

Bruno Henriques

Universidade de Lisboa

Pode o “não” ser caminho? Uma leitura de *Um Inimigo do Povo*, de Henrik Ibsen

A humanidade degrada-se a cada oscilação.
Aonde é que isto irá parar?
Simone Weil

A 18 de Maio de 1871, é publicado, no jornal *Revolução de Setembro*, o *Programa* das célebres Conferências do Casino. Vale a pena ler o excerto que se segue:

Ninguém desconhece que se está dando em volta de nós uma transformação política, e todos pressentem que se agita, mais forte que nunca, a questão de saber como deve regenerar-se a organização social.

Sob cada um dos partidos que lutam na Europa, como em cada um dos grupos que constituem a sociedade de hoje, há uma ideia e um interesse que são a causa e o porquê dos movimentos.¹

Se, quase doze anos mais tarde, a 13 de Janeiro de 1883, um dos leitores deste texto se encontrasse em Christiania² e assistisse à estreia da peça *Um Inimigo Do Povo*, de Henrik Ibsen, poderia suspeitar de um diálogo epistolar entre os membros do grupo do Cenáculo e o dramaturgo

¹ Antero de Quental, *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares* (Lisboa: Guimarães Editores, 2001), p. 9.

² A cidade de Oslo manteve o seu nome até 1624, data em que um grande incêndio a destruiu. A urbe foi reconstruída pelo rei dinamarquês Christian IV, que decidiu alterar o nome da cidade para Christiania. A capital norueguesa só voltaria a chamar-se Oslo em 1925.

norueguês. Que se saiba não há cartas, mas há, entre aqueles e Ibsen, o tempo, o mesmo século XIX, palco de convulsões políticas, sociais, filosóficas e científicas que se fizeram sentir por toda a Europa e que inauguram o discurso da modernidade³. Pela primeira vez, na esteira do Iluminismo, da Revolução Francesa e do Protestantismo, o Homem vê-se perante a difícil tarefa de pensar sobre o seu tempo sem poder recorrer aos modelos da antiguidade, pois estes revelam-se incapazes de iluminar o presente, que devém um período de crise. Hegel, segundo Habermas, “é o primeiro a elevar à categoria de problema filosófico o processo de separação da modernidade das sugestões normativas do passado que lhe são exteriores”⁴. Por conseguinte, não é de estranhar que termos como transformação, progresso e revolução se estabeleçam como *clés* fundamentais para ler esse magnífico *roman* que é o século XIX.

A modernidade, como diz Habermas, “não pode e não quer continuar a ir colher em outras épocas os critérios para a sua orientação, *ela tem de criar em si própria as normas por que se rege*”⁵. Esta particularidade transforma o homem num patriarca do futuro com responsabilidades acrescidas. Para melhor entender esta asserção, leia-se o seguinte excerto do autor de *O Discurso Filosófico da Modernidade*:

Uma vez que a história é experienciada como um processo de crises, a actualidade como o relampejar de ramificações críticas, o futuro como um afluxo de problemas por resolver, surge uma consciência existencialmente apurada do perigo das decisões *negligenciadas*, bem como das intervenções *descoradas*. Surge uma perspectiva, em função da qual os Homens contemporâneos se vêem numa posição em que lhes são pedidas contas pela situação actual, entendida como sendo o *passado* de uma actualidade futura.⁶

Antero de Quental termina a sua conferência “Causa da Decadência dos Povos Peninsulares nos Últimos Três Séculos” de forma sobejamente

³ Neste ensaio, salvo indicação contrária, entendo modernidade como o período inaugurado pelo Iluminismo e pela Revolução Francesa.

⁴ Jürgen Habermas, *O Discurso Filosófico da Modernidade*, trad. Ana Maria Bernardo *et al.* (Lisboa: Edições Dom Quixote, 1990), p. 26.

⁵ Jürgen Habermas, *O Discurso Filosófico da Modernidade*, p. 18.

⁶ Jürgen Habermas, *O Discurso Filosófico da Modernidade*, p. 64.

conhecida: “o Cristianismo foi a revolução do mundo antigo: a Revolução não é mais do que o Cristianismo do mundo moderno”⁷. Esta formulação provocatória torna equivalentes o plano religioso e o plano político, cabendo a este desempenhar a missão que a religião já não pode cumprir, porque é uma instituição demasiado *histórica*, pois o que propõe para o futuro prende-se exageradamente com o passado. Radicalizando, pode afirmar-se – assumindo a índole problemática e as múltiplas implicações desta hipótese – que a modernidade é a absolutização da *res publica*: tudo é política.

Não é difícil ouvir ecos da filosofia marxista no que acabo de defender. Para Marx, o Homem só consegue suprir as necessidades individuais e colectivas através do trabalho, que é aqui entendido como a acção transformadora que os indivíduos exercem sobre o mundo. O pensamento político do autor de *O Capital* é um dos mais influentes no século XIX e basta ler, por exemplo, *O Manifesto Comunista* (1848), em que partilha a autoria com Friedrich Engels, para entender que o apelo à revolução⁸ estava na ordem do dia. Com isto, não quero defender que o poeta açoriano fosse um marxista ou mesmo um comunista – a filiação política de Antero é mais próxima do socialismo utópico de Proudhon do que do marxismo –, antes mostrar que partilhar um tempo é compartilhar e desenvolver um diálogo complexo, no qual os ecos ideológicos se fazem ouvir.

Em *Um Inimigo do Povo*, obra publicada em Copenhaga em Novembro de 1882, Henrik Ibsen (1828-1906) critica violentamente as ideologias políticas dominantes da sua época. Marcado pela experiência traumática da Comuna de Paris, Ibsen tenta emancipar o indivíduo da ditadura da maioria, princípio fundador do pensamento político revolucionário. Numa carta de 1835, intitulada *Reflections of a Young Man on the Choice of a Profession*, Marx defende o seguinte:

History calls those men the greatest who have ennobled themselves by working for the common good; experience acclaims as happiest the man who has made

⁷ Antero de Quental, *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*, p. 62.

⁸ Karl Marx e Friedrich Engels, *O Manifesto Comunista*, trad. Padrões Culturais Editora (Lisboa: Padrões Culturais Editora, 2008), p. 52.

the greatest number of people happy; religion itself teaches us that the ideal being whom all strive to copy sacrificed himself for the sake of mankind, and who would dare to set at nought such judgments?⁹

A este modelo de indivíduo que se sacrifica pelo bem comum e que se realiza contribuindo para a edificação de uma sociedade mais igualitária, Ibsen contrapõe um homem de têmpera nietzschiana. Em 1903, três anos antes de Ibsen falecer, Karl Kautsky faz uma observação lancinante sobre o médico Tomas Stockmann, protagonista de *Um Inimigo do Povo*. Leia-se com atenção:

Next to Nietzsche, the most outstanding spokesman of a philosophy based on the sentiments of the intellectual is Ibsen. His Doctor Stockmann (An Enemy of the People) is not a socialist, as so many believe, but rather the type of intellectual who is bound to come into conflict with the proletarian movement, and with any popular movement generally, as soon as he attempts to work within it. For the basis of the proletarian movement, as of every democratic movement, is respect for the majority of one's fellows. A typical intellectual a la Stockmann regards a "compact majority" as a monster which must be overthrown.¹⁰

Embora, em peças posteriores, Ibsen venha a explorar as consequências trágicas deste tipo de atitudes, Paul Johnson lembra que o teatro do escritor norueguês ensinou aos homens, e sobretudo às mulheres, que "a consciência individual de cada um e as ideias pessoais que tinham da liberdade têm precedência moral sobre as exigências da sociedade"¹¹. O historiador inglês acrescenta que "talvez nem mesmo Rosseau, para já não falar de Marx, tivesse tido maior

⁹ Karl Marx, "Reflections of a Young Man on the Choice of a Profession", *Archiv für die Geschichte des Sozialismus und der Arbeiterbewegung* (Leipzig, Verlag von C. L. Hirschfeld, 1925). Texto disponível em <http://www.marxists.org/archive/marx/works/1837-pre/marx/1835-ref.htm> (Julho de 2012).

