao vivo

## Anexo XII – Documentos e Autorizações

### Termo de Responsabilidade // Cedência de Direitos de Encenação



#### TERMO DE RESPONSABILIDADE

\_\_Martim Mesquita Guimarães\_\_\_\_\_, em representação de \_\_\_\_\_, sito \_\_\_\_\_, com NIPC \_\_\_\_\_, declara, para os devidos efeitos, que se obriga a tomar todas as medidas necessárias e adequadas à salvaguarda, preservação e conservação dos espaços do Teatro Taborda e dos respetivos equipamentos durante o acolhimento (e eventuais atividades preparatórias) do espetáculo O Pequeno Eyolf\_\_\_\_\_, a decorrer entre os dias **17 e 22 de novembro de 2020**.

O aprovisionamento e transporte do material não existente no rider técnico do Teatro Taborda, assim como os recursos humanos para a operacionalização da atividade, são da total responsabilidade da entidade de acolhimento.

Lisboa, \_\_12\_\_ de \_\_outubro\_\_ de 2020

(Assinatura do representante)

Morada: Costa do Castelo, 75, 1100-178 Lisboa  
Tel: 21 885 41 90 Tel: 924 213 570  
E-mail: [producao@teatrodagaragem.com](mailto:producao@teatrodagaragem.com)  
[www.teatrodagaragem.com](http://www.teatrodagaragem.com)

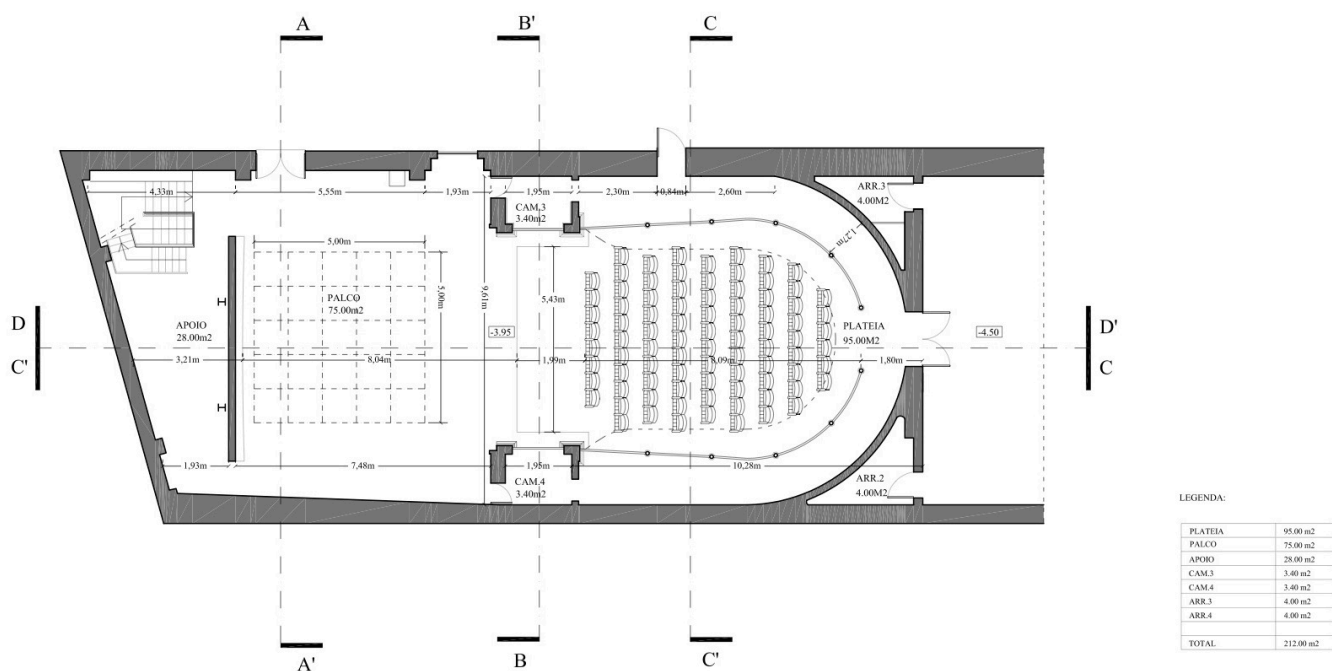
#### DECLARAÇÃO

\_\_\_\_MARTIM MESQUITA GUIMARÃES\_\_\_\_\_, abaixo assinado, portador do Cartão de Cidadão nº \_\_\_\_\_14008029\_\_\_\_\_ e com o nº fiscal \_\_\_\_\_273195840\_\_\_\_\_, na qualidade de Encenador do espetáculo **O PEQUENO EYOLF**, declara para os devidos efeitos que cede gratuitamente os direitos de encenação sobre a peça ao **Teatro da Garagem, CRL**, com nº fiscal 502841818, aquando da apresentação pública do espetáculo no período de **19 a 22 de novembro de 2020**.

Lisboa, \_\_30\_\_ de \_\_outubro\_\_ de 2020

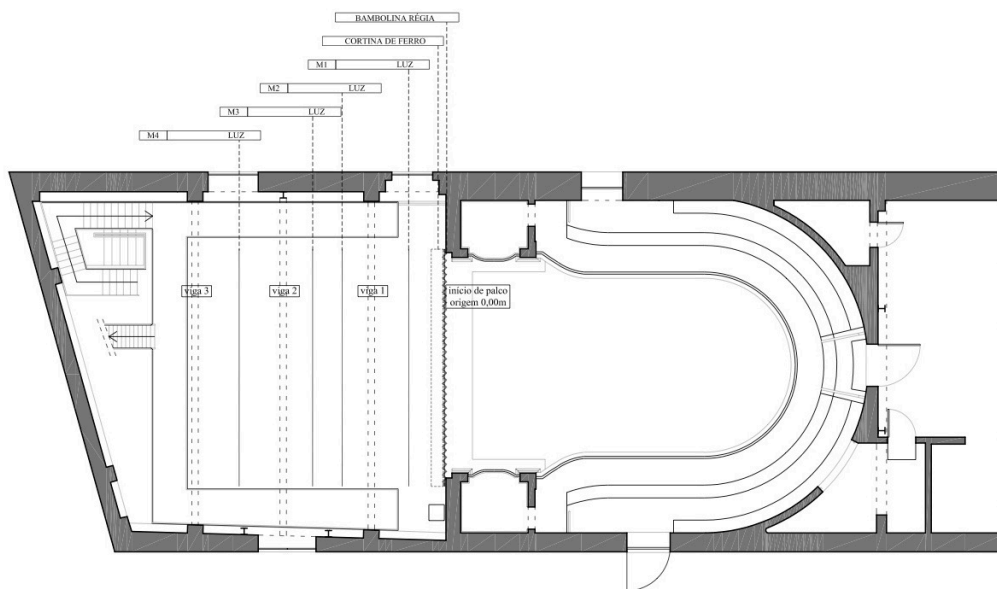
(Assinatura)

## Anexo XIII — Plantas Teatro Taborda



PLANTA PISO 0

Cliente: TEATRO TABORDA DE LISBOA	Desenho: Arq. Pilar Reynolds Valadares	
Título: SALA PRINCIPAL DO TEATRO TABORDA		
Fase: LEVANTAMENTO	Desenho: PISO -1	
Localização: RUA COSTA DO CASTELO Nº 75 LISBOA	Escala: 1/50	Data: nov. 2006
Nome do ficheiro: L13 - SALA PRINCIPAL.dwg	Folha: 2	



PLANTA ESQUEMA DE VARAS

LEGENDA:	
vara M1	entre 0,75 m (início da cort. de ferro) e 2,80m (antes da viga 1)
vara M2	entre 3,00 m (início da viga 1) e 5,40m (antes da viga 2)
vara M3	entre 3,00 m (início da viga 1) e 5,40m (antes da viga 2)
vara M4	entre 5,60 m (início da viga 2) e 7,90m (antes da viga 3)

Cliente: TEATRO TABORDA DE LISBOA	Desenho: Arq. Pilar Reynolds Valadares	
Título: SALA PRINCIPAL DO TEATRO TABORDA		
Fase: LEVANTAMENTO	Desenho: ESQUEMA DE VARAS	
Localização: RUA COSTA DO CASTELO Nº 75 LISBOA	Escala: 1/50	Data: nov. 2006
Nome do ficheiro: L13 - SALA PRINCIPAL.dwg	Folha: 5	

Anexo XIV — Fotografias do Espectáculo

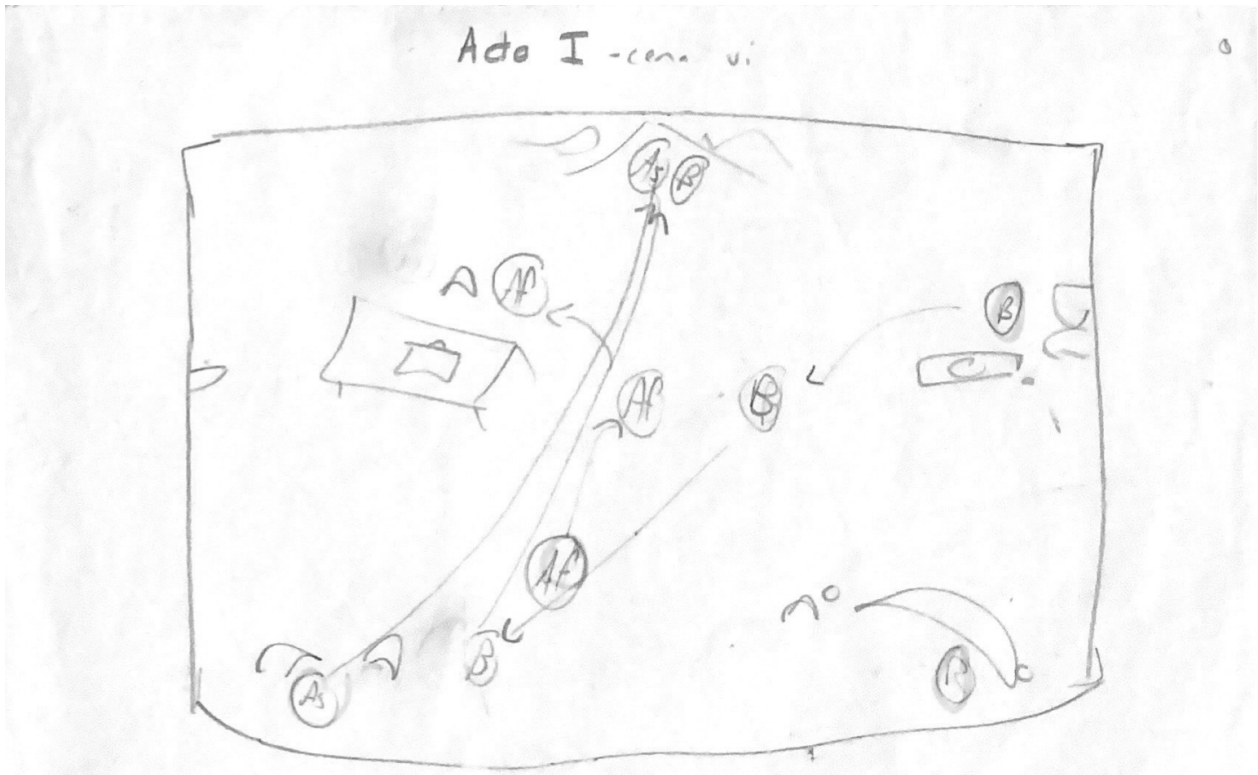
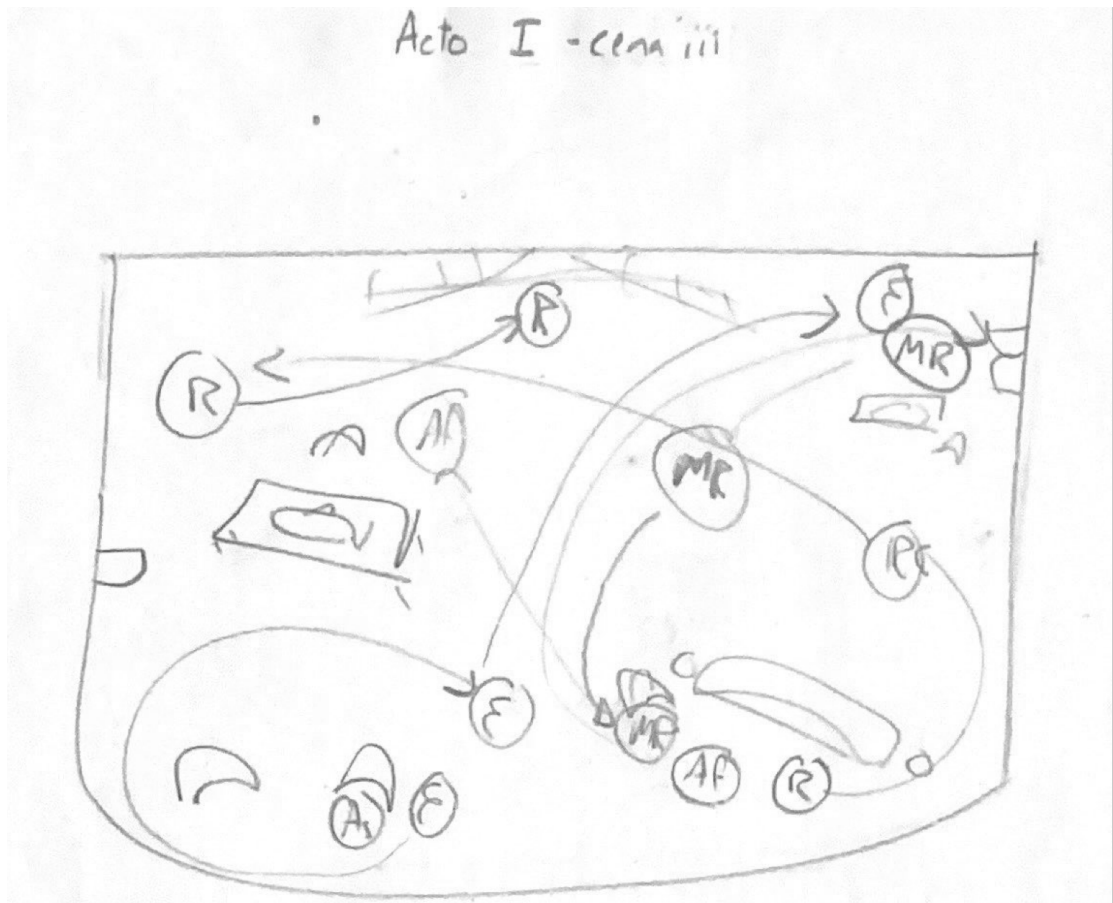




