

Gonçalo Vilas-Boas*

Universidade do Porto, ILCML

Olhares sobre Strindberg, passando por *A Menina Júlia* e *O Sonho*¹

Resumo:

Este ensaio debruça-se sobre alguns aspetos relacionados com a construção das personagens das peças de August Strindberg, sobretudo *A Menina Júlia* e *Um Sonho*, para além de analisar alguns traços gerais da obra e do pensamento do autor, não só a partir das obras, mas também das cartas, diários e outros textos. Ler é fazer encontrar os olhares do autor manifestados nos textos com os nossos. O que o leitor receciona representa uma paragem num trajeto que tem origem no autor, como homem, como cidadão no seu tempo, em obras marcadas forçosamente pela interdiscursividade, onde está presente tanto Strindberg como o seu tempo.

Palavras-chave:

Strindberg, *A Menina Júlia*, *Um Sonho*, interdiscursividade

Abstract:

This essay examines certain aspects of character construction in the plays of August Strindberg, particularly *Miss Julie* and *A Dream Play*, while also analyzing some general features of the author's work and thought, drawing not only from the plays themselves but also from his letters, diaries, and other writings. Reading involves bringing the author's perspectives, as expressed in the texts, into dialogue with our own. What the reader receives represents a pause along a path that originates with the author — as a man, as a citizen of his time — in works inevitably marked by interdiscursivity, in which both Strindberg and his era are deeply embedded.

Keywords:

Strindberg, *Miss Julie*, *A Dream Play*, interdiscursivity

1.

August Strindberg é um dos autores mais complexos e controversos da sua época. Autor de mais de 50 peças e de inúmeros outros textos, ao longo de 40 anos, centrou muito da sua produção na “batalha entre os sexos”, para ele, o motor da existência humana, no “combate de cérebros”, “vissecações”² da alma humana, neste mundo regido por forças caóticas.

Mas não estamos naquela época, e em qualquer leitura ou representação estamos a reconstruir a obra no nosso tempo, nos nossos contextos. Há sempre uma dupla temporalidade: a do tempo da sua produção e a do tempo da receção. No nosso caso, temos de ter em conta também os diversos tempos das diferentes receções; estamos perante uma *pluritemporalidade*. A literatura é um espaço de liberdade, a da palavra, por isso não a podemos prender em leituras historicistas. Mas a liberdade não é total, uma vez que há um texto a construir a partir de um já existente e há também receções que possam ter deixado marcas.

Interessar-nos-á ver aqui Strindberg no seu tempo, não só a partir da sua obra, mas também a partir da sua obra paratextual (cartas, anotações, etc.), ele que tanto viajou pela Europa Central, numa época perturbada pela insegurança, pelo rápido questionar do mundo antigo, sobretudo a nível da ciência, a questionar os pilares da sociedade, na sensualidade, como nota Per Stounbjerg (2021: 651), num mundo cheio de mentiras, que é preciso destruir.

Assim, é importante ler Strindberg também nas suas cartas, diários e outros textos, embora seja preciso ter sempre em conta que o autor adapta o que escreve ao que julga que o recetor deseja, isto é, aquilo que escreve, mesmo em textos não ficcionais, não é para tomar totalmente à letra.

Johan, o alter ego do autor em *Filho de uma Criada* é caracterizado como sendo possuído pela dúvida:

A dúvida! Ele não aceitava os pensamentos de modo completamente acrítico, mas desenvolvia-os, combinava-os. Por isso, nunca podia tornar-se num autómato, nem integrar-se na sociedade ordenada. [...] Quando somos lançados para a vida, a primeira coisa que aprendemos é ficar calados, é calar a verdade. Trazemos a máscara das convenções, com a qual sorrimos e fazemos discursos festivos, nos quais dizemos grandes palavras, pregamos a moral e cantamos as honras patrióticas. Sob esta pressão, a hipocrisia, estamos divididos e vivemos uma vida que não é a nossa. (Strindberg 1985: 210)

Em uma carta a Edvard Brandes,³ de 29.7.1884, escreve:

Eu sou socialista, niilista, republicano, sempre o oposto de reacionário! Somente através dos sentimentos, pois sou um ‘intimus’ de Jean-Jacques, no que diz respeito ao regresso à natureza: quero ajudar a pôr tudo de pernas para o ar, para ver o que está na base de tudo. Penso que somos tão intrincados, tão profundamente dominados que não nos poderemos libertar sem antes incendiar e mandar tudo pelos ares, - para só depois retomar a partir do zero. (Brandes *apud* Myrdal 1977: 7)

Falar em Johan, personagem central de *Filho duma criada*, é levantar imediatamente a questão da autobiografia. Procurar a biografia nas peças deste autor não nos leva muito longe; porém, conhecer a biografia, ou melhor, as biografias do autor e especialmente as entradas diarísticas, as cartas, e também outros testemunhos externos, poderão ajudar a compreender as peças.