¹⁰ Karl Kautsky, "The Intellectuals and the Workers", *Revolutionary History* (Marxists Internet Archive, 2009) [1903]. Texto disponível em <http://www.marxists.org/archive/kautsky/1903/xx/int-work.htm> (Julho de 2012).

¹¹ Paul Johnson, *Intelectuais*, trad. Rui Santana Brito (Lisboa: Guerra & Paz, 2009), p. 111.

influência na forma como as pessoas, por oposição aos governos, realmente se comportam”¹². *Um Inimigo do Povo* torna-se um texto particularmente interessante para a discussão dos modelos políticos e sociais da modernidade, porque Tomas Stockmann está mais perto do super-homem nietzschiano do que do ideário socialista.

Um Inimigo do Povo segue-se a *Casa de Bonecas* e a *Espectros*, peças que provocaram reacções violentas e que a imprensa definiu como manifestos imorais e niilistas¹³. Há quem defenda que a história de Tomas Stockmann é uma reacção apressada e virulenta à recepção hostil de *Espectros*, mas é redutor ler a peça desta forma. A este propósito, atente-se no que Ronald Gray diz: “It is easy, by over-simplification, to see in the plot a straight-forward allegory of the reception of *Ghosts*”¹⁴. É óbvio, porém, que Ibsen aproveita *Um Inimigo do Povo* para criticar acintosamente – “no other of the later plays has so much pace, so much action, or so much outright conflict” – a “maioria sólida” e Bjørnstjerne Bjørnson, dramaturgo norueguês contemporâneo, seu amigo e rival, que afirmou que a maioria tem sempre razão¹⁵. De forma iconoclasta, Tomas Stockmann, personagem que muitos críticos definiram como uma representação autobiográfica de Ibsen, sobreposição simbólica que o próprio autor amiúde sublinhou, declara que “a maioria nunca tem a razão do seu lado”¹⁶.

Antes de desenvolver a exegese do texto, há que o apresentar. Em *Um Inimigo do Povo*, o médico de uma pequena cidade do sul da Noruega, Tomas Stockmann, descobre que as águas da estância balnear, alicerce económico da comunidade, estão inquinadas. Esta revelação, a princípio encarada pelos seus conterrâneos como uma oportunidade para salvar a cidade da falência, é entendida depois como um expediente para destruir a comunidade. A complexidade do enredo adensa-se, porque

¹² Paul Johnson, *Intelectuais*, p. 112.

¹³ Toril Moi, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism. Art, Theatre, Philosophy* (Nova Iorque: Oxford University Press, 2006), pp. 91-96.

¹⁴ Ronald Gray, *Ibsen – A Dissenting View* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980), p. 85.

¹⁵ Ronald Gray, *Ibsen – A Dissenting View*, pp. 85, 93.

¹⁶ Henrik Ibsen, *Peças Escolhidas 3*, trad. Francis Henrik Aubert *et al.* (Lisboa: Cotovia, 2008), p. 93.

Tomas é irmão de Peter Stockmann, presidente da câmara, comandante da polícia¹⁷, presidente do conselho da estância balnear e responsável pela contaminação das águas. O drama vai explorar a relação entre o indivíduo e a comunidade, a sua organização política, sem esquecer o papel da imprensa na constituição da mesma.

Tomas Stockmann, no primeiro acto, tem um discurso entusiasta, louvando a juventude, o futuro e a comunidade a que pertence e, nos últimos dois actos, defende o extermínio, não só da sua cidade, mas também do seu país¹⁸. Quando, durante uma assembleia popular, Tomas é impedido, de forma democrática, isto é, por votação, de falar sobre a contaminação do sistema de águas, o médico defende, num raciocínio claramente metonímico, a infecção mortal da sociedade pela mentira. Antes de avançar, gostaria de esclarecer que esta imagem já morava na mente do dramaturgo antes da recepção hostil da imprensa liberal norueguesa à sua peça *Espectros*. Numa carta, endereçada ao professor Dietrichson, Ibsen desabafa: “it appears to me doubtful whether artistic conditions can be attained in Norway before the intellectual soil has been thoroughly turned up and cleansed, and all the swamps drained off”¹⁹.

Quem lê *Um Inimigo do Povo*, pode ser levado a pensar que a localização da acção é um pormenor de somenos importância, no entanto, a confiar nas palavras do autor, ninguém poderá compreendê-lo sem conhecer a Noruega²⁰. Não defendo a ideia romântica, na esteira de filósofos como Jonhann Gottlieb Fichte, de uma ligação constituinte entre uma paisagem e os seus habitantes, antes afirmo que, mais do que um cenário para a esmagadora maioria das suas peças, a realidade política e social do seu país natal se tornou matéria-prima para Ibsen e muitos aspectos dos seus textos só se conseguem entender, se o leitor estiver ciente das idiossincrasias históricas de um país que, durante

¹⁷ O tradutor escolhe a palavra Intendente para dar conta dos termos *byfoged*, presidente da câmara, e *politimester*, chefe de polícia. Henrik Ibsen, *En folkefiende* (Oslo: Gyldendal, 2006), p. 6.

¹⁸ *Um Inimigo do Povo*, pp. 18-19, 100-101.

¹⁹ Ibsen *apud* William Archer, *William Archer on Ibsen: the major essays*, org. Thomas Postlewait (Wesport: Greenwood, 2010), p. 226.

²⁰ Toril Moi, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism. Art, Theatre, Philosophy* (Nova Iorque: Oxford University Press, 2006), p. 37.

grande parte do século XIX, foi, do ponto de vista político, uma província sueca e, do ponto de vista cultural, uma filial dinamarquesa. Toril Moi radicaliza este cenário e defende o seguinte: “politically, economically, and culturally, mid-century Norway was partly colonial, and partly post-colonial”²¹.

A Noruega e a Dinamarca constituem uma união política em 1380, no entanto, no princípio do século XVI, aquela tornara-se uma província do reino dinamarquês, situação que se manteve até 1814, data em que, por imposição do tratado de Kiel, se une à Suécia. A independência só chega a 7 de Junho de 1905, todavia, durante os noventa e um anos de união com a Suécia, a Noruega manteve um parlamento unicameral, aprovou a sua constituição e tomou decisões radicais – destaque a abolição da nobreza em 1821, a introdução, em 1837, de políticas de reforço do poder local e a aprovação, em 1905, do sufrágio universal para os homens – que contribuíram para a redefinição/modernização do seu tecido político-social. No fim do século XIX, apesar da sua dependência política, a Noruega era uma nação mais democrática do que a Suécia ou a Dinamarca.

Em relação à economia, o processo norueguês de industrialização só começa, pelo menos de uma forma sistemática e produtiva, depois da independência, porém, algumas indústrias prosperaram durante o século XIX. Entre elas, há a destacar a marinha mercante, que, por volta de 1900, era a segunda maior do mundo²². Ainda assim, as condições económicas eram desfavoráveis e, durante o tempo da união, muitos noruegueses emigraram, a grande maioria para os Estados Unidos da América.

Embora o último quartel do século XIX seja considerado a idade de ouro da literatura norueguesa, é a ausência de instituições culturais que confere à Noruega do século XIX um cariz pós-colonial. Como este ensaio é dedicado a Ibsen, discuta-se com um pouco mais de afinco a situação particular do teatro.

²¹ Toril Moi, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism. Art, Theatre, Philosophy*, p. 39.

²² Toril Moi, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism. Art, Theatre, Philosophy*, p. 40. Sobre a importância crescente da marinha mercante no contexto norueguês da segunda metade do século XIX, vale a pena ler a peça *Os Pilares da Sociedade*, de 1877.