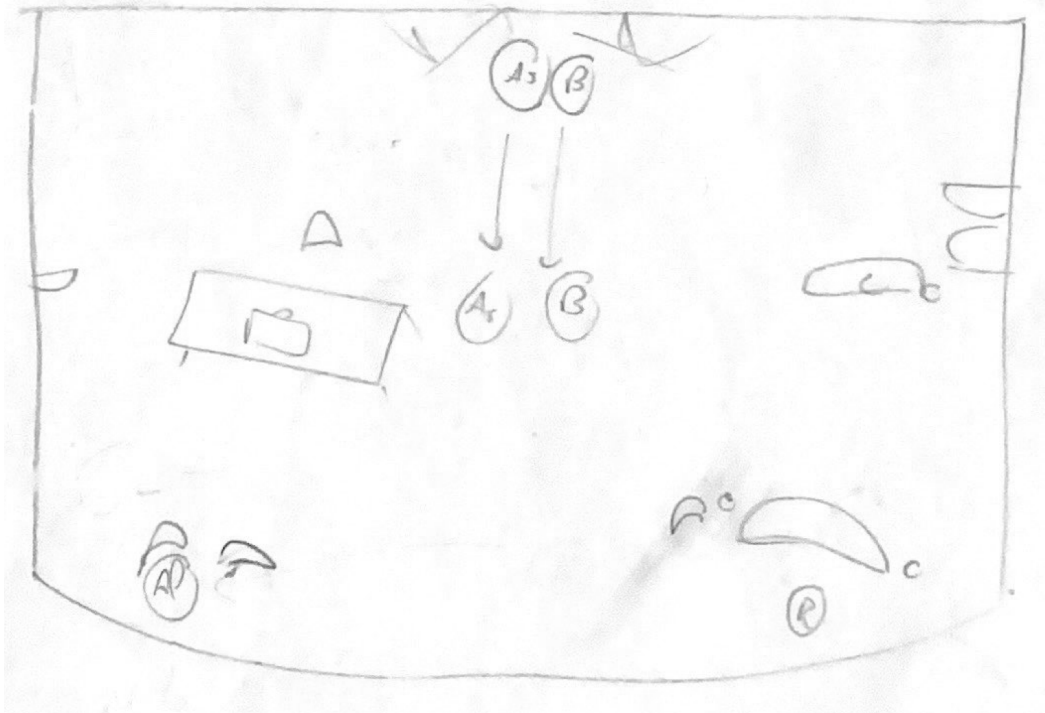




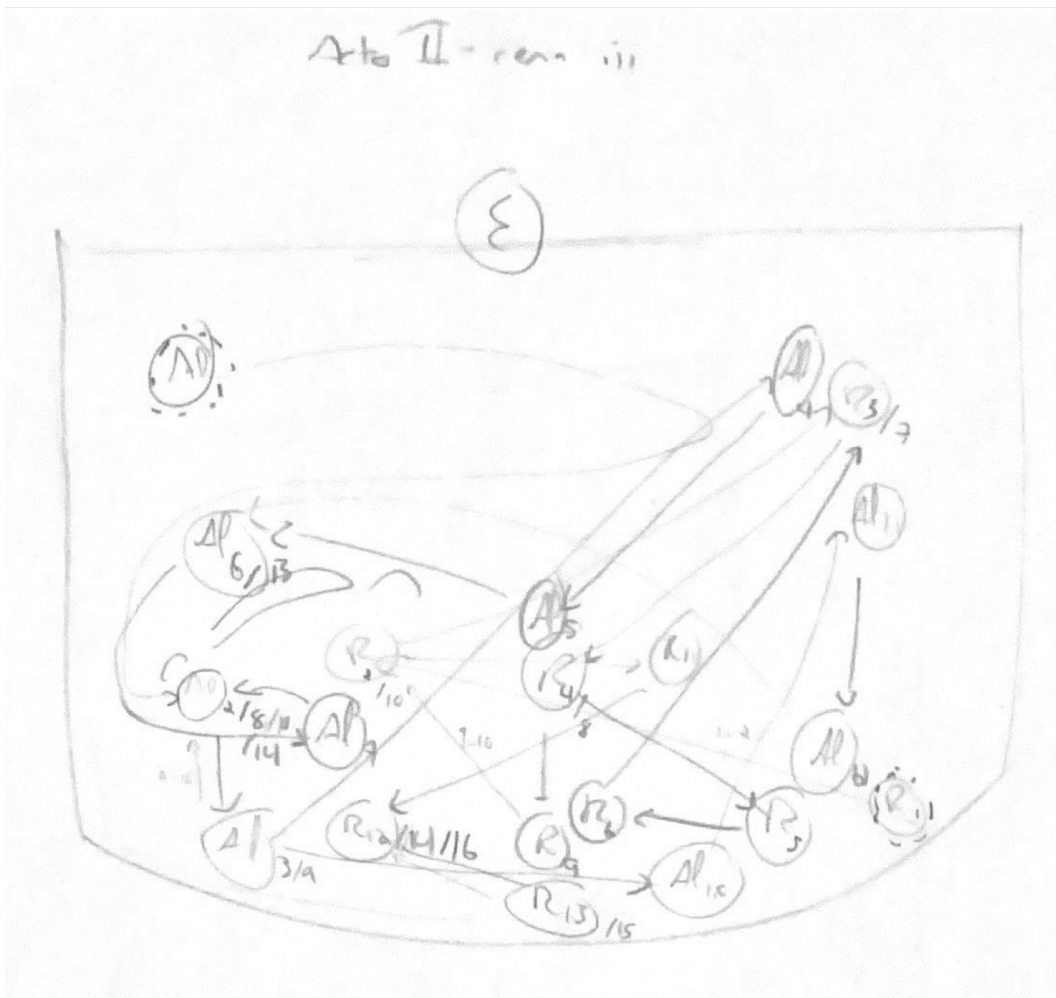
Anexo XV — 'Caderno' de Encenador



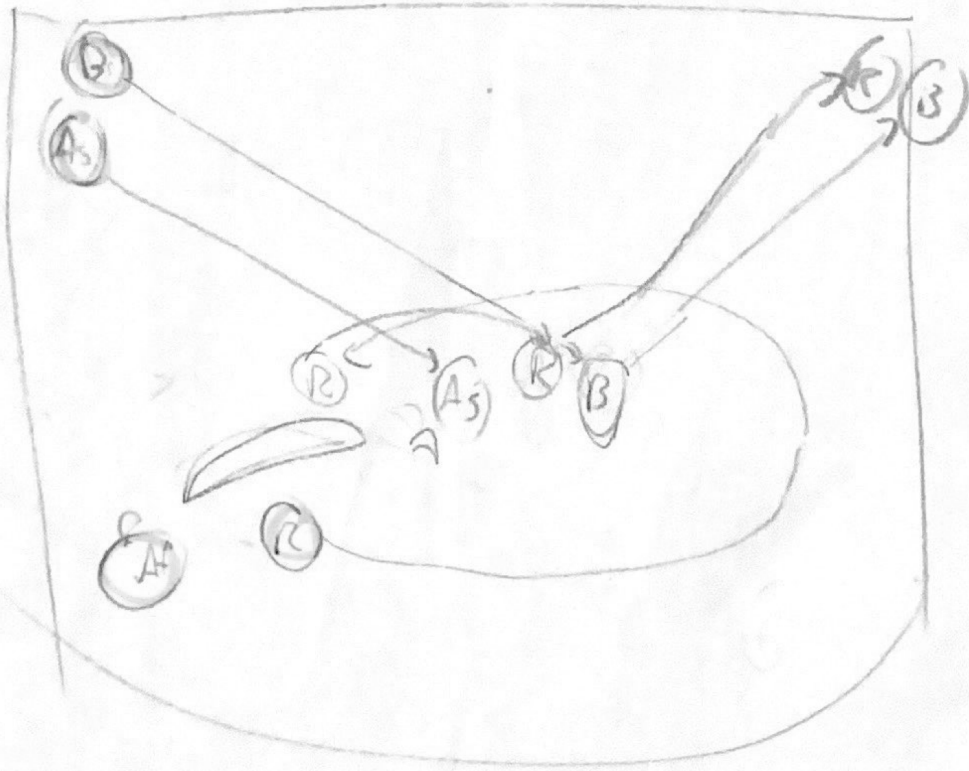
# Acto I - cen = viii



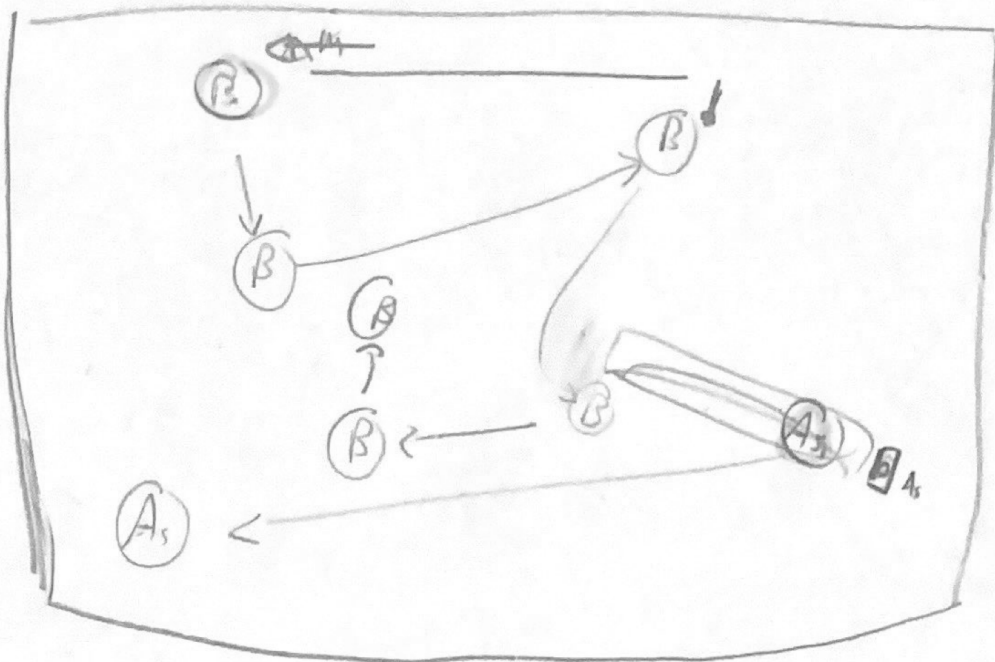
# Acto II - cen = iii



Acto II - cena iv



Acto III - cena i



Anexo XVI — Guião

# O PEQUENO EYOLF

de Henrik Ibsen

encenação de  
Martim Mesquita Guimarães

tradução de  
Fátima Saadi e Karl Erik Schollhammer

adaptação do texto original  
feita pelo colectivo

## PRIMEIRO ACTO

### CENA UM

*Um jardim de Inverno rica e elegantemente mobilado dá para um jardim exterior. Ao fundo, uma porta envidraçada que se abre para uma varanda para além da qual se vê o fiorde e os bosques nas montanhas. Porta a esquerda. Porta dupla ao fundo, à direita. No primeiro plano, à direita, um sofá com almofadas espalhadas, cadeiras, mesinhas ao lado do sofá, tapetes no chão. No primeiro plano, à esquerda, uma mesa maior e poltronas. Sobre a mesa, uma pequena mala aberta. Bela manhã de verão.*

*Perto da mesa da esquerda, Rita Allmers, de costas para a direita, desfaz a mala. É uma mulher alta e forte, de 30 anos, loura e bonita e tem vestido um robe de cores claras.*

*Passado um momento, Asta Allmers entra pela porta da direita. Veste um conjunto de Verão castanho-claro, chapéu e capa; tem um guarda-chuva na mão e debaixo do braço uma pasta grande, fechada. Vinte e cinco anos, magra, altura mediana, cabelos escuros, olhos sérios e profundos.*

ASTA           *(entrando)* Bom-dia, Rita.

RITA           *(volta a cabeça e faz-lhe um pequeno gesto de boas-vindas)* Bons olhos te vejam! És mesmo tu, Asta? Tão cedo e já enfrentaste uma viagem destas!

ASTA           *(coloca a capa e o guarda-chuva na cadeira perto da porta)* Estava tão aflita hoje de manhã! Havia algo que me chamava para perto do pequenino Eyolf... e de ti. *(Coloca a pasta na mesinha perto do sofá)* E então apanhei o barco. *(Olha para a mala)* Mas o que é isto, Rita?

RITA           *(continua a desfazer a mala)* A mala do Alfred. Não a estás a conhecer?

ASTA           *(alegremente, aproxima-se)* O quê? O Alfred já voltou?

RITA           Já! Chegou no comboio da noite, quando eu menos esperava.

ASTA           Então era isso o que eu estava a sentir, o que me atraía para cá. E ele escreveu a avisar? Nem um postal?

RITA           Nada.

ASTA           Nem um telegrama?

RITA Um telegramzinho seco, que chegou uma hora antes dele. *(Sorrindo)* É mesmo típico dele, não é, Asta?

ASTA É mesmo. É tão reservado com tudo.

RITA Ai, mas que alegria quando o vi!

ASTA Acredito piamente.

RITA Duas boas semanas antes do que eu esperava.

ASTA E ele chegou bem? Não vem triste nem abatido?

RITA *(fecha a mala e sorri para Asta)* Quando entrou pareceu-me transfigurado, em paz consigo mesmo.

ASTA Sem sombra de cansaço?

RITA Acho que estava cansado, sim. Muito cansado, até. Coitado do Alfred! Fez a maior parte do caminho a pé.

ASTA Talvez o ar das montanhas lhe tenha feito mal.

RITA Creio que não. Não o ouvi tossir nem uma vez.

ASTA O médico teve mesmo razão em recomendar-lhe esta viagem.

RITA Pois teve. Agora que já acabou... Ah! Tu não sabes, Asta, as angústias por que eu passei! Não queria falar disso. E depois, tu vinhas-me ver tão raramente.

ASTA Pois é, eu devia ter vindo com mais frequência, mas...

RITA Ora... Sei muito bem que tinhas a escola *(Sorrindo)* E, além do mais, o nosso engenheiro também se tinha ido embora.

ASTA Oh Rita!

RITA Está bem, está bem. Não falemos do engenheiro. Ah. Não podes imaginar como me senti só sem o Alfred! Que vazio! Que deserto! *(Estremece como se um calafrio a atravessasse)* Era como se a morte tivesse passado por aqui!

ASTA A sério? Por causa de seis ou sete semanas de separação...?

RITA Lembra-te de que nunca nos tínhamos separado até agora. Nem um dia, nem um... ao longo destes dez anos.

ASTA Justamente por isso. Estava na altura de ele sair um pouco. O Alfred devia fazer todos os anos uma viagem pelas montanhas. Só lhe faria bem.

RITA (*com um meio sorriso*) É fácil para ti dizeres isso. Se eu fosse tão sensata como tu, talvez o tivesse deixado ir antes. Mas eu tinha medo, Asta! Parecia-me que nunca mais o teria de volta. Tu percebes...

ASTA Não. Mas é, sem dúvida, porque não tenho ninguém para perder.

RITA (*com um sorriso maroto*) É mesmo, a sério? Ninguém?

ASTA Não, que eu saiba. (*Mudando de tom:*) Mas... o Alfred está onde, afinal? Ainda a dormir?

RITA Não. Hoje de manhã acordou cedo, como sempre.

ASTA O que prova que não estava demasiado cansado.

RITA Estava sim, à noite, quando chegou. Mas agora já deve ter descansado. O Eyolf está com ele há uma hora.

ASTA Pobre miúdo! Tão pálido e sempre agarrado aos estudos.

RITA (*encolhe os ombros*) Tu sabes que o Alfred faz questão.

ASTA Sei, Rita; mas tu não devias deixar.

RITA (*um pouco impaciente*) Não me posso meter nisso. O Alfred percebe mais disso do que eu. E depois, o que queres tu que o Eyolf faça se não estudar? Não pode correr e brincar como as outras crianças.

ASTA (*num tom decidido*) Hei de falar com o Alfred.

RITA Sim, sim, fala com ele. Ah! Enfim! ...

## CENA DOIS

*Alfred Allmers, com roupas de Verão, entra pela porta da esquerda e traz Eyolf pela mão. É um homem de 36 ou 37 anos, olhos suaves, rosto sério e pensativo. Barba e cabelos escuros e ralos. Eyolf veste uma espécie de uniforme com divisas e botões dourados. É coxo e tem uma muleta, usa debaixo o braço esquerdo. É pequeno, parece frágil, tem uns olhos vivos e bonitos.*

ALLMERS *(soltando a mão de Eyolf, avança alegre em direcção a Asta, de mãos estendidas)* Asta! Querida Asta! Que surpresa tu por aqui! Que alegria rever-te tão cedo!

ASTA Achei que devia... Sê bem-vindo, Alfred!

ALLMERS *(sacudindo-lhe as mãos)* Obrigado, obrigado!

RITA Ele não está com um aspecto óptimo?

ASTA *(sem desviar os olhos de Allmers)* Realmente! Um olhar tão vivo! Escreveste muito durante a viagem? *(Com uma exclamação alegre:)* Se calhar o livro até já está pronto...

ALLMERS *(encolhe os ombros)* Oh! o livro! ...

ASTA Estava convencida de que o teu trabalho fluiria mal saíesses daqui.

ALLMERS Também eu. Mas acabou por se passar tudo de maneira diferente, Asta. O facto é que não escrevi nem uma linha.

ASTA Não escreveste?...

RITA Bem que eu estranhei todo aquele papel em branco na mala.

