

TÂNIA FILIPE E CAMPOS

Fröken Julie: teatrografias.

Importação de modelos teatrais e literários

Tese de Doutoramento em Estudos Teatrais
apresentada à Universidade de Évora,
sob a orientação da Professora Doutora Christine Zurbach
e co-orientação do Professor Doutor Gonçalo Vilas-Boas

Évora / 2012

Esta tese inclui as críticas e sugestões feitas pelo júri

Este programa de doutoramento foi apoiado com uma bolsa de investigação pela
Fundação para a Ciência e a Tecnologia



Contactos:
Universidade de Évora
Instituto de Investigação e Formação Avançada - IIFA
Palácio do Vimioso | Largo Marquês de Marialva, Apart. 94
7002-554 Évora | Portugal
Tel: (+351) 266 706 581
Fax: (+351) 266 744 677
email: iifa@uevora.pt

***Fröken Julie*: teatrographies. Theatrical and literary importation of role models into Portugal.**

ABSTRACT

This study intends to characterize the presence of August Strindberg's dramaturgy in Portugal, through reception theory of *Fröken Julie*. It outlines the dynamics of Portuguese theatrical creation since the play was performed in 1960 until its last register on national stage, in 2011.

It is also relevant to consider the play writing concerning its cultural context, as well as the impact it has had in Europe and in the USA. According to the specific nature of this master piece, some other transpositions were also considered in relevant approach.

Analysing a specific set of Portuguese we were lead to conclusions concerning the ways of staging and creating drama in Portugal through direct or indirect importation of theatrical and literary models, distinguishing the cultural features of texts and the fact that source and target domains are both dependent, in a generic-level, on particular and specific elements.

***Fröken Julie*: teatrografias. Importação de modelos literários e teatrais em Portugal**

RESUMO

Este estudo pretende fazer a caracterização da presença da dramaturgia de August Strindberg em Portugal, nomeadamente através da recepção de *Fröken Julie*, percorrendo a dinâmica da criação teatral portuguesa desde que a peça foi encenada em 1960 até à última encenação de que há registo, no nosso país, em 2011.

Apresenta-se então uma análise profunda sobre a construção da peça pelo dramaturgo sueco e o impacto que teve por toda a Europa e nos EUA. Dado o carácter específico da obra são analisadas com algum pormenor as transposições mais significativas que dela se fizeram para outros campos artísticos.

Recenseando seguidamente um conjunto específico de encenações portuguesas, levantam-se questões relacionadas com as modalidades de encenação e de criação dramática em Portugal, através da importação de modelos teatrais e literários — directos e indirectos — que permitem atentar na especificidade de elementos característicos da cultura de partida, intermediária e de chegada.

Para a Francisca.

ÍNDICE

Agradecimentos.....	13
Introdução	15
I. Delimitação do campo de investigação.....	15
1. Génese e contexto do estudo da obra de August Strindberg: <i>Fröken Julie</i> — teatrografias	15
II. Modelo de produção teórico-metodológico	40
1. Preocupações teóricas e funções estruturantes	40
2. Dos percursos metodológicos na investigação tradutológica e teatrológica	42
Parte I.....	53
Là-bas, dans le pays du Nord, la brume s’agite.....	55
Uma biografia em cinco actos.	65
I. <i>Tjänstekvinnans son</i> e <i>Fröken Julie</i> : reescrita de elementos.	65
II. Siri e Strindberg: realidade tornada ficção.....	80
III. Frida Uhl: o amor e a amizade. Fase pré-Inferno.....	93
IV. Inferno	99
V. Pelos desertos até à terra prometida: Harriet Bosse e Fanny Falkner	109
Parte II.....	123
<i>Frokën Julie</i> : O enredo.....	125
I. Aspirações e Invocações.....	125
Aspectos técnicos. Desenlace da peça.	153
I. Num acto: monólogo, pantomina, ballet e Wagner.....	153
II. Nesta peça cometeu-se um suicídio.....	171

Parte III.....	181
Encenações, Transposições e reescritas.....	183
I. <i>Fröken Julie</i> no teatro: de 1889 até 1961.....	185
1. <i>Fröken Julie</i> na Suécia	190
2. <i>Fräulein Julie</i> e <i>Das Doppelte Julchen</i> na Alemanha	194
3. <i>Mademoiselle Julie</i> e <i>Mademoiselle Julie en trois tableaux</i> em França	198
4. <i>Countess Julie</i> ; <i>The Mistress of the House</i> e <i>Miss Julie</i> , nos EUA e em Londres	207
5. <i>Panna Julia</i> e <i>Grafinia Julia</i> nos Países de Leste.....	209
6. <i>Menina Júlia</i> e <i>Señorita Julia</i> na Península Ibérica	212
II. Transposições: Rádio, Televisão, Cinema, Ópera e Ballet.....	232
1. Rádio	232
2. Televisão	236
3. Cinema	253
4. Ópera	314
5. Ballet.....	324
III. Reescritas da Obra.....	339
1. <i>After Miss Julie</i> — Patrick Marber after Strindberg	339
2. <i>The Master's Boy</i> — Phil Willmott.....	361
Parte IV	383
Recepção de <i>Fröken Julie</i> em Portugal. Importação de modelos literários e teatrais. 385	
I. <i>Fröken Julie</i> : Edições Portuguesas	387
II. <i>Fröken Julie</i> no teatro português e europeu: Análise de algumas encenações. Contrastes e aproximações.	406
1. Contrastes e aproximações: <i>Mademoiselle Julie</i> em França – de Antoine até Renucci.	425

2. Contrastes e aproximações: <i>Miss Julie</i> no Reino Unido — uma explosão a partir dos anos 90.....	442
3. Contrastes e aproximações: Miguel Narros e <i>La Señorita Julia</i> em Espanha...	455
4. Dramaten e Svenska teatern: um caminho entre o preto e branco e o azul...	459
III. A construção de teatro nacional em Portugal: o Teatro Nacional D. Maria II. Duas encenações naturalistas.	473
IV. <i>Fröken Julie</i> nas companhias de teatro independentes.....	497
1. <i>Fröken Julie</i> : o teatro universitário e as escolas de formação de actores.	506
2. Companhia de Teatro de Braga, 1985, uma encenação de Luís Varela.....	532
3. Teatro das Beiras, 1996: a encenação inclinada de Rui Sena.....	539
Considerações finais	549
Apêndices	563
I. Apêndice 1: Entrevistas a August Strindberg	565
1. August Strindbergs självbekännelse. Georg Brøchner, Maj, 1899.	565
2. Bonniers Månadshäften, Janeiro. 1909.	570
II. Apêndice 2: Teatrografias.....	579
1. Encenações	579
Bibliografia:.....	589
I. obras de August Strindberg	589
II. Reescritas de <i>Fröken Julie</i> de August Strindberg	590
III. Outras obras literárias/teológicas	591
IV. Bibliografia Passiva: Livros e artigos publicados em revistas especializadas.....	591
V. Documentos Electrónicos.....	603
VI. Sítios electrónicos (webpages).....	603
VII. Compilações/Dossiers	605

VIII. Programas de espectáculos.....	606
IX. Publicações periódicas	606
1. Jornais Nacionais	606
2. Jornais Internacionais	608
3. Revistas Nacionais	609
4. Revistas Internacionais	609
X. Entrevistas	610
XI. Filmes.....	611
XII. Discos Compactos (CD).....	611
Índice de Legendas.	613

AGRADECIMENTOS

Começo por dirigir as palavras de mais emocionado agradecimento ao meu esposo, Nuno Silva Campos, pois tenho a certeza que esta dissertação não teria chegado ao fim sem o seu importante incentivo e companheirismo. Sempre que o desalento ou a dúvida me sobressaltaram, a sua palavra e a sua amizade estiveram, de facto, presentes.