O primeiro teatro permanente, o Christiania Theater, é fundado em 1827 e, durante as primeiras décadas, os actores eram dinamarqueses que levam à cena peças em dinamarquês. Fora da capital, eram comuns as digressões de companhias itinerantes dinamarquesas. Dramaturgos da dimensão de Ibsen, neste contexto, são difíceis de explicar. Talvez se torne mais fácil, se se entender o teatro como um meio privilegiado de afirmação da identidade nacional. A partir da década de 50 do século XIX, estabelecem-se em Bergen e em Oslo, e também noutras cidades, teatros que tinham como fito definir e afirmar a especificidade do carácter nacional. Para realizar este objectivo, a língua não foi um factor de somenos, contudo, a maior parte dos escritores, inclusive Ibsen, escreviam em dano-norueguês, *koine* que reproduzia, embora com algumas especificidades, a norma gráfica dinamarquesa. A afirmação nacionalista era conseguida através da oralidade, porque a pronúncia norueguesa era e é distinta da dinamarquesa.

Para além do seu papel enquanto autor, Ibsen foi director artístico de dois teatros: o *Det norske Theater*, em Bergen, de 1851 a 1857, e o *Kristiania norske Theater*, em Oslo, de 1857 a 1862. Sobre isto, é útil ler um excerto da autoria de David Thomas:

[I]n moving to Christiania to take up the position of artistic director of The Norwegian Theatre, he had high hopes of making a decisive contribution to the development of a specifically Norwegian theatre style, free from Danish influence. His aim was to develop a national romantic repertoire that would express the unique quality of Norwegian cultural life and traditions.²³

Esta ambição viria a ser difícil de realizar. O *Kristiania norske Theater* fecha em 1862, devido a dificuldades financeiras, em parte causadas pela indiferença do público, que não aderiu ao repertório nacionalista seleccionado por Ibsen. Este, perto da bancarrota e desiludido com as gentes do seu país, abandona o seu país em Abril de 1864 e parte para um exílio de 27 anos. Durante este tempo, Ibsen viveu em Roma, Dresden e Munique, tendo viajado muito. É curioso perceber que Ibsen se afirma como dramaturgo fora da Noruega, mantendo-a, porém, como

²³ David Thomas, *Henrik Ibsen* (Londres: MacMillan Press, 1983), p. 35.

cenário para todos os seus grandes textos, com excepção de *O Imperador e Galileu*, de Brand (1866) a *Quando nós, os mortos, despertarmos* (1899). Com excepção das quatro últimas peças – *O Construtor Solness* (1892), *O pequeno Eyolf* (1894), *John Gabriel Borkman* (1896) e *Quando nós, os mortos, despertarmos* – todas as outras, entre as quais destaco *Hedda Gabbler* (1890) ou *O pato selvagem* (1884), foram escritas no estrangeiro. A distância terá contribuído para a acuidade da reflexão, permitindo a Ibsen um olhar dúplice entre o provincianismo norueguês e a Europa mais cosmopolita. Por conseguinte, não é de estranhar a afirmação de Toril Moi: “to know Ibsen, we must know Norway, but we must know Europe, too”²⁴. Posto isto, volto a *Um Inimigo do Povo* e tentarei mostrar como todas estas informações se articulam, explícita ou implicitamente, no enredo que se desenvolve em cinco actos.

A acção passa-se numa cidade costeira e balnear do sul da Noruega. A estância é um projecto recente, idealizado por Tomas e levado a cabo por Peter e os investidores que este conseguiu atrair. Mais do que uma povoação que procura alicerçar a sua identidade num passado remoto, esta comunidade define-se como uma realidade cuja vocação está no porvir. A estância balnear é o primeiro pilar de uma comunidade/identidade nascente.

Em conversa com Hovstad, editor-chefe do jornal local, e com a Sra. Stockmann, o Intendente dá conta do “grande progresso que esta terra [a cidade] conheceu nestes últimos dois anos! As pessoas têm dinheiro; há vida e há movimento. Os edifícios aumentam de valor a cada dia”. Para além disto, “o desemprego praticamente acabou”²⁵ e a riqueza gerada possibilitou uma baixa de impostos para as famílias ricas que, desta forma, passaram a ajudar mais os pobres. A estância balnear veio permitir à cidade transformar-se numa comunidade, pois todos se reconhecem no projecto comum. Atente-se nas palavras clarificadoras do Intendente: “esta nossa cidade está tomada por um belo espírito conciliador – um espírito de cidadania. E isso vem, sem dúvida, do facto de termos um grande projecto comum que nos congrega...um projecto que é de igual interesse para todos os concidadãos conscientes...”²⁶

²⁴ Toril Moi, *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism. Art, Theatre, Philosophy*, p. 66.

²⁵ *Um Inimigo do Povo*, pp. 15-16.

²⁶ *Um Inimigo do Povo*, p. 15.

Antes de comentar este excerto, leia-se o que George Yúdice diz sobre o termo comunidade:

“community” is more generally used as “warmly persuasive word to describe an existing set of relationships” (R. Williams 19776: 76), implying a connection – such as kinship, cultural heritage, shared values and goals – felt to be more “organic” or “natural”, and therefore stronger and deeper, than a rational or contractual association of individuals, such as the market or the state.²⁷

Em *Um Inimigo do Povo*, a estância balnear torna-se “a aorta da cidade”, o seu “coração pulsante”²⁸. Os cidadãos devêm, por extensão metafórica, as restantes partes constituintes do corpo comunitário. Deste modo, atentar contra um é atentar contra o todo, que é, ao mesmo tempo, simbólico e real. Não é de estranhar que Benedict Anderson tenha chamado às nações comunidades imaginadas, porque, “independentemente da desigualdade e da exploração reais que possam prevalecer em cada uma das nações, [a nação] é sempre concebida como uma agremiação horizontal e profunda”²⁹. Visto isto, é fácil entender que, ao declarar que a estância balnear é “um foco de pestilência”³⁰, Tomas Stockmann está a pôr em causa a possibilidade da cidade, realidade política, se tornar uma comunidade, isto é, um discurso de continuidade colectiva em que o indivíduo encontra uma possibilidade de se realizar, pertencendo-lhe.

Um dos aspectos mais intrigantes de *Um Inimigo do Povo* é a ausência de um discurso que conte o passado da cidade. A sua origem parece coincidir com a edificação da estância balnear, no entanto, uma leitura atenta oferece pormenores que possibilitam reconstruir, com algum rigor, a evolução do tecido social e produtivo da comunidade.

Na cena inicial, a Sra. Stockmann oferece um pouco de carne assada a Hovstad e ao Intendente. Este recusa, aquele aceita, acto que

²⁷ George Yúdice, “Community”, Tony Bennett *et al.* (orgs.), *New Keywords. A Revised Vocabulary of Culture and Society* (Malden: Blackwell Publishing, 2011), p. 51.

²⁸ *Um Inimigo do Povo*, p. 29.

²⁹ Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas*, trad. Catarina Mira (Lisboa: Edições 70, 2005), p. 27.

³⁰ *Um Inimigo do Povo*, p. 29.

leva Peter a tecer o seguinte comentário: “esta gente que descende directamente de camponeses é estranha; não conseguem abandonar a grosseria”³¹. Com esta afirmação, o leitor conclui, se conseguir reter a subtilidade de sentido do advérbio, que toda a população da cidade, que mais não é do que uma sinédoque da Noruega, tem antecedentes rurais e que projectos como a estância balnear, entre outros, têm transformado, modernizando, a realidade económica e social do país. No passado, a comunidade seria agrícola e, no presente, está a terciarizar-se. Note-se que os protagonistas desta peça têm profissões típicas do sector terciário e que são eles que conduzem o destino da comunidade, situação comum nos países e economias desenvolvidos.

A cidade de *Um Inimigo do Povo* tem um presidente do município que é eleito³², no entanto, Peter, que ocupa este cargo, também é chefe da polícia e presidente do conselho de administração da estância balnear. Esta concentração de poderes pode ser vista como uma crítica à organização política da cidade, que reproduz democraticamente as estruturas de poder dos regimes absolutos. Hovstad chega a dizer que “todas as questões atinentes à nossa cidade passaram muito gradualmente, para as mãos de um bando de funcionários públicos [...]. São todos ricos, todas as velhas famílias da cidade... são eles que governam os nossos destinos”³³. No fundo, na opinião do editor-chefe de “O Mensageiro do Povo”, a organização política não se modernizou, a anterior aristocracia, de cariz nobiliário, transformou-se numa plutocracia que manobra a seu favor as actuais estruturas democráticas. Há, desde o início do drama, pormenores discursivos que revelam uma desconfiança em relação à possibilidade e legitimidade da democracia.