ASTA Mas, Alfred, querido, o que é que tu fizeste durante todo este tempo?

ALLMERS *(sorrir)* Pensei, pensei e pensei...

RITA *(lança-lhe os braços em volta do pescoço)* Pensaste em nós também? Um bocadinho, pelo menos? Em nós, que tu deixaste aqui sozinhos.

ALLMERS Podes ter a certeza. Muito até. Todos os dias.

RITA *(soltando-o)* Nesse caso, está tudo bem.

ASTA Mas não trabalhaste no livro? E mesmo assim estás contente e satisfeito. Isto não é habitual em ti... quer dizer, quando o teu trabalho não anda.

ALLMERS Tens razão. É que, vê tu bem, eu não passava de um pateta. O que há de melhor em nós é o pensamento. O que chega ao papel não vale grande coisa.

ASTA *(com uma exclamação)* Como?! Não vale nada?

RITA *(rindo)* Endoideceste, Alfred?

EYOLF *(com um olhar sério)* Não, Pai, o que o Pai escreve vale muito!

ALLMERS *(acarícia, sorrindo, os cabelos do miúdo)* Claro, se tu achas que sim... Mas, acredita, depois de mim há-de vir outro que o fará melhor que eu.

EYOLF Quem? Oh! Diga!

ALLMERS Paciência! Ele há-de aparecer.

EYOLF E aí o Pai vai fazer o quê?

ALLMERS *(gravemente)* Vou voltar para as montanhas.

RITA Ai, Alfred! Devias ter vergonha.

ALLMERS Sim, sim, volto para as alturas, para os vastos horizontes.

EYOLF E diga-me, o Pai não acha que, daqui a pouco, eu já vou ser bastante forte para poder ir consigo?

ALLMERS *(dolorosamente emocionado)* Sim, meu filho, talvez.

EYOLF É que eu ficava mesmo muito orgulhoso se também pudesse escalar as montanhas.

ASTA *(desviando o assunto)* Oh! Mas como estás bonito e elegante hoje, Eyolf!

EYOLF Não estou, Tia?

ASTA Claro. Foi para a chegada do teu Pai que vestiste essa roupa nova?

EYOLF Sim, pedi autorização à Mãe para a vestir. Queria que o Pai me visse com ela.

ALLMERS *(baixo, para Rita)* Não lhe devias ter dado uma roupa destas.

RITA *(no mesmo tom)* Mas ele pediu tanto, implorou tanto! Não me deu um minuto de sossego.

EYOLF Ah, Pai! O Borgheim comprou-me um arco e ensinou-me a atirar.

ALLMERS Bom, isso é ótimo para ti.

EYOLF Assim que ele aparecer aqui vou pedir-lhe que me ensine também a nadar.

ALLMERS A nadar? De onde tiraste tu essa ideia?

EYOLF Sabe, Pai, é que todos os meninos ali da praia sabem nadar, todos! Só eu é que não sei.

ALLMERS *(comovido, abraçando o menino)* Tu vais aprender o que quiseres, tudo o que te apetecer.

EYOLF O Pai sabe o que mais me apetecia aprender?

ALLMERS Vamos lá saber! O quê?

EYOLF Eu gostava de aprender a ser soldado.

ALLMERS Mas Eyolf, meu pequenino, há tantas coisas melhores!

EYOLF Sim, mas quando eu crescer, eu vou ter que ser soldado, o Pai já sabe.

ALLMERS *(com as mãos crispadas)* Claro, claro, veremos...

ASTA *(senta-se perto da mesa, à esquerda)* Vem cá, Eyolf, vou contar-te uma coisa.

EYOLF *(aproxima-se)* O que é, Tia?

ASTA Sabes que eu vi a mulher dos ratos?

EYOLF A sério?! A Tia viu a mulher dos ratos?! Não! Está a brincar!

ASTA Não estou nada. Vi-a ontem.

EYOLF Onde?

ASTA Na estrada, fora da cidade.

ALLMERS Eu também a encontrei uma vez lá em cima, nas montanhas.

RITA *(sentada no sofá)* Quem sabe se nós também não a iremos ver, Eyolf?

EYOLF Diga-me, Tia, a Tia não acha que ela tem um nome estranho, a mulher dos ratos?

ASTA As pessoas chamam-lhe assim porque ela anda pelos campos e pelas praias a expulsar os ratos.

ALLMERS Acho que o verdadeiro nome dela é Sra. Lupus.

EYOLF Lupus é lobo em latim!

ALLMERS *(dá uma palmadinha na cabeça de Eyolf)* Ah! Tu também sabes?

EYOLF *(num tom pensativo)* Se calhar é mesmo verdade que à noite ela se transforma num lobisomem. O Pai acredita nisso?

ALLMERS Não, não acredito. E agora tu devias era ir brincar um bocadinho para o jardim.

EYOLF Não acha que era melhor eu levar um livro?

ALLMERS Não, chega de livros! Vai brincar para a praia com os outros meninos.

EYOLF *(embaraçado)* Não, Pai, eu hoje não quero ir brincar com os meninos!

ALLMERS Porquê?

EYOLF Porque tenho esta roupa vestida.

ALLMERS *(franzindo a sobrancelha)* E eles iriam fazer troça da... tua bela roupa?

EYOLF *(ainda embaraçado)* Não, não têm coragem, porque eu batia-lhes.

ALLMERS Ai sim, e então?

EYOLF Mas são tão maus, aqueles miúdos! E ainda por cima dizem que eu nunca vou poder ser soldado.

ALLMERS *(com irritação contida)* E dizem isso porquê?

EYOLF Têm inveja de mim, claro! Eles são tão pobres, Pai, que andam descalços.

ALLMERS *(dolorosamente, em voz baixa)* Oh, Rita, tudo isto me parte o coração!

RITA *(levanta-se e procura acalmá-lo)* Ai, calma.

ALLMERS (*num tom ameaçador*) Ah! Mas um dia eles vão saber quem é o dono da praia!

ASTA (à escuta) Estão a bater.

EYOLF Deve ser o Borgheim.

RITA Entre!

## CENA TRÊS

*A Mulher dos Ratos entra lentamente e em silêncio pela porta da direita. É uma criatura magra e encurvada, de cabelos desarrumados, olhar agudo e penetrante. Usa um velho vestido florido, um chapéu preto e uma capa comprida; tem na mão um grande guarda-chuva vermelho e traz uma sacola preta a tiracolo.*

EYOLF      *(baixo, agarrando o vestido de Asta)* Tia! É ela, tenho a certeza!

MULHER DOS RATOS   *(na soleira, faz uma vénia)* Uma sua criada, Senhor, minhas Senhoras. Não haverá nesta casa algo que roa?

ALLMERS   Cá em casa? Não creio.

MULHER DOS RATOS   É que eu gostava muito de vos poder livrar disso.

RITA       Claro, claro, com certeza que sim. Mas não temos disso aqui.

MULHER DOS RATOS   Que aborrecido! Ando a fazer a ronda e não sei quando volto a passar por aqui. Meu Deus! Que cansada que eu estou!

ALLMERS   *(indica uma cadeira)* Pois é, a Senhora tem um ar cansado.

MULHER DOS RATOS   Na verdade, nunca nos devíamos cansar de socorrer essas pobres criaturas que toda a gente detesta e persegue. Mas isto esgota-nos.

RITA       Não se quer sentar e descansar um pouco?

MULHER DOS RATOS   Muitíssimo obrigada, não posso recusar. *(Senta-se numa cadeira entre a porta e o sofá.)* É que passei a noite toda a trabalhar.

ALLMERS   Ai sim?

MULHER DOS RATOS   Sim; ali, nas ilhas. *(Com um risinho que lembra um cacarejo:)* Não é que me mandaram chamar? Mas muito contrariados. Não tiveram outro remédio. Lá tiveram que engolir o sapo. *(Olha para Eyolf e sacode lentamente a cabeça:)* Sim, meu jovem cavalheiro, engolir o sapo.

EYOLF      *(algo intimidado e como que contra a vontade)* E porquê?

MULHER DOS RATOS   Porquê?

EYOLF      Sim, por que tiveram que...?

MULHER DOS RATOS Ora, porque já não tinham mais nada para comer por causa dos ratos, meu jovem cavalheiro, e de todos os ratinhos, filhos deles.

RITA Urgh! Coitados! Havia assim tantos?

MULHER DOS RATOS Um enxame, um formigueiro. Fervilhavam, pululavam por toda parte. (*Rindo com secreta satisfação*) Roeram e roeram, toda a noite. Até as camas. Mergulhavam nas leiteiras. De todos os cantos, à direita, à esquerda, rondavam, guinchavam, arranhavam, roíam, corriam pelo soalho.

EYOLF (*baixo, para Asta*) Tia, eu nunca hei-de ir para aqueles lados!

MULHER DOS RATOS Então eu fui lá, acompanhada. E nós os dois apanhámos todos, do primeiro ao último. Que criaturinhas mais queridas! Acabámos com todos eles, nós os dois!

EYOLF (*dando um grito*) Papá! Olhe, olhe!

ALLMERS O que é?

EYOLF (*aponta*) Está qualquer coisa a mexer-se ali na sacola.

RITA (*foge para a esquerda gritando*) Que horror! Manda-a embora, Alfred!

MULHER DOS RATOS (*sorrindo*) Não tenha medo, minha cara Senhora. É só uma criaturinha do bom Deus.

ALLMERS Ora vejamos, então! O que é que tem aí?

MULHER DOS RATOS É o meu companheiro, mais ninguém. (*Abre a sacola*) Vá, sai da sombra, querido! (*Um bicho mostra a cabeça preta com um grande focinho. A mulher dos ratos, balançando a cabeça, acena para Eyolf*) Venha, venha cá, não tenha medo, meu jovem guerreiro ferido. Ele não morde. Venha cá! Venha!

EYOLF (*ainda agarrado à saia de Asta*) Não, não tenho coragem.

MULHER DOS RATOS Ora, meu jovem cavalheiro, não acha que ele tem uma cara mansa e boazinha?

EYOLF (*incrédulo, aponta*) Manso, ele?

MULHER DOS RATOS Pois, ele!

EYOLF        (*a meia voz, sem desviar os olhos do animal*) Acho que nunca vi nada mais... ele tem uma cara horrível...

MULHER DOS RATOS    (*fecha a sacola*) Oh! Você virá, você virá.

EYOLF        (*aproxima-se a contragosto e passa a mão pela sacola*) Mesmo assim, ele é bonito, muito bonito.

MULHER DOS RATOS    (*como quem avisa*) Mas está tão esgotado, coitadinho. Ai, está tão cansado agora! (*Olha para Allmers!*) É que esta brincadeira é terrivelmente cansativa, meu caro Senhor..

ALLMERS    Que brincadeira?

MULHER DOS RATOS    Atrair os bichinhos.

ALLMERS    A Senhora quer dizer que ele sabe atrair os ratos?

MULHER DOS RATOS    (*com um sinal afirmativo de cabeça*) Exactamente. Eu e ele trabalhamos juntos. E corre tudo muito bem: até dá gosto vê-lo! Eu passo-lhe uma cordinha pela coleira e faço com que ele dê três voltas em torno da casa enquanto eu toco a minha gaitinha. Quando eles ouvem, não conseguem resistir e saem dos porões, descem dos sótãos, vêm de toda a parte, as criaturinhas do bom Deus.

EYOLF        E aí ele morde-os até os matar?

MULHER DOS RATOS    Ai! Que ideia! De maneira nenhuma! Nós vamos para o barco, eu e ele, e todos eles nos seguem, os pais com os filhinhos.

EYOLF        E depois? Conte!

MULHER DOS RATOS    Depois afastamo-nos da terra. Eu remo enquanto toco a minha gaitinha, e ele vem a nadar atrás (*os olhos faiscantes*) e tudo o que rói e arranha vem a seguir-nos, cada vez para mais longe, mais e mais longe, até às águas profundas. Não há nada a fazer, eles têm que vir.

EYOLF        Porque é que têm que ir?

MULHER DOS RATOS    Porque não querem, justamente. É porque têm um medo tão terrível da água que eles têm que vir.

EYOLF E depois, afogam-se?

MULHER DOS RATOS Ah! Todos, todos. (*Mais suavemente:*) É um descanso tão bom para eles, uma noite tão doce, coitadinhos; não podiam desejar nada melhor. Podem dormir um sono tão longo e tão tranquilo, eles que foram sempre perseguidos e detestados pelos homens. (*Levanta-se:*) Ah! Dantes eu não precisava dele. Sabia encantar sozinha.

EYOLF E a Senhora encantava o quê?

MULHER DOS RATOS Homens. Um em especial.

EYOLF Quem? Vá lá! Conte!

MULHER DOS RATOS O meu bem-amado, o meu tesouro querido, o meu coração.

EYOLF E agora ele está onde?

MULHER DOS RATOS (*com dureza*) Lá em baixo, com os ratos! (*Retoma a voz suave:*) Bom, agora tenho de voltar ao trabalho. Estou sempre a caminho. (*Para Rita*) O Senhor e a Senhora têm a certeza de que não precisam de mim? Não percam esta oportunidade.

RITA Não, obrigada.

MULHER DOS RATOS Eh! Eh! Cara Senhora, não diga que não. Se notarem que há aqui alguma coisa que rói e arranha, que corre e que morde, lembrem-se de mim e dele. Adeus, adeus. Uma sua criada, Senhor, Senhoras. (*Sai pela porta direita.*)

EYOLF (*suavemente, com ar de triunfo, para Asta*) Agora eu também já vi a mulher dos ratos, não é, Tia?

*Rita vai até à varanda e abana-se com o lenço. Um instante depois, Eyolf sai devagarinho pela porta da direita sem que ninguém perceba.*

## CENA QUATRO

ALLMERS *(pega na pasta que está sobre a mesa perto do sofá, Para Asta)* É tua esta pasta?

ASTA É, guardei aí algumas daquelas cartas velhas.

ALLMERS As cartas da família...

ASTA Sim, aquelas que tu me tinhas pedido para organizar enquanto estiveste fora.

ALLMERS *(acariciando-lhe os cabelos)* E tu conseguiste arranjar tempo para isso...

ASTA Claro. Trabalhei primeiro aqui, depois em casa, na cidade.

ALLMERS Obrigado, querida. E encontraste nelas alguma coisa interessante?

ASTA *(displícemente)* Ai, acha-se sempre alguma coisa interessante! *(Mais baixo, num tom sério)* O que está na pasta são cartas endereçadas a minha mãe.

ALLMERS Fica com elas, são tuas.

ASTA *(com esforço)* Não. Quero que também passes os olhos por elas, Alfred... um dia... mais tarde... Mas hoje não tenho a chave da pasta.

*Ela coloca-a numa cadeira, debaixo da sua capa.*

## CENA CINCO

*Rita entra na sala.*

RITA Ai! Parece que aquela velha horrorosa trouxe com ela um cheiro a cadáver!

ALLMERS Sim, há nela qualquer coisa de sinistro.

RITA A presença dela pôs-me doente.

ALLMERS No entanto, eu entendo o fascínio irresistível de que ela falou. Sente-se qualquer coisa de parecido lá em cima, na solidão das montanhas e dos grandes planaltos.

ASTA *(olha-o atentamente)* O que é que tu tens, Alfred?

ALLMERS *(sorrir)* Eu?

ASTA Sim, aconteceu qualquer coisa contigo. Uma mudança. A Rita também notou.

RITA Sim, notei mal tu entraste. Mas é uma mudança para melhor, não é, Alfred? *(Pausa)* Aconteceu-te alguma coisa?

ALLMERS *(abana a cabeça)* Por fora, nada, absolutamente, mas...

RITA *(inquieta)* Mas...

ALLMERS Mas interiormente passei, de facto, por uma transformação.

RITA Oh! Meu Deus!...

ALLMERS *(acalmado-a e acariciando-lhe a mão)* Para melhor, querida. Podes ter a certeza. *(Com o olhar perdido)* Quando olho para trás e considero a minha vida, o meu destino nestes últimos dez, onze anos, parece que estou num conto ou num sonho. Tu não tens a mesma impressão, Asta?

