

Tradução

**Strindberg: um capítulo esclarecedor da dramaturgia moderna**

Iná Camargo Costa

# Strindberg: um capítulo esclarecedor da dramaturgia moderna

Iná Camargo Costa  
Universidade de São Paulo  
inataiva@gmail.com

**Resumo:** Quem tem interesse pela dialética das formas literárias pode ver como Strindberg lutou contra as limitações do drama em peças como *Senhorita Júlia* e depois encontrou uma solução para as dificuldades que enfrentava ao adotar o drama de estações e um narrador que ele mesmo não identificou como tal em peças como *O sonho e Estrada para Damasco*.

**Palavras-chave:** dramaturgia; crise do drama; Strindberg

**Abstract:** Those who are concerned to the dialectics of literary forms can see how in plays like *Miss Julie* Strindberg fought the formal limitations imposed by the dramatic conventions. Later this dramatist found a solution for his difficulties in the plays *The Dream* and *To Damascus* by adopting the station drama form and a narrator that he himself has not acknowledged as such.

**Keywords:** dramaturgy; drama crisis; Strindberg

Ainda não existem os estudos necessários ao conhecimento adequado do movimento naturalista nem mesmo nos principais centros onde ele se desenvolveu – Paris, Berlim, Londres, Dublin e Moscou. As razões para este desastre cultural podem ser resumidas em uma só proposição: as derrotas que os trabalhadores sofreram ao longo do século XX, começando imediatamente após a Revolução de Outubro, respondem pela progressiva incapacidade destes mesmos trabalhadores defenderem os seus interesses também no plano da cultura. O naturalismo na literatura e no teatro é um deles.

É possível conceituar o naturalismo como a experiência teatral na qual pela primeira vez os trabalhadores se viram nos palcos como classe. *Os tecelões* é apenas uma dentre as inúmeras peças escritas e encenadas ou censuradas no período. Para dar um exemplo não muito distante, o romance *Germinal* de Émile Zola teve censurada uma adaptação para teatro na mesma época. Do ponto de vista da dramaturgia, o naturalismo explicitou as razões de classe das incompatibilidades entre o drama como forma e as lutas dos trabalhadores como assunto.

Até os dramaturgos que não estavam minimamente envolvidos com as lutas dos trabalhadores, caso de Strindberg, tinham preocupações que, levadas ao teatro, também se mostravam incompatíveis com a forma do drama. Por isso mesmo a sua obra só encontrou o caminho do palco pelas mãos de encenadores naturalistas como Antoine ou de

empreendimentos desde logo inspirados na luta *contra* teatro livre, como foi o caso do L'Oeuvre de Lugné-Poe.

*Senhorita Júlia* (1888), encenada por Antoine, faz parte da família naturalista e ainda está muito próxima da peça-bem-feita, mas tem duas qualidades que interessam aqui. A primeira lhe é extrínseca, pois se trata do prefácio (publicado por Antoine no programa do espetáculo) no qual Strindberg mostra o grau de consciência dos artistas de então sobre a necessidade de se inventar *novas formas*. A segunda, paradoxalmente inspirada na paranóia misógina de Strindberg, acrescenta uma nova explicitação do caráter machista e de classe da idéia de liberdade, ou livre iniciativa, que nesta peça aparece sob a temática do assédio sexual (no bom sentido).

Como não é o caso de reconstituir aqui a iluminadora análise que o dramaturgo faz de sua própria peça, nem suas críticas bem humoradas aos costumes e convenções teatrais ainda em vigor, vale a pena ao menos referir a metáfora bíblica que sintetiza o maior problema do teatro de seu tempo e que alguns anos depois ele mesmo contribuiu para solucionar: “não temos ainda novas formas para os novos conteúdos, e o novo vinho fez explodir as garrafas velhas”(STRINDBERG, s/d).

Strindberg seria apenas mais um dos dramaturgos naturalistas, talvez nem tivesse entrado para a história, se não tivesse ultrapassado seus próprios feitos presentes em *Senhorita Júlia*. Seu lugar na história do teatro moderno se deve antes às experiências mais radicais que realizou no plano da forma na última fase de sua vida: coerente com a metáfora do vinho que explodiu a garrafa velha, no ano de 1898, após outras experiências bem e mal sucedidas, Strindberg finalmente deu com a forma que pavimentou o caminho por onde passou o teatro do século XX, em particular o expressionista e o épico.

Entre as convenções do drama, uma em especial se lhe apresentava como obstáculo: a objetividade da forma, ou a impossibilidade de tratar da interioridade dos personagens, como faz o romance, na medida em que a forma do drama só reconhece como legítimo aquilo que se passa na esfera das relações inter-humanas, cujo veículo é o diálogo. Na peça *A mais forte* Strindberg já experimentara a forma do monólogo encenado como falso diálogo (só um personagem fala, como fará Cocteau muito mais tarde em *O belo indiferente*), mas não era isso o que procurava. *O pai*, anterior à *Senhorita Júlia*, foi uma tentativa inteiramente incompreendida de introduzir o *foco narrativo* no drama. Mas em 1898, em *Estrada para Damasco*, os dois problemas foram resolvidos através do resgate de uma das formas do teatro medieval, o *drama de estações*. Como indica o conceito, a matriz desta forma é o *teatro processional* ou, mais simplesmente, a procissão em que se rememora a *Via Sacra*, na qual cada estação reconstitui um episódio do último dia do Cristo, do palácio de Pilatos ao Calvário.

