

A tradução aqui publicada foi estreada no Teatro São João,
no dia 7 de Dezembro de 2023.

Um Sonho
de **August Strindberg**

encenação **Bruno Bravo**
tradução e dramaturgia **João Paulo Esteves da Silva**
cenografia e figurinos **Stéphane Alberto**
desenho de luz **Alexandre Costa**
música e sonoplastia **Sérgio Delgado**

interpretação

Ana Brandão *O Cartazeiro; A Voz da Cantora;*
O Reformado; O Libertino; Nils; O Cego

António Mortágua *Gente do Teatro; O Polícia;*
O Advogado; Ele; Recém-Casado;
O Reitor da Universidade

Joana Carvalho *A Mãe; A Cantora; A Bailarina;*
Kristin; Ela; Recém-Casada; O Mestre-Escola;
O Director da Faculdade de Medicina

Lisa Reis *A Filha de Indra*

Mário Santos *O Pai; O Ponto; O Fiscal da Quarentena;*
O Director da Faculdade de Teologia

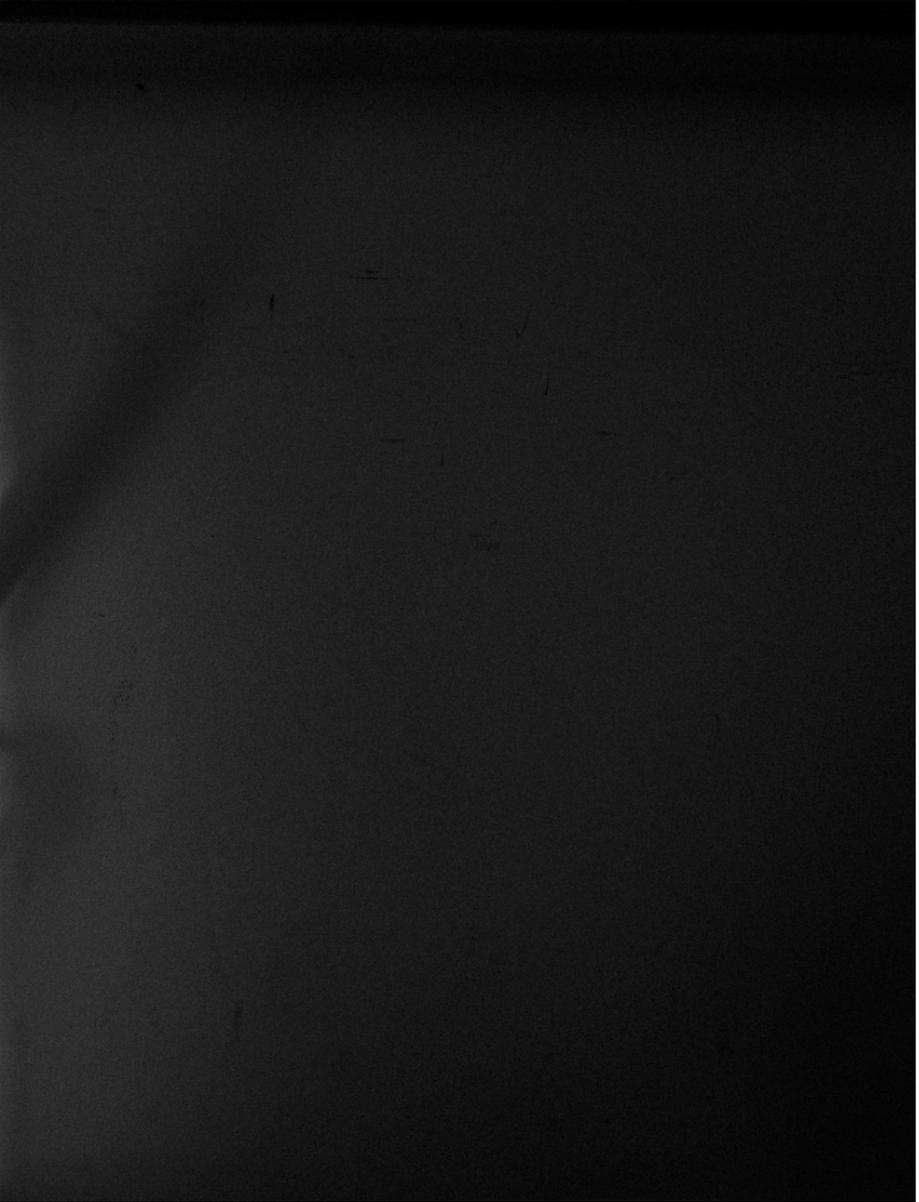
Patrícia Queirós *Lina; A Porteira; Edite;*
O Director da Faculdade de Filosofia