O autor dá preferência a obras de prosa quando quer escrever com propósitos autobiográficos. Lembremos alguns textos, que o escritor queria ver publicados num só volume com o título *O filho de uma criada*: “Filho de uma criada”; “O Salão vermelho”; “Inferno”; “Sozinho”,⁴ e mais sete outros títulos. Strindberg não precisa de ser fiel, ele escreve-se e isso depende sempre dos contextos da escrita, das memórias, dos “humores”. Interessa-nos, assim, o mundo do pensamento, as lutas, as dúvidas, nas peças que lhe servem de laboratório para experimentar, as “batalhas cerebrais” de que nos fala várias vezes. Henning Mankell, autor de algumas peças sobre Strindberg, dizia que as suas obras eram participações biográficas para a resolução da questão central: quem sou eu?⁵

Não é raro classificar o autor sueco de misógino, pela maneira como constrói certas personagens femininas. Contudo, escreveu textos sobre os direitos das mulheres que ainda hoje seriam vistos como extremamente progressistas, como se pode ver na 1ª parte da coletânea de contos *Giftas I* (1884) [Casados]. Depois de um processo que lhe foi movido por meios conservadores e pelas feministas de Estocolmo, Strindberg voltou a sua raiva contra as feministas: torna-se antifeminista radical, como defende Anna Cavallin, mas não misógino, integrando-se no que se escrevia no final do século em França, na Alemanha (lembremo-nos de Nietzsche), e muitos outros escritores bem mais radicais do que o autor sueco. Para Strindberg, a mulher não pode ignorar o seu papel natural, o da maternidade, para logo classificar a mulher como “Madona” ou como “prostituta”. Ele escreve:

Foi o despótico e lascivo século XVIII que transformou a mulher numa boneca; a mulher culta é uma invenção estrangeira (francesa), que entrou clandestinamente no nosso país. Claro que foram os homens os responsáveis por essa invenção. O meio utilizado foi a “galanteri”. (Strindberg *apud* Steene 1976: 2)

Depois da crise do “Inferno”, que divide a sua escrita entre a naturalista e a simbólica, pós-naturalista ou expressionista, o desenho da mulher foi muito mais moderado, tendo criado figuras de mulheres bem femininas, como em *Um Sonho* ou *Till Damaskus* [Em Direcção a Damasco]. Compare-se a construção das personagens Laura, em *O Pai*, e Alice, em *Dança da morte*, onde a vitória oscila nesta luta entre iguais. O monstro não é a mulher, é o mundo que cria discrepâncias, afastando o homem da sua essência natural. Nefasto é o modo como a instituição ‘casamento’ se constrói e a subsequente luta pelo poder. Assim, não é a mulher em si, como ser natural que está no alvo da mira de Strindberg, mas a mulher na sua função social, pois, muitas vezes, no interior do casal, ela luta pelo poder, através da palavra, tendo como modelo a sociedade patriarcal, só que com papéis invertidos. Laura, em *O Pai*, quer destruir o homem.

Ela diz no 2º ato da peça: “O poder, sim! Por que foi esta luta de vida ou de morte senão por causa do poder?” Em *En ny blå bok*, [Um novo livro azul] de 1908, escreve: “Os esposos não se conseguiram reencontrar; dominava a discórdia; as crianças sofriam; e toda a longa vida parecia aos dois infelizes uma permanente tortura.” Já Alice, em *A Dança da Morte*, luta por uma posição igual. A instituição *casamento* aqui apresentada é obviamente a da concepção burguesa, tendo em conta a macroestrutura em que surge. Neste quadro é o homem que ganha dinheiro e sustenta a família, portanto a mulher aparece como figura subordinada. Para o autor, o argumento para o ataque à mulher moderna burguesa é a maternidade; ela é a função essencial da mulher, o dar à luz e criar as crianças. Os espaços onde se dão os conflitos entre o homem/marido e a mulher/esposa são salas fechadas, mas há sempre portas que se podem abrir, e por onde entram e saem figuras representando os seus papéis sociais. A vida dos casais é como um inferno: Cavallin nota que nos encontramos perante uma certa forma de “patologização” da mulher na apresentação das lutas entre as mulheres e os homens na “prisão” do casamento.

Nesta perspectiva, as obras são biográficas no sentido de uma biografia interior. Claro que há muitos aspetos que coincidem, mas nós lemos ou vemos representados não a vida do autor, mas construções que ele fez, ainda que a partir de si próprio e do seu mundo e das relações com os outros, os palcos dessa luta. Os contextos são, por vezes, até mais importantes que aspetos biográficos factuais.