Gostaria também de endereçar os meus agradecimentos pessoais e sinceros aos orientadores deste projecto: à Professora Doutora Christine Zurbach e ao Professor Doutor Gonçalo Vilas-Boas, que ao longo destes últimos anos acompanharam o meu trabalho de forma entusiasta e com grande rigor académico. Porém, esta forma de enunciação não permite espelhar o meu sentimento de dívida pessoal para com ambos: à Professora Doutora Christine por me fazer crescer ao longo de toda esta jornada, abrindo-me as portas não só da instituição académica — Universidade de Évora / Departamento de Artes Cénicas / CHAIA — Centro de História de Arte e Investigação Artística — como da sua própria casa; ao Professor Doutor Gonçalo Vilas-Boas pela franqueza e generosidade com que me acolheu no Centro de Estudos Comparatistas Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e pelo interesse com que sempre acompanhou o meu trabalho. Ambos concederam-me, da forma mais franca e leal, condições para a realização deste trabalho.

Uma expressão particular de reconhecimento é devida também à Professora Doutora Maria João Brilhante — Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa / Teatro Nacional D. Maria II (TNDMII) — que se mostrou presente e disponível para a execução deste trabalho, nas mais variadas formas, sobretudo para que fosse possível a reunião do *corpus* de trabalho relativo à Biblioteca Osório Mateus e à Biblioteca do TNDM II.

Impõe-se igualmente que agradeça às diversas pessoas e instituições nacionais e internacionais que são responsáveis pelo tratamento da documentação ligada a esta investigação e que se mostraram sempre cordiais e disponíveis para me auxiliar. Assim,

no âmbito internacional, endereço os meus agradecimentos a Dag Kronlund — Teatro Real Sueco, Dramaten; a Erik Näslund — Dansemuseet; a Katharina Lind — Strindberg Intima Teatern, Monica Fredriksson — Cullberg's Ballet. No âmbito nacional, destaco o apoio e o profissionalismo de Sofia Patrão — Museu Nacional do Teatro; Fernanda Bastos — Biblioteca do TNDMII; Cristina Faria — Biblioteca TNDMII; João Coelho — pela generosidade das suas fotografias do TNDMII; Ana Paula Rocha — cenógrafa do TNDMII; ao Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL); e a Pedro Estácio — Arquivos da Biblioteca da FLUL.

Um trabalho desta natureza também não seria possível sem a colaboração de muitos agentes teatrais, nomeadamente encenadores, dramaturgos e directores das companhias de teatro que se juntaram a este projecto: a Phill Whilmott, autor da peça *The Master's Boy* e director do projecto *The Steam Industry*; a Rui Mendes — TNDMII; a Rui Sena — Quarta Parede; a Antonino Solmer; a Bruno Bravo — Primeiros Sintomas; a João Lopes e a Miguel Falcão — Teatro Esteiros; a Rita Tavares — Teatro O Semeador; a Marisa Pinto — Câmara Municipal de Mafra; a Vera San Payo de Lemos — Novo Grupo/Teatro Aberto — e a Gastão Cruz — Grupo de Teatro Hoje.

Não posso deixar de agradecer também aos colegas de trabalho e outras pessoas com quem a natureza deste trabalho me obrigou a cruzar, permitindo uma riqueza na troca de impressões e de saberes, nomeadamente aos amigos e companheiros Bruno Prezado, António Conde, Paula Seixas e a Raquel Soares — Escola de Dança Lugar Presente, Viseu.

Foi igualmente fundamental o apoio através de uma bolsa de investigação por parte da Fundação para a Ciência e a Tecnologia, que me permitiu a disponibilidade necessária para proceder ao levantamento de informação e a dedicação exclusiva à redacção deste trabalho.

O principal agradecimento é, sem dúvida, dirigido à minha filha, Francisca, por todo o tempo em que estive ausente ao longo destes quatro anos. Espero que um dia ela possa compreender.

INTRODUÇÃO

I. DELIMITAÇÃO DO CAMPO DE INVESTIGAÇÃO

1. Génese e contexto do estudo da obra de August Strindberg: *Fröken Julie* — teatrografias

Este estudo apresenta-se como uma proposta de análise cartográfica da peça *Fröken Julie* — *A Menina Júlia*, como é comumente conhecida em Portugal —, de August Strindberg, pelo país e das diversas dramaturgias a ela associadas na prática teatral nacional desde 1960, data da sua primeira encenação em solo português. Um dos objectivos deste trabalho é o de perceber de que forma se faz a integração de um autor sueco dentro da nossa prática cénica, acompanhando a evolução da mesma peça ao longo dos tempos, permitindo-se assim a exploração das diferentes encenações aos níveis da dramaturgia, da tradução e da sua recepção.

Trata-se, pois, de uma pesquisa cuja abordagem é sustentada por três pilares fundamentais: a peça e a sua recepção; o encenador e a encenação; e, por último, o encenador enquanto tradutor — havendo lugar para comparação de diferentes textos, sugerindo algumas soluções de problemas de origem cultural e tradutológica.

Esta investigação surge no âmbito do campo específico dos Estudos de Artes Cénicas, entrecruzando a teatrologia com o fenómeno da tradução para teatro, invadindo, desta forma, o espaço específico dos Estudos de Tradução, enveredando-se obrigatoriamente por uma vertente tradutológica e teatrológica, articuladas numa abordagem interdisciplinar fundamentada teórica e metodologicamente.

O estudo da importação em Portugal de *Fröken Julie* de Strindberg confirma a importância de se quebrar a tradição epistemológica dos estudos literários. Quer em termos disciplinares — pela via do diálogo interdisciplinar despoletado pelo estudo da

tradução, pela *reescrita* (cf. Lefevere, 1993) sucessiva e pelos processos de “manipulação” que são negociados —, quer em termos teóricos — pelo questionamento da própria definição do que se entende por tradução bem como da compreensão da função que tais textos assumem no relacionamento entre as literaturas e as culturas e como são concretizados cenicamente, onde estão sujeitos a uma linguagem distinta—, esta investigação pretende dar o seu contributo quer aos estudos literários, quer aos estudos teatrais.

Em estudo anterior, justifiquei o facto de ter incidido com maior pormenor parte da minha investigação na recepção da peça *Fröken Julie* mediante pontos muito específicos¹.