Ainda no primeiro acto, já depois de o Intendente ter saído, Tomas Stockmann conversa com os seus convidados, a saber: Hovstad, Billing e o Capitão Horster. Este espanta aqueles ao informar que desconhece que se aproximam as eleições para o novo Intendente. Não só ignora este facto, como também, para transtorno dos restantes convivas, não manifesta interesse em participar na votação, demitindo-se, deste

³¹ *Um Inimigo do Povo*, p. 17.

³² *Um Inimigo do Povo*, p. 24.

³³ *Um Inimigo do Povo*, p. 38.

modo, dos seus deveres políticos. Perante esta indiferença, Billing, a personagem que defende com mais veemência a necessidade da revolução, chegando a antevê-la, quando lê o relatório do Dr. Stockmann, diz que “a sociedade é como um navio; todos devem segurar o leme”³⁴. A comparação é eloquente e filia ideologicamente o seu autor, todavia, o efeito retórico do símile é destruído pelo comentário irónico do Capitão Horster: “é possível que isso funcione bem em terra firme. A bordo, o resultado não seria bom.” Nenhum dos outros participantes entende este comentário e todos lamentam a falta de interesse dos embarcadiços nas “questões do país”³⁵. Na minha opinião, o Capitão Horster resiste ao voto, aqui metáfora explícita da possibilidade colectiva de comandar o destino da comunidade, por causa da sua condição de embarcadiço. Horster não entende, tendo em consideração a sua experiência náutica, que a liderança possa ser entregue a quem não domine os saberes necessários para estar ao leme de um barco, realidade que conhece bem e que Billing lhe apresenta como imagem para pensar a sociedade.

As leituras de Ibsen têm suscitado um debate intenso, porque o autor não comentava os livros que lia e as referências, quando são identificáveis, acabam amiúde por se tornar um problema e não uma chave de leitura. No entanto, esta imagem da cidade como uma embarcação e dos seus cidadãos como marinheiros tem um antecedente sobejamente conhecido em um episódio de *A República*, de Platão. Neste diálogo, situado no livro sexto, Sócrates desenvolve um raciocínio metafórico no qual compara o governo de uma cidade-estado à arte de navegar. A sua crítica é dirigida a uma forma de governo: a democracia. Segundo o filósofo grego, em democracia, todos os marinheiros julgam ter direito ao leme. A sua ignorância não lhes permite entender o conjunto de saberes que o piloto tem de adquirir para poder levar a cabo o comando do barco. Sócrates pretende, com esta metáfora, fazer a apologia dos reis-filósofos, figuras capazes, por educação e disciplina, de ter em consideração todos os conhecimentos necessários à boa governação. Diz Sócrates: “o verdadeiro piloto precisa de se preocupar com o ano, as estações, o céu, os astros, os ventos e tudo o que diz respeito à sua

³⁴ *Um Inimigo do Povo*, pp. 58, 24.

³⁵ *Um Inimigo do Povo*, p. 24.

arte, se quer de facto ser comandante do navio, a fim de o governar”³⁶. Considerando-se legítima esta ancoragem retórica, pode concluir-se que Ibsen pretende inscrever o seu texto numa longa tradição de censura à democracia.

Do ponto de vista político, Tomas Stockmann é uma personagem mais complexa do que uma primeira leitura pode sugerir. Se, no fim do texto, defende a destruição da cidade e do país e acusa os seus dirigentes de serem mesquinhos e estúpidos³⁷, no princípio, reconhece aos mesmos capacidades de liderança e não demonstra qualquer vontade de insurreição³⁸. A mudança começa a dar-se durante o segundo acto, quando Tomas conversa com o seu irmão, depois de este ter lido o relatório que prova a contaminação das águas da estância balnear. A este propósito, transcrevo uma parte desta conversa, que julgo ser essencial para a discussão que se seguirá:

O INTENDENTE: [...] como funcionário subalterno da estância balnear, tu não tens o direito de manifestar nenhuma convicção que entre em conflito com os teus superiores.

DR. STOCKMANN: [...] Eu, como médico, como homem de ciência, não tenho direito!

O INTENDENTE: A questão de que aqui se trata não é puramente científica, é híbrida. Trata-se de uma questão técnica e económica.³⁹

Este excerto põe em evidência o que Andrew Sullivan resume de forma exemplar: “a verdade mais profunda sobre a vida humana é portanto uma verdade política, porque os humanos vivem uns com os outros, e a política consiste no modo como combinamos as formas de nos associarmos”⁴⁰. Tomas e Peter têm visões antagónicas e absolutamente incompatíveis sobre o papel que o cidadão deve desempenhar em

³⁶ Platão, *A República*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001), p. 273.

³⁷ *Um Inimigo do Povo*, pp. 100-101, 90.

³⁸ *Um Inimigo do Povo*, p. 38.

³⁹ *Um Inimigo do Povo*, p. 52.

⁴⁰ Andrew Sullivan, *A Alma Conservadora*, trad. Miguel de Castro Henriques (Lisboa: Quetzal Editores, 2010), p. 204.

sociedade. Para o Intendente, “cabe ao indivíduo submeter-se ao todo ou, melhor dizendo, submeter-se às autoridades que têm por missão assegurar o bem comum”; Tomas, por sua vez, quer ter a liberdade para se “expressar sobre todas as questões do mundo”⁴¹. Peter parece defender a primazia do interesse público sobre o interesse individual, Tomas reivindica o contrário, chegando a ignorar a sua condição subalterna na estância balnear, o que terá como consequência o seu despedimento.

No princípio da discussão, Peter tenta fazer com que o irmão perceba as consequências económicas e sociais da divulgação do relatório que apresenta provas da contaminação das águas. Confiando no que o Intendente diz, as alterações necessárias para garantir a salubridade das águas demorariam dois anos, pelo menos, e custariam centenas de milhares de coroas. O conflito deteriora-se, quando Peter afirma que a estância balnear não será encerrada e que, no futuro, “a administração não deixará de considerar a introdução de melhorias, dentro do que for economicamente viável”. Tomas, enfurecido, acusa o irmão de ser o responsável pela situação, porque foi Peter “quem insistiu para que a estância balnear em si e o sistema de captação e distribuição fossem instalados onde hoje se encontram”⁴². É neste momento que as verdadeiras intenções do Intendente são desveladas: as suas recomendações de prudência e o seu discurso de subordinação dos direitos individuais ao interesse público não passam de estratégias de defesa da sua reputação. A sua hipocrisia é particularmente simbólica, porque o Intendente mascara a sua vontade individual de conveniência pública, dando razão a Tomas, quando este afirma que os homens como o seu irmão não passam de donas de casa, porque “pensam todos nas famílias, e não no bem comum”⁴³. O médico será derrotado por Peter e pelos seus concidadãos, porque não percebe que a sua descoberta, cientificamente irrefutável, tem consequências económicas que os habitantes da cidade não estão dispostos a ignorar.

Antero de Quental lembra que “as nações modernas estão condenadas a não fazerem poesia, mas ciência”⁴⁴. Ibsen, através de Tomas, põe em

⁴¹ *Um Inimigo do Povo*, pp. 22, 52.

⁴² *Um Inimigo do Povo*, p. 48.

⁴³ *Um Inimigo do Povo*, p. 79.

⁴⁴ Antero de Quental, *Causas da Decadência dos Povos Peninsulares*, pp. 50-51.

cena “o homem de ciência”⁴⁵, essa figura que, na esteira de Pasteur e Koch, conquistou um lugar cimeiro na sociedade europeia de século XIX. Com exceção de Morten Kill, ninguém põe em causa a validade da prova científica. No quarto acto, os populares afirmam que não querem ouvir falar sobre a contaminação das águas, mas não duvidam daquilo que o Dr. Stockmann descobriu. Tomas, por ser médico, é um elo entre a comunidade e o seu tempo; no entanto, o seu saber científico não é suficiente para curar a maleita que inquina o tecido social: o interesse económico⁴⁶.