É sabido que Strindberg afirma várias vezes que escrevia melhor quando estava alucinado, o que se nota também em algumas das suas pinturas, onde retrata, por exemplo, a natureza. Era o modo, diz ele, de tornar visível o seu inconsciente, em diálogos nem sempre coerentes, em situações claustrofóbicas em que coloca figuras em solidão, em desespero, em luta. Referindo-se a *A caminho de Damasco*, diz tratar-se da “legislação do acaso”; em *Um Sonho* o autor fala de “esse espelho do meu interior” e escreve: “Novo vinho rebentou com as velhas garrafas”.

Ao vermos as temáticas centrais nas peças – e aqui é preciso distinguir o Strindberg antes e depois da crise do “Inferno” – encontramos obsessões, dúvidas, medos da solidão, o medo de enlouquecer, o medo das autoridades, desesperos, as lutas de classe, as lutas entre os sexos. Vejamos um exemplo bem conhecido: aquando da apresentação da *Menina Júlia*, ele escreve um Prefácio, mas fá-lo posteriormente à escrita e claramente dirigido ao editor na Suécia e a Antoine, em Paris, para os convencer, e também os seus leitores e críticos, de que se trata de uma peça claramente naturalista, portanto integrável nas práticas teatrais mais modernas na época. Porém, a sua interpretação no Prefácio de que se trata de um manifesto de um naturalismo que ele já não pratica na peça, não coincide com alguns aspetos do texto, nomeadamente em relação às personagens de Jean e de Julie. E em *O Pai* este é levado ao desespero pela dúvida levantada pela esposa relativamente à paternidade.⁶

Törnqvist escreve a propósito do papel dos protagonistas nas peças de Strindberg: “O protagonista tende a abarcar todos os outros, que por baixo da fina camada realista funcionam como irradiações ou emanações do ego dele ou dela” (Törnqvist 1991: 99). O leitor terá que ver quem domina e como as figuras secundárias se relacionam com a personagem principal (*idem*: 99–101). A conciliação entre as figuras não parece possível, assumindo as figuras secundárias o

papel de comentador ou dos que tentam levar as figuras a uma qualquer reconciliação.

As obras de Strindberg eram gigantescas auto-encenações, projeções do eu, essencialmente encenações do eu interior e do modo como ele via o mundo e a si nesse mesmo mundo. Estamos na época naturalista e na onda nietzschiana de, como ele diz, filosofar com o martelo. Por isso, o autor põe em causa todos os pilares da sociedade. Contudo, ele nunca é nem pretende ser um observador imparcial. O racional e o objetivo cruzam-se sempre com o lado afetivo, dominando este muitas vezes. Numa entrevista de 1909, publicada na revista *Bonniers Månadshäften*, afirma:

Não tenho grande opinião dos homens; não gosto muito deles e eles não esperam muito de mim, porque não somos propriamente amáveis; muitas vezes tenho pena deles, mas não todos os dias; perdoo aos voluntários; e àqueles que amo, então incondicionalmente; mas reajo contra a maldade gratuita e vã, à mentira premeditada e ao prazer sórdido perante a infelicidade dos outros; e é assim que deve ser!⁷

Também se revolta contra a mesquinhez das pessoas, tomando claramente partido pelos desfavorecidos, homens ou mulheres. Pode-se ver isto no seu livro *Breve Catequese para a classe oprimida*.⁸ Vejamos algumas afirmações postas na boca de algumas figuras: o Desconhecido, um *alter ego* do autor, diz em *A Caminho de Damasco III*: “Não! O que eu vivi é meu e de mais ninguém! O que li tornou-se meu, pois que o quebrei como o vidro, fundi-o e da massa soprei novo vidro em novas formas.” Noutra carta ao amigo Verner von Heidenstam escreve em 1885: “É falso mostrar só o lado feio da vida, como o é mostrar só o lado belo [...] A coisa mais importante é deitar abaixo! Deitar abaixo o céu, a Bíblia, a arte! Não deixar um pauzinho sequer em pé”.

No conto “Klostret” [O Convento], de 1898, escreve: “Espiar os segredos dos outros, trair os melhores amigos, utilizar a mulher como um coelho para experiências, viver como um sapo...” (Strindberg 1968: 198). Só que Strindberg tem um Eu multifacetado e, como tal, não pode ser analisado sem ter em conta as circunstâncias do momento de escrita, tendo em conta que são projeções, criações, possibilidades. O que escreve é uma procura da verdade, da sua verdade, e que escreve sobre nós todos para também se libertar a ele próprio, pois, uma vez escrito, escapa-lhe e ganha vida própria. O que interessa a Strindberg é pôr em confronto ideias, sentimentos, contradições: “A luta entre os contrários gera força”.

Depois da crise do “Inferno”, o autor mantém-se no mesmo mundo interior, mas a partir de uma nova perspectiva, mesmo a relacionada com a mulher. De novo, em *A Caminho de Damasco*, diz o Desconhecido, a figura que é o eixo central desta peça por estações: “Não podia ver os homens sofrer. Por isso disse-lhes e escrevi: libertai-vos, eu ajudar-vos-ei”.