Em traços gerais, a questão central que orienta este trabalho, para além de dar continuidade às que já haviam sido previamente levantadas (cf. Campos, 2007), pode definir-se da seguinte forma: tentar compreender de que forma se traça o percurso das sucessivas representações da peça *Fröken Julie* em espaços físicos e temporais distintos: quais são as opções cénicas adequadas à montagem do espectáculo, que instituições lhe estão associadas, que evolução teatral se vai desenhando e qual é o papel da tradução indirecta no processo de recepção desta obra específica. Só assim se

¹ Cf. Campos, 2007: 23-24:

a) *Fröken Julie* – no original sueco – é certamente a obra mais paradigmática de August Strindberg. Foi sobre ela que o dramaturgo escreveu um quase tratado sobre o teatro naturalista, no famoso Prefácio da obra.

b) Foi sobre esta obra que, no mundo, se fizeram as mais variadas apresentações e transposições: teatro, cinema, rádio, televisão, ballet e, inclusivamente, ópera.

c) Em Portugal, *Fröken Julie* foi a peça mais representada de Strindberg.

d) Para a sua tradução, recorreu-se sempre ao uso da tradução indirecta, processo que nos interessa especificamente. Neste ponto, importa avaliar o comportamento dos tradutores face aos textos, as suas escolhas e as suas estratégias, por isso, faremos uma comparação de excertos de algumas traduções que foram feitas exclusivamente para o palco.

e) Dela se fizeram representações antes e depois da Revolução de Abril, o que significa, para nós, poder traçar um retrato do estado do teatro português e da criação artística, desde os anos do Estado Novo até à actualidade. Desta feita, poderemos concluir sobre as mudanças no xadrez teatral português e como esta peça, em particular, se articulou com as transformações ocorridas. A apresentação única de *A Menina Júlia*, antes da Revolução de 1974, possibilita o confronto da acção da censura de textos e de espectáculos entre ela e *Credores*, levado à boca de cena, dois anos mais tarde, em 1962, pelo TEP. Que estratégias foram pois utilizadas por Redondo Júnior para aligeirar a linguagem do texto e a leitura implícita à poética da obra, isto é, a «luta de cérebros», a «luta de sexos» e a «luta de classes»?

f) Como reagiu a crítica e o público, à encenação desta peça, é outro ponto que aproveitamos para discutir neste estudo.

A resposta às questões que foram sendo aqui sucessivamente apresentadas pretende dar corpo à resolução da problemática inicial do nosso trabalho: como a tradução indirecta interage com a recepção da obra do autor possibilitando a relação entre literaturas, línguas e culturas distantes; qual é o seu estatuto no próprio seio da tradução; e como ela é entendida pelos intervenientes desse processo.»

poderá contribuir para um melhor conhecimento das relações existentes entre as literaturas portuguesa, sueca, e intermediárias, através do estudo de um caso específico e que relações se estabelecem entre os diversos modelos teatrais envolvidos.

As motivações que presidiram à escolha desta temática foram de diversa ordem. Se, por um lado, se tratou de dar continuidade ao estudo previamente desenvolvido, como já foi mencionado, por outro lado, o interesse pela recepção da peça dramática *Fröken Julie* resultou do facto deste constituir um caso paradigmático na representação de Strindberg em Portugal, uma vez que é a sua peça que mais vezes é levada à boca de cena, e também porque é um arquétipo do uso da tradução indirecta no processo de importação de textos para montagem de espectáculos teatrais, permitindo-nos estudar as relações existentes entre os vários campos envolvidos.

Ainda que os estudos de recepção de determinado autor sejam um campo sobejamente conhecido nos estudos germanísticos², na Universidade de Évora têm vindo a ser levados a cabo estudos de recepção de autores³, mas agora na área própria dos estudos de tradução, os quais vêm garantindo a sua autonomia dentro da pesquisa em literatura, bem como uma metodologia característica.

Também no campo dos Estudos Teatrais e Artes Cénicas vários são os estudos desenvolvidos pela Faculdade de Letras das Universidades de Lisboa, do Porto e de Coimbra, bem como pela Universidade Nova de Lisboa e pelo Departamento de Artes Cénicas da Universidade de Évora. Destacaremos estudiosos como Maria Helena Serôdio, Sebastiana Fadda, Maria João Brilhante, Christine Zurbach ou Vera San Payo

² Destaquem-se os estudos levados a cabo por Maria Gouveia Delille, seus coadjuvantes e orientandas: Maria Gouveia Delille, 1984, *A Recepção Literária de H. Heine no Romantismo Português (de 1844 a 1871)*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda; Maria Gouveia Delille e Maria Teresa Delgado Mingocho, 1980, *A Recepção do Teatro de Schiller em Portugal I — o Drama Die Räuber*, Coimbra, Universidade de Coimbra; M^ª Esmeralda Castendo, Ana M^ª Ramalheira, M^ª Teresa Cortez, M^ª Cristina Carrington, 1991, *Do pobre B. B. em Portugal. Aspectos da Recepção de Bertolt Brecht antes e depois do 25 de Abril de 1974*, Aveiro, Editora Estante; M^ª Antónia Hörster, 2001, *Para uma História da recepção de Rainer Maria Rilke em Portugal (1920-1960)*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

³ Cf. Marília Martins, 2003, *A recepção do teatro de Molière em Portugal após 1974*, (Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de Évora), Universidade de Évora; Paula Seixas, 2003, *Saying is inventing*, (Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de Évora), Universidade de Évora; Noémia Pires, 2004, *A Tradução do teatro de Goldoni no século XVIII em Portugal*, (Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de Évora), Universidade de Évora; António Conde, 2004, *A recepção portuguesa do teatro de Heiner Muller*, (Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de Évora), Universidade de Évora; A Recepção do Teatro de August Strindberg em Portugal, 2005, (Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de Évora), Universidade de Évora.

de Lemos, entre outros, que contribuem de forma inquestionável para o estudo do teatro em Portugal, através de estudos próprios e orientações de estudos de outrem, bem como através da prática da tradução teatral⁴. Uma vez que o estudo se estende

⁴ De Maria Helena Serôdio destacar-se-ão títulos como *O balanço da actividade dramática* (1950); *O valor do texto na construção do espectáculo* (1950); *Leituras do texto dramático: exercícios sobre autores ingleses e norte-americanos* (1989); *O teatro e a interpelação do real: actas* (1992); *O Bando: monografia de um grupo de teatro no seu vigésimo aniversário* (1994); *Estudos shakespearianos: programa, métodos e conteúdos* (1994); *William Shakespeare: a sedução dos sentidos* (1996); *Aferição de um lugar crítico* (1998); *Teatro em debate(s), I Congresso do Teatro Português, Colóquio "O Homem de Costas, o Corpo no Teatro, Cinema, Fotografia e Artes Plásticas"*; coord. Maria Helena Serôdio, (2003); *Reflexões sobre o teatro português*, João Pedro de Andrade; introd. e ord. de textos Maria Helena Serôdio (2004); *Raúl Solnado e o Teatro Villaret*, Ana de Carvalho; orient. (2004); *Dramaturgias do medo, nos anos 60 em Portugal* Jorge Gonçalves; orient. (2004); *Identidades reescritas: figurações da Irlanda no teatro português*, Paulo Eduardo de Almeida Carvalho; orient. (2007); *À procura de uma poética teatral implícita*, Ana Maria Ribeiro; orient. (2007); *Percursos itinerantes: a companhia de Rafael de Oliveira, Artistas Associados*, José Guilherme Mora Filipe; orient., (2007); *Um teatro com sentido: a voz crítica de Manuela Porto*, Diana Dionísio Monteiro Marques; orient. (2007); *A voz na criação cénica: reflexões sobre a vocalidade do actor*, Sara Belo; orient. (2007); *As energias corporais no trabalho do actor*, Maria Regina Tocchetto de Oliveira; orient. (2007); *Ritual e poder: a visão revolucionária do Teatro de Wole Soyinka*, Rosa Branca Almeida Figueiredo; orient. (2008); *Shakespeare entre nós*, Colóquio Shakespeare...; org. Maria Helena Serôdio et al., (2009); *Teatro*, colab. Maria Helena Serôdio. [S.l.]: Tugaland, (2010).

