

XXII Simpósio Nacional de História – ANPUH

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA

João Pessoa – Paraíba – 27 de julho a 01 de agosto de 2003

Área: História e Identidades

Coordenadora: **Gladys Sabino Ribeiros**

Título: O teatro intimista de Strindberg: poder e idéias na virada do século XIX para o XX*

Autor: Gisálio Cerqueira Filho**

August Strindberg (1849/1912), sueco, nascido em Estocolmo, é conhecido mundialmente como escritor, ensaísta e dramaturgo. Foi isso e muito mais: jornalista, crítico social, profundamente interessado tanto na ciência (química, medicina, ciências políticas) quanto no ocultismo e na estética. Homem de letras, novelista, poeta, pintor, considerado um dos maiores renovadores do idioma sueco, idealizador do “teatro íntimo”, que funcionou de 1907 a 1910 e tornou famoso o número 20 da Rua Norra Bantoget, na própria capital do país nórdico. Ele escreveu a maior parte dos dramas intimistas aí encenados, quase sempre referidos ao casal, ao casamento como armadilha, explorando-se ao infinito as contradições e ambivalências entre o pensar, o sentir e o agir que tanto encantaram o escritor Arthur Schnitzler e o médico Sigmund Freud, para citar dois prescrutadores da psiquê humana, ambos estabelecidos naquela Viena *fin-de-siècle* que insistia em chocar o mundo com experiências de vanguarda na área cultural. Combatendo o antigo teatro, enunciou uma série de princípios cênicos e sugeriu em carta a August Falk (23/4/1908) que “O Pai” (1887) deveria ser representada como uma tragédia, em traços largos, com alguma solenidade”. Embora fundamentalmente conhecido como dramaturgo alternou esta atividade com a alquimia, a fotografia e a pintura.

A tradução da peça “O Pai” para o português¹ foi feita a partir da versão em inglês de N. Erichsen e originalmente publicada em 1949 por Charles Scribner’s Sons (Nova York) e Gerald Duckworth & Co. Ltd. (Londres). Há uma tradução, do sueco para o francês, feita pelo próprio Strindberg e referida como “excelente” por Frederich Nietzsche em carta datada de 7/12/1888 e remetida para o autor desde Turim. Nesta mesma carta Nietzsche dá conta que fora “possuído pela peça magistral de rigorosa psicologia” e sugere que ela seja apresentada em Paris, no *Théâtre Libre de Monsieur Antoine*. Nietzsche percebera o extraordinário poder de introspecção e mesmo auto-análise presentes em “O Pai”. Em resposta, desde Copenhague e em meados de dezembro de 1888, Strindberg diz estar bastante satisfeito, mas dá conta de que foi obrigado a ceder os direitos de duas tiragens ao editor para assegurar a impressão da peça. E arremata textualmente: “em compensação, durante o espetáculo, uma velha caiu dura e morta, uma mulher pariu e no episódio da camisa de

¹ Tradução e revisão técnica realizadas por Luiz Fabiano de Freitas e Gisálio Cerqueira Filho, Niterói, 2001

força, três quartos do público se levantaram como um único homem para deixar o teatro, soltando uivos espantosos”. Embora feliz com o caráter chocante da encenação, mostra-se cético com a apresentação para os parisienses.

No que concerne à tradução para o francês, ele faz uma confidência: a de que escreve eventualmente em francês, mas ao mesmo tempo diz que não aceita traduzir “*Ecce Hommo*”, de Nietzsche, por constrangimento em cobrar o justo preço, que a seu ver seria caro, e por não poder fazer qualquer abatimento no valor da tradução: “eu crio, às vezes, em francês, em estilo de *boulevard* e mesmo pitoresco, mas também traduzo minhas próprias obras. É absolutamente impossível encontrar um tradutor francês que não se arvore em ‘corrigir’ o estilo segundo as regras retóricas da Escola Normal, privando assim a expressão da sua originalidade”.

Em “O Pai” Strindberg comporta-se como um miniaturista das relações explosivas encapsuladas na insituição do casamento (ele mesmo foi casado, e divorciou-se, em três ocasiões), e que o Ocidente de então ainda insistia em considerar como sacramento, acentuando-se o viés do Direito Canônico, contra o qual impunha-se com muita dificuldade o Código Napoleônico. O olhar atento para as relações de poder presentes tanto na família como no íntimo relacionamento amoroso do casal antecipa por algumas décadas a microfísica do poder Michel Foucault. O diálogo abaixo é exemplar:

“Capitão - Laura, salve a mim e a minha razão. Você parece não entender o que eu digo. Se a criança não é minha, então não tenho nenhum controle sobre ela, e não quero ter; isso é precisamente o que você quer, não é? Você tem o poder sobre a criança e eu deverei ser preservado para manter vocês duas.