Outra problemática com que se debate Strindberg é a questão da repetição: a vida não é mais do que isto, diz o Advogado à filha de Indra, fazer as mesmas coisas, as mesmas lutas, as mesmas relações todos os dias. A memória faz acentuar a consciência da repetição, do Outro como repetição, o que transforma a vida num inferno, pois é a eterna repetição de si próprio. É preciso esquecer, mas isso parece impossível, por isso também as figuras mentem e tentam esquecer, por exemplo através da arte, como se vê em *O sacristão romântico de Rånö*.¹⁰

Em *A dança da morte* assistimos a um “assassínio psíquico”, a que, aliás, assistimos em tantas obras deste “vulcão”, com alguns, poucos, momentos de serenidade. Escreve no diário, em 1907: “Gostaria de escrever sobre coisas luminosas e maravilhosas, mas não posso. A minha horrível tarefa é ser verdadeiro e a vida é incrivelmente feia”. Por isso, para ele o importante é a luta, a luta de cérebros, não o resultado. Kurt diz ao Capitão, em *Dança da Morte*, que acha que ele ‘poetiza’ a sua vida, ao que o Capitão responde que é preciso fazê-lo para que a vida não apareça em toda a sua nudez, isso sim, seria terrível, muito pior que a mentira. E ligado à memória está o onnipresente tema na literatura escandinava, a culpa, uma herança do protestantismo luterano e calvinista.

“Só se conhece uma vida, a sua própria. [...] O eu não é só um eu próprio, é um conjunto de reflexos, um complexo de impulsos, desejos, uns reprimidos, outros à solta”, diz Johan em *Filho duma Criada*.

Assim, Strindberg ensaia-se a si mesmo e ao trazer-se para o palco universaliza, torna de todos o que é seu. Nestes ‘ensaios’ não dá respostas no palco. A mentira reina nestas lutas pelo poder. Compete à plateia tentar responder às perguntas que as lutas em palco desencadeiam. Não interessa se é Jean ou Julie, Alice ou Edgar que ganham no palco, interessa que o espetador chegue a alguma conclusão ou que fique perturbado pela luta individual em palco, que é também uma luta do ser humano em geral, e, portanto, também do espetador. Nesta medida, este autor está constantemente a autoencenar-se, a autodramatizar-se, o que não quer dizer que se esteja a autobiografar. Escreve ao editor Bonnier:

A questão é realmente saber se os interesses privados de alguns indivíduos não deverão ser postos de lado pela simples razão de trazer à luz pela primeira vez o relato completo e verdadeiro de uma vida humana. ... Como pode ver, o meu livro *Casados I* não pretende ser uma salvação do meu casamento ou um ritual de purificação, mas uma autoanálise, uma psicologia anatômica.

E como não se pode conhecer bem o outro, escreve-se do que se conhece, de si próprio, o escritor é como um repórter do que viveu. Assim o escritor provoca a objetivação do Eu, como em *A casa queimada*, onde o Estranho diz que se via a si próprio como um outro. No romance *Svarta Fanor* [Bandeiras pretas], de 1907, escreve:

Pareceu-me desde cedo que a minha vida me foi apresentada em palco de modo a que eu pudesse observar todas as facetas. Isto reconciliou-me com os meus desaires e ensinou-me a ver-me como um objeto.

A vida de Strindberg é como um ensaio para as suas peças e obras ficcionais em prosa. Nesse sentido, podemos ver a sua obra como parcialmente auto-referencial, o que não é a mesma coisa que autobiográfico. Questionado em público, respondia muitas vezes com falas das personagens de diferentes textos, mostrando que as peças contêm as respostas às questões colocadas, ou, com outras palavras, respondia com as perguntas, as indecisões, e sobretudo as

acusações das personagens, das figuras que refletiam o seu mundo nos textos.

O homem é, portanto, sempre visto como solitário, em luta por um lugar, nem que tenha que mentir todo o tempo, nem que repita sempre as mesmas verdades e as mesmas mentiras, muitas vezes sem saber distinguir o que é uma ou a outra. Nessa luta, Strindberg vampiriza os outros, usa-os, suga-os.

2.