De Sebastiana Fadda destacaremos o seu importante contributo enquanto tradutora/autora de obras como *O teatro do absurdo em Portugal* (1998); *Teatro portoghese del XX secolo*, trad. e cura di Sebastiana Fadda (2001); *Jaime Salazar Sampaio: escritas à beira do palco* (2006); *Eco e risonanze: dramaturgia portuguesa em italiano* (2006).

De Maria João Brilhante, o seu papel é fundamental na organização e apresentações críticas de vários dramaturgos, bem como orientação de dissertações inseridas no contexto da teatrologia. Destacam-se trabalhos como: *O fatalista de Diderot*, org. de Maria João Brilhante, Luiza Neto Jorge (1978); *Frei Luís de Sousa*; apresentação crítica, fixação do texto e sugestões para análise literária de Maria João Brilhante, (1983); *O dito e o interdito em "Os três vingadores" de José Régio* em parceria com Maria Cristina Torres (1977); *A invenção poética no teatro de Claudel* (1988); *A disputa [de] Marivaux*: [programa], Teatro Nacional D. Maria II; coord. Maria João Brilhante, João Perry (1995); *Fernando Arrabal: o paradoxo da teatralidade*, Bruno Schiappa; orient. (2004); *João Anastácio Rosa: um actor do seu tempo*, Luís Filipe Carraça da Silva; orient. (2004). *Goldoni e o sistema teatral português: (século XVIII)*, Maria João Oliveira Carvalho de Almeida; orient. (2004); *Editar novamente: onze textos de teatro português do século XVI*, José António Camilo Guerreiro Camões; orient. (2006); *Figuras de parvo: os parvos no teatro quinhentista português*, Maria José de Freitas Jorge; orient., 2006; *Espaço performativo: o espaço da performance site-specific*, Beatriz Portugal; orient., (2007); *Os dias alegres do ginásio: memórias de um teatro de comédia*, Paula Magalhães; orient. (2007).

Christine Zurbach e Luís Varela tiveram um papel importante na tradução de diversas obras para o Círculo de Cultura Teatral – Cendrev. Além de tradutora, Zurbach destaca-se pela incidência do seu estudo no campo do estudo da construção dos repertórios teatrais em Portugal e é também responsável pela orientação de estudos vários no âmbito das artes cénicas/estudos de tradução. Assim sendo, sublinham-se trabalhos como: *Max e Mila [de] Volker Ludwig*, trad. (1990); *Borda fora: peça em seis andamentos*, Michel Vinaver; trad. Christine Zurbach, Luís Varela (1991); *Aspects de l'énonciation théâtrale dans le drame symboliste de Maurice Maeterlinck*, (1992); *Traduction et pratique théâtrales au Portugal entre 1975 et 1988: une étude de cas* (1997), *Tradução e prática do teatro em Portugal entre 1975 e 1988* (2002); *Teatro de marionetas: tradição e modernidade*, coord. (2002); *Teatro e mundo em tradução: Goldoni e a comédia em Portugal (1750-1775): estudo de caso*, Maria Noémia Ferreira Pires; orient. (2003); *Três tartufos em português: a recepção de Molière em Portugal no final do século XX*, Marília Rosa de Lemos Martins; orient. (2003); *As traduções portuguesas do teatro de Heiner Müller razões de uma marginalidade dramática*, António Henrique Conde; orient. (2005); *Tradução indirecta: sintoma das relações entre literaturas: a recepção do teatro de August Strindberg em Portugal*, Tânia Filipe e Campos; orient. (2005).

De Vera San Payo Lemos há que dar especial enfoque ao seu contributo para a tradução de vários textos dramáticos, nomeadamente o teatro de Bertold Brech. Enunciam-se obras como: *O jardim das cerejas*, Teatro Aberto; versão de João Lourenço, Vera San Payo de Lemos; (1987); *Ascensão e queda da cidade de*

pelo campo específico dos Estudos de Tradução, é necessário considerar as investigações que já foram realizadas neste campo em Portugal.

De facto, quer a evolução e a institucionalização académica da investigação realizada até hoje em torno da tradução, quer a regularidade com que esta matéria é abordada em Colóquios e Conferências, não deixam lugar para que não entendamos a literatura traduzida como um importante objecto de estudo, uma vez que a maior parte da literatura consumida no nosso país foi durante muito tempo, e continua a ser, a traduzida. Além deste aspecto, é através da tradução que são permitidas as relações entre literaturas (cf. Casanova 2002:64).

No campo dos Estudos de Tradução, na senda de estudiosos como José Lambert, Itamar Even-Zohar, Gideon Toury, Susan Bassnett, Anthony Pym, que sistematicamente publicam valiosos e numerosos estudos neste âmbito, consideram-se igualmente relevantes os contributos como o de Christine Zurbach (1995; 1997; 2001), Sebastiana Fadda, Teresa Seruya (2001)⁵; Marta Teixeira Anacleto (2005); Ana Clara Santos (2005)⁶.

Investigar e escrever sobre a recepção de August Strindberg em Portugal implica estudar o processo através do qual este dramaturgo foi importado, isto é, o fenómeno de tradução indirecta, e supõe que nos debrucemos sobre um período de tempo relativamente extenso da história do teatro nacional, das mudanças no campo artístico e cultural e, indiscutivelmente, na história das ideias e mentalidades da sociedade portuguesa.

No que diz respeito ao primeiro ponto de abordagem deste trabalho, é importante apresentar o autor sueco e a construção de *Fröken Julie*. Em Portugal são escassos os

Mahagonny, T.N.S.C., (1985); *Loucos por amor*, Sam Shepard; trad. Vera San Payo de Lemos, João Lourenço. (1990); *Oleanna*, David Mamet; trad. Vera San Payo de Lemos, João Lourenço, (1994); *Grande e pequeno de Botho Strauss*, co-produção Teatro Nacional D. Maria II, trad. (1995); *O caminho para Meca* de Athol Fugard, [org.] Teatro Nacional D. Maria II, Novo Grupo-Teatro Aberto; versão de João Lourenço, Vera San Payo de Lemos. (1995); *O tempo e o quarto*, Botho Strauss; trad. Vera San Payo de Lemos, João Lourenço, (1993); *Sweeney Todd: o terrível barbeiro de Fleet Street*: a partir da peça de Christopher Bond, [org.] Teatro Nacional D. Maria II; versão portuguesa João Lourenço, Vera San Payo de Lemos, José Fanha; (1997); *Cara de fogo*, Marius von Mayenburg; trad. (2001); *O coração de um pugilista*, trad. Vera San Payo Lemos, Ana Maria Dias Pires, (2002); *Teatro, Bertolt Brecht*; introd. e trad. Vera San Payo de Lemos, (2003); *Closer, quase*, Patrick Marber; trad. João Lourenço, Vera San Payo de Lemos; (2005); *Teatro 2, Bertolt Brecht*; introd. e trad. Vera San Payo de Lemos (2004).