Em *A Rebelião das Massas*, Ortega y Gasset afirma que é a burguesia “quem impõe a estrutura do seu espírito na época” e que dentro deste grupo o seu aristocrata é o “homem de ciência”⁴⁷, todavia, o processo de especialização da ciência transformou-o no “protótipo do homem-massa”⁴⁸. Segundo o filósofo espanhol, o desenvolvimento da ciência depende da especialização dos seus trabalhadores. Esta necessidade tem como consequência social a emergência de um “estranho homem novo”, o especialista, que “não é um sábio, porque ignora formalmente tudo o que não entra na sua especialidade; mas também não é um ignorante, porque é “um homem de ciência” e conhece muito bem a sua porçãozinha de universo”⁴⁹. Esta nova personagem, tendo em conta o excerto apresentado, não é em si vil, apenas bizarra e inaugural. Se antes “os homens podiam dividir-se, simplesmente, em sábios e ignorantes [...], o especialista não pode ser subsumido em nenhuma destas categorias”⁵⁰. A figura-símbolo do presente tem uma natureza híbrida e, para Ortega y Gasset, perigosa, porque isto significa que este “sábio ignorante [...] se comportará em todas as questões que ignora,

⁴⁵ *Um Inimigo do Povo*, p. 52.

⁴⁶ Timothy Carlo Matos, “Choleric Fictions: Epidemiology, Medical Authority, and An Enemy of the People” (*Modern Drama*, 51, 3, 2008), p. 363.

⁴⁷ José Ortega y Gasset, *A Rebelião das Massas*, trad. Artur Guerra (Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2007), p. 111.

⁴⁸ Para o filósofo espanhol, “é intelectualmente massa aquele que perante um problema qualquer se contenta com pensar o que boamente encontra na sua cabeça” (José Ortega y Gasset, *A Rebelião das Massas*, p. 77).

⁴⁹ José Ortega y Gasset, *A Rebelião das Massas*, pp. 113-114.

⁵⁰ José Ortega y Gasset, *A Rebelião das Massas*, pp. 113-114.

não como um ignorante, mas com toda a petulância de quem é um sábio na sua questão especial”⁵¹.

Tomas Stockmann pode ser entendido como uma encarnação perfeita deste tipo de homem de ciência: o sábio-ignorante. Quando uma multidão, composta pelos seus concidadãos, o impede de administrar o tratamento profilático para o problema das águas, Tomas revolta-se e deseja assumir o papel de médico da comunidade, sendo castigado de uma forma que lembra o processo ateniense de *atimia*⁵². Tomas, qual sábio-ignorante, pronuncia-se sobre o destino político da sua comunidade com a autoridade que a sua profissão de médico lhe confere sobre assuntos relativos à medicina, destruindo, assim, a sua legitimidade, uma vez que esta tem como origem uma contaminação aberrante e soberba⁵³. Do ponto de vista do drama, o longo discurso de Tomas Stockmann, durante o quarto acto, é a consumação da *hybris*, que desencadeará um conjunto de peripécias – o apedrejamento da casa, a sua demissão do cargo de médico da estância balnear, a cessação do contrato de arrendamento, entre outras – que, no entanto, não têm como consequência a *anagnorisis*⁵⁴ ou o sofrimento imediato do protagonista, que emerge, assim, mais como uma figura cómica do que trágica.

⁵¹ José Ortega y Gasset, *A Rebelião das Massas*, p. 114.

⁵² *Um Inimigo do Povo*, pp. 85-86.

⁵³ Na sua intervenção pública, durante o quarto acto, Tomas afirma que “uma verdade normal vive em regra...vejamos... uns dezassete, dezoito, no máximo vinte anos” (*Um Inimigo do Povo*, p. 94). A verdade, antes um postulado eterno, alicerçada na figura de Deus, transforma-se numa afirmação caduca. Extremando o seu raciocínio, o médico continua e acusa as massas de serem como rafeiros, animais sem qualidades distintivas, condenados à inferioridade pela reprodução contínua e continuada de características menorizantes. Este discurso está pejado de contaminações e confusões, porque Tomas aplica a uma questão filosófica, a natureza da verdade, o método científico e concebe a sociedade como uma espécie animal que se rege por parâmetros contra-evolutivos, uma vez que são os menos aptos que vingam. Recuperando Platão, o Dr. Stockmann pode ser visto como uma caricatura moderna da ideia dos reis-filósofos. Não deixa de ser interessante pensar que no século XX muitas figuras *à la* Stockmann foram responsáveis pelo assassinato de milhões de pessoas.

⁵⁴ Utilizo a grafia adoptada por Maria Helena da Rocha Pereira no seu prefácio de a *Poética*, de Aristóteles. Aristóteles, *Poética*, trad. Ana Maria Valente (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004), p. 21.

A violência discursiva do Dr. Stockmann, que no último acto devém performativa, atinge o fanatismo e qualquer laço de empatia entre o espectador e o médico torna-se impossível. A sua fúria revela um profundo desprezo pelos seus concidadãos e pela legitimidade democrática. Corroboro, a este propósito, a seguinte opinião de Ronald Gray: “this language of exasperation is not a momentary outburst, it is part of a coherent philosophy, partly anti-democratic [...], partly aristocratic, partly violent and massively intolerant”⁵⁵. As acusações que o Dr. Stockmann, durante a assembleia popular, faz aos cidadãos da sua comunidade são o exemplo perfeito de como a falta de comedimento e raiva que dominam o médico acabam por toldar o seu discernimento. O descontrolo que se apodera de Tomas torna-se excessivo e, incapaz de se controlar, o médico transforma-se numa figura de comédia.

Para Aristóteles, a comédia é “uma imitação de caracteres inferiores, não contudo em toda a sua vileza, mas apenas na parte do vício que é ridículo. O ridículo é uma deformação nem dolorosa nem destruidora”⁵⁶. Tomas é ridículo. A virulência do seu discurso, as imagens patéticas do “homem-rafeiro” e do “homem-caniche”⁵⁷, assim como a assumpção de ser “um dos homens mais fortes do mundo”⁵⁸ ajudam a traçar um carácter patético e risível. Todavia, a sua *persona* cômica age num enredo de natureza trágica e ao espectador é impossível não antever consequências funestas para as acções do médico.

A amálgama genológica é uma característica contemporânea que Ibsen explora desde cedo no seu teatro. Esta afirmação pode parecer estranha, uma vez que as peças mais lidas e representadas de Ibsen, os últimos doze dramas em prosa, são conhecidas pelo seu tom e temáticas graves, todavia, os primeiros textos do dramaturgo norueguês a criticar e expor os problemas sociais são comédias⁵⁹.

⁵⁵ Ronald Gray, *Ibsen – A Dissenting View*, p. 92.

⁵⁶ Aristóteles, *Poética*, trad. Ana Maria Valente (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004), pp. 45-46.

⁵⁷ *Um Inimigo do Povo*, p. 97.

⁵⁸ *Um Inimigo do Povo*, p. 127.

⁵⁹ Robin Young, “Ibsen and Comedy”, James McFarlane (org.), *The Cambridge Companion to Ibsen* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), p. 58.

Ibsen escreveu mais de vinte peças de teatro, mas apenas três são tidas como comédias, a saber: *Noite de São João* (1853), *A Comédia do Amor* (1862) e *A Liga dos Jovens* (1869). Ainda assim, o autor norueguês nunca deixou de utilizar e problematizar elementos deste género nos textos da maturidade, o que leva Robin Young a afirmar o seguinte: “one could read Ibsen’s entire *œuvre* as a deconstruction of the various, always potentially divergent, elements of what is classed as comedy”⁶⁰.

