

Três dramas históricos inéditos de August Strindberg¹

Autores: Carlos Afonso Monteiro Rabelo

Pr. Dr. Robson Corrêa de Camargo

Unidade Acadêmica: Escola de Música e Artes Cênicas

Email: robson.correa.camargo@gmail.com

carlosrabelo@gmail.com

Palavras-chave: Teatro, drama histórico, tradução, August Strindberg, Suécia.

Introdução

O escritor sueco August Strindberg (1849-1912) foi uma das figuras mais marcantes da cultura europeia da virada do século XIX para o XX. Um autorretrato de seu conturbado tempo; teve uma vida de muitos casamentos, exílio, polêmicas, crises psicóticas e revelações místicas - um cristão conservador amado pelos socialistas, e um progressista odiado pelas feministas. Sempre um leitor voraz, que se interessou por assuntos diversos como filosofia, química, botânica, pintura e fotografia. Abandonou a universidade, tentou a carreira de ator, jornalista, e se embrenha tardiamente na alquimia – mas é como escritor que encontrará seu caminho.

Escreveu um grande número de romances autobiográficos, sendo que em um deles, *Inferno* (1897) ele retrata corajosamente uma crise mental que sofrera no período em que morava em Paris. Nele, Strindberg depreende um mergulho em seu inconsciente que prenuncia Freud. Nas palavras do crítico Anatol Rosenfeld, referindo-se à peça *Caminho para Damasco* (1898) "sem conhecer ainda Freud, Strindberg exprimiu o inconsciente. Havia necessidade de descobri-lo; antes do criador da psicanálise ele conseguiu visualizar o próprio inconsciente".²

Apesar de ter escrito romances, contos, poemas, jornalismo crítico e político, e de ser um

¹ Revisado pelo orientador. Autores: Carlos Afonso Monteiro Rabelo, orientando. Pr. Dr. Robson Corrêa de Camargo, orientador.

reconhecido pintor e fotógrafo, foram suas quase sessenta peças de teatro que lhe garantiram renome internacional. Peças como *Senhorita Júlia* (1888), *O sonho* (1901), *Sonata dos espectros* (1907), *O pai* (1887), *A mais forte* (1889), foram montadas por ícones do teatro como o mestre dos encenadores do naturalismo, o francês André Antoine (1858-1943), por inovadores como o diretor austríaco Max Reinhardt (1873-1943), os russos Vsevolod Meyerhold (1874-1940) e Evgeny Vakhtangov (1883-1922), o criador do teatro da crueldade, Antonin Artaud (1896-1948), o grande diretor italiano de tradição brechtiana, Giorgio Strehler (1921-1997) e mesmo Robert Wilson (1941), diretor norte-americano famoso por seu teatro de imagens. Montagens contemporâneas das peças de Strindberg aparecem mesmo na pós-dramática cena nacional. *Camaradagem* (1888), pelo Grupo Tapa, direção de Eduardo Tolentino e tradução de Carlos Rabelo em 2006 e *O pelicano* (1907) pela Cia.Mamba, direção de Denise Weinberg (2009).

Além de muito encenada, a dramaturgia de Strindberg exerceu grande influência sobre os dramaturgos que o sucederam. Primeiramente nos expressionistas alemães, que não negavam essa influência, ainda devido ao impacto recente de sua obra. Contudo, após a Segunda Guerra, essa influência não seria tão intensa, mas estaria presente, como apontado pelo crítico inglês Martin Esslin em seu *Teatro do Absurdo* (1961) e pelo húngaro Peter Szondi em *Teoria do Drama Moderno* (1956). Ambos discutem a obra de Strindberg como referência na elaboração da dramaturgia do século XX.³

Se fosse possível destacar o ingrediente essencial dessa influência dramática, este seria a maneira cruel e detalhada de exhibir a própria vida no palco, com detalhado despudor, como fez em tantos de seus romances autobiográficos. É uma dramaturgia do Eu, confessional, e por isso épica. Um procedimento que se tornou típico no século XX, com a individualidade em crise, desconstruída, desabando, e por isso mesmo mais do que nunca sob os holofotes e lentes de aumento. Isso é visível, por exemplo, na cena de Eugene O'Neill (1888-1953), do sueco Lars Norén (1944), e no cinema ácido do alemão Rainer Fassbinder (1945-1982). Entretanto, talvez a influência mais evidente ocorra na obra do cineasta e diretor de teatro Ingmar Bergman (1918-2007), um artista que constrói à sua maneira as imagens de Strindberg. Bergman nunca escondeu isso. Montou *O sonho* (1901) duas vezes, em 1970 e 1986, e lhe presta uma homenagem na cena final de seu filme *Fanny e Alexander* (1982), no qual encerra sua carreira cinematográfica, com as palavras