ASTA Sim, tenho, mais ou menos.

ALLMERS *(continuando)* Quando penso, Asta, que nós éramos só os dois, órfãos pobres, sem dinheiro...

RITA *(impaciente)* Oh, mas isso já foi há tanto tempo...

ALLMERS *(sem a ouvir)* E eis-me agora no meio do luxo e da riqueza. Pude seguir a minha vocação. Pude estudar, trabalhar como sonhava. *(Estende a mão para Rita:)* E uma felicidade tão grande, tão inesperada, é a ti que a devo, Rita!

RITA *(entre sorridente e aborrecida, dá-lhe uma palmadinha na mão)* Queres parar de dizer disparates?...

ALLMERS Se pensas que foi a recomendação do médico que me fez ir para as montanhas, estás enganada, Rita.

ASTA Não foi a recomendação do médico?

RITA O que foi então?

ALLMERS Eu já não tinha sossego à minha mesa de trabalho.

RITA Não tinhas sossego? Quem é que te atrapalhava, querido?

ALLMERS *(abanando a cabeça)* Aparentemente, ninguém. Mas eu tinha o sentimento de estar a desperdiçar, não, de estar a deixar ao abandono as minhas melhores qualidades, enfim, de estar a perder o meu tempo.

ASTA *(arregala os olhos)* Enquanto trabalhavas no teu livro?

ALLMERS *(assentindo com a cabeça)* Sim. Era aquela a melhor forma de empregar as minhas forças? Não seria eu capaz de outra coisa?

RITA Era isso, então, o que te deixava tão descontente contigo mesmo. E connosco! Porque tu estavas descontente, Alfred.

ALLMERS *(olha em frente)* Eu ficava ali, debruçado sobre a mesa, a escrever o dia inteiro, às vezes pela noite dentro, a trabalhar sem descanso num grosso volume sobre a "Responsabilidade Humana". Hum...

ASTA *(põe uma das mãos no ombro do irmão)* Mas esse livro, querido, vai ser a obra da tua vida.

RITA Sim, era o que tu estavas sempre a dizer.

ALLMERS Era o que eu pensava. Desde a adolescência. Mas o livro começou pouco a pouco a afastar-se do meu pensamento. Em vez dele, esboçava-se a ideia, cada vez mais imperiosa, de outros deveres a cumprir.

RITA *(o rosto radiante, toma-lhe a mão)* Alfred!

ALLMERS Cuidar do Eyolf, querida.

RITA *(ferida, retira a mão)* Ah! Cuidar do Eyolf.

ALLMERS Cada vez mais, o meu pequenino Eyolf, ocupava-me o espírito. Desde aquela infelicidade, desde que ele caiu daquela mesa e, sobretudo, desde que tivemos a certeza de que era irremediável.

RITA *(protesta)* Mas tu cuidas dele o mais que podes, Alfred!

ALLMERS Como professor, não como pai. E eu quero, daqui por diante, ser um pai para ele. A minha resolução é dedicar-me a fazer todos os possíveis para o aliviar.

RITA Mas, eu acho que ele, não se ressentiu disso!

ASTA *(comovida)* Claro que sim, Rita.

ALLMERS Podes ter a certeza de que ele se ressentiu cruelmente disso.

RITA *(impaciente)* Mas afinal o que é que tu podes fazer para além do que já fazes?

ALLMERS E quero ainda mais, quero ajudá-lo a orientar os seus desejos para aquilo que ele pode alcançar! Porque, neste momento, há um desacordo entre essas duas coisas. Todas as aspirações que ele tem voltam-se para um objectivo que é inacessível para ele. Eu quero criar na alma dele o sentimento da felicidade.

*Allmers caminha pela sala. Asta e Rita seguem-no com os olhos.*

RITA Devias encarar estas coisas com mais calma.

ALLMERS *(para perto da mesa da esquerda e olha-as)* É o Eyolf que deve continuar a obra da minha vida, se ele quiser, claro.

RITA *(Levanta-se)* Mas, Alfred, não poderias tu ocupar-te do Eyolf sem renunciarestes ao teu trabalho?

ALLMERS Não. É impossível. Não me posso dividir. O Eyolf vai ser a realização da nossa família.

RITA Foi por isso, então, que este Verão quiseste ir viajar.

ALLMERS *(os olhos a brilhar)* Foi. Subi até lá acima, até à solidão infinita. Vi o sol nascente iluminar os cumes. Senti-me próximo das estrelas, quase em comunhão com elas. E triunfei.

ASTA *(olha-o com tristeza)* Nunca mais vais trabalhar no teu livro sobre a responsabilidade humana?

ALLMERS Não, Asta, nunca mais. Repito: não posso dividir-me, assumir duas tarefas ao mesmo tempo... Mas daqui em diante farei da responsabilidade humana o princípio da minha vida.

RITA *(sorrindo)* Acreditas realmente que podes perseverar nessas grandes decisões, agora que voltaste para casa?

ALLMERS *(pega-lhe na mão)* Sim, conto contigo. *(Estende a outra mão para Asta:)* E contigo também.

RITA *(retira a mão)* Com as duas... Já vês que te podes muito bem dividir.

*Rita afasta-se dele e vira-se para a porta do jardim.*

## CENA SEIS

*Alguém bate à porta da direita; pancadas nítidas e rápidas. O engenheiro Borgheim entra com passos decididos. É um jovem de 30 anos, bem-apegoado, de expressão tranquila e alegre.*

BORGHEIM Bom dia, minha Senhora! *(Para ao ver Allmers e diz alegremente:)*  
Ora viva! Já de volta, Professor Allmers?

ALLMERS *(aperta-lhe a mão)* Cheguei esta noite.

RITA *(alegremente)* Ele não estava autorizado a ficar mais tempo, senhor Engenheiro Borgheim.

BORGHEIM Ah! A Senhora conduz o seu marido com rédea curta.

RITA E de qualquer modo, tudo tem um fim.

BORGHEIM Oh, nem tudo, espero. Bom dia, Sra. D. Asta!

ASTA *(cerimoniosa)* Bom dia.

RITA *(olhando para Borgheim)* Nem tudo, foi o que o Senhor disse?

BORGHEIM Sim. Tenho a certeza de que neste mundo há pelo menos uma coisa que não tem fim.

RITA Está sem dúvida a pensar no amor, ou nalguma coisa parecida.

ALLMERS *(aproximando-se deles)* O seu trabalho já está quase concluído, não está? A estrada está praticamente pronta.

BORGHEIM Sim, ontem acabei a minha parte. Aí está uma coisa que tem um fim.

RITA Agora já não virá aqui com frequência. Mas vem visitar-nos de vez em quando?

BORGHEIM Lamento dizer, mas tão cedo isso não será possível.

ALLMERS Porquê?

BORGHEIM Acabo de ser incumbido de um trabalho muito grande, que devo começar imediatamente.

ALLMERS A sério? *(Apertando-lhe a mão:)* Fico muito feliz com isso.

RITA Os meus parabéns, senhor Engenheiro Borgheim.

BORGHEIM Ah, é segredo ainda! Eu não devia ter dito nada, mas não resisti. Um trabalho difícil, construir uma estrada no Norte que atravessa montanhas. (*Entusiasmado:*) Ah! Como o mundo é belo, e que admirável ofício o de abrir estradas!

RITA (*sorri, com olhar malicioso*) É apenas à estrada nova que devemos atribuir o seu excelente humor esta manhã ou está alguma coisa ainda mais bonita para acontecer?

BORGHEIM (*lançando um olhar para Asta*) Quem sabe? A felicidade, quando chega de repente, é como as chuvas de Primavera. (*Volta-se para Asta:*) Sra. D. Asta, vamos, como de costume, fazer o nosso passeiozinho?

ASTA (*rapidamente*) Não, obrigada. Agora não. Hoje não.

BORGHEIM Venha! Nada como um passeiozinho! Sinto que tenho tanto para lhe dizer antes de partir.

RITA Coisas que o senhor Engenheiro ainda não pode dizer em voz alta.

BORGHEIM Bem, depende...

RITA Então, diga-as em segredo. (*A meia voz:*) Asta, vá, faz o que ele te está a pedir.

ASTA Oh! Rita!

BORGHEIM (*suplicante*) Sra. D. Asta, lembre-se de que será o nosso último passeio durante muito tempo.

ASTA (*pega no chapéu e na sombrinha*) Está bem, já que insiste, consinto em dar uma voltinha pelo jardim.

BORGHEIM Obrigado, obrigado!

ALLMERS Se puderem, dêem uma olhadela no que o Eyolf está a fazer.

BORGHEIM Pois é. Onde é que ele está? Trouxe uma coisa para ele.

ALLMERS Está a brincar lá em baixo.

BORGHEIM Ele agora brinca? Não está fechado em casa a ler?

ALLMERS Tudo isso vai mudar. Daqui em diante ele vai viver ao ar livre.

BORGHEIM Sim! Também precisa de ar, como qualquer miúdo. Realmente, não podemos fazer nada melhor que brincar neste mundo abençoado. Eu acho que a vida inteira é um grande jogo! Venha, Sra. D. Asta!

*Borgheim e Asta saem pela varanda e descem para o jardim. Allmers segue-os com os olhos.*

## CENA SETE

- ALLMERS Rita... tu achas que há alguma coisa entre eles?
- RITA Não sei o que dizer. Eu também achava. Mas a Asta anda tão estranha comigo ultimamente que já não a compreendo.
- ALLMERS Ai sim? E isso aconteceu enquanto eu estive fora?
- RITA Sim, de há uns quinze dias para cá.
- ALLMERS Achas que ela já não está interessada nele?
- RITA Não sei. (*Olha-o impiedosamente:*) Ou muito me engano ou tu ficarias aborrecido se ela estivesse realmente interessada nele?
- ALLMERS Aborrecido... não. Mas certamente preocupado.
- RITA Preocupado?.
- ALLMERS Lembra-te que sou responsável pela sorte da Asta, pela felicidade dela.
- RITA Oh... Responsável! A Asta é adulta. Pode muito bem escolher sozinha, não achas?
- ALLMERS Espero que sim, Rita.
- RITA Da minha parte, acho que não há nada de errado com o Borgheim.
- ALLMERS Sou da mesma opinião, querida. No entanto...
- RITA Eu gostava muito que ele se casasse com a Asta.
- ALLMERS (*impaciente*) Porquê?
- RITA (*cada vez mais agitada*) Ora! Porque então ela ia-se embora e deixava de estar sempre a vir aqui!
- ALLMERS (*estupefacto*) Como?! Tu queres realmente livrar-te da Asta!
- RITA Quero, Alfred!
- ALLMERS Mas porquê, meu Deus, porquê?
- RITA (*pendura-se apaixonadamente ao pescoço de Allmers*) Por que finalmente eu iria ter-te só para mim e mesmo assim... Não, tu ainda

não serias completamente meu! (*Explodindo em soluços convulsivos:*)  
Oh! Alfred! Não posso renunciar a ti. Não posso deixar-te ir.

ALLMERS (*solta-se delicadamente*) Mas, Rita, querida, sê razoável.

RITA Não estou nem um bocadinho interessada em ser razoável! Só uma coisa no mundo me interessa: tu, só tu! (*Atira-se ao pescoço dele:*) Só tu, só, só!

ALLMERS Por favor, estás a sufocar-me!

RITA (*solta-o*) Ah! Se eu pudesse! (*Com um olhar inflamado:*) Se tu soubesses como eu te tinha ódio!

ALLMERS Ódio?...

RITA Sim, quando tu ficavas na tua mesa, debruçado sobre o trabalho, noite dentro, horas seguidas. (*Censurando-o:*) Horas a fio. Oh Alfred, como eu odiava o teu trabalho!

ALLMERS Bom. Mas agora tudo isso acabou.

RITA (*com um sorriso amargo*) Não, não! Agora vai ser ainda pior.

ALLMERS (*indignado*) Pior? Estás a falar do miúdo?

RITA (*com violência*) Estou, sim. Para a nossa relação, o miúdo é ainda pior que um livro. O miúdo é um ser vivo. (*Com uma excitação crescente:*) Mas eu não vou suportar isto, Alfred. Não vou suportar, estou a avisar-te!

ALLMERS (*Com voz surda, olha-a fixamente*) Às vezes tenho medo de ti, Rita.

RITA (*sombria*) Eu também tenho medo de mim... muitas vezes. Por isso estou a avisar: cuidado! Cuidado para não despertares o mal em mim.

ALLMERS Mas, pelo amor de Deus, o que foi que eu fiz?

RITA Tu desfizeste o elo mais sagrado que havia entre nós.

ALLMERS (*destacando as palavras*) Mas não vês que é do teu próprio filho, do nosso único filho que estás a falar?

RITA Meu próprio filho? Ele só é metade meu. (*Explodindo novamente:*) Mas tu tens que ser meu, só meu!

ALLMERS (*encolhe os ombros*) O coração tem que ser livre para poder entregar-se.

RITA *(olha-o ansiosamente)* E daqui por diante tu não entregas-te completamente a mim?

ALLMERS Não; é impossível. Tenho que dividir-me entre ti o Eyolf.

RITA E se o Eyolf nunca tivesse nascido? Responde!

ALLMERS *(evasivo)* Isso é uma outra questão. Nesse caso, sem dúvida eu só te teria a ti para amar.

RITA *(baixo, a voz trémula)* Então, o meu desejo seria nunca o ter posto neste mundo.

ALLMERS *(com um arrepio de horror)* Rita! Tu não sabes o que dizes!

RITA *(trémula de emoção)* Eu pu-lo no mundo no meio dores pavorosas. Mas suportei tudo com alegria por amor a ti. Portanto isto tem que acabar! Quero viver contigo sem reservas. Eu fui criada para me tornar mãe, não para ser mãe. Comprendes?

ALLMERS Mas é isso o que tu representas para mim. É através do nosso filho que...

RITA Ah! Disparates! Isso não me basta. É preciso aceitar-me como eu sou.

ALLMERS Mas tu amavas tanto o Eyolf até agora.

RITA Eu tinha pena dele. Tu eras tão frio, tão indiferente. Só pensavas em obrigá-lo a ler e a estudar. Quase não o vias.

ALLMERS *(assentindo)* Não, eu estava cego. Hoje vejo que não tenho nenhuma tarefa mais importante que ser o pai do Eyolf.

RITA E eu? O que é que tu queres ser para mim?

ALLMERS *(com doçura)* Continuarei a amar-te. Com um amor calmo e profundo. *(Procura pegar na mão dela.)*

RITA *(tirando a mão)* Não me interessa um amor calmo e profundo. Quero-te todo para mim. Como naqueles primeiros tempos. *(Com voz dura e irritada:)* Não me vou satisfazer com os restos e as sobras, Alfred. Nunca.

ALLMERS *(com doçura)* Parece-me que poderia haver felicidade suficiente para nós os três, Rita.

RITA *(irónica)* Contentas-te com muito pouco. *(Senta-se à mesa da esquerda e fixa-o com um olhar velado)* Quando recebi o teu telegrama, ontem à noite... Vesti-me de branco...

ALLMERS Eu reparei. Estavas de branco.

RITA Soltei os cabelos...

ALLMERS Eu reparei, Rita. Estavas linda!

RITA Diminuí a luz das lâmpadas com abajures rosa. E estávamos sozinhos nesta casa adormecida. Havia champanhe na mesa.

ALLMERS E eu não bebi.

RITA *(olha-o com amargura)* É verdade. *(Com um riso estridente:)* "Havia champanhe e tu não bebeste", como diz o poema. *(Deixa a poltrona e caminha com um ar cansado até ao sofá onde se recosta.)*

ALLMERS *(atravessa a sala e pára diante dela)* Estava ocupado com pensamentos sérios. Preparei-me para falar sobre o futuro e, antes de tudo, sobre o Eyolf.

RITA *(sorrindo)* E foi o que fizeste, querido.

ALLMERS Não, não consegui porque tu começaste a despir-te.

RITA E enquanto isso, tu falavas do Eyolf. Lembras-te? Perguntavas-me pormenores sobre a digestão dele.

ALLMERS *(com um olhar de censura)* Rita!

RITA Depois deitaste-te e dormiste um sono profundo. "Havia champanhe e tu não bebeste."

