

O PAI, DE AUGUST STRINDBERG, E O DRAMA SUBJETIVO

Luís Paulo da Silva¹

RESUMO: Em fins do século XIX, aspectos formais que caracterizavam o gênero dramático foram colocados abaixo por dramaturgos como o sueco August Strindberg. Em seu drama *O Pai* está presente o que mais tarde veio a se denominar dramaturgia do eu, de forte apelo subjetivo. Enquanto o tempo presente da ação dramática exige uma sequência coesa de cenas, pois uma cena deve sugerir a próxima de maneira lógica, a presente peça depende de um único personagem. *O Pai* é um homem que só conhece seu próprio ponto de vista, ele é a estrutura que verdadeiramente sustenta a ação e, por isso mesmo, tudo o que é mostrado se passa apenas na visão desse personagem central – o desencadear dramático depende de um olhar subjetivo, não tem existência objetiva. Além disso, diferentemente do que acontecia na tragédia antiga, em *O Pai* não vemos um herói que participa de uma comunidade no interior da qual transcorre a ação, mas sim um herói cristalizado e desviado de qualquer correspondência com o mundo entendido enquanto totalidade; a única totalidade encontrada é aquela vivida pelo personagem central. Se antes havia uma unidade da qual faziam parte tanto o herói quanto a ação por ele realizada, não podendo um ser separado do outro por não haver distinção substancial entre ambos, passamos a ver o progressivo retraimento desse herói. Assim, tanto se comparada ao drama canônico quanto à tragédia grega, *O Pai* rompe com essas noções e assume uma forma problemática. O trabalho se fundamenta na teoria crítica aplicada à literatura dramática, tendo como principais referências Georg Lukács, Peter Szondi e Raymond Williams.

--

Segundo Peter Szondi, em fins do século XIX, diversos aspectos formais que caracterizavam o gênero dramático foram abalados por dramaturgos como o sueco August Strindberg. De modo discreto, sua peça *O Pai* contém algumas dessas características – mais tarde, em obras posteriores, elas viriam a apurar-se na dramaturgia do eu, de forte apelo subjetivo.

O drama a que Szondi se refere é o drama do Renascimento: seu conteúdo se elabora na esfera da relação entre sujeitos independentes que atuam livremente, tudo o que está fora desse domínio é estranho a ele e, por isso mesmo, ele refere-se apenas a si mesmo. “O drama é absoluto, [...] desligado de tudo que lhe é externo”.² Se ele diz respeito apenas a si mesmo, temos a ausência do autor e do público: “a fala dramática não é expressão do autor, tampouco é uma locução dirigida ao público”.³ Quanto ao ator, sua “relação ator-papel de modo algum deve ser visível”⁴, ele deve fundir-se ao papel. Para isso, sua ação deve situar-se no presente. “O decurso temporal do drama é uma sequência de

¹ Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP/Campus Marília. O trabalho faz parte da monografia para conclusão do bacharelado em filosofia, sob orientação da profª drª Ana Portich. luispaulo@gmx.us

² Szondi, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 30.

³ Ibidem, p. 31.

⁴ Ibid.

presentes absolutos. Como absoluto, o próprio drama é responsável por isso; ele funda seu próprio tempo”.⁵ O tempo do drama é o presente que decorre causalmente, suas cenas são uma sequência, uma continuidade causal. A causalidade confere coerência à ação dramática, portanto há uma unidade de tempo, e deve haver também uma unidade de espaço, pois “só assim surge uma cena absoluta, isto é, dramática”;⁶ tempo e espaço são uniformes. Por fim, a comunicação intersubjetiva no drama se dá por meio do diálogo, ele “é o suporte do drama. Da possibilidade do diálogo depende a possibilidade do drama”⁷.