² ROSENFELD, Anatol. (2009, 240)

³ ROKEM, Freddie. Org. ROBINSON, Michael. (2009, 164)

iniciais deste mesmo texto. O filme *Persona* (1966), um dos mais emblemáticos de sua carreira, pode ser entendido como uma livre adaptação de *A mais forte* (1889). Hoje em dia pode-se também visualizar ecos dessa influência no cinema do diretor dinamarquês Lars Von Trier (1956). No entanto, este grande impacto na cultura e na arte contemporânea deve-se principalmente aos dramas naturalistas *O pai* (1887), *Senhorita Júlia* (1888), *Os credores* (1889), *A mais forte* (1889), aos de transição como *A dança da morte* (1901) e mais ainda aos dramas expressionistas *Caminho para Damasco* (1898), *O sonho* (1901) e *Sonata dos espectros* (1907). Mas este sucesso não aconteceu com toda sua obra. Fora da Suécia, pouca ou nenhuma atenção se deu aos seus dramas históricos. Para o grande especialista nos dramas históricos de Strindberg, o estadunidense Walter Johnson (1905-1983), esse padrão teria sido estabelecido por Martin Lamm (1880-1950), o estudioso sueco da obra e que em 1924 publicara o primeiro estudo detalhado dos dramas de Strindberg, onde dava apenas uma breve atenção aos dramas históricos, por julgá-los artisticamente inferiores.⁴ A crítica sueca estava cega ao valor poético dos dramas históricos, ao não perceber que as falhas factuais de Strindberg, sua infidelidade aos fatos históricos seria exatamente o que aproxima esses dramas à contemporaneidade, exatamente a qualidade que faria sua dramaturgia ecoar por todo o século.

Objetivo

Em face dessa lacuna, este trabalho de pesquisa se dedica aos dramas históricos com uma tradução a partir do idioma original, de três dramas Strindberg, ainda inéditos em língua portuguesa, *Gustavo Vasa* (1899), *Gustavo III* (1902), e ainda *Cristina* (1901). Esta última já recebeu uma tradução em nossa língua, a partir do inglês, de Fábio Albino em 2001 (esgotada), publicada pela Editora Cone Sul. Estes três dramas recebem neste trabalho por mim realizado uma versão que procura ser fiel em significados, mas fluída e funcional na língua a que foi vertida, nesse aspecto sendo condizente com o estilo direto e visceral do autor. Este trabalho de tradução e pesquisa só foi possível com a inestimável ajuda de uma bolsa PIBIC - CNPQ.

A questão central foi dar a público três peças de teatro de valor imensurável para a literatura e para o palco. Por não concordar com o pequeno número de peças de teatro traduzidas e

⁴ JOHNSON, Walter. (1963, iv)

disponíveis nas nossas livrarias, em nossas bibliotecas, e por acreditar que é necessário haver uma permanente busca pela dramaturgia universal de qualidade, este trabalho de pesquisa e tradução pretende suprir uma das muitas lacunas causadas pela histórica e crônica falta de apoio a leitura e a edição de livros no Brasil.

E, mesmo que seja paradoxal chamar um *enfant terrible* como August Strindberg de autor clássico, ele é estudado e publicado amplamente em outras línguas. Infelizmente um autor de cinquenta e sete peças de teatro, dezesseis romances, três volumes de poemas, coleções de ensaios e livros de contos, conta atualmente com escassa publicação em nosso país, como poderá ser visto na bibliografia anexa.

Como em todo trabalho de tradução, houve uma permanente negociação entre o original e o nosso idioma, contando com o acompanhamento das soluções do tradutor estadunidense Walter Johnson, para tornar a tradução ao mesmo tempo fiel, mas funcional em português. Como o idioma sueco e português são tão radicalmente diferentes, em muitos casos, há uma recriação de frases e dos modos de se exprimir, afinal, não apenas as culturas, mas um século nos separam.