ALLMERS *(com uma voz quase dura)* Não, não bebi. *(Afasta-se dela e vai até à porta do jardim. Rita fica um instante imóvel, de olhos fechados.)*

RITA *(levanta-se de um salto)* Mas fica a saber uma coisa, Alfred!

ALLMERS *(volta-se)* O quê?

RITA Não te devias sentir tão seguro de que sou tua.

ALLMERS *(aproxima-se dela)* O que é que tu queres dizer?

RITA *(com os lábios trémulos)* Nunca te fui infiel, Alfred, nem em pensamentos. Nem por um segundo! Mas se eu descobrir que te sou indiferente, que tu já não me amas como dantes...

ALLMERS Mas Rita, qualquer relação humana muda com o passar dos anos. É uma lei à qual todos estamos submetidos.

RITA Eu não! Nem tu. Não quero saber de mudanças em ti. Não quero, já disse, Alfred! Quero conservar-te só para mim.

ALLMERS *(com um olhar preocupado)* Tu tens uma natureza terrivelmente ciumenta.

RITA Não posso fazer nada contra isso. *(Num tom ameaçador)* Se te dividires entre mim e qualquer outra pessoa, seja quem for...

ALLMERS Sim?...

RITA Eu vou-me vingar, Alfred!

ALLMERS Como?

RITA Hei-de atirar-me nos braços de... do primeiro que aparecer.

ALLMERS *(olha-a com carinho e abana a cabeça)* Tu nunca farás isso, Rita, porque tu és honesta, orgulhosa e fiel.

RITA *(lança os braços ao pescoço de Allmers)* Tu não sabes do que eu sou capaz se... se tu te afastares de mim.

ALLMERS Afastar-me de ti, Rita? Como podes dizer uma coisa dessas!

RITA *(solta-o e diz quase num tom de brincadeira)* Eu poderia tentar pescar o engenheirozinho que nos veio visitar...

ALLMERS *(aliviado)* Graças a Deus estás só a brincar.

RITA De modo nenhum. Por que não ele, ou outro qualquer?

ALLMERS Porque ele já foi fisgado, ao que parece.

RITA Tanto melhor. Eu tiro-o à outra. Não foi isso o que o Eyolf me fez?

ALLMERS Tens realmente coragem de dizer isso do nosso Eyolf, do pequenino?

RITA Ora, vê lá tu! Não consegues pronunciar o nome do Eyolf sem ficares assim. *(Com voz ameaçadora, os punhos cerrados:)* Ah! Eu quase desejava que... Bom!

ALLMERS (*com um olhar ansioso*) O que é que tu poderias desejar, Rita?...

RITA (*num arroubo, afastando-se dele*) Não, não, não, não quero dizer. Não vou dizer!

ALLMERS (*aproxima-se dela*) Rita! Eu suplico em nome da tua felicidade e da minha, não te entregues a maus pensamentos.

## CENA OITO

*Borgheim e Asta voltam do jardim, sérios e preocupados. Vê-se que a custo se controlam. Asta fica na varanda. Borgheim entra no salão.*

BORGHEIM Pronto. Fizemos o nosso último passeio juntos...

RITA *(olha-o com surpresa)* A sério? E o passeio não será seguido por uma longa viagem?

BORGHEIM Só para mim.

RITA Só?

BORGHEIM Só.

RITA *(com um olhar sombrio, para Allmers)* Estás a ouvir, Alfred? *(Volta-se para Borgheim:)* Aposto que aí há mau-olhado.

BORGHEIM *(olhando para ela)* Mau-olhado?

RITA *(assentindo)* É, sim, mau-olhado.

BORGHEIM A senhora acredita em mau-olhado?

RITA De algum tempo para cá. Sobretudo no mau-olhado de certas crianças.

ALLMERS Rita... *(Baixo, com indignação:)* Como é que podes?

RITA *(a meia voz)* És tu que me tornas feia e má, Alfred.

*Escuta-se ao longe, vindo do fiorde, uma mistura de vozes e gritos.*

BORGHEIM *(aproxima-se da porta de vidro)* Que barulho é este?

ASTA *(à porta)* Olhem, está toda a gente a correr para o molhe!

ALLMERS O que será? *(Lança um olhar para fora:)* Com certeza é mais uma patifaria desses miúdos.

BORGHEIM *(debruça-se na balaustrada, grita)* Ei! Vocês aí em baixo! O que é que se passa?

*Escuta-se um ruído confuso de respostas.*

RITA O que é que estão a dizer?

BORGHEIM Uma criança afogou-se?

ASTA *(inquieta)* Um miúdo.

ALLMERS Ora! Todos eles sabem nadar.

RITA *(com um grito de angústia)* Onde está o Eyolf?

ALLMERS Ai, calma! O Eyolf está a brincar no jardim.

ASTA Não, ele não estava no jardim.

RITA *(levanta os braços)* Oh, Deus queira que não seja ele!

BORGHEIM *(ouve e depois grita para baixo)* É filho de quem, o miúdo?

ALLMERS *(com uma angústia contida)* Não é o Eyolf, Rita! Não é o Eyolf!

RITA *(da varanda, escutando)* Shiu! Cala-te! Quero ouvir o que eles dizem!  
*(Precipita-se para dentro da sala com um grito lancinante.)*

ALLMERS *(corre para ela)* Que foi que eles disseram?

RITA *(cai perto da poltrona da esquerda)* Disseram: "a muleta está a boiar!"

ALLMERS *(petrificado pelo espanto)* Não! Não! Não!

RITA *(com uma voz rouca)* O Eyolf! O Eyolf! Mas eles têm que salvá-lo!

ALLMERS *(fora de si, como louco)* Eles têm que salvá-lo! Uma vida tão preciosa!

*Allmers corre para o jardim.*

## SEGUNDO ACTO

### CENA UM

*Recanto do bosque numa ravina à beira-mar, dentro da propriedade de Allmers. À esquerda, velhas árvores de troncos muito altos estendem os ramos sobre o lugar. À direita, árvores esparsas por entre as quais se avista o fiorde. Ao fundo, um riacho desce a colina e perde-se entre as pedras à entrada do bosque. Um atalho margeia o riacho. À beira do fiorde vê-se o canto de um hangar, diante do qual está atracado um barco. À esquerda, à sombra das velhas árvores, uma mesa, um banco e cadeiras, tudo feito de troncos bétula. O ar está carregado de nevoeiro e chuva.*

*Allmers, vestido como no Primeiro Acto, está sentado no banco, com os cotovelos apoiados sobre a mesa. Tem o chapéu diante de si. Olha fixamente o fiorde, imóvel e com ar ausente. Passados uns instantes, Asta chega pelo atalho, com um guarda-chuva aberto.*

ASTA           *(aproxima-se lenta e timidamente de Allmers)* Tu não devias estar aqui assim, a apanhar esta chuvinha, Alfred.

*Allmers abana lentamente a cabeça sem responder. Asta fecha o guarda-chuva.*

Procurei tanto por ti.

ALLMERS   *(com uma voz opaca)* Obrigado.

ASTA           *(traz uma cadeira e senta-se perto dele)* Estás aqui há muito tempo? Este tempo todo?

ALLMERS   *(depois de uma pausa)* Ai! Não posso aceitar, parece completamente impossível...

ASTA           *(compadecida, põe-lhe a mão no braço)* Pobre Alfred.

ALLMERS   *(olhando-a)* É mesmo verdade, Asta? Ou eu é que estou louco? É só um sonho, não é? Oh! Se fosse apenas um sonho! Que alegria se eu pudesse despertar!

ASTA           Eu dava tudo para te poder despertar!

ALLMERS   *(olha para a água:)* Como o fiorde parece impiedoso hoje! Estende-se à nossa frente, pesado e imóvel, carregado, cinzento com cintilações amarelas, a reflectir as nuvens sombrias.

ASTA *(com uma voz súplice)* Por favor, Alfred, não fiques a olhar assim para o fiorde.

ALLMERS *(sem a ouvir)* À superfície ele é assim. Mas no fundo há uma corrente violenta... rápida, impetuosa...

ASTA *(horrorizada)* Ai! Meu Deus! Não penses no que está no fundo!

ALLMERS *(olhando-a docemente)* Achas que ele está a descansar ali, diante de nós? Mas não, Asta, não creias nisso. Lembra-te de como aqui a corrente é violenta. Arrasta tudo para o mar alto.

ASTA *(cobre o rosto com as mãos e, soluçando, apoia a cabeça na mesa)* Meu Deus! Meu Deus!

ALLMERS *(com voz sombria)* Ele está longe, muito longe de nós, o pequenino Eyolf.

ASTA *(com um olhar suplicante)* Não digas isso, Alfred.

ALLMERS Tu, que és tão boa nas contas, podes calcular... Em vinte e oito, vinte e nove horas... deixa ver...

ASTA *(tapa os ouvidos, com um grito)* Alfred!

ALLMERS *(agarra a mesa com a mão)* Mas tu vês um sentido nisto tudo?

ASTA *(olhando-o)* Em quê?

ALLMERS No mal que nos aconteceu, à Rita e a mim.

ASTA Um sentido?

ALLMERS *(impaciente)* Sim, sim, um sentido. Porque deve haver um sentido nisto tudo. A vida, a existência, o destino não podem ser completamente desprovidos de sentido.

ASTA Ah! querido Alfred, quem é que pode ter certezas sobre essas coisas?

ALLMERS *(com um riso amargo)* Tens razão. Talvez tudo isto siga ao acaso, à deriva, como os destroços de um barco naufragado. Pelo menos, parece que é assim.

ASTA *(pensativa)* Talvez seja apenas aparência.

ALLMERS *(com violência)* E se for realmente apenas aparência?... Então talvez tu me possas deslindar o sentido de tudo isto. Porque eu desisto. *(Mais suave:)* Vê só! O Eyolf pronto para entrar na idade da razão.

Repleto de possibilidades, talvez. Ele ia encher-me a vida de orgulho e de alegria. E foi só aparecer uma velha louca que lhe mostrou um bicho numa sacola...

ASTA Mas, na verdade, não sabemos como é que as coisas se passaram.

ALLMERS Sabemos, sim, muito bem. As crianças viram a velha afastar-se da margem a remar; viram o Eyolf à beira do molhe a segui-la com os olhos, numa espécie de vertigem. (*Com a voz trémula:*) Foi assim que ele caiu... e desapareceu.

ASTA Sim, sim, e no entanto...

ALLMERS Ela atraiu-o para o abismo. Podes ter a certeza.

ASTA Mas porquê, Alfred? Ela faria isso porquê?

ALLMERS Ah! ... essa é a questão. Não se trata de uma expiação. Ele não tinha nada a expiar. O Eyolf nunca lhe tinha feito mal nenhum. Não há razão, não há sentido nisto tudo. Mas estas coisas passam a fazer parte da ordem universal, ao que parece.

ASTA Falaste disto com a Rita?

ALLMERS (*abana a cabeça*) Prefiro falar disto contigo. (*Com um suspiro profundo:*) E de tudo o mais também.

*Asta tira do bolso uma agulha, linha e um pacotinho. Allmers olha para ela com ar ausente.*

ALLMERS Que tens tu aí, Asta?

ASTA (*pega no chapéu dele*) Uma fita preta para o teu braço. A Rita pediu-me. Posso?

ALLMERS Como queiras. Que importa?

*Asta cose a fita ao chapéu.*

ALLMERS (*olhando-a enquanto ela costura*) Onde está a Rita?

ASTA Acho que no jardim, com o Borgheim.

ALLMERS (*um pouco surpreso*) Ai sim? O Borgheim veio cá hoje outra vez?

ASTA Chegou no comboio do meio-dia.

*Ela aproxima-se dele e começa a coser. Allmers mexe o braço.*

ASTA Pára de mexer o braço, senão ainda te pico.

ALLMERS (*com um meio-sorriso*) Pois. Como antigamente. Quando tu eras pequenina tratavas das minhas roupas... como agora.

ASTA Tentava fazer o melhor que podia.

ALLMERS A primeira coisa que costuraste para mim também foi uma fita preta.

ASTA Foi?

ALLMERS No meu boné de estudante. Quando o pai morreu.

ASTA Ah! Já não me lembrava.

ALLMERS Eras muito pequena ainda. Dois anos depois, quando perdemos a tua mãe, tu fizeste, como agora, uma fita preta para o braço.

ASTA Achava que era o que se devia fazer.

ALLMERS (*acariciando-lhe a mão*) E tinhas razão, Asta. Quando ficámos sozinhos no mundo, os dois...

ASTA (*guarda a agulha e a linha*) Foi um tempo muito feliz, Alfred, o que vivemos sozinhos um com o outro.

ALLMERS Foi, apesar do trabalho pesado...

ASTA Para ti.

ALLMERS (*mais animado*) Tu trabalhaste tanto quanto eu... A teu modo. (*Sorrindo:*) Tu, meu fiel e querido... Eyolf.

ASTA Ah! Não te devias lembrar dessa brincadeira tonta com o nome.

ALLMERS Está bem, mas se tu fosses um rapaz terias de te chamar Eyolf.

ASTA Sim, se eu fosse um rapaz. Alfred, tu nunca contaste isto à Rita, contaste?

ALLMERS Conte; um dia contei-lhe.

ASTA Oh Alfred, como é que tiveste coragem?

ALLMERS É que, sabes, um marido conta tudo à mulher, ou quase tudo.

ASTA Pois... parece que sim.

*Allmers solta um som de lamento.*

ASTA *(levanta-se com um olhar preocupado)* Que foi, Alfred?

ALLMERS Quase me esqueci dele.

ASTA Do Eyolf?

ALLMERS Eu aqui a reviver lembranças das quais ele não faz parte.

ASTA Não, Alfred: por trás de tudo isto estava o Eyolf.

ALLMERS Não, não estava. Ele desapareceu-me da memória, desapareceu-me do coração. Por um instante eu deixei de vê-lo, enquanto nós estávamos a conversar aqui sentados. Durante um longo momento ele ficou esquecido.

ASTA Mas também é preciso descansar do sofrimento. *(Leva-o até à mesa)* Vem, Alfred, senta-te aqui e pára de pensar. Não; daí tu vais ficar a olhar para o fiorde. *(Obriga-o a sentar-se numa cadeira de costas para o fiorde.)* Assim sim. *(Senta-se no banco.)* E agora vamos continuar a conversar um bocadinho.

ALLMERS Mas tu não achas que isto é uma prova de fraqueza e de cobardia da minha parte?

ASTA De modo nenhum. Não se pode remoer sem descanso o mesmo pensamento.

ALLMERS *(Estende-lhe a mão por sobre a mesa:)* Como sou feliz por te ter, Asta! É uma grande alegria para mim, uma alegria enorme no meio do sofrimento!

ASTA *(com um olhar sério)* Tu deves, antes de tudo, ficar feliz por teres a Rita.

ALLMERS Claro. Não é a mesma coisa que ter uma irmã.

ASTA *(muito atenta)* Achas, Alfred?

ALLMERS Sim, há na nossa família alguma coisa que nos distingue dos outros. E, além do mais, somos todos pobres lá em casa. E temos os mesmos olhos.

ASTA Achas que os meus olhos também?...

ALLMERS Não. Tu só te pareces com a tua mãe. Não te pareces com nenhum de nós. Nem mesmo com o pai. Porém.... Acho que a nossa vida em comum nos tornou parecidos. Em espírito, claro.

ASTA *(muito comovida)* Não me digas isso, Alfred: fui eu que me tornei parecida contigo. Eu devo-te tudo, tudo o que tenho de bom no mundo.

ALLMERS Parecia-me que eu é que te devia a ti uma compensação. O pai nunca foi realmente bom para ti. E muitas vezes ele era duro com a tua mãe, Asta. Pelo menos nos últimos anos.

ASTA *(suavemente)* A minha mãe era tão jovem, tão mais jovem que ele.

ALLMERS Achas que eles não se entendiam?

ASTA Talvez.

ALLMERS De qualquer forma... o pai, que era normalmente tão delicado e generoso, tão amável com os outros...

ASTA *(quase em surdina)* Acho que a mãe também nem sempre agiu como devia.