O tempo presente da ação dramática exige uma sequência coesa de cenas, uma cena deve sugerir a próxima de maneira lógica, a causalidade deve mediar a ligação entre elas. Nesse sentido, podemos estimar um rompimento da peça *O Pai* com essa causalidade pertinente ao drama. Uma declaração do próprio Strindberg, feita no ano de 1886, explica essa primeira ruptura com a forma dramática tradicional:

creio que a descrição integral da vida de um homem é mais veraz e reveladora que a da vida de uma família inteira. [...] Como saber o que sucede no cérebro dos outros, como conhecer os motivos encobertos do ato de um outro, como saber o que este e aquele disseram em um momento de confidência? [...] Só se conhece uma vida, a sua própria...⁸

Um homem só conhece seu próprio ponto de vista, esta é a estrutura que verdadeiramente sustenta a peça *O Pai*. Um drama simples sobre o conflito entre um casal que, atormentado pela ideia de que a paternidade nunca poderia ser uma convicção na vida de um pai – mas sim uma dúvida –, e tendo esse tormento estimulado por uma esposa obstinada em decidir o futuro da filha, o pai em questão é o personagem central da peça, Adolf. Como encontramos em Anatol Rosenfeld, “se é possível conhecer apenas o próprio íntimo, é escusado fingir que se conheça o de outrem”,⁹ portanto todos os acontecimentos da peça nos são apresentados como projeções da mente desse capitão.

O pai quer seguir o costume de decidir pelo futuro da filha, mas sua esposa faz questão de que ela própria tome essa decisão, mesmo que para isso tenha que se aproveitar da vulnerabilidade do estado mental do marido, deixando-o doente por definitivo e, desta maneira, tornando-o incapaz de tomar decisões por ele próprio. Todo esse conflito, por mais que intencionalmente agravado por sua mulher, nasce de sua própria mente, “a arma mais importante de sua esposa, a dúvida quanto à paternidade, lhe é dada por ele mesmo”.¹⁰ Intensifica-se deste modo a percepção de que o que se passa na peça é mera projeção de um personagem central. Ao conversar a respeito de um suposto filho de outro personagem, Adolf alude a si mesmo:

CAPITÃO: Não está escrito na lei quem é o pai da criança.

LAURA: Não, mas isso é fácil de saber.

⁵ Ibid., p. 32.

⁶ Ibid., p. 33.

⁷ Ibid., p. 34.

⁸ Strindberg, August. Apud Szondi, Peter. Op. cit., p. 54.

⁹ Rosenfeld, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Buriti, 1965, p. 91.

¹⁰ Szondi, Peter. Op. cit., p. 55.

CAPITÃO: Os entendidos afirmam que tais coisas jamais podem ser sabidas.

LAURA: É curioso! Então é difícil saber-se quem é o pai de uma criança?

CAPITÃO: É o que dizem!¹¹

Mais tarde, ao falarem da própria filha:

LAURA: Porque a mãe está mais ligada à filha, depois que se concluiu que ninguém pode provar efetivamente a paternidade.

CAPITÃO: O que tem isso a ver com este caso?

LAURA: Ora, você não sabe se é o pai de Berta!

CAPITÃO: Eu não sei?!

LAURA: Não. Aquilo que ninguém pode saber, é evidente que você também ignora.¹²

E finalmente:

CAPITÃO: O nascimento de Berta.

LAURA: E há suspeitas quanto a isso?

CAPITÃO: Sim, em mim há; e foi você quem as suscitou.

LAURA: Eu?!

CAPITÃO: Sim, você as pingou como gotas de veneno em meu ouvido, e as circunstâncias fizeram-nas crescer.¹³