E, finalmente, procurar entender essas obras dentro da dramaturgia de August Strindberg. Que como toda grande obra, é cheio de significados múltiplos, de labirintos e bifurcações. E, para isto, nada melhor que o desafio da tradução, que no fundo não passa de uma leitura intensa e densa, e de uma tentativa de aproximação entre dois mundos.

Este trabalho só foi possível devido à experiência pessoal do aluno Carlos Rabelo, que viveu parte de sua infância na Suécia, e lá estudou teatro no ano de 2007-2008, na cidade de Uppsala, no curso de teatro da *Wiks Folhögskola*. Daí surgiu o interesse pela literatura sueca, e pelo idioma e a cultura.

A Editora Perspectiva, que apresenta um excepcional catálogo de livros sobre Teatro, demonstrou interesse em publicar a tradução desse material inédito de August Strindberg, o que abre as portas para as demais peças deste autor que seguem ainda inéditas.

Metodologia

O ditado italiano *”Traduttore, traditore!”*, apesar de maldoso, traz em si um fundo de verdade. Por mais bem-intencionado que um tradutor for, o processo de tradução nunca deixará de ser um processo de violação, transgressão e recriação. Em muitos casos, na tradução, ser fiel é trair.

Porque a obrigação essencial é ser fiel a ideia, ao significado, quando não é possível ser fiel à forma.

No entanto, o tradutor nunca deve desistir a desafios que surjam: por exemplo, no último e tumultuado tableau de *Gustavo III* (1902), o rei recebe um grupo de mulheres fantasiadas, e os diálogos são em alexandrinos, que foram conservados, talvez com a perda de algum significado específico, mas, sobretudo, para manter a questão central: o esnobismo, o clima teatral e grandiloquente da cena.

Quem tenha traduzido uma página sequer passa a desconfiar das boas ou más intenções de outro tradutor. Em certos casos, o erro é perdoável, considerando-se a pressa e os baixos valores que um tradutor recebe. Ainda mais que a tradução de uma lauda de sonetos de Shakespeare (1564-1616) recebe no mercado editorial o mesmo valor que de uma página do best-seller mais vulgar. Portanto, os tradutores que se prezam, são sempre os apaixonados pelo texto que traduzem.

Como na escrita, em que nunca de fato se aprende a escrever, mas se resolve cada texto frase a frase, a tradução é sempre procurar a melhor solução de cada problema estranho assim que ele aparece. A experiência prévia só serve para dar paz de espírito, para se saber que becos sem saída, passagens virtualmente intraduzíveis, já foram desbravadas em dias passados. Para essa tradução, essa lembrança era a do livro de contos *Sagas* (1903), com suas intermináveis descrições botânicas, que levou o tradutor Carlos Rabelo a passar semanas, meses, a procura de nome de flores escandinavas em português.

Mas é sempre confortador saber que não estamos sozinhos nessa lida, e para isso é só se reportar aos esforços dos tradutores em outras línguas. Para este trabalho, houve a companhia sempre sábia e valorosa de Walter Johnson, na sua ótima versão publicada dos textos de Strindberg nos EUA da década de 1960.

E por último, a luz de textos teóricos, teses, ensaios sobre os dramas históricos de Strindberg serviram de farol no escuro das águas nórdicas profundas e de seus imprevisíveis fiordes.

Discussão

August Strindberg tinha cinquenta e dois anos de idade quando escreve, em 1899, o drama histórico *Gustavo Vasa* (1889). Já contava com quase trinta anos de carreira como dramaturgo, e era considerado um dos maiores escritores do mundo. Havia passado por dois casamentos, e

recentemente se recuperara de uma crise mental registrada no romance *Inferno* (1897), já citado, durante a qual muitos de seus amigos o consideraram acabado para a literatura. Mas felizmente a crise passara e, numa carta datada de 1º de dezembro de 1898 declara “Peças e não mais alquimia”.⁵

Sua ligação com o drama histórico era tão forte que sua estreia como dramaturgo, em 1872, foi o com *Mestre Olof*, e sua aproximação com este gênero seria tamanha que seria considerado o maior autor de dramas históricos desde Shakespeare. Não foi por capricho do autor, a Suécia teve nesta década de 1890 um boom de literatura histórica, e de interesse por seu passado e por suas tradições.⁶