⁵ Cf. Seruya, 2001.

⁶ Cf. Anacleto, 2005.

estudos biográficos sobre Strindberg e para percebermos a sua obra é imperativo conhecermos o meio em que se move e as influências que recebe.

Ainda assim, destacam-se os trabalhos realizados por Luís Francisco Rebello, principalmente enquanto introdutor de algumas das suas obras; por Jacinto-Deniz e aos constantes estudos efectuados por Gonçalo Vilas-Boas, professor da Faculdade de Letras do Porto, que, dedicando-se ao estudo das literaturas nórdicas, tem feito um notável levantamento da literatura sueca recebida em Portugal⁷.

No primeiro capítulo deste estudo pretende-se cartografar a peça no espaço e dar conhecimento da recepção que dela foi feita não só em Portugal, como em alguns países europeus. Porém, antes de abordar directamente a génese e as concretizações de *Fröken Julie*, far-se-á um preâmbulo para reflectir acerca do percurso de vida do autor e o acolhimento que teve em vida. Serão páginas breves, de carácter biográfico, mas que se tornam necessários para nos debruçarmos de modo específico na peça em análise.

Sendo, portanto, uma parte essencialmente expositiva e interpretativa ao longo de todo o capítulo, procura-se, num primeiro momento, dar conta da recepção do autor, nomeadamente em Paris, ainda que de uma forma bastante generalista. A escolha desta cidade prende-se com diversos factores: Paris era então o maior centro cultural da Europa; Strindberg e Ibsen são dois dos dramaturgos escandinavos mais aclamados pela crítica parisiense — a novidade e o elemento estrangeiro fazem com que a recepção seja feita de forma não passiva —; o escritor sueco decide mudar-se para o Quartier Latin, zona académica por excelência, durante um período conturbado da sua vida — a denominada fase *Inferno* — e afastar-se da escrita dramática para se dedicar à ciência, chegando mesmo a frequentar os laboratórios da Universidade de Sorbonne; e, sobretudo, porque será essencialmente por via francesa que as peças de Strindberg entram primeiramente em Portugal.

Por conseguinte, torna-se pertinente mencionar elementos biográficos do autor uma vez que permitem perceber as opções que este foi tomando no decurso dessa mesma

⁷ Cf. Gonçalo Vilas-Boas, 1981;
Idem, 1986;
Idem, 1996.

vida e o modo como estas particularidades influíram na sua escrita. Os biografistas e as suas obras declaradamente autobiográficas serão, neste momento, o campo de análise e exposição. Tomar-se-á em consideração os estudos levados a cabo por autores como Laura Marholm (Marholm, 1895), contemporânea de Strindberg e uma das suas primeiras biógrafas; Elizabeth Sprigge (Sprigge, 1949); Michael Meyer (Meyer, 1993) e Eivor Martinus (Martinus, 2001).

No seu estudo *Strindberg and Love*, Eivor Martinus adianta o seguinte:

«It is accepted that Strindberg's own accounts of His relationship with Siri emerged as highly dramatized. His autobiographical novels have never posed as the undiluted truth although posterity has always had a tendency to treat them as such. It is worth remembering that Strindberg deliberately changed people's names and stressed repeatedly that the works were works of fiction rather than authentic memoirs even if a lot of the descriptive details were drawn from his own life. A madman's Defense, for example, was a deliberate attempt to rid himself of the feelings he had once had for Siri, and by creating his dramatic myth and giving it a coherent shape he managed to 'write her out of my blood'. This was something he was totally conscious of at that time, as he acknowledges in a letter that he wrote to Edvard Brandes on 18 March 1888:

After I had made my decision [to write A Madman's Defence] I allocated one year to the surgical operation, the Caesarian which will remove the fetuses from my life. It may end by my bleeding to death! Then so be it!

Later, in his novel *Inferno* he describes the process of writing as a way of 'flaying myself and selling the skins to the highest bidder'. The physical act of writing was a form of catharsis and it was something that he recommended others to do, including Siri. The last line of *A Madman's Defense* is: 'That's the end of the story, my Beloved. I have got me revenge. Now we're quits.' With this he felt able to bring that chapter of his life to a close.» (Martinus, 2001: 112)

Isto apesar do próprio dramaturgo, como se pôde ler, destacar que o seu trabalho é apenas ficção: «works were works of fiction rather than authentic memoirs».

Mas acaba por ser Strindberg a contradizer-se. Nas alturas em que se sente mais pressionado e angustiado, tem uma necessidade indiscutível de libertar toda a sua angústia e raiva, como se sentisse aliviado e vingado por publicar as obras que põem a nu o seu sofrimento e injustiças. Em diversas cartas, o autor menciona que vida e ficção estão de tal maneira fundidas que nem ele percebe onde começa uma e acaba a outra. Quer em *Tjänstekvinnans son* — O filho da criada —, quer em *Inferno*, duas autobiografias assumidas, Strindberg destaca o facto de aquelas passagens serem a verdade do seu dia a dia.

Porém, uma autobiografia tem sempre um lado manipulador e egocêntrico pois expõe a realidade vivenciada pelo autor, segundo o seu ponto de vista. Numa carta, escrita ao seu companheiro e escritor Axel Lundegård, a 12 de Novembro de 1887, Strindberg admite que atingiu o ponto em que, para ele, literatura e vida já se tinham misturado de tal forma que lhe parecia estar antes a viver uma espécie de vida-sombra, pela maneira como se projectava na linguagem e na manipulação de subterfúgios que o ajudavam a olhar para os problemas com que se enfrentava na vida real, bem como a forma de os sentir e experienciar, ao mesmo tempo que os imprimia nas suas criações:

«It seems to me as if I'm walking in my sleep; as if my life and writing have got all jumbled up. I don't know if *The Father* is a work of literature or if my life has been; but I feel as if, probably quite soon, at a given moment, it will suddenly break upon me, and then I shall collapse either into madness and remorse, or suicide. Through much writing, my life has become a shadow life; I no longer feel as if I am walking the earth but floating weightless in an atmosphere not of air but darkness. If light enters this darkness, I shall drop down, crushed!» (Robinson I 1992: 225)

Elizabeth Sprigge, uma das biógrafas do dramaturgo, parece aclarar esta discussão entre ficção e realidade:

«It is impossible therefore to study the writings of August Strindberg without seeing much of his life, but as he dramatized everything, and particularly himself, it has been difficult until now to gauge the accuracy of the picture.

[...] When one studies the letters and the biographies of contemporaries, one finds that Strindberg undoubtedly exaggerated some aspects of his life in his autobiographies, and it becomes clear that this was because certain common human woes, such as debt, hunger and hatred, grew into obsessions, and Strindberg used them as symbols of man's misery and emphasized them in the hope of forcing a cure. But there are also many dramatic passages in the autobiographical novels which read like invention and yet are borne out word for word in the letters.» (Sprigge 1949: 7-8)

Laura Marholm, sua contemporânea, foi a primeira a aperceber-se que para biografar o génio sueco tinha que começar pela leitura profunda das suas obras, porque a vida e a obra do autor se confundiam: «Strindberg sämtliche werke sind eigentlich nur biographische beiträge zur losung seines ich-räthsels»⁸ (Marholm 1895: 166).