Ora, é como se toda a ação que nos é mostrada se passasse apenas na visão do personagem central. Os diálogos só fazem sentido se vistos sob a perspectiva do capitão, a ação dramática “é projetada unicamente do ponto de vista de sua personagem-título e se desenrola mediada por sua subjetividade”.¹⁴ Mesmo nos raros momentos em que o capitão não está em cena, ele é o tema dos diálogos e se faz presente neles. No último ato da peça, em uma cena sem o capitão, a esposa, Laura, conversa com seu irmão, o pastor, que insinua ter ela própria causado a doença no marido. É como se o pastor falasse em nome do cunhado: “Afinal de contas, você não pode negar que o que aconteceu corresponde aos seus desejos de se responsabilizar pela educação de sua filha”.¹⁵ O fato de a ação de uma peça se passar toda sob a perspectiva de um único personagem faz com que rompa com as principais convenções do drama clássico, pois “a obra baseia-se não na unidade da ação, mas na do

¹¹ Strindberg, August. *O Pai*. In *Senhorita Júlia; O pai*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970, p. 121.

¹² Ibid, pp.144-145.

¹³ Ibid., pp. 168-169.

¹⁴ Szondi, Peter. Op. cit., p. 55.

¹⁵ Strindberg, August. *O Pai*, p. 184.

ego de sua personagem principal”.¹⁶ Vimos que é preciso coerência no decorrer da ação dramática, que há uma unidade temporal implícita na forma fechada do drama absoluto. A ação deve avançar como uma sucessão de presentes absolutos causalmente encadeados entre si. O que se vê em *O Pai*, todavia, é uma sequência de cenas que só faz sentido para o eu central da peça.

Na análise que Raymond Williams faz da tragédia moderna, também notamos um rompimento: o da noção trágica moderna com a noção de tragédia dos gregos. Através do estudo do desenvolvimento histórico dessa noção, Williams constata “o impasse do contraste contemporâneo entre a ‘Tragédia de modo exato e assim chamada conforme a conhecemos a partir da tradição’ e as formas e pressões da nossa própria experiência trágica”.¹⁷

Vários aspectos são geradores desses impasses, dessas rupturas. No caso da obra de Strindberg, o rompimento com a tragédia, entendida no sentido grego, se coloca porque um único personagem ocupa a totalidade da ação, tornando-se ele o mote central da peça; a força motriz trágica era, ao contrário, de ordem metafísica: o seu movimento estava incluído em um todo que independia de qualquer parte isolada. Havia ali uma unidade da qual faziam parte tanto o herói quanto a ação por ele realizada, não podendo um ser separado do outro e não havendo distinção entre ambos. Ali, se podia contemplar o herói trágico enquanto parte da ação, ao passo que, na tragédia moderna, o que vemos é o seu progressivo retraimento.

Encontramos essa ideia do herói que se isola diante da totalidade antes vivida pelos homens na analogia com a demonização progressiva sofrida, segundo George Lukács, pelo herói do romance moderno. Na epopeia, os heróis

são acompanhados em seus caminhos pelos deuses: seja o esplendor do declínio ou a fortuna da fama que lhes acena ao final do caminho, ou ambos a um só tempo, eles jamais avançam sozinhos, são sempre conduzidos.¹⁸

Quanto ao romance, ele “é a epopeia do mundo abandonado por deus; a psicologia do herói romanesco é a demoníaca”.¹⁹

Na epopeia, por fazer parte de um todo, por compartilhar os mesmos anseios de um mundo unificado que não conhece divisão entre sujeito e objeto, o herói se encontrava em comunhão com os deuses, com os homens e com as suas respectivas ações, participando delas e incorporando-as. No romance, a perda da unidade, o desencontro da ligação com o mundo, faz com que ele perca também o vínculo com os deuses que o conduzem e “os deuses banidos [...] tornam-se demônios”.²⁰ Quanto à peça de Strindberg, como o romance, que rompe com os antigos e se afasta dos deuses, *O Pai* aproxima-se, por isso mesmo, da demonização do herói. Podemos dizer que seu aspecto demoníaco também surge como reflexo da cisão da unidade entre homem e mundo, pois se o divino não conhecia divisão com o mundo, agora os deuses recebem um aspecto estranho ao homem e tornam-se, assim,

¹⁶ Szondi, Peter. Op. cit., p. 56.

¹⁷ Williams, Raymond. *Tragédia Moderna*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 34.