E assim, em 12 de junho de 1899, após quase oito semanas de trabalho, ele termina de escrever *Gustavo Vasa*. Morava Strindberg na cidade de Lund, no sul da Suécia, de tradição universitária e vida pacata. Mas a saudade de seu arquipélago natal, em Estocolmo, o leva se mudar de volta à capital, no dia 20 de junho, após sete anos de ausência. E talvez fosse essa saudade que o fez voltar ao gênero do drama histórico, no qual triunfara no início de sua carreira, procurando assim se reconciliar com seu povo e o público de teatro de Estocolmo com um drama sobre o mais importante herói nacional sueco, Gustavo I. A ligação com *Mestre Olof* (1872) se dá não apenas em relação ao período histórico, Strindberg nomeia o conjunto de peças *Mestre Olof*, *Gustavo Vasa* (1899), e *Érico XIV* (1899) como sendo sua trilogia Vasa.⁷

No dia 18 de outubro a peça estreia em Estocolmo com grande sucesso. Dirigida por Harald Molander (1858-1900), com cenários esplendorosos. É um sucesso de público e crítica – apesar das ressalvas de erros históricos e da linguagem “moderna” dos diálogos e pelo tratamento dado por Strindberg a esses heróis nacionais como sendo meros mortais. A produção permaneceria em cartaz por dois anos e meio, ajudando-o a pagar suas contas.⁸

O rei Gustavo I (1494-1560), da família dos Vasa, foi quem criou o primeiro Estado nacional sueco, dissolvendo a União de Kalmar, que unia o reino da Suécia ao da Dinamarca. É um herói nacional e introduziu as novas ideias de Lutero na Suécia, rompendo com Roma. Sua história é envolvida em mito, sobretudo no tempo em que era fugitivo das forças dinamarquesas, buscando constante refúgio e apoio junto à população camponesa da província sueca de Dalarna.

⁵ MEYER, Michael. (1985, 386)

⁶ STRINDBERG, August. Prefácio de Walter Johnson. (1966, 136)

⁷ MEYER, Michael. (1985, 395)

⁸ Ibid. (1985, 399)

Strindberg seleciona, entre os relatos de verdade histórica e de mito popular, uma linha de narrativa dramática que apresentasse o rei Gustavo I em toda sua grandeza, mas também como um herói trágico, e portanto com falhas. Numa escolha de grande sagacidade dramática, Strindberg adia a primeira aparição do rei para o terceiro ato, aumentando a expectativa do público, evidenciando nos atos anteriores a importância psicológica que esta personagem exerce nas personagens presentes: camponeses rebeldes de Dalarna, o príncipe Erik (mais tarde Erik XIV, objeto de outra peça de Strindberg). Essa tensão crescente sublinha a entrada do rei em cena, evidenciando sua característica mitológica.

A perfeição técnica da dramaturgia dessa peça é apontada pelo crítico sueco Gunnar Ollén (1913). Este se refere ao primeiro ato – todo ele na casa do minerador Måns Nilsson, onde um grupo de senhores feudais de Dalarna espera ansiosamente a chegada do rei – como um ato “tão bem construído que poderia ser apresentado isoladamente do restante da peça”.⁹ O clima de suspense é levado ao máximo, com os tambores do rei se aproximando, e culmina num momento de grande força teatral, com mantos ensanguentados jogados sobre a cena, mantos que pertenciam aos nobres que acabamos de ver reunidos.

Mas adiante, outro momento da peça tem uma intensidade quase operística, quando o Rei condena seus amigos de juventude à morte. Vejamos um trecho:

ANDERS PERSSON
E a sentença?
REI
A vida, a honra e os bens!
MÅNS NILSSON *faz um gesto como se quisesse pegar a mão do Rei.*
REI
Minha mão? Não! Mas você pode apertar a mão do carrasco, e beijar o cadafalso!
ANDERS PERSSON
Só uma palavra!
REI
Não, mais nada!
ANDERS PERSSON e MÅNS NILSSON *são conduzidos para fora*

REI vira-lhes as costas e vai ao trono, onde se afunda e esconde o rosto com as mãos.