De todas as comédias ibsenianas, *A Liga dos Jovens* é a mais bem conseguida. A sua acção passa-se numa cidade costeira da Noruega, dominada por uma burguesia emergente, que é parodiada na figura de Brattsberg. Este é ao mesmo tempo o símbolo paradoxal de uma ordem pré-democrática e o comerciante mais próspero da cidade, dando conta, deste modo, do advento da burguesia e da democratização da sociedade. A peça foi muitas vezes lida como um ataque aos jovens noruegueses radicais, caricaturados na personagem do advogado Stensgaard, fundador do partido liberal “A Liga dos Jovens”, porém, o texto é hoje citado como um dos primeiros em que o drama, parecendo tomar uma posição, neste caso conservadora, está, na verdade, a tecer uma crítica social que não absolve nenhuma posição política. Não é difícil de estabelecer pontos de contacto entre *A Liga dos Jovens* e *Um Inimigo do Povo*: do espaço ao tema as semelhanças são óbvias. Não negando isto, Robin Young aponta uma diferença que não convém ignorar e que se prende com o desenvolvimento do tecido político ao longo do tempo:

The social power-structure of this play [*A Liga dos Jovens*] is very different from that of Ibsen’s later, more conventionally realistic exercises in the genre – *Pillars of Society*, *An Enemy of the People*, *The Wild Duck* – in which the commercial bourgeoisie is unmistakably in control, and the drama revolves around its abuse of near-absolute power.⁶¹

Embora *Um Inimigo do Povo* e *A Liga dos Jovens* tenham vários elementos em comum, gostaria de sublinhar que aquela peça, ao

⁶⁰ Robin Young, “Ibsen and Comedy”, p. 58.

⁶¹ Robin Young, “Ibsen and Comedy”, p. 63.

contrário desta, não é uma comédia, contudo, a sua originalidade provém da infecção cômica que a personagem de Tomas Stockmann opera no argumento da peça, que tem uma natureza séria e potencialmente trágica. O próprio Ibsen tinha consciência desta contaminação e do problema genológico que este texto coloca. O seguinte excerto clarifica esta questão: “two days after completing *An Enemy of the People* he [Ibsen] wrote to a correspondent: ‘I am still uncertain how far I should call the thing a comedy [*lystspil*] or a straight drama [*skuespil*], it has something of both elements, or else lies in between...’”⁶². Em suma, não só o protagonista, mas também o texto é híbrido, imagem perfeita de um tempo nascente, o nosso: ponte entre o passado e o futuro, entre o trágico e o cômico, entre a sabedoria e a ignorância, a caminho de uma sociedade democrática.

Continuo, reflectindo sobre o papel da imprensa e sobre a crítica que Ibsen, através das figuras de Hovstad e Billing, faz aos liberais. A palavra liberalismo é difícil. Para melhor entender este conceito, transcrevo abaixo um trecho da autoria de Bhikhuh Parekh que elucidará esta questão, ei-lo:

In France “liberalism” retains a strong connotation of moral anarchy and rebelliousness; in Britain it stresses individual liberty and limited government; and in the United States, where it did not become current until well into the C20, it conveys a strong and active government, concentration of power in the federal government, and support for affirmative action.⁶³

Tendo isto em conta, pode dizer-se que não só a história, mas também a geografia contribui para adensar e problematizar a polissemia deste conceito. A concepção de liberalismo presente na peça aproxima-se, na minha opinião, da acepção francesa da palavra. Billing diz que tem orgulho em ser um pagão e demonstra confiança na conversão de

⁶² Bjørn Hemmer, “Ibsen and the Realistic Problem Drama”, James McFarlane (org.), *The Cambridge Companion to Ibsen* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), p. 81.

⁶³ Bhikhuh Parekh, “Liberalism”, Tony Bennett *et al.* (orgs.), *New Keywords. A Revised Vocabulary of Culture and Society* (Malden: Blackwell Publishing, 2011), p. 199.

toda a sociedade ao paganismo⁶⁴, como se o futuro moral da comunidade passasse por um regresso a uma era pré-cristã. Hovstad, por seu turno, não esconde que a sua intenção, ao assumir o cargo de editor-chefe de “O Mensageiro do Povo”, era “romper com esse círculo uniforme de reaccionários anquilosados que detêm todo o poder”⁶⁵.

O diálogo inicial do terceiro acto, entre Hovstad e Billing, demonstra, com bastante clareza, a rebeldia política dos jornalistas. Nenhum dos dois está interessado na estância balnear ou na descoberta do Dr. Stockmann; o seu verdadeiro propósito é desacreditizar as autoridades e, deste modo, conseguir o apoio popular para transferir todos os cargos políticos “para os liberais”⁶⁶. Hovstad e Billing só deixam de apoiar o Dr. Stockmann quando Alasken, que lhes concede o “crédito pelo papel e pelos custos de impressão”, decide opor-se à vontade do médico⁶⁷.

O tipógrafo Alasken, presidente da Associação dos Pequenos Proprietários dos Imóveis Residenciais e representante da Associação em Defesa da Temperança, pode ser entendido como um tipo, isto é, uma “personagem-síntese entre o individual e o colectivo, entre o concreto e o abstracto, tendo em vista o intuito de ilustrar de uma forma representativa certas dominantes (profissionais, psicológicas, culturais, económicas, etc.) do universo diegético em que se desenrola a acção”⁶⁸. Alasken é o símbolo e a caricatura da pequena burguesia, apenas interessada em manter os seus rendimentos. O retrato que Marx e Engels fazem deste grupo parece ter inspirado a criação de Ibsen. Preste-se atenção ao seguinte excerto:

A classe média baixa – o pequeno industrial, o pequeno artesão, o camponês –, todos eles lutam contra a burguesia para garantirem, face ao declínio, a sua condição. Não são, portanto, revolucionários. Mais ainda, são reaccionários, fazem a roda da história andar para trás. Se são revolucionários, são-no apenas

⁶⁴ *Um Inimigo do Povo*, p. 27.

⁶⁵ *Um Inimigo do Povo*, p. 39.

⁶⁶ *Um Inimigo do Povo*, p. 58.

⁶⁷ *Um Inimigo do Povo*, p. 64.

⁶⁸ Ana Cristina Lopes e Carlos Reis, *Dicionário de Narratologia* (Coimbra: Edições Almedina, 2007), p. 411.

quando vislumbram a sua passagem para o proletariado, e assim não salvaguardam os seus interesses presentes, mas apenas os futuros, abdicando das suas próprias convicções em prol das do proletariado.⁶⁹

O tipógrafo oferece o seu apoio ao Dr. Stockmann, não porque fique preocupado com as consequências para a saúde pública da descoberta do médico, mas porque a contaminação das águas pode significar a ruína económica da cidade. Assim que o Intendente lhe diz que terão de ser os pequenos proprietários a suportar os custos das reparações, Alasken junta-se a Peter. Não o move qualquer compromisso político ou ideológico, chegando mesmo a admitir, num dos momentos mais cómicos da peça, que também ele é “favorável a um governo do povo para o povo, desde que não seja excessivamente dispendioso para os contribuintes”⁷⁰.

Hovstad, Billing e Alasken têm em comum o jornal da cidade, “O Mensageiro do Povo”. A relevância da imprensa na peça é extraordinária. Segundo Benedict Anderson, “o romance e o jornal [...] proporcionaram os meios técnicos para ‘re(a)presentar’ o *tipo* de comunidade imaginada que é a nação”⁷¹. A imprensa informa e (de)forma a opinião pública, que, segundo Alasken, dirige os jornais⁷². Com esta afirmação, Alasken revela que são os interesses da “maioria sólida”⁷³ que são representados nos jornais. A leitura é o processo através do qual os leitores se legitimam e se (re)constituem enquanto membros de uma comunidade. Os leitores procuram no jornal um espelho das suas aspirações. Se Hovstad tivesse levado a cabo o seu projecto inicial e transformado “O Mensageiro do Povo” num periódico de índole revolucionária, atacando as autoridades e honrando o seu compromisso ideológico, teria arruinado o jornal⁷⁴. A saúde financeira do “Mensageiro do Povo” só se mantém através da cedência “à opinião das pessoas”⁷⁵. Tomas, mostrando o seu profundo

⁶⁹ Karl Marx e Friedrich Engels, *O Manifesto Comunista*, pp. 22-23.

⁷⁰ *Um Inimigo do Povo*, p. 86.