*Estrada para Damasco* é uma trilogia cujas duas primeiras partes ficaram prontas em 1898 e a terceira em 1904. O título remete à história da conversão de Saulo de Tarso e é de conversão mesmo que a obra trata. Limitando-nos à primeira etapa deste tríptico monumental (que estreou em Estocolmo em 1900 e na França só em 1949), a primeira coisa

que salta aos olhos é a combinação da estrutura em estações (quadros) com a divisão em cinco atos (inteiramente desnecessária, como se pode imaginar: a peça em quadros está nos antípodas da tragédia neoclássica).

Os quadros se sucedem num movimento de ida-e-volta perfeitamente simétrico. A ida começa numa esquina, passa pela casa de um médico, um quarto de hotel, praia, estrada, desfiladeiro, cozinha de uma casa na montanha, quarto nessa mesma casa e culmina num sanatório. Esta é a nona estação, a partir da qual dois (por assim dizer) personagens, Desconhecido e Mulher, retornam até chegar novamente à esquina inicial, num total de dezessete estações (três a mais que a Via Crucis original). Desconhecido e Mulher desenvolvem uma problemática relação amorosa, marcada por infidelidades, problemas econômicos, psicológicos e rejeição social (estão impedidos de legalizar a união). Ao mesmo tempo ambos são reciprocamente estímulo e obstáculo, conhecimento e ignorância, desdobramento psicológico e espelhamento, identificação e estranhamento. O clímax, se assim se puder chamar (pois do ponto de vista do assunto está mais para nadir), é um colapso nervoso do Desconhecido que recebe tratamento num sanatório. O caminho de volta é uma peripécia para os que acreditaram na alusão à conversão de São Paulo: aqui o auto-conhecimento, ou a descoberta da “verdade”, ou cura, na opinião dos médicos, não resulta em mudança de comportamento, até porque os problemas objetivos (falta de dinheiro, principalmente) continuam irresolvidos. Só na cena final do último quadro teremos uma espécie de *promessa* de conversão, quando a Mulher convence o Desconhecido a entrar numa igreja.

O exame de todas as questões discutidas pela peça nos levaria longe demais. Mas, para que se tenha uma idéia, basta enumerar as seguintes: problemas de um escritor em crise com seus editores que se recusam a lhe fazer adiantamentos, discussão dos métodos de educação dos filhos, busca de identidade jamais encontrada, blasfêmia explícita inspirada em textos do *Deuteronômio* (especificamente: as maldições de Moisés), métodos convencionais e heterodoxos de tratamento psiquiátrico e assim por diante.

O que realmente interessa nesta peça de Strindberg, e já foi destacado nas análises de Peter Szondi (SZONDI, 2001), é a descoberta (ou redescoberta) de uma forma teatral épica em condições de permitir a encenação daquilo que mais tarde veio a ser referido como “dramaturgia do ego”, na qual não se tem mais diálogos, pois não há mais personagens. O que se tem é o sonho (ou pesadelo) de um único personagem (neste caso, o Desconhecido) no qual todos os demais são suas próprias emanações, ou projeções. Para dizer o mesmo em outras palavras: a partir de *Estrada para Damasco*, tudo em Strindberg passa a ser função de um *eu* central, ou seja, um narrador. O texto passa a ser na verdade monólogo (com discurso indireto livre, apenas convencionalmente distribuído entre personagens que só aparentemente dialogam) no qual se assiste à encenação de episódios (quadros) da vida psíquica encoberta (ou revestida) por acontecimentos da esfera das relações inter-humanas. Este processo de revelação é ilimitado: não respeita as convenções de tempo, espaço, verossimilhança, valores consagrados, nada – exatamente como no

inconsciente a que se refere Freud em sua *Interpretação dos sonhos*, que tem praticamente a mesma idade desta peça, e não por coincidência.

Como resultado desta estratégia (monólogo, estações), desapareceram as três unidades (ação, tempo e lugar) do drama tradicional e elas foram substituídas pela “unidade de personagem”, que entretanto nem ao menos tem identidade. A lei da causalidade, determinante da unidade de ação, é substituída pela sequência solta, por fragmentos cujas conexões deverão ser identificadas por meio de categorias do repertório da crítica literária como os expostos por Freud no livro citado: condensação, fusão, metáfora, metonímia e assim por diante. Sem exagero, pode-se dizer que com Strindberg está tecnicamente consumada, também na dramaturgia, a liberdade de trânsito por todos os gêneros.

Em 1902 Strindberg escreveu *O sonho* que já explicita no título a referência ao modo como estruturou a peça. A novidade aqui, em relação ao drama de estações, é a materialização de um narrador (cuja ausência até hoje confunde intérpretes de *Estrada para Damasco*), que o próprio dramaturgo não reconheceu como tal, embora não lhe faltem antecedentes na figura dos compadres do teatro de revista ou dos *raisonneurs* do teatro realista francês. A prova técnica do não reconhecimento do narrador (responsável pela consistência do foco narrativo e da própria narrativa como um todo), por parte do dramaturgo, é a sua morte no terceiro ato, uma vez que ele apareceu sob a máscara de personagem dramática e esta morte compromete a consistência da peça como um todo.

Avaliando este resultado, Peter Szondi observa que, enquanto em Ibsen a personagem dramática tinha que morrer porque faltava às peças um narrador épico, o primeiro narrador de Strindberg morreu por não ter sido reconhecido como tal. É por isso que, mesmo tendo encontrado a forma épica no drama de estações ou na estrutura do sonho para a temática épica que o século XIX já vinha apresentando havia tempo, Strindberg permanece no limiar do teatro moderno. Mas, por ter encontrado a forma épica da “dramaturgia do ego”, ele é o elo objetivo entre o naturalismo e o teatro expressionista.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

STRINDBERG, August. *Senhorita Júlia*. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d, p. 18.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. Trad. Luiz Sérgio Repa.