O tema central da peça, que se concentra nos anos de 1543-1544, é a provação que um grande homem deve sofrer para unir seu povo e libertar seu país. Strindberg admirava o rei Gustavo, mas

⁹ OLLEN, Gunnar. (1970, 70)

para reforçar o caráter dramático expõe suas fraquezas. Não mais um herói trágico, mas uma personagem dos tempos das ciências, que vive em mares hegelianos, contraditório. Durante o decorrer da peça vemos o rei sofrendo pela punição de seus velhos amigos de Dalarna, agora sublevados. Somam-se a isso os aborrecimentos causados por seu filho e herdeiro ao trono, Erik, que parece preferir passar maior parte do tempo nas tabernas e o fim de sua amizade com seu conselheiro econômico, Herman Israel. Este, um comerciante da cidade de Lübeck - a cidade que liderando a Liga Hanseática pode apoiar a independência sueca - é obrigado a ir contra seu amigo, rei Gustavo I.

A esta subjetividade trágica, outro tema permeia a peça, a relação pai e filhos. Ao príncipe Erik se contrapõe o príncipe Johan, o filho modelar. Mas o grande contraponto é com a dupla de pai e filho dos *lübeckenses* Herman Israel e seu filho Jakob. E esta se torna mais densa pela relação Jakob e príncipe Erik, tornando as questões pessoais mais *complexas* e oscilantes durante a narrativa.

Essa riqueza humana de detalhes nos personagens e em suas relações, a coragem de retratar um ícone nacional e suas fraquezas, sem perder a correta dimensão de sua grandeza, e a perfeição da construção dramática, mantém o drama eletrizante do começo ao fim. Tudo contribuiu para que *Gustavo Vasa* fosse considerado como um dos melhores dramas históricos de Strindberg, permanecendo ainda hoje no repertório do teatro sueco. Foi montada em 2008, no *Dramaten* de Estocolmo, com direção de Åsa Kalmer.

Se o caminho de *Gustavo Vasa* foi de sucesso, *Cristina*, sobre a rainha sueca Cristina (1626 - 1689), peça escrita em 1901, seria recusada de teatro em teatro para apenas estreiar em 1908, no *Intima Teater*, teatro sob o qual Strindberg tinha controle, mas para ser massacrada pelos críticos. Strindberg tinha ao mesmo tempo fascínio e desprezo pela figura da rainha. Em suas *Cartas Abertas para o Teatro Íntimo* escreve: "uma mulher criada para ser um homem, lutando por sua sobrevivência, contra sua natureza feminina e por fim sucumbindo a ela." Eis o paradoxo que o fascinava e a essência dramática ainda atual – na ausência de um herdeiro masculino, o rei Gustavo Adolfo decide que sua filha será rei, e não rainha.

No primeiro ato de *Cristina* vemos o seguinte diálogo:

CRISTINA

E perdeu alguns milhares de ducados, não é? Permita-me cobrir suas perdas...

KLAS TOTT

Não, Majestade, eu não posso! - Não posso aceitar dinheiro de uma mulher...

CRISTINA

Eu não sou mulher...

KLAS TOTT

Sim, e nem mesmo de uma rainha...

CRISTINA

Eu não sou rainha também, pois não sou de nenhum rei; eu fui proclamada rei, Tott não se recorda?

Cristina é acima de tudo um *tour de force* para uma atriz. E o cuidado clínico com que o dramaturgo Strindberg pontua o texto, com rubricas detalhadas de expressões e nuances, demonstra sua preocupação com o desempenho da atriz principal. Poucas vezes podemos ver o que é de fato uma direção teatral escrita e detalhada através dos diálogos. Ao ler a peça sabemos o que o diretor Strindberg tinha em mente.

Em 22 de agosto de 1901, a esposa de Strindberg, a atriz Harriet Bosse (1878-1961), o abandona. Por quarenta dias, o marido se dedicou a finalização de outro drama histórico, *Engelbrekt*, ”em meio a lágrimas” e inicia *Cristina*, para oferecer a esposa um grande papel como tentativa de apaziguamento. E, nos intervalos, encontrava tempo para trabalhar na gestação da revolucionária peça *O sonho*.¹⁰

O motivo principal do desagrado causado pela peça entre os críticos é sua completa falta de fidelidade histórica. De certa forma Strindberg começava a navegar próximo das águas do simbolismo. Se não vemos a verdadeira Rainha Cristina em cena, a mulher retratada é totalmente crível, como se Strindberg usasse seu talento de escritor realista-psicológico para se intrometer no passado histórico da Suécia, e subverter a verdade com outra, mais próxima e mais profunda. E essa mulher que vemos é uma atriz, uma atriz tornada rainha pelos olhos do autor. Harriet Bosse, mulher de Strindberg, é o modelo evidente. Sua entrada no primeiro ato, na igreja de Riddarholm, é a entrada de uma prima-dona. E no decorrer da peça ela desfila todo seu talento, exibindo uma voz de criança inocente, de amante sedutora, de amante traída, e mesmo a voz tonitruante e masculina de um rei. Strindberg reconheceu em uma carta para Bosse que a estava retratando, e não a Cristina histórica: “...mesmo que eu sempre soube quem você era, a sua natureza, as suas inclinações – em *Cristina* eu expliquei tudo!”¹¹