Laura - O poder, sim. Todo esse combate de vida e morte foi causado por alguma coisa que não o poder?”

Megalomania, narcisismo, arrogância, autoritarismo absolutista, masoquismo, fixação materna, obsessão, hostilidade, misoginia, mania de perseguição, o parricídio, tudo isto está presente nas relações familiares, e sempre entrelaçado a um aspecto crucial para a Ciência Política: as relações de poder.

Por paradoxal que possa parecer, também a pintura de Strindberg nos ajuda a compreender o seu interesse nos dramas intimistas quase sempre referidos ao casal e à família, que tanta influência causou no cineasta, também sueco, Ingmar Bergman. No filme “Cenas de um casamento”, dirigido por Bergman, a “cena” doméstica já está viva em Strindberg. No filme “Fanny e Alexander”, Bergman o termina com uma cena onde duas personagens femininas falam de seu desejo de montar

“O sonho” (1901), de Strindberg. E na novela “Depois do ensaio”, ainda de Bergman, feita para a televisão sueca, a ação se passa após um ensaio de “O sonho” na forma de um diálogo entre o diretor e uma de suas atrizes. “O sonho” não é apenas uma paixão deste grande ícone do cinema; é também uma metáfora de Strindberg para o inconsciente e para a própria Psicanálise, que se funda n’*A Interpretação dos Sonhos*, por Sigmund Freud.

Muitos consideram que Strindberg tenha sido um cineasta antes do cinema. Isto porque nele a idéia de “corte” já está presente determinando o ritmo, a leitura e a vivência dos fatos cênicos. Mas de fato a idéia de “corte” atravessa toda a pintura do dramaturgo. Vejamos como.

Sua primeira pintura intitula-se “Ruínas do castelo de Tulborn na Escócia” e data de 1872. O autor viajou muito, viveu entre França, Suíça, Alemanha e Dinamarca, experimentou o exílio e freqüentou os círculos artísticos de *Grez-sur-Loing*, nas cercanias de Paris. Ali, em 1895, chegou a travar contacto com Paul Gauguin. Foi amigo dos líderes oposicionistas da arte oficial sueca como Carl Larsson e Karl Nordström. Larsson chegou a pintar um desenho para calendário (1883) onde retrata um brinde na pensão para artistas suecos em que Strindberg aparece em primeiro plano, à direita. Em 1896 desfrutou de uma boa temporada na companhia de Edward Munch.

Sua pintura, que possuía um vanguardismo inequívoco, custou a ser reconhecida; mas atualmente, é considerada como inovadora, criativa, precursora do que mais tarde seria denominado de expressionismo abstrato americano dos anos 50 e também do informalismo.

Seu legado estético está centrado na paisagem onde estão ausentes tanto a figura humana quanto qualquer outra referência a um espaço previamente conhecido. Entretanto, sua técnica nos oferece cortes planos em espaços referidos à perspectiva e à profundidade que resultam em sensação angustiada, tão cara a Munch e ao seu tempo, e mesmo claustrofóbica em pleno terreno ou zona paisagística totalmente livre e aberta. Por aí se capturam aspectos centrais de sua angústia interior, cravada na contradição e ambivalência de sentimentos. Sempre pintando “paisagens”, por certo irreconhecíveis na realidade, Strindberg costumava passear pelas manhãs e tardes no arquipélago de Kimemendö, na Suécia, retornando sempre à casa para pintar em estúdio. As cores que utiliza são quentes, telúricas; suas pinceladas são fortes. Como na melhor tradição inglesa a natureza vai ser reflexo de seu tormento interior e, nem mesmo o senso de humor, dito britânico, estará ausente.