¹⁸ Lukács, Georg. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2012, p. 87.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid., p. 88.

demoníacos. Strindberg chega a afirmar: “Desde minha infância busquei a Deus, mas só encontrei o Diabo”.²¹

Na peça *O Pai* não vemos, como nos antigos, um herói que participa de uma comunidade no interior da qual uma ação transcorre, mas sim um herói cristalizado, autônomo, afastado de qualquer correspondência com o mundo entendido enquanto totalidade. Lukács diz a respeito do herói da epopeia: ele “nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre se considerou traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade.”²² A única totalidade que podemos encontrar na peça de Strindberg é a totalidade do personagem central: nesse sentido, podemos inferir que *O Pai* como que corresponde à forma romanesca descrita por Lukács, pois “o romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade”.²³ Mesmo tendo se isolado, em certa medida o indivíduo da tragédia moderna preserva o sentido de totalidade da epopeia antiga.

Se a unidade do eu – a totalidade resgatada na perspectiva do capitão – não é compartilhada com os homens, se ela é algo particular e autônomo com relação aos demais personagens, ela não pode estar inscrita no mundo: por isso torna-se antiquada e se cristaliza. O capitão é visto como louco: “Meu marido é um doente mental”,²⁴ diz Laura. Então, se sua loucura for entendida como realidade alheia àquela que efetivamente existe, isso acentua sua lógica individual e o afasta da comunhão que teria de ter com o mundo.

Ora, a irônica condição do homem moderno, que perdeu a ligação com a totalidade pela qual ainda anseia, conforme vimos em Lukács, é a mesma condição do capitão e, logo, da peça. Visto do ponto de vista trágico, o pai pode não estar inscrito na unidade trágica essencial, porém, está inscrito em uma totalidade, a sua própria. Do mesmo modo, a forma do romance anuncia a ausência da unidade entre ser e mundo, herói e ação, ao mesmo tempo em que busca essa unidade perdida – daí sua situação irônica. Na epopeia há uma “adequação das ações às exigências intrínsecas da alma”,²⁵ uma totalidade que é a participação essencial do indivíduo no mundo, onde não há margem para separação entre ambos. Qualquer diferenciação entre homem e mundo gera um estranhamento entre ambos e um isolamento por parte do primeiro. “O indivíduo épico, o herói do romance, nasce desse alheamento em face do mundo exterior”.²⁶

Enfim, vimos que o herói de *O Pai* não é mais integrado à unidade subjacente à tragédia grega em função de uma individualidade crescente que, por sua vez, embarga a ação dramática. Como vimos, o drama exige que se instaure uma sucessão de presentes absolutos que tenha o diálogo como suporte, e a sucessão que vemos aqui, ainda que de maneira discreta, é a sucessão desconexa do eu-central, onde o diálogo depende unicamente da lógica do capitão. Assim, ele acaba por não ser mais parte integrante de uma ação que decorre causalmente, acabando por se destacar e instaurar uma ação não necessariamente coerente, uma vez que se trata de um único ponto de vista, o qual outros reverberam. Então, tanto se comparada ao drama absoluto quanto à tragédia grega, a peça rompe com essas noções, assumindo uma forma problemática que seria levada adiante em outras obras.

²¹ Strindberg, August. Apud Gómez Argüello, Félix. *Presentación*. In Strindberg, August. *Camino de Damasco*. Madri: Edicusa, 1973, p.7.

²² Lukács, Georg. Op. cit., p. 67.

²³ Ibid., p. 55.

²⁴ Strindberg, August. *O Pai*, p. 126.

²⁵ Lukács, Georg. Op. cit., p. 26.

²⁶ Ibid., p. 66.

REFERÊNCIAS:

LUKÁCS, George. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2012.

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Buriti, 1965.

STRINDBERG, August. *Camino de Damasco*. Madri: Edicusa, 1973.

_____. *Senhorita Júlia; O pai*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.