Mas a crítica da época estava cega ao simbolismo impregnado neste drama e apenas notara a ”a mais selvagem caricatura da histórica sueca”, uma Cristina retratada como uma “coquete mal-

¹⁰ KINDSTEDT, Ola. (1988, 20)

¹¹ OLLÉN, Gunnar. (1984, 20)

educada e ignorante” e o trabalho do dramaturgo como sendo “uma obra inculta, não artística, de baixo calão, de um escritor falho moralmente e intelectualmente”. No entanto, o furor dos críticos não impediu que a peça fosse representada no *Intima Teater* sessenta e cinco vezes, entre os anos de 1908 e 1910. E a partir de então a peça foi lentamente ganhando reconhecimento dentro da Suécia e no exterior, sendo apresentada com sucesso na Áustria e na Alemanha.¹² Em 2008, houve uma produção dirigida por Maria Åberg no Real Teatro Dramático de Estocolmo. E hoje, este texto adquire um valor estético excepcional ao aprofundar a relação de gênero.

Como em *Cristina* revela-se uma atriz/rainha, em *Gustavo III*, a teatralidade se torna ainda mais explícita, quando se trata do rei sueco das luzes, da Ópera. Peça escrita no mesmo ano de 1901, ela divide com *Cristina* uma influência dos melodramas do dramaturgo francês Eugène Scribe (1791-1861), até por buscar uma superficialidade de tom, justamente porque os retratados, Cristina e Gustavo, eram personagens teatrais e exagerados. Desse modo, podemos vislumbrar, em certa forma, a opinião de Strindberg acerca do ator e seu ofício.¹³

Em *Cristina* (1901) a teatralidade está no modo de agir da personagem central, que exerce uma multiplicidade de papéis, e carrega um jogo de espelhos – sendo uma mulher educada para exercer um papel masculino, que abandona este papel para retomar sua feminilidade – já em *Gustavo III* (1901) a teatralidade é descarada com alusões ao enredo, a comédia, as mascaradas, e mesmo com o rei tomando parte em improvisos teatrais – com direito a alexandrinos improvisados.

E todas essas referências, que funcionam tão bem no drama histórico de Strindberg, têm algum fundamento na história. O Rei Gustavo III (1746-1792) era, além de tomar parte como ator nos divertimentos teatrais da corte, por si mesmo dramaturgo. Produzia suas peças no teatro que mandara construir no arquipélago de Estocolmo, o teatro de Drottningholm, o que fazia dele, em suma, um homem de teatro.

Como se isso não bastasse, Gustavo III tinha a mais paradoxal personalidade que um dramaturgo poderia sonhar. O déspota esclarecido que lê Voltaire, com quem se orgulha de se corresponder, e reprime os reformistas e livre-pensadores com a violência de um caudilho latino-americano. É andrógino - refinado e feminino quando assim convém, e brutal e sanguinário quando necessário. Usa seu poder de monarca absoluto para impor as transformações da Revolução Francesa na

¹² JOHNSON, Walter. (1963, 207)

¹³ WIKANDER, Matthew. Org. ROBINSON, Michael. (2009, 128)

Suécia. Mas sem nunca perder sua verve decadentista, de nobre do século XVIII, como vemos no seguinte trecho:

ARMFELT
A Bastilha caiu – e Gustavo III instaura uma ditadura!
REI
Sim, ele vai mesmo! Mas eu fiz minha revolução sozinho!
ARMFELT
Que paradoxo! Que patifaria!
REI
Vamos agora ver o povo!
ARMFELT
E depois?
REI
Depois nós vamos dançar!