Esse tormento está, talvez, associado a um pesado legado afetivo e ideológico de natureza religiosa e cristã, particularmente de caráter tomista, mas re-interpretado na Suécia protestante. Um certo individualismo intimista, de acento calvinista, interage com o integrismo cristão romano espalhando-se por um espectro tão grande. Uma interessante hipótese é a de que o neo-tomismo chega à Suécia através do exílio dos jesuítas na Rússia que os acolheu desde que a Companhia foi extinta em fins do século XVIII. O fato é que há um conjunto de valores religiosos conservadores

que pulsa na obra de Strindberg malgrado o combate que o autor move contra esses mesmos valores. As posições que assume na prática com relação à instituição do casamento em geral, as questões pessoais suscitadas pelo seu próprio casamento, o primeiro (1877-1891), com Siri², para não falar dos outros dois³, as posições progressistas que assume no tocante à defesa do divórcio e das lutas pelos direitos das mulheres, a coletânea de contos intitulada “Casamentos” publicada em dois volumes (1883; 1885), que lhe valeu um processo por blasfêmia; todo esse impressionante conjunto de ações concretas se choca violentamente com uma aspiração de perfeição, completude e controle absoluto inscrita no pensamento de Santo Tomás de Aquino. O sentimento de culpa é nevrálgico neste sistema de pensamento, tão forte no Ocidente e tão presente na infância de August Strindberg. A esse respeito seu epitáfio resume de maneira dolorosa a sua vida e nos confronta diretamente com o tomismo: “Tudo foi expiado, o único monumento que eu peço é uma cruz negra e minha história”. Expição e cruz negra, símbolos marcantes que se transformam em gala, morte e luto na vida e obra de Strindberg. Em “Há crimes e crimes” (1899), o autor antecipa a função e o papel do super-ego freudiano ao sugerir que há crimes não capitulados no código penal que, todavia, clamam a consciência e instauram o agulhão da culpa, em certos casos sem remissão ou perdão conforme a norma protestante.

A leitura de “O Pai” pode ser realizada a partir de, pelo menos, três entradas:

1) o absolutismo afetivo. 2) a ignorância simbólica da lei. 3) a misoginia. 4) a expiação da culpa a partir da encenação do sofrimento.

O desejo de controle sobre o Outro, a exigência de irrestrita obediência e submissão, informam e sustentam a personagem do Capitão de cavalaria em “O Pai”, a partir do desejo, de impossível comprovação cabal e definitiva à época, de que um homem é, com certeza absoluta, o pai de seu próprio filho. Ânسيا por obediência e submissão, ansiedade incontrolável por controle, surgem aqui como emoções e sentimentos, algumas vezes inconscientes, atuantes de forma decisiva no desejo de completude e na idealização narcísica. A fantasia de um controle absoluto funciona como uma pintura, um quadro que o sujeito pinta para enxergar a realidade da janela da sua subjetividade. E é realmente fantástico quando pensamos nos grandes acontecimentos históricos e permanências de longa duração que podem ser influenciados por esse tipo de emoção. A contradição e a ambivalência atingem um grau paroxístico em Strindberg quando, falando das condições para um casamento dar certo, diz com ironia e picardia; “o casamento só é possível se nos tornamos cegos e surdos, se deixamos de refletir um sobre o outro e, sob a influência do instinto, reencontramos a inconsciência” (Paris, 1895). E logo em seguida: “dar prova de bom gosto

² O primeiro casamento foi com a baronesa sueca Siri von Essen, mais tarde atriz do Teatro Dramático Real, que encena “Senhorita Júlia” no papel principal em 1899. Com ela tem três filhos: Karin, Greta e Hans.

³ O segundo casamento (1893) foi com a jornalista austríaca Frida Uhl, com quem vive até 1899 e tem uma filha: Kerstin. O terceiro casamento se dá com a atriz norueguesa Harriet Bosse. Nos últimos quatro anos de vida apaixonou-se pela jovem atriz do “teatro íntimo” Fanny Falkner, com que não chega a casar-se.

deixando-se enganar, não discutir os sentimentos do Outro, respeitar suas pequenas fraquezas e seus grandes vícios, eis as condições de um casamento” (Paris, 1895). Todavia, todo esse receituário vem acompanhado da exigência de obediência total e submissão completa, como as que são feitas pelo Capitão, nos termos da máxima *perinde ac cadaver* (obediente como um cadáver), lema de Inácio de Loyola e dos jesuítas da Companhia de Jesus, por ele fundada.

O absolutismo afetivo nos termos propostos por “O Pai” acaba resultando na imagem totêmica de uma figura paterna onipresente e avassaladora, cuja fantasmagoria se iguala, nos efeitos, à sua carência, quando tal figura paterna esteja eventualmente ausente ou degradada. Ambas as imagens, a da carência da figura paterna ou a da sua presença absolutista e autoritária acabam por produzir o interessante efeito da ignorância simbólica da lei com importantes e deletérios efeitos sobre a ordem jurídica, especialmente no Ocidente, e que vem sendo estudados por Pierre Legendre. Finalmente, e na trilha aberta por este autor francês, (jurista, cientista social e psicanalista) os sentimentos de demanda por obediência e submissão vem sempre acompanhados pelo sussurro do “eu te amo”, do quanto amoroso e amável é o censor do qual se investe o poder, encarnado na figura do pai. Daí porque a vacilação em obedecer, o medo, o temor, a obediência em si, serem tonalidades de uma mesma melodia: o desejo de submissão.