ALLMERS A tua mãe?

ASTA Sim.

ALLMERS Em relação ao pai?

ASTA Sim.

ALLMERS Nunca percebi.

ASTA *(contendo as lágrimas e levantando-se)* Ah! Alfred, deixemos os mortos descansar em paz. *(Passa para a direita.)*

ALLMERS *(levanta-se)* Sim, mas se eles não nos deixam em paz, Asta.

ASTA *(olha-o com ternura)* Com o tempo, tudo parecerá menos amargo, Alfred. *(com voz súplice, pondo-lhe as mãos nos ombros)* Vai procurar a Rita, peço-te.

ALLMERS (*Olha um instante o fiorde:*) Onde estará agora o meu pequenino Eyolf? (*Com um sorriso triste:*) És capaz de me dizer tu, meu grande e inteligente Eyolf? (*Abanando a cabeça:*) Não ninguém no mundo pode dizer-me isto. A única coisa que sei é que o perdi.

## CENA DOIS

*Rita Allmers e Borgheim descem pelo atalho. Rita vem à frente. Está vestida de negro, o rosto coberto por um véu. Borgheim traz o guarda-chuva debaixo do braço.*

ALLMERS *(indo ao encontro de Rita)* Como estás, Rita?

RITA *(sem parar diante dele)* Oh, não me perguntes isso.

ALLMERS O que é que te traz aqui?

RITA Estava à tua procura. Que estás a fazer?

ALLMERS Nada. A Asta encontrou-me aqui.

RITA Sim. Mas antes? Não te vi toda a manhã.

ALLMERS Estive aqui a olhar para o fiorde.

RITA Como é que tu podes?...

ALLMERS *(impaciente)* Só faço questão de uma coisa agora: ficar sozinho.

RITA *(indo e vindo, inquieta)* Pois. Imóvel, sentado no mesmo sítio.

ALLMERS Não tenho nada melhor para fazer. Nada, nada!

RITA Pois eu não posso ficar parada no mesmo sítio. Muito menos aqui, com o fiorde à minha frente!

ALLMERS É justamente isso o que me atrai.

RITA *(para Borgheim)* O senhor Engenheiro não acha que ele devia voltar connosco?

BORGHEIM *(para Allmers)* Acho que iria ser melhor para si.

ALLMERS Não, não, deixem-me estar onde estou.

RITA Nesse caso, fico contigo, Alfred.

ALLMERS Muito bem; fica, se quiseres. Tu também, Asta.

ASTA *(baixo, para Borgheim)* Vamos deixá-los sozinhos.

BORGHEIM *(com um lampejo de compreensão)* Sra. D. Asta, quer fazer uma caminhada na praia? Pela última vez mesmo, desta vez.

ASTA *(pega no seu guarda-chuva)* Sim, vamos fazer um passeio.

*Asta e Borgheim afastam-se juntos e desaparecem por trás do hangar.*

## CENA TRÊS

*Allmers vai e vem, depois senta-se numa pedra, no primeiro plano à esquerda, sob as árvores.*

RITA *(vem pôr-se diante dele, os braços caídos, as mãos entrelaçadas)*  
Consegues aceitar que perdemos o Eyolf?

ALLMERS *(olha em frente, com ar sombrio)* Temos que nos acostumar à ideia.

RITA Não consigo. Eu não consigo. E depois, esta visão horrível que me há-de perseguir a vida inteira!

ALLMERS *(levanta os olhos)* Que visão? O que foi que tu viste?

RITA Não vi nada com os meus próprios olhos. Mas contaram-me uma coisa que...

ALLMERS O quê? Diz lá...

RITA Eu pedi ao Borgheim para ir comigo até ao molhe.

ALLMERS Ias lá fazer o quê?

RITA Perguntar aos miúdos como é que aquilo aconteceu.

ALLMERS Mas se já sabíamos tudo.

RITA Descobrimos outras coisas.

ALLMERS O quê?

RITA Não é verdade o que eles tinham dito: ele não foi imediatamente arrastado pela água.

ALLMERS E só agora é que nos dizem!

RITA Sim. Eles viram-no estendido no fundo do fiorde. Bem no fundo, debaixo da água transparente.

ALLMERS *(rangendo os dentes)* E não o salvaram!

RITA Não puderam, com certeza.

ALLMERS Todos eles sabem nadar, todos! Como é que ele estava quando o viram? Contaram?

RITA Sim. Viram-no estendido de costas, de olhos muito abertos.

ALLMERS De olhos abertos? Imóvel?

RITA Imóvel, sim. Depois veio alguma coisa e levou-o. Eles chamam-lhe "a corrente da maré".

ALLMERS (*abanando lentamente a cabeça*) Então foi essa a última imagem dele.

RITA (*mal contendo as lágrimas*) Foi.

ALLMERS (*com voz surda*) E ninguém mais o verá. Nunca mais.

RITA (*num lamento*) Vê-lo-ei eu, dia e noite, deitado lá no fundo da água.

ALLMERS Com aqueles grandes olhos abertos.

RITA (*num calafrio*) Sim, com aqueles grandes olhos abertos. Vejo-os! Vejo os à minha frente!

ALLMERS (*levanta-se lentamente e fixa nela um olhar frio e ameaçador*) Eram maus aqueles olhos, Rita?

RITA (*empalidecendo*) Maus?! ...

ALLMERS (*caminha até ela*) A criança que olhava do fundo da água tinha os olhos maus? Responde!

RITA (*recua*) Alfred!

ALLMERS (*seguindo-a*) Responde! Tinha olhos maus, o menino?

RITA (*num grito*) Alfred!

ALLMERS Conseguiste o que querias, Rita!

RITA Eu?! O que é que eu queria?

ALLMERS Que o Eyolf não estivesse aqui.

RITA Nunca, nunca desejei isso! Que o Eyolf não estivesse entre nós, era isso o que eu queria.

ALLMERS Pois bem, agora já não está.

RITA (*baixo, o olhar fixo diante de si*) Agora ele separa-nos mais do que nunca. (*Com um arripio de horror*) Ah! Esta visão pavorosa!

ALLMERS *(assentindo com um movimento de cabeça)* É o mau-olhado.

RITA *(recua, amedrontada)* Deixa-me, Alfred! Tu metes-me medo! Nunca te vi assim.

ALLMERS *(olha-a de forma dura e fria)* A dor torna as pessoas feias e más.

RITA *(num desafio tingido de medo)* Também acho.

*Allmers vai para a direita e olha para o fiorde. Rita senta-se perto da mesa. Pausa curta.*

ALLMERS *(voltando a cabeça para Rita)* Tu nunca gostaste dele do fundo do coração. Nunca.

RITA *(friamente, controlando-se)* O Eyolf nunca me deixou conquistá-lo.

ALLMERS Porque tu não quiseste.

RITA Oh! Claro que eu quis! Mas desde o primeiro momento houve sempre alguém entre nós os dois.

ALLMERS *(voltando-se completamente para ela)* Estás a falar mim?

RITA Não, tu só apareceste depois.

ALLMERS *(aproxima-se)* Quem, então?

RITA A tia dele.

ALLMERS A Asta?

RITA Sim. A Asta apossou-se dele desde o dia... desde o dia daquela queda infeliz.

ALLMERS Se ela o fez, foi por amor.

RITA *(com violência)* Exactamente! E eu não suporto a divisão no amor! Não divido com ninguém.

ALLMERS Nós os dois é que devíamos partilhar o nosso amor por ele.

RITA *(com um olhar irónico)* Nós os dois? Tu também nunca gostaste dele realmente.

ALLMERS (*surpreso, olhando-a*) Eu nunca...?

RITA Não. Primeiro estavas absorvido com aquele livro... sobre a responsabilidade.

ALLMERS (*com intensidade*) Pois estava. Mas lembra-te de que eu sacrifiquei o livro ao Eyolf.

RITA Ora, pois sim, não foi por amor ao Eyolf que tu abandonaste o livro.

ALLMERS Se não foi por ele, por que é que eu o faria?

RITA Porque estavas a começar a duvidar de ti próprio e da tua grande vocação. Então, para preencheres a tua vida, tiveste que procurar um novo objectivo. Parece que já não te bastava.

ALLMERS É a lei da transformação, Rita.

RITA Foi por isso que quiseste fazer do pobrezinho do Eyolf um menino prodígio.

ALLMERS Não era nada disso o que eu queria. Eu só queria fazer dele uma criatura feliz.

RITA Mas não por amor a ele. Olha para dentro de ti. (*Com um olhar medroso:*) Examina o que se esconde no fundo de tudo isto?

ALLMERS (*evita o olhar dela*) Há alguma coisa que tu preferes esquecer.

RITA Também tu.

ALLMERS (*olha-a pensativo*) Se o que estás a pensar é certo, a bem da verdade, o nosso filho nunca foi realmente nosso.

RITA Não, nunca houve entre nós e ele um amor verdadeiro.

ALLMERS Contudo, nós choramo-lo tão amargamente.

RITA (*amargurada*) Sim, não é esquisito chorar assim um rapazinho que nos é estranho?

ALLMERS (*violentamente*) Estranho? Como é que podes dizer isso?...

RITA (*abanando tristemente a cabeça*) Nunca soubemos conquistar o nosso menino, Alfred.

ALLMERS (*retorce as mãos*) E a culpa é toda tua!

RITA Minha?

ALLMERS *(com um sobressalto)* Sim, tua. É culpa tua se ele ficou assim.

RITA *(defendendo-se)* Alfred!...

ALLMERS É culpa tua se ele não conseguiu salvar-se!

RITA Não podes atirar tudo para cima de mim!

ALLMERS *(cada vez mais fora de si)* Foste tu, sim. Foste tu que deixaste o bebé sozinho em cima da mesa.

RITA Ele estava tão tranquilo deitado sobre o *edredon*. Dormia a sono solto. E tu tinhas prometido tomar conta dele.

ALLMERS Tinha prometido, sim. *(Baixando a voz:)* Mas tu vieste e atraíste-me para ti. Tu, tu...

RITA *(com um olhar de desafio)* Ora! Confessa que tu é que te esqueceste do miúdo e tudo o resto.

ALLMERS *(com uma raiva surda)* Eu esqueci-me de tudo. *(Mais baixo:)* Nos teus braços.

RITA *(indignada)* Alfred! O que acabaste de dizer é detestável.

ALLMERS Naquele momento, tu condenaste à morte o pequenino.

RITA *(fora de si)* Também tu! Também tu!

ALLMERS Está bem. Culpa-me o que quiseres. Cometemos juntos o mesmo crime. E a morte do Eyolf foi a vingança.

RITA A vingança?

ALLMERS *(mais controlado)* Sim. Foi a minha condenação e a tua. Agora fomos castigados como merecíamos. Enquanto ele esteve vivo, nós afastámo-nos dele com um medo secreto, um remorso cobarde e inconfessado. Não suportávamos a visão daquele objecto que ele não podia largar nunca, aquela, aquela...

RITA *(baixo)* A muleta.

ALLMERS Sim, sim. E agora aquilo a que chamamos sofrimento, luto, é apenas remorso, o remorso que nos rói. Nada mais.

RITA *(com um olhar desesperado)* Ah! Tudo isto pode levar-nos ao desespero, enlouquecer-nos aos dois. Porque nunca, nunca poderemos reparar o mal.

ALLMERS *(mais suavemente)* Esta noite sonhei com o Eyolf. Parecia que ele estava a voltar do molhe. Podia correr como os outros miúdos. Não lhe tinha acontecido nada de mau. Nada. Tudo isto, pensava eu, esta horrível realidade, não passava de um sonho. Ah, como eu dava graças. *(Interrompe-se.)*

RITA *(olhando-o)* A quem?

ALLMERS *(evita o olhar)* A quem?

RITA Sim. Davas graças a quem?

ALLMERS *(endurecendo)* Era apenas um sonho, já disse.

RITA Davas graças a alguém em quem tu não crês?

ALLMERS Ora! Não sei onde fui buscar isto. Estava mergulhado no sono.

RITA *(em tom de reprovação)* Tu não devias ter semeado a dúvida no meu espírito.

ALLMERS *(perscrutando-a)* Se tu tivesses escolha... Se pudesses seguir o Eyolf até lá abaixo, onde ele está agora...?

RITA Sim. O quê?

ALLMERS Se tivesses a certeza de o encontrar, de o reconhecer e compreender?

RITA Sim, sim, o quê?

ALLMERS Será que tu davas, para te poderes encontrar, o grande salto? Deixavas, por vontade própria, tudo o que te rodeia? Dizias adeus à vida terrena? Será que davas, Rita?

RITA *(com voz apagada)* Agora? Neste instante?

ALLMERS Sim, ainda hoje. Responde!

RITA *(hesitando)* Não sei, Alfred. Não; acho que quero viver contigo mais algum tempo.

ALLMERS É por minha causa, então?

RITA É só por tua causa.

ALLMERS Mas, e depois? Responde.

RITA Meu Deus, responder como? Estou a dizer que não me poderia separar de ti. Nunca!

ALLMERS E se eu fosse ter com o Eyolf? Se tu tivesses a certeza de nos encontrar lá aos dois, a ele e a mim, ias?

RITA Eu devia querer, mas...

ALLMERS Mas...

RITA (*com um lamento surdo*) Não poderia. Sinto que não poderia nunca, nem por toda a glória do paraíso!

ALLMERS Nem eu.

RITA Nem tu, não é, Alfred? Tu também não conseguirias!

ALLMERS Não. Porque nós somos filhos da terra e é a ela que pertencemos.

RITA (*hesitante*) Mas e se nós tentássemos? Não seria possível esquecer?

ALLMERS Esquecer a mulher dos ratos?

RITA Esquecer o remorso, o sofrimento.

ALLMERS Queres tentar?

RITA Sim, se for possível. (*Explodindo*) Porque eu não vou suportar esta vida durante muito tempo! Ai, será que não poderíamos encontrar alguma coisa que nos trouxesse o esquecimento?

ALLMERS (*sacudindo a cabeça*) O quê, por exemplo?

RITA E se fôssemos para muito longe daqui?

ALLMERS Para longe? Tu, que só estás bem em casa...

RITA Ver gente, então. Receber. Lançarmo-nos nalguma coisa que nos atordoe e amorteça a....

ALLMERS Uma vida desse tipo não me convém. Nesse caso, prefiro tentar retomar o meu trabalho.

RITA (*num tom áspero*) O teu trabalho? Aquele que nos separava como uma barreira?

ALLMERS *(lentamente, com um olhar duro)* Daqui por diante, deve haver sempre uma barreira entre nós.

RITA Mas porquê?

ALLMERS Quem sabe se, dia e noite, não estão dois grandes olhos de criança a olhar para nós?

RITA *(baixo, com um arrepio)* Alfred!... que pensamento horrível!

ALLMERS O nosso amor consumiu-nos como fogo. Agora extinguiu-se.

RITA *(aproxima-se dele)* Extinguiu-se?

ALLMERS *(com dureza)* Extinguiu-se num de nós.

RITA *(como que petrificada)* E ousas dizer-me isso!

ALLMERS *(mais doce)* Ele está morto, Rita. Mas o que eu sinto hoje por ti, nesta nossa cumplicidade e no desejo de perdão que nos une, vislumbro uma espécie de ressurreição.

RITA *(violenta)* Ai, não me interessam ressurreições!

ALLMERS Rita!

RITA Sou uma criatura de sangue quente, não ando por aí entorpecida, não tenho sangue de barata nas veias. *(Retorcendo as mãos:)* Ah! Encerrar-me a vida toda em remorsos e angústias! Ao lado de alguém que já não é meu!

ALLMERS Um dia tudo teria que acabar!

RITA Mas acabar assim! O que começou tão apaixonadamente!

ALLMERS Não da minha parte.

RITA Então o que é que tu sentias por mim, no início?

ALLMERS Medo.

RITA Posso perceber isso. Mas então, como foi que eu te conquistei?

ALLMERS *(numa voz surda)* Com a tua beleza devoradora, Rita.

RITA *(sondando-o com o olhar)* Só isso, Alfred?

ALLMERS (*com esforço*) Não, havia ainda outra coisa.