Gustavo III foi rejeitado do mesmo modo que *Cristina* pelo teatro mais importante da Suécia, o *Dramaten*, teatro que ironicamente fora criado no século XVIII pelo rei Gustavo III. E isso serviu de motivo para que o censor encarregado de avaliar a peça declarasse que não ficaria bem o teatro aviltar o seu próprio patrono. Apesar da tentativa de Strindberg de estreitar sua peça, com cortes e atores dobrando papéis, no seu *Intima Teater*; seu administrador o convenceu que perderiam dinheiro. O público não aceitaria um esplendoroso drama histórico, cheio de pompa e brilho, num teatro planejado para dramas realistas. Deste modo, *Gustavo III* (1901) só teria a sua estreia em 1916, quatro anos após a morte do autor, com um tremendo sucesso de público, mas com as críticas frias de sempre e pelo motivo de sempre: falta de precisão histórica. Mas a peça sobreviveu à rabugice da crítica sueca da época e seguiu sendo montada até a produção mais recente, em Estocolmo (2008) com direção de Jago Markovic.

A constante resistência da crítica por ocasião dessas estreias, exceto em relação a *Gustavo Vasa* (1899), se manteve forte dentro da intelectualidade sueca, tanto que quando Martin Lamm publica, em 1924, seu livro *Strindbergs Dramer*, que estabelece o estudo da dramaturgia de Strindberg, o tratamento dado aos dramas históricos é de pouca atenção, conforme descrevemos. Muitas razões podem ser apontadas para esse desinteresse, mas sobressaem-se os seguintes pontos: existe um evidente descompasso entre a visão histórica tradicional e a visão modernista e desmistificadora de Strindberg; e por ser um autor que impregna sua obra com sua experiência pessoal, os dramas históricos, ao observador desatento, parecem se afastar desse universo pessoal e de exposição do Eu, causando o desinteresse, entretanto ao escrever sobre a História, Strindberg

não abandona nunca os próprios demônios.

Strindberg também sofreu desconfiança de certa crítica marxista, que veria nele um dos escritores que se refugiariam no simbolismo e na religião, e assim evitando o debate realista e político. Porém, quando se aproxima de seus dramas históricos com um olhar sem preconceitos, é evidente sua visão profundamente dialética da história, retirando qualquer possibilidade ao espectador de fugir às contradições que nela são inerentes.¹⁴

É esse olhar moderno que impediu a aceitação de seus dramas históricos. Quando sua primeira peça *Mestre Olof* (1872) é recusada, os censores alegam "falta de respeito pela santidade da história".¹⁵ Ou seja, em vez de retratar figuras históricas como seres perfeitos saídos de um panteão, ele os apresentava através das lentes modernas. Infelizmente para seus admiradores, Strindberg não concluiu seu projeto de verter em teatro as vidas de Moisés, Sócrates e Jesus Cristo, o que teria sido bem divertido.

Por razões óbvias, muito tem se comparado os dramas históricos de Strindberg com os de Shakespeare. Uma das diferenças estaria na linguagem, Shakespeare usa o verso, a grandiloquência, e a costumeira beleza poética inigualável, já Strindberg choca pelo uso de uma linguagem direta, por eventuais palavrões - para profundo desgosto dos críticos que admiravam sua técnica dramática, mas não se conformavam em ver rainha Cristina sendo chamada de puta, Gustavo I ou Gustavo III soltando um eventual "diabo!". Mas a vida que daí desprende é de uma força e beleza inegável.

Já o que os unia eram as alusões bíblicas, e a presença constante do povo, em forma de bobos, camponeses, trazendo a lufada de realidade para perto dos monarcas.¹⁶ Joan Bulman, em seu livro *Strindberg and Shakespeare* primeiro aponta para o nacionalismo comum a Inglaterra elisabetana e a Suécia do final do século XIX. Nesse caso, os dois autores são vistos como dramaturgos de ofício que procuraram atender a demanda do público de seus respectivos períodos históricos. E o ponto em comum que os alçou ao cânone literário foi a recusa de enaltecer artificialmente os reis do passado, mas analisá-los como seres humanos de verdade e daí extraírem um teatro digno do nome.