Tal como descreve, August Strindberg teve sempre uma franqueza e transparência para revelar o pacto autobiográfico implícito em obras como *Tjänstekvinnans son*, *Jänningstinden* — Fermentação —, *Röda rummet* — O Quarto Vermelho —, *Författaren*

⁸ «Todas as obras de Strindberg são praticamente só contributos biográficos para resolver o seu enigma pessoal.» (tradução livre).

— O Autor. Todas estas obras foram escritas durante o ano de 1886 e surgem como que um grito de condenação e de revolta de Strindberg contra todos aqueles que o rodeavam (cf. Sprigge, 1949).

No ano seguinte, escreve *Le plaidoyer d'un fou* — A defesa de um louco —, romance escrito em francês em resposta ao seu casamento fracassado com Siri von Essen e numa língua que Siri tão bem conhece. Mais tarde, em 1897 e 1898 escreve *Inferno* e *Legender* — Legendas — descrevendo um período angustiante de psicoses, experiências científicas e novamente a incapacidade de manter o casamento com a segunda esposa, Frida Uhl. Posteriormente, em 1902, escreve *Fagervik och Skamsund* — A baía da beleza e o lugar da vergonha — uma compilação de poemas e contos — e, em 1903, finaliza com *Ensam* — Só.

São dez obras assumidamente autobiográficas. Contudo, Strindberg reflecte as suas experiências e as suas relações pessoais em quase todas as obras que escreve: entre 1884 e 1886 publica *Giftas I e II* — Casados. Trata-se de dois volumes de contos onde o autor põe a nu as relações de casamentos de amigos, conhecidos e o seu próprio com Siri von Essen. Esta obra provocou um abano tal na sociedade burguesa sueca de então que o primeiro volume foi censurado e o autor levado a tribunal. Assim, o segundo volume distancia-se, em muito, do teor satírico e cru do primeiro volume. Mais tarde, o autor admitiria que depois de escrever *Giftas I e II* e *Plaidoyer d'un fou* o seu casamento com Siri estava inevitavelmente perdido e as duas obras acabariam por afectar também o seu relacionamento com Frida Uhl (cf. Martinus, 2001:71-80).

O casamento conturbado e o relacionamento doloroso que mantinha com a condessa Siri estão também reflectidos na obra dramática escrita durante o período que medeia 1887 e 1892. Aliás, *Fadern* — O Pai —, remete-nos para a dúvida da paternidade do seu segundo filho, Hans, com Siri. Também a luta entre sexos e cérebros, tão célebre nas peças de Strindberg, surgem em reacção à mesma luta que enfrentava diariamente com a esposa e que acaba por transbordar para o universo feminino em geral. Daí as sucessivas acusações de misoginia que lhe foram imputadas (cf. Meyer, 1993: 202-265).

Ao lermos a obra autobiográfica de August Strindberg apercebemo-nos de que o autor tem uma existência difícil, um temperamento quase lunático e psicótico (Sprigge,

1949: 226). Olhando o mundo dos seus olhos, parece que uma mão invisível o comanda de forma malévola, ora dando, ora tirando. Assume que não se consegue relacionar com o mundo exterior, porque vê inimigos em toda a parte, porque as suas leituras do mundo são sempre duais e nunca há lugar para uma só realidade (Strindberg, 2008).

A existência dessa mão invisível troca-lhe sempre as voltas do destino e quando parece que o fim está próximo, novos triunfos são conseguidos para novamente ser humilhado — o mito de Sísifo parece ter nele eco (*Ibidem*).

Ao nível desta abordagem biográfica, serão observadas com particular interesse as obras *Inferno* e *Tjänstekvinnans son. Le plaidoyer d'un fou* será tomada em consideração de forma pontual aquando do tratamento da relação amorosa entre Strindberg e Siri von Essen.

Tjänstekvinnans son é a primeira obra autobiográfica de August Johan Strindberg e dá-nos a conhecer as suas impressões desde que nasce até à sua entrada na universidade, em Uppsala. Trata-se de um período de vida desde 1849 até 1867, altura em que completa 18 anos. É escrita como se de um romance se tratasse, na terceira pessoa, tendo como personagem principal Johan. O percurso temporal é muito explícito, bem como o nome dos personagens/pessoas reais intervenientes. Todos os seus elementos da família são identificados pelos nomes reais, tal como os sítios (Strindberg, 1913).

Inferno, por seu turno, escrita entre 3 de Maio e 25 de Junho de 1897 — um período de tempo muito curto — em Lund, no sul da Suécia, é uma obra elaborada num registo bastante diferente. Inicia-se com uma pequena peça teatral sobre a origem do mundo e dos homens: *Ainsi va le monde: quand les dieux s'amusent, les mortels en abusent!...* (Strindberg 2008: 20) — uma referência imediata a uma mão invisível que se ri dele — e é composta por diferentes registos, num tom quase sempre diarístico. Escrita em francês, tal como *Plaidoyer d'un fou*, é composta por um vasto conjunto de ensaios que não têm uma obrigatória relação entre si e que, isoladamente, figuram em jornais ou revistas, como é o caso de *Sylva Sylvarum* (Strindberg, 2008: 16).

Depois de ter composto *Inferno*, a 24 de Agosto, Strindberg parte novamente para Paris e continua a sua escrita em francês de *Legender*, que é composta por duas partes

intituladas Inferno II e Inferno III, pretendendo dar continuidade a *Inferno*. Porém, após ter escrito dois terços de *Legender*, decide de súbito voltar a reescrever o livro na sua língua materna.

Inferno é composto à laia de uma *Divina Comédia*, um percurso em sentido ascendente onde o sofrimento é extremo e só a figura de Beatrice – aqui ocupada pela sua filha com Frida Uhl, Kerstin – parece aliviar. Escrito na primeira pessoa, nele são transcritas variadas vezes incursões do seu diário, devidamente datadas. Nesta obra, todavia, nem todos os personagens têm os nomes verdadeiros. Termina este livro remetendo o leitor mais céptico do seu pessimismo para outras das suas obras autobiográficas:

«De plus, Luther émet l’opinion que certains individus ont trouvé leur enfer dès cette vie meme.

Est donc à bon escient que j’ai baptisé mon livre: Inferno?

Si le lecteur révoque en doute, comme trop pessimisme, mon opinion, qu’il lise mon autobiographie *Tjänstekvinnans son* et *Le plaidoyer d’un fou*.» (Strindberg 2008: 246)

Para este estudo e uma melhor compreensão das vivências diárias do escritor, as suas leituras/influências literárias, a sua visão do mundo e do papel do homem e da mulher na sociedade, optou-se por incluir no *corpus* de análise, enquanto bibliografia adjacente, as duas entrevistas que o autor deu em vida e que se encontram publicadas: *August Strindbergs självbekännelse* por Georg Brøchner, em Maio de 1899 e a de *Bonniers Månadshäften* de Janeiro de 1909. Este material é parte integrante — Apêndice I — deste estudo e decidiu-se apresentar as versões na língua original, seguidas de uma tradução livre, que se pauta sobretudo pelo contexto discursivo.