Já muito se escreveu sobre *A Menina Júlia* e *Um Sonho*. Neste ensaio, revisitarei sobretudo as personagens centrais destas fascinantes obras. Que tipo de mulher temos perante nós em *A Menina Júlia*? O autor não parece morrer de amores por Julie, o nome da personagem no original: ela era uma meia mulher nascida de outra meia mulher, escreve o autor a Edvard Brandes em 4.10.1888 (Strindberg 2007: 74). Julie é, sem dúvida, uma mulher rebelde, interessante, apesar de ingénua, algo irresponsável, não estando preparada para a luta; mas, no fundo, apesar dos comentários paratextuais do próprio Strindberg, trata-se das figuras mais interessantes que o autor construiu.¹¹ O nome afrancesado já aponta para uma mulher diferente, de origem aristocrática, ao contrário de Kristin, um nome comum na Suécia. Pelo contrário, o nome de Jean aponta para alguém que se *quer dar ares*, contrariamente aos dos outros, pois foi um nome adotado por ele. As traduções portuguesas ignoram muitas vezes esse facto.

Na minha leitura quem sai derrotado é Jean, que representa o mundo da pequena burguesia, que se submete ao mundo que serve, que não tem qualquer coragem. Em sonhos Jean vê-se a subir a escada que o leva a um lugar acima do ocupado pela sua patroa. Mas só a consegue vencer num laivo de curta duração, quando domina a jovem aristocrata sexualmente, embora mesmo aqui pareça ser ela a força instigadora. Há um momento em que Jean surge como um “homem” e não como um simples criado. Mas este momento é de curta duração: dura apenas o tempo em que despe a farda. Não tarda a voltar a ser o criado. Recusa a revolta – ou fuga, se quisermos – que Julie lhe propõe. A sua pequenez domina. Julie suicida-se, mas hipnotizada, a seu pedido, sendo sempre ela figura de agenciamento e poder. O dramaturgo foi muito criticado na época, por causa deste fim. Por várias razões: em primeiro lugar, era realisticamente pouco convincente ou conforme à realidade empírica (na época eram frequentes os casos em que mulheres nesta situação eram expulsas de casa e iam trabalhar, por exemplo, como criadas de café).¹² O caso do suicídio de Victoria Benedictsson, que Strindberg bem conhecia, teve a ver com a recusa de Brandes ao seu amor. Mas dramaticamente o suicídio é bem mais forte do que a mera saída para outra vida. Outra razão do desagrado de muitos foi a utilização da força da sugestão ou do hipnotismo, que estava em voga em França. Törnqvist nota que o suicídio é mais um ritual do que dado realista (Törnqvist 1989: 38), uma vez que o motivo é fraco. Por isso, alguns encenadores – poucos, muito poucos – não concretizam o suicídio ou tornam o final ambíguo. Tiago Rodrigues levou à cena a sua versão em *Um outro fim para a Menina Júlia*, em 2019, e colocou os protagonistas a encontrarem-se trinta anos depois, numa pequena pensão, uma concretização do sonho desesperado de Julie ao tentar convencer Jean dos seus planos de fuga. Jean não se revolta, ele próprio está hipnotizado pelas botas e pela campainha: continua a

ser o *criado*, e o autor não o poupa. Como também o autor não poupa a sociedade sueca da época.

Olhemos, agora, para a peça *Um Sonho*.¹³ Strindberg via esta peça como uma das suas melhores. É uma obra de arte total, incluindo música, bailado, artes visuais, não se cingindo às regras que regiam o teatro, incluindo a sua produção antes do Inferno. Alguns veem até certas técnicas cinematográficas, nomeadamente na montagem, por ser um drama por estações.

Antes de entrar na análise da peça, convém recordar que, em Portugal, a peça circula com o título *O Sonho*, como na publicação em 1978 da editora Estampa, aquela em que se baseou o espetáculo realizado pelo TEUC. Contudo, a Cornucópia já utiliza o artigo indefinido ‘Um’, correspondendo ao título em sueco. O facto é que do ponto de vista interpretativo os dois títulos podem sugerir coisas bem diversas. A última encenação, a de António Pires, em 2021, no Teatro do Bairro, não usa qualquer artigo, ainda que faça uso, na folha de sala, do título inglês *A dream play*; mas, já no texto introdutório, utiliza a denominação *O Sonho*.

Em primeiro lugar, vejamos o que o autor escreveu no curto prefácio à peça:

Em *Um Sonho*, tal como na peça onírica precedente, *A Estrada de Damasco*, o autor procurou reproduzir a forma incoerente, mas aparentemente lógica, do sonho. Tudo pode acontecer, tudo é possível e verosímil. Deixam de existir tempo e espaço. [...] As personagens dividem-se, desdobram-se e multiplicam-se, desvanecem-se e condensam-se e reconstituem-se. Mas uma consciência suprema a todos domina: a do sonhador. Para este não existem segredos, inconsequências, escrúpulos, leis. [...] Embora libertador, o sono revela-se penoso, mas, no momento em que é mais intenso o sofrimento, o súbito despertar reconcilia o que sofre com a realidade, que, embora dolorosa, surge agora como uma libertação, ao ser comparada com o pesadelo. (*O Sonho*: 19-20)