Paulo Freixinho *O Vidraceiro; O Poeta; O Coralista*

Pedro Frias *O Oficial; O Director da Faculdade de Direito*

produção **Teatro Nacional São João**





Um Sonho

PREFÁCIO 13

UM SONHO 19

O castelo crescente

JOÃO PAULO ESTEVES DA SILVA

Na primeira entrada do seu *Livro Azul*, um diário começado em 1906, August Strindberg proclama, de chofre, a auto-evidência da existência de deus: “Tentar provar um axioma é perder-se no absurdo; não deveríamos, por isso, tentar provar a existência de Deus. Quem não entende o que é evidente em si mesmo num axioma pertence à classe de pessoas de pouca inteligência. Essa gente obtusa deve inspirar-nos pena, mas não devemos culpá-la.” Ora, este tom, tipicamente strindberguiano, consegue mesclar de modo quase furioso a arrogância e a humildade, uma vez que a inteligência do autor terá demorado toda uma vida a atingir a evidência do axioma. É que a expressão “essa gente obtusa” encerra aquele “duplo fundo” que o autor atribuía às suas obras (e, em geral, às obras de arte que admirava); tomada em sentido sincrónico, trata-se simplesmente dum insulto aos contemporâneos, mas, tomada diacronicamente e aplicada à sua própria história, revela-se uma expressão de autocritica pela qual ele se retrata e se inclui entre “essa gente obtusa”, durante os anos em que resistiu à ideia do deus pessoal, que agora, no fim da vida, lhe aparece como evidente, após o longo fascínio por todo o tipo de mitos, ideais, religiões e metafísicas.

Na peça *Ett drömspel*, aqui traduzida por *Um Sonho*, escrita em 1901 e levada à cena em 1907, deus acaba por ser o primeiro a falar: “Onde estás, filha, onde?” Trata-se do deus hindu Indra, que assim rompe o silêncio, lembrando de modo gritante a pergunta do deus

bíblico à sua criatura desobediente: “E chamou o Senhor Adonai pelo Adão e disse-lhe: onde estás?” A Filha de Indra, que desce (ou cai) à Terra para conhecer a miséria humana, será a personagem central da peça que, deste modo, começa, logo no prólogo, em contraponto – quero dizer, com uma sobreposição de linhas independentes, neste caso, de mitos e tradições.

Contudo, a versão de 1901 não abria com a voz dum deus pai. A peça tinha início, então, na agora segunda cena, com a voz da Filha dialogando com O Vidraceiro, a quem, logo depois, chamaria pai (um pai também, mas um pai terrestre). Foi só mais tarde, em 1907, em vista da primeira representação, que Strindberg resolveu escrever o prólogo em que Indra dialoga com a sua filha em queda. A razão confessada do acrescento terá sido a de clarificar, de ajudar os espectadores e guiá-los pelos meandros da peça; mas é possível que o processo de conversão religiosa do autor, nesta última fase da sua vida, tenha pesado também. Atrevo-me a sugerir que talvez a fé se tenha aqui sobreposto à necessidade artística. Porque o resultado não deixa de levantar alguns problemas de consistência, pesem a beleza poética do prólogo e a sua inegável eficácia didática. Tentarei esclarecer minimamente este ponto.

A Filha de Indra aparece-nos, na primeira cena da versão de 1901, mesmo antes de percebermos bem de quem se trata, como uma libertadora. A sua primeira missão é a de ir ao “castelo crescente” libertar O Oficial, lá prisioneiro. Mas a missão redundando em fracasso, O Oficial recusa ser libertado, preferindo sonhar acordado nas diversas prisões em que depois o veremos ao longo da peça, ora exaltado, ora afligido. E assim a missão da deusa cedo muda de rumo, e ela passa de libertadora a repórter do sofrimento humano, conhecendo na pele as dores dos prisioneiros que, para seu espanto, fogem da liberdade como o diabo da cruz. Ora, esta

segunda missão (de reconhecimento) é a que vem anunciada no prólogo, enfraquecendo um pouco a noção de falhanço da deusa perante a resistência dos homens. A deusa, ainda assim, insiste regularmente na ideia de libertação, quando ninguém parece querer tal coisa, e insiste mesmo até à morte. Quase no final da peça, numa situação de afogamento iminente, deparamo-nos com este diálogo: “A FILHA: Não queres ser libertado? – O POETA: Claro que quero, mas não agora... não pela água.” A personagem O Poeta constitui uma excepção significativa: deseja a liberdade, mas recusa o suicídio proposto. Para ele, a quem a deusa, no fim, dirige estes versos de despedida: “É hora de partir, o fim já vem;/ adeus, criança humana, sonhadora,/ poeta, que és quem mais sabe da vida;/ pairas, asas abertas, sobre a terra,/ mergulhas, às vezes, nos lamaçais,/ para os aflorares, sem ficares preso!”; para ele, dizia, o suicídio será, dolorosamente, uma arte de deuses.