Depois de ser feita esta incursão pela sua biografia e a sua relação com a obra em análise — *Fröken Julie* —, nomeadamente os elementos temáticos e físicos já previamente tratados em *Tjänstekvinnans son*, será observado o impacto que o autor teve na dramaturgia europeia, designadamente em autores como Bertold Brecht, Jean-Paul Sartre, Jean Genet, Albert Camus, Samuel Becket, Arthur Adamov e Eugène Ionesco.

Para uma melhor compreensão da peça é também importante mostrar de que forma a peça foi concebida pelo autor e de como foi recebida na sua época. Só então se fará

um percurso teatrológico da obra. Interessa demonstrar como foi recebida, desde o momento em que foi criada até ao momento em que é encenada, pela primeira vez, em Portugal.

Strindberg foi especialmente acarinhado em França e Alemanha, países, aliás, que visitou amiúde. Para este estudo e para delimitação do *corpus* de trabalho, fez-se o levantamento de algumas das encenações feitas em países com a França, Inglaterra e Alemanha, uma vez que serão estas as relações interliterárias e interculturais que se mantêm com os textos portugueses em estudo, além dos textos intermediários espanhóis, muitas vezes utilizados.

Mostrar como presentemente a peça é abordada noutros países é uma tarefa árdua, devido à sua extensão, mas tentadora, dada a proliferação de fontes audiovisuais que circulam nos meios electrónicos. Pontualmente serão analisadas estéticas teatrais em relação com as encenações francesas, alemãs, inglesas e portuguesas escolhidas como elementos contrastantes.

Far-se-á seguidamente uma exposição sobre a recepção da obra em território nacional, procurando demonstrar a inovação e a tradição da peça ao longo de cinquenta anos de encenações. Será também abordada, nesta parte, a recepção da peça através do público leitor. *Fröken Julie* não se limitou a existir por si só. Foram feitas muitas adaptações e transposições da obra.

Patrick Marber, por exemplo, escreveu *After Miss Julie* em 1995, levada ao palco em 2003 no Donmar Warehouse no Westend - Londres, numa encenação de Michael Grandage. Esta peça não pretende ser uma tradução, nem uma nova versão de *Fröken Julie*. Patrick Marber desloca a peça de 1888 para 1945, transpondo-a para um cenário único, «*the night of the British Labour Party's 'landslide' election victory.*» (Marber 2003).

Phil Willmott, por seu turno, faz uma adaptação gay da obra, intitulada *The master's boy*, apresentada em Londres em 2005 e cujo enredo se desenvolve durante uma greve geral de 1926, num cenário de uma garagem de autocarros (Willmott, 2005).

Partindo da conjuntura ajustada à construção da formulação da questão deste estudo, isto é, como a peça em análise se cartografa dentro do território nacional/estrangeiro

e dentro do próprio contexto literário, esta reflexão é sustentada sobretudo pela ressurgência de novas encenações. O teatro de Strindberg tem alguma representatividade dentro do território português e, desde há décadas, que a dramaturgia estrangeira é de inequívoca importância para a formação dos repertórios do teatro nacional. Trata-se de uma realidade com consequências culturais expressivas e significativas.

Então, passar-se-á à última parte deste estudo, abordando com pormenor a recepção de *Fröken Julie* em Portugal e o discurso da crítica teatral que está associada às encenações escolhidas, legando também atenção particular aos textos dramáticos que não foram alvo de representação cénica. Serão portanto objecto de comparação e análise as duas traduções efectuadas com fim meramente comercial, a de Fernando Midões, publicada pela Estampa em 1963, e a de 1977, publicada pelo Círculo dos Amigos do Livro, traduzida por Mário Dias Correia.

Esta parte pretende abordar o método de trabalho do encenador, a interpretação que ele faz da obra e a sua intenção dramaturgicamente. Parte descritiva e explicativa por natureza, este segmento da investigação pretende incidir sobre um *corpus* de trabalho restrito de acordo com a sua representatividade e projecção temporal.

Neste capítulo, tratar-se-ão aspectos relacionados com a novidade que *Fröken Julie* pode trazer aos palcos e de que forma ela é permeável à articulação com novas estéticas ou não. Por isso, torna-se importante voltar a delinear o percurso teatral da peça nos países que serviram como intermediários — França, Inglaterra e Espanha — e o país de origem — Suécia.

Abordar-se-á a peça em diálogo com o seu encenador e com o público receptor, recorrendo acerca do discurso estético escolhido e a importação dos modelos teatrais que foi levada a cabo.

A escolha de um qualquer *corpus* de estudo obedece a opções que importará esclarecer, com o objectivo não só de justificar o seu interesse, mas também de dar a conhecer as suas potencialidades operatórias. Neste caso, um dos factores mais determinantes na escolha deste repertório foi, sem dúvida, reunir a maior quantidade de informação disponível sobre as encenações. Tomemos, a título de exemplo, as

companhias de teatro amador da década de 80 — muitas delas extintas hoje — que não têm ao dispor do investigador um volume de informação como têm as companhias profissionais. Porém, as produções profissionais também comportam *per si* segmentações mais relevantes, uma vez que o trabalho de encenação é feito por profissionais de teatro que importam modelos teatrais de forma mais consciente e que são importante objecto de estudo e de interesse, tendo uma especial atenção à tradução que utilizam, utilizando um cotejamento contínuo de vários textos intermediários.

Seguindo estes princípios, pretendeu-se abordar mais aprofundadamente as encenações realizadas pelo Teatro Nacional D. Maria II — a primeira em 1960, levada a cabo por Redondo Junior; a segunda em 2009, encabeçada por Rui Mendes — na medida em que se trata de uma instituição de inquestionável importância no panorama teatral português, enquanto difusora de experiências do teatro profissional.

No primeiro momento em que *Fröken Julie* é encenada (1960), durante o Estado Novo, assistem-se a mudanças que originam intensos movimentos migratórios do campo para as cidades urbano-industriais do litoral, bem como para alguns países europeus (cf. Godinho, 1971 e Arroiteia, 1985), pelo que os centros culturais se encontravam monopolizados em áreas de Lisboa, Porto e Coimbra.

Outro aspecto que se deve tomar em consideração é que durante o período pós-guerra, na Europa ocidental, cedo se percebeu que as cidades seriam o palco e o motor privilegiados de estudo dos grandes desafios e questões de «*modernidade*», dando rosto a todo esse movimento generalizado de mudanças resultantes da evolução dos aparelhos produtivos, mas também da máquina estatal pela crescente prestação dos serviços culturais existentes. Neste aparente ambiente de euforia e esperança, foram também as cidades que espelharam a realidade oculta da pobreza e das graves privações do operariado e lumpemproletariado — operários, sem consciência política, que vivem na miséria extrema e por indivíduos que vivem directa ou indirectamente desvinculados da produção social e que se dedicam a actividades marginais, como, por exemplo, o roubo e a prostituição, personagens que vamos encontrar no teatro de Brecht —, da exploração dos trabalhadores em geral e da instabilidade permanente no mundo do trabalho. (cf. *Idem*)

Daí que seja interessante estabelecer um paralelismo entre as duas apresentações no maior teatro nacional e em momentos temporais distintos para que possamos avaliar a importação/adopção de modelos teatrais durante este intervalo de tempo: num momento em que vigorava um regime autoritário e que a cultura estava centralizada e, posteriormente, num período democrático em que todas as estéticas de vanguarda são aparentemente permitidas.