O deus Indra lá do alto não consegue ver bem o que se passa na terra e manda a sua filha observar para depois relatar. Note-se que é uma mulher a ser enviada para esta tarefa, após ter sido enviado um homem, que regressa com poucos resultados. Ela vive as dificuldades dos homens encarnando o papel de esposa, numa peça sem ordem cronológica, como num sonho, com a sua lógica interna. Tudo é mau, mas ao longe pode aperceber-se de que há algo mais festivo. Na didascália da cena X lê-se: “A meio caminho, a baía em plena luz e, no primeiro plano, a Praia Bela” (*idem*: 127). Esse outro lado é um sonho, um desejo, a que os intervenientes deste lado não têm acesso. “Os homens são dignos de lástima”. É este o leitmotiv da peça, é esse o recado que a filha – que no original tem o nome de cariz bíblico Agnes e, nas traduções portuguesas, o de Inês – levará para os céus a partir do seu percurso pela terra. E diz também, no final, “Não é fácil viver uma vida humana” (*idem*: 202). Não há soluções, o autor limita-se a mostrar as lutas diárias dos homens para sobreviver.

Também Julie e Jean são dignos de lástima, e nesta perspetiva também os espetadores. Como o advogado diz a Inês: “Em resumo, uma coexistência no sofrimento! A satisfação de um provoca a dor do outro” (*idem*: 98). Ou o Oficial que diz: “A tua felicidade está na origem das minhas mágoas...! (*idem*: 123).

A travessia da filha de Indra na terra não lhe agrada, não compreende as razões para tanto sofrimento. Daí o suspirar por voltar para o seu mundo, após ter vivenciado a vida conjugal como um inferno, ou seja, a vida só vista pelo lado negativo – nasce-se para sofrer, e as circunstâncias acabam por criar o ódio (vd. Nilsdotter 2000: 112-3).

Mas a vida é apresentada pela perspetiva das personagens, portanto de forma subjetiva, como afirma Törnqvist (Törnqvist 2004: 95), só a filha tem uma perspetiva interior (a da sua vivência) e exterior (a do seu papel de observadora). Strindberg afirma que tempo e espaço não existem, no sonho é essa a realidade, mas não na vida real das personagens – mesmo que ‘habitem’ o sonho, aí sofrem o tempo, porque se situam num dado espaço e, portanto, sujeitos à passagem do tempo, ainda que não cronológico. O mesmo crítico vê a importância da alternância entre o claro e o escuro, o dia e a noite, o passado e o presente (*idem*: 97, 102-3). Se as personagens só veem o sofrimento, a Filha e também o poeta representarão o outro lado: viveram, de facto, o inferno da vida, mas não estão desprovidos da esperança de que algo possa vir a ser diferente, como consequência do relato que a Filha fará a Indra. Ela diz no fim:

Chegou a hora do adeus, o fim aproxima-se,/ Adeus, sonhador, filho dos homens,/ Poeta, tu que, melhor do que ninguém, sabes viver/ E sobrevoas a Terra com as tuas asas/ E mergulhas, por vezes, na lama,/ Para a aflorar mas não para te deixares prender! (*O Sonho*: 213)

O verde e o azul (as plantas e o céu), previstos nas didascálias apontam para “a esperança por algo melhor”, como Strindberg escreve a Emil Schering, em 10 de março de 1907 (*apud* Törnqvist 2004: 97). Só Inês e o poeta conseguem ver para além do mundo estreito, talvez também o espetador, mas nenhuma das outras personagens.

3.

Para finalizar: não é Strindberg que se encontra nos textos, mas o seu mundo, as suas dúvidas, perplexidades, desesperos. Não nos confrontamos com uma vida, mas com construções da vida, projeções do mundo interior de um homem em luta em várias frentes no seu “laboratório”. Conhecer o que está por trás do texto pode ajudar a perceber, mas o importante é apreender as forças que se manifestam nas diferentes obras, à procura da eventual “verdade” textual. E esta encontra-se sempre para além das marcas autobiográficas e contextuais, a partir das quais o texto teve o seu início. Ela encontra-se também na obra artística criada, na sua textualidade específica. Não interessa muito a Strindberg analisar as questões, interessa-lhe sobretudo mostrar as lutas permanentes entre os humanos. Sobre ele, escreveu o seu biógrafo inglês o seguinte: “Ele explorou os recantos da alma humana, que a maior parte de nós sela como poços envenenados; era desequilibrado, mas isso também o foram a maior parte dos exploradores dessa região – Swift, Melville, Dostoiévsky, Kafka” (Meyer 1985: 579). É perfeitamente compreensível que as suas obras, escritas em épocas tão distantes, estejam cheias de contradições, longe das peças ‘bem construídas’, tal como eram vistas, por exemplo, pelo rival norueguês Henrik Ibsen. Como nota Törnqvist, o importante para o autor sueco é

a transferência emocional da ideia de que, apesar da aparente confusão, a vida significa algo (Törnqvist 1982: 218–9).