O sentimento da misoginia também comparece, quase sempre inconsciente, pois em Strindberg ele está admiravelmente unido com uma prática política de defesa dos direitos das mulheres... Por isso, as ambivalências aqui se dão no plano analítico das relações entre o agir e o sentir. De fato, a capacidade de enxergar o diverso na unidade, a ambivalência de sentimentos opostos inscritos na unidade da ação era muito peculiar ao escritor sueco. Funciona ele próprio como um vulcão de emoções, mas com a qualidade rara de abominar todo e qualquer dogma; o que não o impedia de cair, as vezes, na armadilha do dogmatismo. Maximo Gorki refere-se ao desnudamento audacioso que faz da mulher no volume “Rainha Cristina”. E sugere: “eu que sou russo, habituado a cantar a mulher russa e a respeitá-la, muitas vezes me irritei com a atitude de Strindberg com relação às mulheres” (Jornal *Pravda*, n.10, 1912, por ocasião da morte de Strindberg). Em “O Pai”, o Capitão ve-se cercado por mulheres que querem subtrair seu poder e educar sua filha (Bertha). São elas: a sogra, que quer fazer de Bertha uma espiritualista; Laura (a esposa) que quer fazê-la artista; a governanta, que quer torná-la metodista; Margret, que quer torná-la batista; as criadas, que a querem salvacionista. Certamente não é fortuito esse furor pela conversão religiosa. Contra todas se insurge o Capitão aparentemente rebelde e insubmisso que quer fazer valer a sua total e plena autoridade paterna. Mas ele próprio não está imune ao neo-tomismo de natureza religiosa, oculto na sua rebeldia, a impregnar o seu absolutismo afetivo. Aliás, o conjunto de mulheres contra o qual se insurge, o capitão as designa como “bando”. Acrescenta Gorki: “acho que a severidade excessiva com a qual ele freqüentemente julgava a mulher, tinha sua

origem numa idéia muito elevada do papel dela no mundo e do amor infinito da mulher enquanto mãe. Ou dizendo de outra forma, amor pelo ser que triunfa da morte, criando” (a maternidade). A misoginia de Strindberg se manifestava através da forma como o cristianismo a concebe: a entronização da mulher no “altar” do lar, uma certa inveja sobre a convicção que cada mulher podia ter de quem fosse realmente seu filho, ao contrário do homem, que nunca tinha certeza absoluta; o que acaba se transformando numa idéia obsessiva no Capitão: ter a garantia completa de que Bertha era sua filha. Bem, o tema era recorrente na época e certamente um dos clássicos da literatura brasileira, “Dom Casmurro” (1900), escrito por Machado de Assis 1839-1908), se construiu exatamente em cima desta dúvida: as amarguras do nosso Bentinho (metáfora alusiva à religiosidade) e a supremacia de nossa Capitu, abreviatura de Capitolina (metófora que sugere o poder - capitel, capitol, capitólio –, inclusive político, da mulher). Ciúmes, invejas, amargura, tormento interior, obsessão, loucura apaixonada, são sentimentos que se entrelaçam na convergência de busca de um controle absoluto. Bentinho está para o Capitão como Laura está para Capitu. E antes mesmo da psicanálise de Freud (1856-1939), Machado, no seu conto “O espelho”, já esboçava uma “nova teoria da alma humana” capaz de lidar com as contradições e ambivalências entre o sentir, o pensar e o agir. Dizia Machado: o “um” da criatura humana é composto de dois; ou o ser humano possui duas almas, uma interior, outra exterior ; uma que olha de dentro para fora, outra que olha de fora para dentro. E como Strindberg intuía isso!