⁷¹ Benedict Anderson, *Comunidades Imaginadas*, p. 46.

⁷² *Um Inimigo do Povo*, p. 78.

⁷³ *Um Inimigo do Povo*, p. 41.

⁷⁴ *Um Inimigo do Povo*, p. 39.

⁷⁵ *Um Inimigo do Povo*, p. 65.

desprezo pelo grupo, diz que as massas julgam que são a “verdadeira essência do povo”, quando não passam da “matéria bruta a partir da qual se molda um povo”⁷⁶. No fundo, um povo é uma ficção jornalística que é mantida, porque vende jornais. Desta forma, Ibsen está a dar conta do que Craig Calhoun resume do seguinte modo: “during the course of the C19 and C20, the idea of public opinion stopped referring to opinion that had been adequately tested in public debate, and thus deserved the assent of informed citizens, and began to refer to whatever happened to be believed by the mass of people.”⁷⁷

Antes de terminar, gostaria de desenvolver uma pista de leitura que a última citação aponta: o papel das massas na sociedade. Sobre este fenómeno e seu enquadramento temporal, leia-se o seguinte trecho de Christian Borch:

By the end the 19th century, the emerging sociological discipline was supplemented by a rapidly growing interest in mass phenomena, giving birth to a whole literature on the (social) psychology of crowds. This concern with the grouping together of large collectivities was not merely academic. Rather the anxiety about crowds was a public affair, reflected, for instance, in a number of literary works of the period – not only in Europe but also in the USA, including novelists like Victor Hugo, Charles Dickens, Henry James and, later on, Robert Musil, Hermann Broch and, most notably perhaps, Elia Canetti.⁷⁸

A estes nomes pode acrescentar-se o de Ibsen, que, em *Um Inimigo do Povo*, dá conta do advento do poder político e social das massas, facto que, segundo Ortega y Gasset, em *A Rebelião das Massas*, “é o mais importante na vida pública europeia da hora presente”⁷⁹. O leitor mais atento não pode deixar de sentir alguma resistência a esta citação do filósofo espanhol, uma vez que o livro de onde o trecho foi retirado foi publicado em 1930, 48 anos depois da publicação de *Um Inimigo do*

⁷⁶ *Um Inimigo do Povo*, p. 96.

⁷⁷ Craig Calhoun, “Public”, Tony Bennett *et al.* (org.), *New Keywords. A Revised Vocabulary of Culture and Society* (Malden: Blackwell Publishing, 2011), p. 284.

⁷⁸ Christian Borch, “The Exclusion of the Crowd: The Destiny of a Sociological Figure of the Irrational” (*European Journal of Social Theory*, 9, 1, 2006), pp. 83-84.

⁷⁹ José Ortega y Gasset, *A Rebelião das Massas*, p. 39.

Povo. No entanto, tal como Ortega y Gasset não se esquece de apontar, o fenómeno, a emergência das massas como agente político, tem a sua génese no século XIX. Este pensador vai mais longe e identifica as massas com o povo⁸⁰. A este respeito, convém dizer que o autor de *Espanha Invertebrada* estabelece uma distinção entre massas e multidão, sendo esta uma realidade quantitativa e visual, enquanto aquela é qualitativa e representa “o homem na medida em que não se diferencia de outros homens, mas que repete em si um tipo genérico”⁸¹.

Tomas Stockmann diz que “as massas nada mais são do que matéria-prima bruta a partir da qual se molda um povo”⁸². Durante o quarto acto, o médico faz várias referências às “massas”, utilizando a palavra “massen”, que significa multidão, realidade quantitativa. É interessante que no seu discurso, nomeadamente nesta citação, o termo “almuen”, ou seja, pessoas comuns, seja utilizado como sinónimo de “massen”, multidão. Quero com isto demonstrar que é mais fácil perceber em norueguês que, ainda que não esteja em causa o carácter qualitativo das massas, estas, em *Um Inimigo do Povo*, são caracterizadas como um “facto psicológico”⁸³, aproximando-se anacronicamente da definição do filósofo espanhol. O médico diz que o seu irmão, Peter Stockmann, apesar do seu estrato social e da posição de destaque que ocupa na comunidade, é um “plebeu”, ou seja, um “homem médio”⁸⁴, devido ao facto de ele “pensar como pensam os superiores dele e acreditar no que acreditam os superiores dele”⁸⁵. Peter, e por extensão todos os homens que constituem aquela multidão, é um homem-massa, porque se sente “à vontade ao sentir-se idêntico aos outros”⁸⁶.

Do ponto de vista político e social, Ibsen está a dar conta dos perigos potenciais da ditadura da maioria, que, segundo Ortega y Gasset, põe em causa os princípios da democracia liberal. Para este pensador, “o liberalismo [...] é a suprema generosidade: é o direito

⁸⁰ José Ortega y Gasset, *A Rebelião das Massas*, p. 48.

⁸¹ José Ortega y Gasset, *A Rebelião das Massas*, p. 41.

⁸² *Um Inimigo do Povo*, p. 96.

⁸³ José Ortega y Gasset, *A Rebelião das Massas*, p. 42.

⁸⁴ José Ortega y Gasset, *A Rebelião das Massas*, p. 41.

⁸⁵ *Um Inimigo do Povo*, p. 98.

⁸⁶ José Ortega y Gasset, *A Rebelião das Massas*, p. 42.

que a maioria outorga às minorias e é, portanto, o grito mais nobre que soou no planeta”⁸⁷. É neste aspecto que o pensamento do filósofo espanhol se distancia do de Tomas, uma vez que este quer substituir a ditadura da maioria pela ditadura da minoria. É este traço tirânico, que Ibsen satiriza exemplarmente, transformando o protagonista num sábio-ignorante, que distingue Tomas da figura de um aristocrata do espírito, alguém que “despreza o que encontra sem prévio esforço na sua mente e só aceita como digno dele o que ainda está em cima dele e exige um esticção para ser alcançado”⁸⁸.

O leitor poderá dizer que estas palavras lembram a imagem que Tomas utiliza para falar das mentes da sua comunidade, quando as compara a casas que não são varridas e arejadas, perdendo, assim, “num período de dois a três anos, a capacidade de pensar e agir de uma forma moral”⁸⁹. Não poderia estar mais de acordo e vou mais longe: estou certo que Tomas se reconheceria na seguinte afirmação de Ortega y Gasset: “a sociedade humana é pela sua natureza sempre aristocrática, quer queira quer não, até ao ponto de ser sociedade na medida em que for aristocrática, e deixa de o ser na medida em que se desaristocratize”⁹⁰. Na minha opinião, o humor desta peça de Ibsen passa exactamente por isto: o protagonista julga-se um aristocrata, quando não passa de um negativo da massa que deplora. A comunidade já não tem verdadeiros protagonistas, apenas um coro⁹¹ cindido que dialoga entre si, sem que disto se aperceba, o que confere à acção uma índole ironicamente, ou não fosse Tomas médico, patológica.

No quinto acto da peça, alguns membros da multidão afirmam que o seu medo de enfrentar a maioria os leva a tomar posições contrárias às suas convicções. O seguinte trecho, no qual se sistematiza o pensamento do sociólogo francês Gustave Le Bon sobre a natureza das multidões, talvez ajude a entender esta cobardia: “Le Bon’s account of the crowd’s general characteristics portrays a psychological entity that impels its individual members to act in opposition to what they would

⁸⁷ José Ortega y Gasset, *A Rebelião das Massas*, p. 87.

⁸⁸ José Ortega y Gasset, *A Rebelião das Massas*, p. 77.

⁸⁹ *Um Inimigo do Povo*, p. 100.

⁹⁰ José Ortega y Gasset, *A Rebelião das Massas*, p. 46.

⁹¹ José Ortega y Gasset, *A Rebelião das Massas*, p. 41.

do consciously and on their own” (Borch, 2006: 86). Neste sentido, Ibsen afina pelo diapasão do seu tempo, que definia a multidão como irracional, imatura e feminina⁹², mas convém não esquecer que, como afirma Ortega y Gasset, a “formação normal de uma multidão implica a coincidência de desejos, de ideias, de modo de ser nos indivíduos que a integram”⁹³. Por conseguinte, não será o irracionalismo da multidão menos uma imposição colectiva sobre a psique individual e mais uma oportunidade para esta se libertar da cobardia que os seus limites individuais circunscrevem?