E, como acima sublinhámos, também não podemos esquecer os contextos das receções. Somos nós, como encenadores, como atores, como espetadores ou como leitores, que construímos as nossas Júlias ou Indras, que reconstruímos as peças a partir do que nos é apresentado – em livro ou no palco. “Ler é procurar, logo movimento. E procurar em Strindberg pode ser aliciante. É uma tarefa que compensa, a leitura, quer em livro quer em palco, desta “tempestade”, que ainda tem força para sacudir os homens” (Vilas-Boas 1986: 140). Cabe a todos nós a procura de sentido a partir de uma obra complexa e multifacetada que marcou indelevelmente a literatura universal. Aceitemos os desafios que representam os textos, ainda hoje porventura incómodos, como se vê na leitura e encenação de *A Menina Júlia*, feita por Renata Portas e pela sua companhia teatral, *Público Reservado*.¹⁴ Os contextos estão presentes nas obras, nas cartas e noutros textos, onde além do autor, estão as múltiplas vozes da Suécia e da Europa da época, mas também, para nós leitores e espetadores de hoje. Temos, para além dos textos, leituras ao longo dos tempos, e estudos da receção em palco, em filme, em traduções. Podemos afirmar que os textos de Strindberg continuam atuais, “devido à sua intemporalidade e versatilidade”.¹⁵

NOTAS

* Gonçalo Vilas-Boas é professor catedrático jubilado, na área de literatura de expressão alemã na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Foi Coordenador Científico do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa. Escreveu vários artigos sobre autores de língua alemã, como Robert Walser, Franz Kafka, Annemarie Schwarzenbach, Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, Patrick Süskind, Erika e Klaus Mann, Hugo Loetscher, Christian Kracht, Lukas Bärfuss, Peter Stamm, Antje Rávic Strubel. As suas áreas de investigação têm sido a literatura suíça de expressão alemã desde 1900, o labirinto minóico, a literatura de viagens a partir de 1900 centrando-se no Irão e o Médio Oriente em textos europeus escritos em diferentes línguas. Tem também trabalhado sobre o romance policial de língua alemã. Tem, igualmente, estudado o teatro sueco, sobretudo August Strindberg. Publicou, entre outros, vários livros com textos de e sobre Annemarie Schwarzenbach. Organizou uma antologia do conto suíço (*Histórias de Encontros e desencontros*, Porto, Afrontamento, 1991) e outra do conto nórdico (*A Luz que Vem do Norte*, Porto, Afrontamento, 2004). Editou o livro *Literatura Alemã III*, da Universidade Aberta. Mais recentemente publicou *Viagens pela Literatura Suíça. Ensaaios*.

¹ Este artigo foi desenvolvido no âmbito da investigação financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia –, enquadrado no Programa Estratégico UIDB/00500/2020 do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. As traduções não referenciadas são de minha autoria. No que diz respeito aos títulos, quando não há traduções publicadas em português utilizo o nome sueco, seguido da minha tradução dos mesmos. Nas referências seguintes utilizo somente o título em tradução portuguesa. Este artigo foi apresentado na jornada “Estrías de Strindberg”, organizado por Regina Portas, no âmbito das atividades do Público Reservado, em 11.02.2022.

² Strindberg publicou uma coletânea de contos com o nome *Vivisektioner* (1890), textos em tom psicologizante. Depois publicou em francês outra coletânea com o título *Vivisections*.

³ Edvard Brandes foi um dramaturgo, crítico e político dinamarquês com quem Strindberg esteve em correspondência durante algum tempo.

⁴ *Tjänstkvinnans son* (1886–1909); *Röda rummet* (trad. portuguesa *O Salão Vermelho*, 2015); *Inferno*, 1897, escrito em francês (trad. portuguesa de 1978, a que se seguiram diferentes traduções); *Ensam* [Sozinho] (1903).

⁵ Henning Mankell (1948–2015), autor de romances policiais e muitos outros, diretor artístico do teatro Avenida em Maputo, e autor de nove peças em um ato sobre a vida do seu conterrâneo, escreve: “Strindberg deu forma a toda a sua vida na arte. As suas vivências foram o seu tema”.

⁶ Strindberg escreve: “Não sei se *O Pai* é uma obra da imaginação ou se é a vida que o é”.

⁷ <https://runeberg.org/bonnierma/1909/0009.html>

⁸ Tradução portuguesa: *Breve catecismo para a classe oprimida*, Lisboa, Ulmeiro 2003.

⁹ Raras pessoas mantiveram a amizade com ele durante muito tempo.

¹⁰ Tradução portuguesa: *O sacristão romântico de Rånö*, Lisboa, & etc. 2006.

¹¹ Lembremo-nos que Strindberg criou esta figura para Siri von Essen, sua mulher.