RITA (*com violência*) Posso imaginar o quê. "O ouro e as verdes florestas" como tu costumavas dizer. Não é, Alfred?

ALLMERS Sim.

RITA (*com um olhar de profunda reprovação*) Como é que tu pudeste?...

ALLMERS Eu tinha que pensar na Asta.

RITA (*asperamente*) A Asta, claro. (*Num tom amargo*) Então foi a Asta que nos uniu.

ALLMERS Ela nunca soube de nada. Ainda hoje ela não desconfia de coisa nenhuma.

RITA Não faz mal. De qualquer maneira, foi a Asta. (*Sorri e lança-lhe um olhar irónico*) Ou, quem sabe, foi o pequenino Eyolf. O pequenino Eyolf, tu percebes ...

ALLMERS O Eyolf?

RITA Sim, o Eyolf. Não era assim que tu chamavas à Asta? Lembro-me bem. Contaste-me num momento de deleite. (*Aproxima-se dele*) Não te esqueceste, não é, Alfred, daquele momento de beleza devoradora?

ALLMERS (*recua horrorizado*) Não me lembro de nada! Não me quero lembrar de nada.

RITA (*seguido-o*) Foi nesse momento que o teu outro pequenino Eyolf se tornou num aleijado.

## CENA QUATRO

*Asta e Borgheim contornam o hangar e aproximam-se. Ela traz na mão alguns nenúfares e um guarda-chuva.*

RITA *(controlando-se)* E então, Asta? Tu e o senhor Engenheiro Borgheim já conversaram tudo o que tinham para conversar?

ASTA Sim, quase tudo.

*Asta pousa o guarda-chuva e coloca as flores sobre uma cadeira.*

BORGHEIM A Sra. D. Asta esteve muito lacónica durante todo o passeio.

RITA Ai sim? Pois o Alfred e eu nos já dissemos tudo, garanto-lhe.

ASTA *(inquieta, olha ora para um ora para o outro)* O que é que se passa?

RITA Dissemos o suficiente para o resto da nossa vida. *(Mudando de tom:)* Agora vamos para casa. Todos, os quatro. Daqui em diante temos necessidade de ter gente à nossa volta. O Alfred e eu não aguentamos isto sozinhos.

ALLMERS Sim, vão indo à frente! *(Voltando-se:)* Asta, preciso de te dizer uma coisa.

## CENA CINCO

*Rita e Borgheim sobem pelo atalho.*

ASTA           (*ansiosa*) Alfred, o que é que se está a passar?

ALLMERS       (*sombrio*) É que já não posso ficar aqui.

ASTA           "Aqui" quer dizer "com a Rita"?

ALLMERS       Sim. Já não podemos viver juntos, a Rita e eu.

ASTA           (*sacudindo-lhe o braço*) Alfred, o que é isso? O que estás a dizer é horrível.

ALLMERS       É verdade. Mas nós só estamos a fazer mal um ao outro.

ASTA           Afinal o que é que tu queres, Alfred?

ALLMERS       Quero ir-me embora, afastar-me de tudo isto.

ASTA           E ficar sozinho no mundo?

ALLMERS       (*acena afirmativamente com a cabeça*) Sim, como antes.

ASTA           Mas tu não foste feito para viver só.

ALLMERS       Ai não? Já vivi só noutras alturas.

ASTA           Mas nessa altura eu estava contigo.

ALLMERS       (*procura pegar-lhe na mão*) Sim. É perto de ti, Asta, que eu quero encontrar refúgio.

ASTA           (*evitando-o*) Perto de mim! Não, não, Alfred. Isso é completamente impossível.

ALLMERS       (*com um olhar triste*) Então é verdade, o Borgheim separa-nos?

ASTA           (*séria*) Não, não! Estás enganado. Ele não tem nada a ver com isto.

ALLMERS       Muito bem. Então eu volto para ti, querida irmã. Preciso de voltar para ti para me purificar e me recuperar de todos estes anos passados com a Rita.

ASTA           (*indignada*) Alfred! É um pecado contra a Rita!

ALLMERS Pequei contra ela, mas não por isto. Ah! Lembras-te da nossa vida, os dois? Não era como um longo e bonito dia de festa, do início ao fim?

ASTA Era sim, Alfred. Mas um tempo como aquele não pode ser vivido outra vez.

ALLMERS (*amargamente*) Queres dizer que o casamento me arruinou completamente?

ALLMERS (*sombrio*) É que já não posso ficar aqui.

ASTA (*calma*) Não, não é isso o que eu quero dizer.

ALLMERS Nesse caso, podemos reviver a nossa vida de antigamente.

ASTA (*resoluta*) Não, não podemos, Alfred.

ALLMERS Claro que podemos. Porque o amor entre irmão e irmã... É o único laço que escapa à lei da transformação.

ASTA (*perturbada, baixando a voz*) Mas, e se nós não estivéssemos unidos por esse laço.

ALLMERS (*olha-a com estupefação*) Como? Não compreendo.

ASTA É melhor dizer-te já tudo, Alfred. As cartas da minha mãe... aquelas que estão na pasta.

ALLMERS Sim?

ASTA Tu devias lê-las... quando eu já me tiver ido embora.

ALLMERS E para quê?

ASTA (*presa de uma luta interior*) Porque elas vão revelar...

ALLMERS O quê?

ASTA ... que eu não tenho o direito de usar o nome do teu pai.

ALLMERS (*surpreso, recua*) Asta! O que é que tu estás a dizer?

ASTA Lê as cartas e verás. Então vais perceber. E talvez também possas perdoar... à minha mãe.

ALLMERS (*segurando a cabeça com as duas mãos*) Estou perdido no meio de tudo isto! Asta, tu não és...?

ASTA Tu não és meu irmão, Alfred.

ALLMERS (*resoluto, com uma espécie de desafio no olhar*) Muito bem! Mas o que é que isso muda na nossa relação? Nada, na verdade.

ASTA (*abanando a cabeça*) Tudo, Alfred. Deixa de ser uma relação entre irmão e irmã.

ALLMERS Mas nem por isso menos sagrada.

ASTA Não te esqueças, Alfred... que, de agora em diante, estamos submetidos ao que tu acabaste de chamar "a lei da transformação"...

ALLMERS (*com um olhar perscrutador*) Queres dizer que...

ASTA (*suavemente, com emoção*) Não digas mais nada, meu querido, muito querido Alfred... (*Recolhendo as flores que tinha posto sobre a cadeira:*) Estás a ver estes nenúfares?

ALLMERS (*balançando lentamente a cabeça*) As plantas que deitam raízes nas águas profundas.

ASTA Encontrei-as na ria, mesmo à entrada do fiorde. (*Estende-as a Allmers:*) Toma, Alfred.

ALLMERS (*pega nas flores*) Obrigado.

ASTA (*os olhos cheios de lágrimas*) É como o último adeus de... do pequenino Eyolf.

ALLMERS (*olhando-a*) Do pequenino Eyolf que está lá em baixo?

ASTA (*baixo*) De nós os dois. (*Preparando-se para partir:*) Anda, vamos procurar a Rita.

*Asta sobe pelo atalho. Allmers apanha o chapéu e segue Asta pelo atalho.*

## TERCEIRO ACTO

### CENA UM

*Um penhasco coberto de vegetação na propriedade de Allmers. Ao fundo, um precipício com uma balaustrada e alguns degraus que descem à esquerda. Ampla vista sobre o fiorde, ao longe. Um mastro sem bandeira ao lado da balaustrada. No primeiro plano, à direita, um pavilhão coberto por trepadeiras e por videiras selvagens. Diante do pavilhão, um banco. Noite de Verão. Já é tarde, o céu está claro e o crepúsculo aproxima-se.*

*Asta está sentada no banco, com as mãos no colo. Está pronta para viajar: tem posta a capa, o chapéu e, ao lado, tem a sombrinha; a tiracolo um saco de viagem. Borgheim vem do fundo à esquerda. Ele também traz um saco de viagem ao ombro. Debaixo do braço, uma bandeira enrolada.*

BORGHEIM (*vendo Asta*) Então está aqui?

ASTA A ver pela última vez a paisagem.

BORGHEIM Então ainda bem que vim.

ASTA Estava à minha procura?

BORGHEIM Queria dizer-lhe adeus, ou melhor, até logo. Porque espero que esta não seja a última vez que nos vemos.

ASTA (*com um sorriso ténue*) O Senhor é muito persistente.

BORGHEIM É uma qualidade indispensável a quem tem por profissão abrir caminhos.

ASTA Viu o Alfred? E a Rita?

BORGHEIM Vi os dois.

ASTA Juntos?

BORGHEIM Não. Cada um no seu canto.

ASTA O que é que vai fazer com essa bandeira?

BORGHEIM A Sra. D. Rita pediu-me que viesse hasteá-la.

ASTA Hastear a bandeira, agora?

BORGHEIM A meia haste. Ela quer que a bandeira ondule dia e noite.

ASTA *(suspirando)* Pobre Rita. E pobre Alfred.

BORGHEIM *(ocupado com a bandeira)* Tem mesmo coragem de os deixar num momento como este? Pergunto porque estou a ver que está pronta para viajar.

ASTA *(em voz baixa)* Tenho que partir.

BORGHEIM Se é assim, então...

ASTA O Senhor também parte esta noite, não?

BORGHEIM Tenho que ir. Vou apanhar o comboio. A Senhora também?

ASTA Não. Pretendo ir de barco.

BORGHEIM *(olhando-a num relance)* Então cada qual no seu caminho...

ASTA Pois é.

*Ela continua sentada, a olhar, enquanto Borgheim iça a bandeira a meia haste. Quando termina, ele vai ter com ela.*

BORGHEIM Senhora D. Asta, não pode imaginar como estou triste por causa do pequenino Eyolf.

ASTA *(olhando-o)* Eu sei.

BORGHEIM E isto atormenta-me ainda mais porque, no fundo, não fui feito para a tristeza.

ASTA *(voltando os olhos para a bandeira)* O tempo apaga tudo, todos os sofrimentos.

BORGHEIM Todos? Acredita realmente nisso?

ASTA Como o vento leva as nuvens. Quando estiver longe, o Senhor...

BORGHEIM Seria preciso ir para muito longe.

ASTA E depois o Senhor tem pela frente um trabalho muito demorado — construir uma estrada nova...

BORGHEIM Sim, mas não tenho ninguém para me ajudar.

ASTA Oh! Deve ter alguém.

BORGHEIM (*sacudindo a cabeça*) Ninguém para dividir comigo a alegria, que é o que conta.

ASTA Então o que conta não é o sofrimento e o cansaço?

BORGHEIM Ora, ora! Essas coisas pode-se suportar sozinho.

ASTA Mas a alegria, do seu ponto de vista, tem que ser compartilhada?

BORGHEIM Claro; se não fosse assim, que graça havia em ser feliz?

ASTA Talvez tenha razão.

BORGHEIM Pode-se, naturalmente, guardar a alegria para si, no coração, durante algum tempo. Mas não durante muito tempo. Não, só se pode ser alegre a dois!

ASTA A dois? Nunca mais que dois? Uma multidão não pode ser feliz?

BORGHEIM Agora está a falar de outra coisa. Vejamos, Sra. D. Asta, não poderia, realmente, decidir-se a dividir a felicidade e a alegria e, bem, sim, a dor e o cansaço... com uma pessoa, com uma única pessoa?

ASTA Eu tentei...

BORGHEIM Tentou?

ASTA Sim, no tempo em que o Alfred e eu vivemos juntos.

BORGHEIM Com o seu irmão... é diferente... Poderíamos dizer que se tratava de paz mais do que de felicidade.

ASTA Pouco importa, era tão sereno...

BORGHEIM Pense então, se essa vida já lhe pareceu tão serena, imagine se ele não fosse seu irmão.

ASTA (*a ponto de se levantar, resolve continuar sentada*) Então, é claro que nunca teríamos vivido juntos. Eu era uma criança naquela altura. E ele pouco mais velho que eu.

BORGHEIM O que foi que aconteceu de tão bonito e de tão feliz nesse tempo?

ASTA Oh! Tantas coisas...

BORGHEIM Não compreendo como é que o seu irmão pôde renunciar a si.

ASTA *(reprimindo a perturbação)* O Alfred casou-se.

BORGHEIM Foi muito dura a separação?

ASTA Sim, no começo. Parecia que eu o tinha perdido.

BORGHEIM Felizmente não era verdade.

ASTA Não.

BORGHEIM Vai dar ao mesmo. Não compreendo como é que podia tê-la conservado a si só para ele.

ASTA *(o olhar perdido)* Acho que ele estava submetido à lei da transformação.

BORGHEIM Lei da transformação?

ASTA É uma expressão que o Alfred costuma empregar.

BORGHEIM Tsh! Deve ser uma lei muito parva. Não acredito nisso nem por um instante.

ASTA *(levanta-se)* Com o tempo passa a acreditar.

BORGHEIM Nunca, nunca mesmo! *(Insistente)* Vá lá, Sra. D. Asta, seja razoável... pelo menos uma vez! Sabe do que é que eu estou a falar...

ASTA Não, não, não... não vamos começar outra vez com esse assunto!

BORGHEIM *(sempre insistindo)* Asta, não posso deixá-la assim. Agora o seu irmão conseguiu tudo o que queria. Está a viver a vida dele, sem sentir a sua falta. Já não precisa de si. Além das coisas que aconteceram... coisas que mudaram completamente a posição que a Asta tinha aqui.

ASTA *(num sobressalto)* O que é que está a querer dizer?

BORGHEIM Falo da morte do pequenino. Pensou que eu me estava a referir a quê?

*Pausa.*

Depois disto, o que é que ainda a retém aqui? Já não precisa de velar o pobrezinho. Nenhum dever, nenhuma obrigação em relação a quem quer que seja...

ASTA Peço-lhe, meu caro Borgheim, pare de insistir assim.

BORGHEIM Não. Eu seria um louco se não fizesse tudo o que está ao meu alcance. Mais dia menos dia, vou ter que deixar a cidade. Talvez nunca mais a encontre. Talvez passem longos anos até eu a rever. E quem sabe o que pode acontecer nesse entretanto?

ASTA *(com um sorriso grave)* Então, no fundo, também tem medo da lei da transformação.

BORGHEIM Não, claro que não! *(Sorrindo amargamente:)* Aliás, não há nada para ser transformado. Ao menos no que a si diz respeito, porque vejo que não me liga nem um bocadinho.

ASTA Não é verdade. É claro que ligo.

BORGHEIM Mas não o suficiente, não como eu queria. *(Com mais energia:)* Ah santo Deus, Asta! É insensato o que está a fazer, completamente insensato. A felicidade está à nossa espera. Vamos deixá-la esperar em vão? Será que não nos vamos arrepender depois?

ASTA *(docemente)* Não sei. Em todo caso, deixemos a felicidade esperar.

BORGHEIM *(olha-a com emoção contida)* Vou ter que construir as minhas estradas sozinho?

ASTA *(calorosa)* Ah, se eu o pudesse ajudar! Auxiliá-lo no seu trabalho. Compartilhar a alegria...

BORGHEIM Faria isso... se pudesse?

ASTA Sim.

BORGHEIM Mas não pode?

ASTA *(baixando o olhar)* Ficaria satisfeito se de mim tivesse apenas uma metade?

BORGHEIM Não. Quero-a inteira.

ASTA *(calma, olhando-o)* Nesse caso, não posso.

BORGHEIM Então adeus.

*Quer ir-se embora.*

CENA DOIS

*Allmers vem do fundo, à esquerda, a subir a encosta. Borgheim pára.*

ALLMERS *(ainda a subir, diz, em voz baixa, apontando para o pavilhão)* A Rita está no pavilhão?

ASTA Não.

BORGHEIM Não. Não está ninguém.

*Allmers aproxima-se.*

ASTA *(indo ao encontro dele)* Queres que eu desça para a procurar e que ta traga?

ALLMERS *(recusa a sugestão)* Não, não, não, por favor. *(Para Borgheim:)* Içou a bandeira?

BORGHEIM Sim, A Senhora D. Rita tinha-me pedido que o fizesse. Foi por isso que subi até aqui.

ALLMERS E continua decidido a partir esta noite?