Com ou sem prólogo, estamos perante uma obra-prima, das mais inovadoras da história do teatro, uma onda de criatividade que ainda hoje se propaga, deitando abaixo categorias e classificações como “expressionismo”, “surrealismo” ou outras, e desafiando objectivações demasiado assertivas. Perante *Um Sonho*, a pergunta “o que é isto?” deixar-nos-á burros, a pensar até à morte. E o tema é simples: “o sofrimento humano”, ou seja, a vida. Mas a abordagem de Strindberg é milagrosamente complexa, trazendo para a escrita teatral processos e técnicas de sobreposição habitualmente característicos da pintura ou da poesia (ou do sonho, e que prenunciam o cinema), que se revelam aqui passíveis de serem aplicados ao cerne da própria dramaturgia; isto é, não só na escrita das falas e na pintura dos cenários, mas na orgânica da acção teatral. Pese embora a revolução operada, trata-se ainda e sempre de teatro, de mostrar os homens em acção.

Sobre a função do teatro, a axiomática de Strindberg não difere a meu ver da que Shakespeare exprime pela boca de Hamlet: “A razão de ser do teatro, cujo objectivo, tanto no início como agora, era e é, por assim dizer, o de pôr um espelho em frente à natureza, de mostrar à virtude a sua própria feitura, ao desprezo a sua imagem, e à própria idade e corpo do tempo o seu molde e a sua marca.” Se não excluirmos o sonho e a imaginação da ideia de natureza, conseguiremos entender a sinceridade de Strindberg ao afirmar que nunca deixou de ser um escritor “naturalista”, e talvez acordemos para o facto de que *Um Sonho* é uma obra tanto ou mais “realista” do que *Menina Júlia*.

Já terei lido, agures, que em *Um Sonho* não há história. E é verdade, não há uma história principal, iluminada por uma ou outra história secundária; mas há muitas histórias a decorrer em contraponto, com diferentes andamentos, em espaços e tempos sobrepostos. Há quadros de vida que se sucedem segundo uma musicalidade onírica, uma mecânica ondulatória em que as coisas se interpenetram sem se anularem. Todas as personagens se cruzam com A Filha, mantendo-se quase sempre como que fechadas na sua própria história, fazendo lembrar as flores no conto de Hans Christian Andersen “A Rainha da Neve” (história esta, aliás, bem presente em vários níveis no pano de fundo de *Um Sonho*), só comungando verdadeiramente no fogo do sacrifício final.

O título sueco, *Ett drömspel*, oferece muita resistência à tradução para português e põe à vista os seus limites. Por duas razões: em primeiro lugar, “spel” – jogo, nos seus matizes que incluem o sentido de “peça de teatro”, como em inglês “play” ou em alemão “spiel” – não se deixa traduzir, pura e simplesmente, numa palavra composta; em segundo lugar, a própria impossibilidade de compor palavras por aglutinação, dignas de figurar, sem ridículo,

num título, obriga a abdicar de (pelo menos) metade do sentido. *Um Sonho* já não diz, no título, que se trata duma peça de teatro e não dum sonho propriamente dito. Di-lo-ão as circunstâncias e, sobretudo, o contacto com a peça, em espectáculo ou em livro, o qual mostrará que também não se trata duma peça de teatro que “represente” um sonho. Trata-se – e o autor, na sua nota prévia, di-lo melhor do que eu possa tentar dizer aqui – de pedir emprestado ao sonho os seus processos narrativos e imaginativos e de os utilizar como técnica teatral.

Strindberg amava a música (sobretudo a de Beethoven), que era para ele o grande consolo. A tal ponto que, num dos seus últimos gestos de moribundo, terá enviado ao amigo músico Tor Aulin uma mensagem dizendo: “Último adeus de Saul a David.” E, de facto, em *Um Sonho* é possível encontrar ecos formais de técnicas de composição musical, como a repetição integral ou variada do mesmo motivo, desenvolvimentos, refrães e até uma alusão à “forma sonata”, se considerarmos que o segundo tema, “A entrada da ópera”, se repete no final na mesma tonalidade do primeiro tema, “O castelo crescente”. Sabe-se também que Strindberg terá pensado em dar este último nome à peça. Esta fortaleza vegetal, de tecto dourado, assente na imundície, onde os oficiais são também moços de estrebaria, funciona como o germe de toda a obra; a deusa começa ali o seu périplo terrestre e dali sai ao encontro das restantes personagens e lugares, que nos seus “duplos fundos” podem ser vistos como metamorfoses do castelo. A Porteira, O Advogado, O Reitor, As Quatro Faculdades, etc., são todos eles prisioneiros de alguma variante do castelo crescente. Exceptua-se também aqui O Poeta, que aparece num dos espaços e tempos mais dantescos e cómicos da peça, uma prisão dourada, estância banhar e paraíso que é também inferno; surge ali como consciência livre

e paira em diálogo com A Filha/deusa sobre as cenas seguintes até ao fim, de regresso ao castelo.

A peça acaba deixando à vista, no cenário, rostos humanos lamentando-se. “É uma pena a humanidade”, vai repetindo A Filha ao longo da peça, seis vezes *ipsis verbis*, mais umas quantas com ligeiras variantes. No final, as paredes ecoam este refrão, em silêncio. Enquanto tudo arde e o pano cai.