¹² Em setembro de 1888, Strindberg escreve a Edvard Brandes: “É muito plausível que a filha de um conde se suicide depois de cometer bestialidades e roubo! E se não o faz imediatamente, torna-se criada em Hasselbacksen, como a verdadeira Julie fez”.

¹³ A peça foi adaptada quatro vezes ao cinema (1912, 1951, 1999 e 2013), uma vez a um bailado da coreógrafa sueca Birgit Cullberg, em 1950. Também há, pelo menos, três óperas a partir desta peça em 1965, em Nova Iorque, em 1975 e em 1979 em Londres, mas também na Dinamarca. Entre os muitos encenadores na Suécia, refira-se Ingmar Bergman que a levou quatro vezes ao palco e em 1963 filmou a sua produção. A peça continua a ser levada à cena na Suécia (e noutros países) por diferentes encenadores. Em Portugal é a peça mais encenada deste dramaturgo. Até ao fim do Estado Novo, só foi representada sete vezes, mas depois de 1979 é presença frequente nos palcos nacionais. E deu mesmo origem a um ‘musical’ no Japão em 1996 (cf. Campos 2007).

¹⁴ Refiro-me à adaptação da peça estreada no Porto, no Teatro Carlos Alberto em fevereiro de 2022

¹⁵ Tânia Filipe e Campos, 2007, p. 117. Tânia Campos é autora de uma tese de doutoramento sobre a receção de Strindberg em Portugal, e da *Menina Júlia* em Portugal desde 1960, focando o trajeto do texto do passado aos palcos de hoje, passando pela receção intermediária francesa, inglesa e espanhola.

Bibliografia

- Campos, Tânia Filipe e (2007), *A recepção do teatro de August Strindberg em Portugal*. Casal de Cambra, Caleidoscópio.
- Cavallin, Anna (2000), “Från magnolia till körsbärsträd. Strindbergs novel “Nybyggnad” och den Nya kvinnan”, in Birgitte Steene (ed.), *Strindbergiana*, nº 15, Estocolmo, Atlantis: 138–178.
- McFarlane, James (1988), “Strindberg’s Vision: Microscopic or Spectroscopic?”. In Göran Stockenström (ed.), *Strindberg’s Dramaturgy*, Estocolmo: 82–97.
- Meyer, Michael (1985), *Strindberg. A biography*. Londres, Secker & Warburg.
- Myrdal, Jan (1977) (ed.), *Ein Lesebuch für die niederen Stände*. Frankfurt, Suhrkamp.
- Nilsson, Birgitta (2000), “Ett drömspel: några reflexioner kring modergestalten”, in Birgitte Steene (ed.), *Strindbergiana*, nº 15, Estocolmo, Atlantis: 112–115.
- Nunes, Maria Leonor (2019), “Tiago Rodrigues. Um nome para o teatro”, *Jornal de Letras*, 27 de fevereiro: 16–18.
- Steene, Brigitte (1976), “The ambiguous feminist”, *Scandinavian Review*, New York, Vol. 64, n. 3: 2.
- Stounbjerg, Per (2021), “August Strindberg (1849–1912)”, in Annick Benoit-Dusousay, Guy Fontaine, Jan Jedrzejewski, Timour Muhidine (eds.), *Lettres Européennes*, Paris, CNRS Éditions: 651–654.
- Strindberg, August (1968), *Karantänmästarn berättelser*. Stockholm [1902].
- (1978), *O Sonho*, tradução João Fonseca do Amaral. Lisboa, Estampa.
- (1985), *Tjänstekvinnans son. Barndomen*, [Filho de uma criada. Infância]. Estocolmo, Litteraturfrämjandet.
- (2007), *Strindberg on Drama and Theatre*, ed. Egil Törnqvist/Birgitta Steene, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- (2013), *Menina Júlia*; tradução de Augusto Sobral e Tânia Filipe. Lisboa, Bicho do Mato.
- Törnqvist, Egil (1982), *Strindbergian Drama*. Estocolmo, Almqvist & Wiksell.
- (1989), “Slutet i Fröken Julie”, in *Strindbergiana*, nº 4, Estocolmo, Atlantis: 37–55.
- (1991), “Strindberg and Subjective Drama”, in Michael Robinson (ed.), *Strindberg and Genre*, Norwich: 97–107.
- (2004), “‘Tid och rum existerar icke.’ Tidsproblematiken i Strindbergs Ett drömspel”, in *Strindbergiana*, nº 19, ed. Birgitta Steene, Estocolmo, Atlantis: 94–109.
- Vilas-Boas, Gonçalo (1986), “August Strindberg: “Um Anatomista do falhanço humano”, *Runa* 5–6/86: 127–142.
- (1996), “As vivissecações naturalistas de Strindberg”, *Adágio*, Évora: 22–35.