¹⁴ SPRINCHORN, Evert. (1982, 214)

¹⁵ LAGERCRANZ, Olof. (1984, 45)

Considerações Finais

Vemos até agora como os personagens Gustavo Vasa, Cristina e Gustavo III - os personagens criados por Strindberg e não as figuras históricas - são mais que retratos históricos, mas sim personagens de uma teatralidade moderna e cheia de contradições, as mesmas contradições que perseguiram este dramaturgo sueco. Se o homem trágico é o homem da dúvida, desde Édipo, Hamlet, um dramaturgo deve conter em si as maiores e mais profundas dúvidas. Por isso a obra de August Strindberg, de fato, foge a definições. Como escreveu Thomas Mann (1875-1955):

Como poeta, pensador, profeta, e criador de um novo mundo de sentimentos, Strindberg está tão a nossa frente que mesmo hoje¹⁷ sua obra não aparenta estar nem um pouco ultrapassada. Ele está ao largo e a acima de todas as escolas e movimentos, e assim ele une todas. Um naturalista, tanto quanto um neo-romântico, ele antecipa o expressionismo, fazendo uma geração inteira que trabalhou sob este nome, devedora a ele. Ao mesmo tempo, ele é o primeiro surrealista – o primeiro em todo sentido da palavra.¹⁸

Desde que Thomas Mann escreveu essas palavras, não se pode dizer que a obra de Strindberg seja ultrapassada, ao contrário, evoca distintas possibilidades de leitura e com uma humanidade latejante. Aos quase cem anos de sua morte, vemos como o “surrealista” Strindberg impregnou a dramaturgia com seu espírito de liberdade.

¹⁶ SZALCZER, Eszter. (2011, 109)

¹⁷ Escrito meio século após a morte de Strindberg.

¹⁸ Citado por Linda Rugg em ROBINSON, Michael. (2009, 6)

Referência Bibliográfica

BRANDELL, Gunnar. **Strindberg: ett författarliv**. Estocolmo: Alba, 1983.

BULMAN, Joan. **Strindberg and Shakespeare: Shakespeare's influence on Strindberg's historical drama**. Londres: J.Cape, 1933.

CORDERY, Nicole. **Strindberg no Brasil: uma lacuna bibliográfica a ser preenchida**. Relatório final de pesquisa. São Paulo: Universidade Anhembi-Morumbi, 2006.

JOHNSSON, Walter. **Strindberg and the Historical Drama**. Washington: University of Washington, 1963.

KINDSTEDT, Ola. **Strindberg Kristina**. Estocolmo: Almqvist&Wiksell, 1988.

LAGERCRANTZ, Olof. **August Strindberg**. Estocolmo: Walhström & Widstrand, 1986.

MEYER, Michael. **Strindberg: a biography**. Oxford: Oxford University Press, 1985.

OLLÉN, Gunnar. **August Strindberg**. Nova Iorque: Frederick Ungar Publishing CO, 1984.

ROBINSON, Michael, org. **The Cambridge Companion to August Strindberg**.

Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

ROSENFELD, Anatol. **A Arte do Teatro, aulas de Anatol Rosenfeld (1968)/ registradas por Neusa Martins**. São Paulo: Publifolha, 2009.

STRINDBERG, August. **Samlade Skrifter**. Estocolmo: Bonniers, 1912.

STRINDBERG, August. **The Vasa Trilogy**. Tradução de Walter Johnson. Seattle: University of Washington Press, 1966.

STRINDBERG, August. **Queen Christina, Charles XII, Gustav III**. Tradução de Walter Johnson. Seattle: University of Washington Press, 1968.

STRINDBERG, August. **Cristina**. Tradução de Fábio Albino. São Paulo: Cone Sul, 2001.

SPRINCHORN, Evert. **Strindberg As Dramatist**. New Haven: Yale University Press, 1982.

SZALCZER, Eszter. **August Strindberg**. Nova Iorque: Routledge, 2011.

Bibliografia Anexa

Traduções disponíveis da obra de August Strindberg no Brasil.

STRINBERG, August. **Crimes e Crimes**. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Edusp, 1999.

STRINDBERG, August. **Dança da Morte**. Tradução de Gabor Aranyi. São Paulo: Veredas, 2005.

STRINDBERG, August. **Sagas**. Tradução de Carlos Rabelo. São Paulo: Hedra, 2006.

STRINDBERG, August. **Gente de Hemsö**. Tradução de Carlos e Leon Rabelo. São Paulo: Hedra, 2009.

STRINDBERG, August. **Senhorita Júlia e Outras Peças**. Tradução de Guilherme Braga. São Paulo: Hedra, 2009.

STRINDBERG, August. **Inferno**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Hedra, 2009.

STRINDBERG, August. **A Sonata dos Espectros**. Tradução de Nils Skare. Curitiba: L-Dopa, 2010