Ele foi também pioneiro, depois de Kleist e Büchner, em trazer para o teatro as coisas que o faziam sofrer. Poderíamos chamar esse teatro de “sacrificial” para acentuar o valor da mortificação e do sacrifício no cristianismo? O fato é que no teatro também dito “onírico”, por onde é visível a infiltração do inconsciente, encontramos “continuadamente uma longa sequência de ‘flagrantes delitos’ (pecados), dos quais o próprio Strindberg foi vítima em sua vida pessoal. Encontro aí uma obsessão, uma obsessão real...”(Artur Adamov, *Théâtre en Europe*, n.5, Paris, Bebbia, jan. 1985). Não há dúvidas de que estávamos diante de um novo tempo e um novo espaço. Rimbaud costumava dizer que o amor, o tempo e o espaço, estavam para ser reinventados. Strindberg se esforçava por agir nesta direção apesar dos constrangimentos ideológicos a que estava submetido. O tempo como personagem, tempo estéril, cujo força corrosiva atinge homens e idéias, já fora tomado como tema pela literatura nórdica, mais precisamente dinamarquesa, com Jens Peter Jacobsen (1847-1885), com as obras “Maria Grubbe” (1876) e Niels Lyhne (1880). Strindberg avança por aí, dando seqüência ao conjunto de autores malditos que se iniciara com o movimento pré-romântico alemão *Sturm and Drang* (Tempestade e Ímpeto, 1770-1785), com Lenz, Kleist e Buchner; todavia, desligando-se crescentemente de uma primeira fase vinculada ao romantismo e depois ao naturalismo. Desta época fazem parte “Senhorita Júlia” (1888) e “O Pai” (1887), esta última essencialmente auto-biográfica. A segunda fase é caracterizada por uma intensa crise mística, cujo

título principal, e que ainda evoca o acento religioso, é “Inferno” (1897). Seu inferno é sua crise religiosa e vice-versa. Deste tormento sai em 1898 com “O Caminho de Damasco”, apaziguado e convertido como Paulo. A trilogia dramática “O Caminho para Damasco” é considerada marco inicial do teatro expressionista do século XX. A partir de então escreve alguns dramas tendo como pano de fundo a história sueca: “Erik XIV” (1899) e “Carlos XII” (1901). A última fase revela um Strindberg mais anti-dogmático e dando asas à fantasia; é conhecida como fase onírica, cuja adjetivação também nomeia o seu teatro íntimo. Várias peças de câmara são deste momento: por exemplo “A tempestade”, “Pelicano”, “Sonata dos Espectros” e “O Sonho” (1902).

Porém, devemos atentar que esta distinção em fases é meramente analítica e didática; elas estão inter-relacionadas e uma freqüentemente se reconhece na outra. Em “O Pai”, por exemplo”, mesclam-se aspectos românticos, naturalistas, místico-religiosos e oníricos. Trata-se de uma peça soberba. Em relação a ela o autor assim se pronunciou: “não sei se ‘O Pai’ foi uma invenção minha ou se minha vida foi assim, mas sinto que, num dado momento, não muito distante, isso me será revelado, e o drama aí presente me tornará louco ou me levará ao suicídio”.

Bibliografia:

Cerqueira Filho, Gisálio, “Freud, a Cultura e a Política”, revista Pulsional de Psicanálise, Ano XV, n. 155, São Paulo, Editora Escuta, março de 2002

Cerqueira Filho, Gisálio, “Édipo e Excesso: reflexões sobre lei e política, Porto Alegre, R.S., Sérgio Fabris Editor, 2002.

Gravier, Maurice (org.) – “*Théâtre cruel et théâtre mystique*”, Paris, Gallimard, 1964.

Legendre, Pierre - “*L’amour du Censeur: essai sur L’Ordre Dogmatique*”, Paris, Éditions du Seuil, 1974.

Michaelis, Rolf – “*Plaintes dans un vallée de larmes: Strindberg and le théâtre allemand, in “Théâtre em Europe*”, n. 5, Paris, Bebbia, janeiro, 1985.

Strindberg, August - “*Eight famous plays*”, Björkman, Edwin & Erichsen, N. (tradutores), introdução de Alan Harris, primeira edição por Charles Scribner’s Sons (Nova York) e Gerald Duckworth & Co. Ltd. (Londres), 1949.

Strindberg, August - “Posições sobre o feminismo” in “*Primer Acto: cuadernos de investigación teatral*”, n. 199/200, Madri, Editorial Vox, maio/outubro, 1983.

Strindberg, August - Programas de montagem para “*Temporale*”, por Giorgio Strehler e “O Pai”, por Celina Sodré (direção) e Fátima Saadi (assessoria teórica).

Strindberg, August http://www.mundofree.com/aurora_boreal/Strindberg_pintura.html

Para algum outro detalhe ver também Strindberg Museum in the Blue Tower (Drottninggatan, 85 - 11 160 Stochholm, Sweden) na Internet.