Uma das particularidades de *Um Inimigo do Povo* é a união entre Tomas Stockmann e a sua esposa, que Gail Finney descreve como o único casamento saudável nas últimas doze peças de Ibsen. Ainda assim, Finney não deixa de sublinhar a oposição fundamental entre a personalidade da Sra. Stockmann, Katrine, e a do seu marido. Este é idealista, irascível, egoísta, ela, pelo contrário, é realista, altruísta e sensata⁹⁴. As suas intervenções ao longo do drama mostram alguém que, embora entenda o seu marido e reconheça a legitimidade das suas reivindicações, não esquece o carácter hostil da sociedade⁹⁵, sendo a primeira, ainda antes da assembleia popular, a caracterizar a maioria sólida de forma negativa⁹⁶. Para ela, o ostracismo a que o seu marido foi votado é injusto, mas Tomas não deixa de ter culpa, porque é “muito imprudente com as palavras”⁹⁷.

Do ponto de vista da representação do feminino no drama, Katrine opõe-se diametralmente à sua filha Petra. Esta parece ser a encarnação perfeita da *New Woman*, um tipo literário comum no século XIX que Gail Finney apresenta assim:

The New Woman typically values self-fulfilment and independence rather than the stereotypical feminine ideal of self-sacrifice; believes in legal and sexual

⁹² Christian Borch, “The Exclusion of the Crowd”, p. 84

⁹³ José Ortega y Gasset, *A Rebelião das Massas*, p. 41.

⁹⁴ Gail Finney, “Ibsen and Feminism”, James McFarlane (org.), *The Cambridge Companion to Ibsen* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), p. 92.

⁹⁵ *Um Inimigo do Povo*, p. 56.

⁹⁶ *Um Inimigo do Povo*, p. 75.

⁹⁷ *Um Inimigo do Povo*, p. 107.

equality; often remains single because of the difficulty of the combining such equality with marriage; [...] is well-educated and reads a great deal; has a job [...].⁹⁸

De facto, Petra trabalha, é solteira, recusa-se a traduzir um texto moralizante e apoia a demanda política do seu pai, não se preocupando, como ele, com o bem-estar ou com o futuro da sua família. Esta representação de duas imagens antagónicas do feminino tem antecedentes sobejamente conhecidos na história da literatura. Para ilustrar o meu argumento escolho o par Antígona e Ismena.

Antígona é a corajosa donzela que se opõe aos ditames autoritários de seu tio, Creonte, para cumprir, morrendo, um imperativo moral que impõe a si mesma: enterrar o seu irmão Polinices. Ismena, embora entenda a vontade da irmã, não ousa rebelar-se contra o seu soberano, símbolo do poder político e masculino da sociedade. Apavorada, depois de ouvir os planos de Antígona, diz-lhe: “é preciso lembrarmo-nos de que nascemos para ser mulheres, e não para combater com os homens”⁹⁹. Pode dizer-se, embora reconheça as inúmeras leituras possíveis deste discurso de Ismena, que Ismena se recusa a travestir-se. Esta quer viver a sua condição de mulher, enquanto a sua irmã, ao ignorar o seu noivo, o casamento, a sacralidade da vida e a decisão de seu tio, rei de Tebas, se transforma virilmente num herói, falhando, porém, a possibilidade de se tornar uma heroína.

Para melhor entender a relação entre esta personagem e a professora do drama de Ibsen, leia-se o seguinte trecho: “throughout *An Enemy of the People*, Petra Stockmann view’s are shaped by those of her father, an influence underlined by the drama’s final word: the curtain falls as Petra grasps Thomas Stockmann’s hands and exclaims, ‘Father’”¹⁰⁰. Não deixa de ser sintomático que a mesma personagem que se recusa a traduzir um conto em que “uma providência sobrenatural cuida das pessoas deste mundo e conduz as coisas para que no fim tudo lhes corra *bem*... enquanto as chamadas pessoas más são castigadas”¹⁰¹, esteja

⁹⁸ Gail Finney, “Ibsen and Feminism”, p. 95.

⁹⁹ Sófocles, *Antígona*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008), p. 49.

¹⁰⁰ Gail Finney, “Ibsen and Feminism”, p. 96.

¹⁰¹ *Um Inimigo do Povo*, p. 65.

disposta a dar alento ao seu pai, deus de trazer por casa, quando este no fim, sozinho e sem qualquer fonte de rendimento que assegure o futuro da família, se proclama “o homem mais forte do mundo. Perante esta afirmação, Katrine, que aceita sem questionar o seu papel de mãe, esposa e dona de casa, “sorri e abana a cabeça”¹⁰². Katrine parece, com o seu gesto, estar a ecoar a advertência de Ismena a sua irmã Antígona: “se ao menos tiveres esse poder; mas desejas o impossível”¹⁰³. Em verdade, a Sra. Stockmann é única que se eleva acima da massa, porque sabe, como Ismena, que o seu lugar é, ainda, à janela¹⁰⁴. Convém não esquecer que é a irmã de Antígona a única que sobrevive à tragédia na peça de Sófocles, é ela a parturiente do futuro.

Em jeito de conclusão, é preciso reafirmar o carácter afirmativo do título desta peça de Ibsen e dizer que o Dr. Stockmann é, sem sombra de dúvida, um inimigo do povo, em relação ao qual se sente superior. Como pode alguém confiar num líder que é incapaz de aprender o nome dos seus criados¹⁰⁵? Se um partido político é “como um picador de carne; [que] mói todas as cabeças, confundindo-as numa única papa”¹⁰⁶ e a imprensa um folhetim burguês que reproduz vícios morais, a democracia é uma comédia de mau gosto com um fim trágico. No entanto, não são apresentadas alternativas, parece que, politicamente, todas as soluções são problemas distendidos. Do ponto de vista comunitário, as águas estão contaminadas e a viabilidade económico-social da cidade está comprometida; familiarmente, a obstinação de Tomas vai, assim parece, conduzir a sua mulher e filhos à desgraça.

Ortega y Gasset diz que “o século XIX foi essencialmente revolucionário. [...] Virou a existência pública do avesso”¹⁰⁷. Em *Um Inimigo do Povo*, Ibsen faz o retrato do seu tempo, através de um elenco de personagens que dão conta da tensão entre a existência pessoal/familiar e o domínio público. O grande problema reside na intensidade

¹⁰² *Um Inimigo do Povo*, p. 127.

¹⁰³ Sófocles, *Antígona*, trad. Maria Helena da Rocha Pereira (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008), p. 51.

¹⁰⁴ *Um Inimigo do Povo*, p. 80.

¹⁰⁵ *Um Inimigo do Povo*, pp. 32, 123.

¹⁰⁶ *Um Inimigo do Povo*, p. 111.

¹⁰⁷ José Ortega y Gasset, *A Rebelião das Massas*, pp. 72-73.

da transformação social que ocorre durante o século XIX. Neste drama, Ibsen transforma a comunidade democrática, realidade nascente, numa distopia. Esta caracterização negativa é importante, porque, como afirma Raymond Williams, o termo comunidade, ao contrário de outros como nação ou sociedade, não conhece usos desfavoráveis¹⁰⁸. Se fraqueza se pode apontar a *Um Inimigo do Povo* é a sua têmpera demasiado negativa. O indivíduo, a família, a comunidade, os partidos políticos, a imprensa, todas as ideologias políticas e a condição humana, em suma, tudo é violentamente criticado nesta peça ibseniana. Sobrevive apenas uma ética de dissidência, uma atitude de resistência que começa inevitavelmente pela dúvida e pelo não; cabe ao leitor pensar se o “não” pode ser caminho.

¹⁰⁸ Raymond Williams, *Keywords. A Vocabulary of Culture and Society* (New York: Oxford University Press, 1983), p. 76.