BORGHEIM Sim. Esta noite vou-me embora para sempre.

ALLMERS *(lança um olhar para Asta)* E em boa companhia, se não me engano muito?...

BORGHEIM *(abana negativamente a cabeça)* Vou sozinho.

ALLMERS *(surpreso)* Sozinho?

ASTA Sozinho.

BORGHEIM Sozinho.

ALLMERS *(distráido)* Ah! realmente...

BORGHEIM E sozinho vou continuar.

ALLMERS Há algo de terrível na solidão. Só de pensar sinto calafrios.

ASTA Mas, Alfred, tu não estás sozinho!

ALLMERS Isso também pode ser terrível, Asta.

ASTA (*condoída*) Não fales assim. Não penses assim!

ALLMERS (*sem a ouvir*) Já que não vais viajar com ninguém, já que nada te prende, por que não ficas aqui comigo e com a Rita?

ASTA (*inquieta*) Não, é impossível. Estou com pressa. Tenho que ir para a cidade agora.

ALLMERS Mas só até à cidade, Asta. Ouviste?

ASTA Sim.

ALLMERS E prometes que voltas logo?

ASTA (*bruscamente*) Não, não, neste momento não posso prometer-te isso.

ALLMERS Está bem. Como queiras. Então encontramo-nos na cidade.

ASTA (*implorando*) Alfred, tu agora deves ficar em casa com a Rita.

ALLMERS (*sem responder, voltando-se para Borgheim*) Talvez seja uma sorte para si não ter companhia.

BORGHEIM (*protesta*) Oh!

*Asta protesta.*

ALLMERS O Senhor não sabe se mais adiante no caminho não vai encontrar o verdadeiro companheiro de viagem. E, então, já seria tarde demais.

ASTA Alfred!

## CENA TRÊS

*Rita aparece no fundo à esquerda e aproxima-se.*

- RITA *(em tom de lamúria)* Ai! Não me deixem aqui sozinha!
- ASTA *(indo ao encontro dela)* Tinhas dito que querias ficar só.
- RITA Sim, mas não tenho coragem. Está a ficar tão escuro! Sinto como se uns olhos muito grandes estivessem postos em mim.
- ASTA *(suavemente, compadecida)* E se fosse verdade, Rita? Tu não devias ter medo desses olhos.
- RITA Como é que podes dizer isso! Não ter medo deles?
- ALLMERS *(sério)* Asta, suplico-te: fica aqui com a Rita.
- RITA Sim! E com o Alfred! Estou a pedir-te, Asta, por favor!
- ASTA *(lutando contra si mesma)* Ah! Eu gostava, de todo o coração.
- RITA Então fica! Porque o Alfred e eu não podemos lutar sozinhos contra o luto e a saudade.
- ALLMERS *(com um ar sombrio)* Tu devias dizer: contra o remorso!
- RITA Suplico-te, Asta! Fica e ajuda-nos. Ocupa para nós o lugar do Eyolf.
- ASTA *(recuando)* Do Eyolf?

*Rita pega na mão de Asta.*

- ALLMERS *(reprimindo a emoção)* Fica... e partilha connosco a nossa vida. Com a Rita, comigo, comigo... o teu irmão.
- ASTA *(num tom decidido, soltando a mão que Rita retinha)* Não, não posso! *(Volta-se para Borgheim:)* Borgheim, a que horas sai o barco?
- BORGHEIM Daqui a pouco.
- ASTA Nesse caso, tenho que me apressar. *(Para Borgheim:)* Vamos?
- BORGHEIM *(sufocando um grito de alegria)* Vamos? Claro que sim! Vamos, vamos!

ASTA           Então venha.

RITA           *(lentamente)* Ah! Então é por isso que não podes ficar connosco!

ASTA           *(lança-se ao pescoço de Rita)* Obrigada por tudo, Rita. *(Aproxima-se de Alfred e aperta-lhe a mão:)* Adeus, Alfred! Adeus, adeus.

ALLMERS       *(surpreso, a meia voz)* O que é isto? Parece uma fuga, Asta.

ASTA           *(dominando a angústia)* Sim, Alfred, é uma fuga.

ALLMERS       É de mim... que estás a fugir?

ASTA           *(baixo)* De ti e de mim.

ALLMERS       *(recuando)* Adeus, Alfred.

*Asta desce rapidamente a colina. Borgheim acena com o chapéu e segue-a. Rita apoia-se à porta do pavilhão. Allmers, tomado por uma violenta perturbação, aproxima-se da balaustrada e fica imóvel, a olhar para baixo.*

## CENA QUATRO

- ALLMERS *(volta-se, com calma forçada)* Lá vem o barco. Olha, Rita.
- RITA Não tenho coragem.
- ALLMERS Não?
- RITA Não, não posso ver aqueles dois grandes olhos incandescentes: um vermelho, o outro verde.
- ALLMERS Ai, Rita, são os faróis.
- RITA São olhos. Pelo menos para mim. E olham do fundo das trevas... E olham para as trevas também.
- ALLMERS O barco atracou.
- RITA Onde é que atracou esta noite
- ALLMERS *(aproxima-se dela)* No molhe, como sempre.
- RITA *(endireitando-se)* Como é que pode parar ali?
- ALLMERS É ali que pára sempre.
- RITA É ali que o Eyolf!... Como é que esta gente pode parar ali? *(Olhando fixamente em frente:)* Ora! Não aconteceu nada. Não para os outros. Só para nós os dois.
- ALLMERS *(tomado pela dor)* Sim, Rita, de que serviu teres-lhe dado vida entre dores e lágrimas? Agora ele foi-se... sem deixar vestígios.
- RITA Só restou a muleta.
- ALLMERS *(violento)* Cala-te! Não quero ouvir essa palavra!
- RITA *(lamentando-se)* Oh! Pensar que o perdemos!
- ALLMERS *(com um tom frio e amargo)* Tu conseguias passar muito bem sem ele enquanto ele estava vivo. Passavas às vezes metade do dia sem o ver.
- RITA Porque eu sabia que podia vê-lo quando quisesse.
- ALLMERS E foi assim que desperdiçámos o pouco tempo que passámos com o nosso Eyolf.
- RITA *(à escuta, angustiada)* Estás a ouvir, Alfred? Já aí soa outra vez!

ALLMERS *(olhando para o lado do fiorde)* É o barco que vai partir.

RITA Não é disso que estou a falar. Ouvi um outro sino soar o dia todo. E mesmo agora está a tocar! É como um dobre fúnebre. Lento, lento. E sempre as mesmas palavras.

ALLMERS Palavras? Que palavras?

RITA *(balançando a cabeça na cadência)* "A mu-le-ta es-tá a boi-ar. A mu-le-ta es-tá a boi-ar." Não é possível que tu não ouças!

ALLMERS *(abanando a cabeça)* Não ouço nada. Não há nada. *(olha por sobre a balastrada)* Lá vão eles a bordo, Rita. A caminho da cidade.

RITA Como é que tu não ouves? "A mu-le-ta es-tá a boi-ar. A mu-le-ta es-tá a boi-ar."

ALLMERS *(aproximando-se)* Tu não devias dar ouvidos a meras assombrações. Estou a dizer-te que a Asta e o Borgheim estão a bordo do barco que os leva para a cidade. A Asta foi-se embora.

RITA *(com um olhar tímido)* Então tu também vais partir não tarda.

ALLMERS *(bruscamente)* Que estás tu a querer dizer?

RITA Vais ter com a tua irmã.

ALLMERS A Asta, por acaso, disse-te alguma coisa?

RITA Não. Tu é que disseste: foi... foi a Asta que nos uniu.

ALLMERS Mas depois tu prendeste-me pelos laços da nossa vida em comum.

RITA Oh! Já não sou, aos teus olhos, aquela que fui. A beleza devoradora extinguiu-se.

ALLMERS A lei da transformação talvez pudesse manter-nos juntos, apesar de tudo.

RITA *(abanando lentamente a cabeça)* Sinto em mim uma transformação tão dolorosa...

ALLMERS Dolorosa?

RITA Sim, porque é como uma espécie de nascimento.

ALLMERS Ou de ressurreição. A passagem para uma vida mais elevada.

RITA Sim, mas perdendo a felicidade, toda a felicidade da vida.

ALLMERS A perda — aí está precisamente o ganho.

RITA (*violentamente*) Ora! Palavras! Somos apenas criaturas da terra, meu Deus.

ALLMERS Aparentados entretanto com o céu e o mar, Rita.

RITA Tu talvez, eu não.

ALLMERS Tu também. Mais do que julgas.

RITA (*dando um passo na direcção dele*) Escuta, Alfred, ser-te-ia impossível retomares o teu trabalho?

ALLMERS O trabalho que tu detestavas?

RITA Tornei-me fácil de contentar. Consinto na partilha.

ALLMERS Porquê?

RITA Para te ter perto de mim, só por isso. Para que tu fiques. Isso basta-me.

ALLMERS (*olha em frente com ar sombrio*) Acho que seria melhor para nós os dois que nos separássemos.

RITA (*perscrutando-o*) Nesse caso, para onde é que vais? Para junto da Asta, talvez?

ALLMERS Não, de maneira nenhuma. Vou lá para cima, para a solidão.

RITA Para as montanhas. É o que queres dizer?

ALLMERS Sim.

RITA Ai, Alfred, isso é fantasia. Não conseguirias viver lá.

ALLMERS É para lá, porém, que me sinto atraído. Senta-te. Vou contar-te uma coisa... Eu estava sozinho lá em cima, no alto das montanhas desertas. Diante de mim estendia-se um grande lago. Não havia nem barcos nem gente por perto.

RITA E então?

ALLMERS Decidi seguir por um atalho da montanha pensando que encontrava depois um desfiladeiro que me levasse à outra margem do lago.

RITA Aí perdeste te, Alfred!

ALLMERS Sim. Enganei-me na direcção: não havia nem caminho nem atalho. Andei um dia e uma noite. Já tinha perdido a esperança de voltar a encontrar-me entre os homens.

RITA Tenho a certeza de que então todos os teus pensamentos se voltaram para nós.

ALLMERS Não.

RITA Não?

ALLMERS Era muito estranho, mas parecia-me que vocês estavam tão longe de mim: tu, o Eyolf e a Asta também.

RITA E em que é que tu pensavas então?

ALLMERS Não pensava. Caminhava ao longo dos precipícios saboreando a paz e o bem-estar que a sensação da morte traz.

RITA (*num sobressalto*) Não fales assim do grande espanto!

ALLMERS Mas era isso o que eu sentia, não era angústia. Parecia-me que a morte e eu caminhávamos juntos como bons companheiros de viagem. Naquele momento tudo me parecia tão simples, tão natural! Na minha família ninguém chega a velho.

RITA Ah! Cala-te, Alfred! Graças a Deus voltaste.

ALLMERS Sim. De repente eu tinha chegado. À outra margem do lago.

RITA Foi uma noite de pânico, Alfred, e agora que já passou tu não queres admitir isso nem para ti próprio.

ALLMERS Foi uma noite de inspiração. Foi aí que decidi voltar para junto do Eyolf.

RITA (*baixo*) Tarde demais.

ALLMERS Sim. O meu companheiro de viagem veio e levou-o. Aí, sim, reconheci o grande espanto. O grande espanto que povoa tudo, tudo o que não conseguimos abandonar, Rita, escravos da terra como nós somos.

RITA *(com um lampejo de felicidade)* Somos, não somos? *(angustiada)* Mais cedo ou mais tarde tu vais-me deixar, Alfred. Eu sinto, eu vejo... vais-me deixar...

ALLMERS Quando o meu companheiro de viagem me vier buscar?

RITA Não, muito pior. Tu vais-me deixar por tua própria vontade. Porque é só ao pé de mim que a vida te parece vazia.

*Barulho de zaragata; vozes ameaçadoras vêm de longe, da praia. Allmers vai até a balaustrada.*

RITA O que é que está a acontecer? *(Com um grito:)* Ah! Tu vais ver, com certeza encontraram-no!

ALLMERS Ele jamais será encontrado.

RITA Então o que é isto?

ALLMERS *(voltando ao primeiro plano)* Uma zaragata, como sempre.

RITA Na praia?

ALLMERS Sim. O melhor seria expulsar esta gente toda. Os homens acabaram de chegar a casa. Bêbados, como sempre. Batem nas crianças. Estás a ouvir os gritos? As mulheres pedem socorro.

RITA E o que vai ser desta pobre gente?

ALLMERS Pouco importa o fim que elas vão ter. Que morram como deixaram morrer o Eyolf.

RITA *(calma, com um tom de reprovação)* Estás-te a obrigar a ser duro, Alfred.

ALLMERS *(com violência)* Conquistei o direito de ser duro! E, além disso, é meu dever.

RITA Teu dever?

ALLMERS Manda derrubar aquelas barracas quando eu me for embora.

RITA *(com um olhar profundo:)* Quando te fores embora!

ALLMERS Ao menos assim vais ter com que te ocupar. E é disso que tu precisas.

RITA *(num tom firme e decidido)* Pois preciso. Mas sabes o que vou fazer quando te tiveres ido embora?

ALLMERS O quê?

RITA *(lentamente, decidida)* Assim que me tiveres deixado, vou descer à praia e juntar todos aqueles meninos pobres e abandonados para os trazer aqui para casa. Sim, todos aqueles meninos infelizes...

ALLMERS E que pretendes tu fazer com eles aqui?

RITA Vou criá-los como se fossem meus filhos.

ALLMERS Tu?

RITA Sim. Eu. A partir do dia em que te fores embora, eles vêm para aqui, todos eles, como se fossem meus próprios filhos.

ALLMERS No lugar do nosso Eyolf?

RITA No lugar do nosso pequenino. Vão ocupar o quarto do Eyolf. Vão ler os livros dele, vão brincar com os brinquedos dele. E, um a um, vão ocupar a cadeira dele à mesa.

ALLMERS Isso parece-me uma loucura completa! Não conheço ninguém no mundo menos capaz de uma coisa dessas do que tu.

RITA Então terei que aprender.

ALLMERS Deves ter sofrido realmente uma transformação.

RITA Foste tu que me criaste um vazio na alma. E eu devo tentar preenchê-lo com alguma coisa que se assemelhe ao amor.

ALLMERS *(fica um instante pensativo, a olhar para Rita)* Realmente não fizemos grande coisa pelos pobres que moram aí em baixo na praia.

RITA Nunca lhes estendemos a mão. Nunca lhes abrimos o coração para os acolher.

ALLMERS *(aprovando com a cabeça)* Talvez por isso não tenham arriscado a vida para salvar o pequenino Eyolf.

RITA *(baixando a voz)* Alfred, tens a certeza de que até nós próprios arriscaríamos a vida por ele?

ALLMERS *(inquieto)* Nunca duvides disso, Rita! Afinal o que é que pretendes realmente fazer por essas pobres crianças?

RITA Antes de mais nada, vou tentar tornar a vida delas mais digna.

ALLMERS Se conseguires, o Eyolf não terá vivido em vão.

RITA E nós não o teremos perdido em vão.

ALLMERS (*olha-a fixamente*) Mas não é o amor que te leva a fazer isso.

RITA Não. Pelo menos por enquanto.

ALLMERS O que é, então?

RITA (*sem responder directamente*) É a responsabilidade humana de que tanto falavas no teu livro.

ALLMERS O livro que tu tanto odiavas.

RITA E ainda odeio. Mas eu ouvia o que tu dizias. E agora quero experimentar esse caminho. (*baixo, com um sorriso triste*) Quero ficar em paz com os grandes olhos abertos.

ALLMERS (*olhando-a comovido*) Eu podia juntar-me a ti, Rita... e ajudar-te?

RITA Gostavas?

ALLMERS Sim, se eu tivesse a certeza de ser capaz.

RITA (*hesitante*) Mas, nesse caso, tinhas que aqui ficar.

ALLMERS (*baixando a voz*) Se tentássemos...

RITA (*com voz quase inaudível*) Sim, Alfred, tentemos...

*Silêncio. Depois Allmers aproxima-se do mastro e iça a bandeira até ao alto. Rita, imóvel, encostada à parede do pavilhão, olha-o.*

FIM