A encenação apresentada pelo grupo de teatro académico *A Cantina Velha*, em 1980, será também observada como exemplificação da peça dentro do meio académico, uma tradição aliás significativa naquela época, onde os teatros universitários têm um papel importante para a difusão de autores estrangeiros e dramaturgias de vanguarda no território nacional. Esta abordagem é feita dentro de um contexto universitário e amador, pelo que será mais breve a articulação com a sua concretização cénica e a sua recepção crítica.

A Revolução de Abril veio providenciar uma descentralização dos agentes difusores de cultura. Começamos a assistir à proliferação de vários grupos de teatro amador, com repertórios abertos, claramente disponíveis para a recepção de práticas dramáticas e processos tradutológicos contemporâneos, num campo teatral em plena expansão e com vontade de explorar novas potencialidades.

Dada a conjuntura interna de Portugal e o seu isolamento relativamente aos restantes países europeus durante anos, quer do ponto de vista político e ideológico, quer do ponto de vista social e económico, tal contexto acabou por se repercutir no país que enfrentava profundas mudanças sócio-económicas e sócio-espaciais.

Os anos revolucionários de 1974-76 exigiram mudanças profundas e complexas em todas as estruturas do sistema social. Porém, as décadas que se seguiram vieram provar que, de facto, o problema do isolamento do país e do seu afastamento cultural em relação às linhas de vanguarda não passava por modificar ou controlar simplesmente o aparelho de Estado ou a estrutura produtiva do sector artístico. Importaria antes apostar numa complexa e morosa transformação das mentalidades, da educação social e, em termos específicos do campo teatrológico, reformar lógicas implícitas à concretização cénica e à recepção teatral, remanescentes por tradição, em

torno das quais o público e os grupos sociais constroem a sua identidade sócio-cultural.

O desenvolvimento do teatro amador tem um significativo interesse neste domínio, pois ele é também responsável pela circulação e proliferação de várias traduções da peça de Strindberg em estudo e de muitas outras. Porém, deve esclarecer-se que o número de textos traduzidos que foram posteriormente publicados é reduzido, por escassez de verbas ou desinteresse por parte das companhias.

Seguidamente — e já num contexto profissional — acompanhou-se a encenação de Luís Varela, pelo grupo **CENA** da Companhia de Teatro de Braga em 1985, uma vez que se trata de uma companhia profissional que é marginal dentro circuito cultural português, isto é, uma companhia distante dos centros cosmopolitas como Lisboa — especialmente — e Porto. Na década de 80 vamos assistir a uma necessidade de actualização e diferenciação internas, de natureza estética mais do que social, num momento em que se sente alguma regressão dos manifestos sociais e uma menor agitação dos ânimos revolucionários. O fenómeno em relação aos centros de importação de modelos teatrais mantém-se e manter-se-á nas décadas seguintes, com o crescimento económico-social do país, com a conseqüente europeização, com o prestígio e a influência dos pares comunitários e com uma globalização inevitável e crescente.

No início da década de 90, Maria Helena Serôdio organizou as actas do 11º Congresso sobre teatro e a interpretação do real. Vários intervenientes discutiram qual o caminho que o teatro deveria tomar, que linhas o orientariam, que estéticas, que público? A nova escrita audiovisual, nomeadamente o cinema, veio propor uma vivência estética única, mas a sua natureza imagética limita a densidade ontológica da natureza humana, isto é, o público apenas pode limitar-se à sua condição exterior face às imagens com que tece o seu discurso. Este meio audiovisual — tal como a televisão — está, de certa forma, confinado «à pura condição de “espectáculo” — e isto no sentido mais virginal da palavra spectare (olhar, ver, contemplar). Perante ele, tal como diante da televisão, ficamos reduzidos à atitude de meros espectadores.» (Barbosa, 1992: 125)

Pedro Barbosa esclarece, nesta altura, que a necessidade de actualizar a estética teatral é urgente:

«o argumento de o teatro ter uma história milenar não é garantia da sua perenidade: porque o teatro, como tudo o que é actividade humana, não é eterno — é histórico. E não tenhamos ilusões: o contexto histórico alterou-se radicalmente.

[...] Pessoalmente creio que o teatro, para se justificar a si mesmo no mundo de hoje, que mudou, precisa de assumir também uma nova postura estética. É-lhe necessário recuperar a identidade perdida e saber reenquadrar-se face ao aparecimento de novas formas de expressão estética confinantes com ele: antes de mais nada face ao cinema e à televisão, mas também, mais tangencialmente, face á literatura. O teatro, enquanto meio de expressão, tem potencialidades únicas e uma força muito própria. Mas nem sempre se tira partido disso talvez por falta de uma tomada de consciência prévia da sua identidade estética.» (Idem: 125)

Apesar de serem tomadas em consideração com maior pormenor as quatro encenações citadas de *Fröken Julie* — para que analisemos as opções cénicas de cada encenador, a conseqüente reacção do público e, assim, tecermos um quadro evolutivo do percurso teatral português —, não deixarão de ser referidas as várias encenações desta peça realizadas no país, pelo menos as de que se tem conhecimento, e que já foram tratadas exhaustivamente em outro trabalho (cf. Campos, 2007).

Tomar-se-ão em consideração neste *corpus* documental sobretudo as traduções de Redondo Junior (*A Menina Júlia*, 1960) — utilizada na primeira encenação feita no Teatro Nacional —, Helena Domingos (*Miss Julie*, 1979) — utilizada por Luís Varela no grupo *CENA* da Companhia de Teatro de Braga em 1985 —, Osório Mateus (*Menina Júlia*, 1980) — utilizada pelo grupo universitário *A Cantina Velha* nesse mesmo ano —, e a de Augusto Sobral (*Menina Júlia*, 2009) — tradução utilizada por Rui Mendes para apresentar *Menina Júlia* em 2009 no Teatro Nacional novamente.

Como haverá ocasião para melhor aprofundar, o desenvolvimento paralelo de um significativo interesse no domínio das pequenas companhias de teatro emergentes — após a revolução de Abril e a descentralização do teatro — por Strindberg e em especial por *Fröken Julie*, tem uma relativa importância na difusão das traduções e do trabalho do tradutor, uma vez que é muito escasso o número de textos traduzidos que começaram por conhecer o destino da publicação, como já foi referido, sendo muito mais abundantes as traduções que foram realizadas directamente para um determinado espectáculo.

A experiência cénica, através da via do “restauro imaginário”, é, neste capítulo, abordada através do recurso a registos textuais, fotográficos e videográficos, incorporados no corpo de texto deste estudo, para que seja feita uma compreensão imediata do que se pretende expor.

Das obras dramáticas de Strindberg editadas em Portugal, coube às editoras o lançamento de nove livros. As companhias, por sua vez, promoveram a edição de cerca de sete peças. Assim, contamos com dezasseis livros editados. Porém, o número das peças traduzidas é um pouco superior ao número apresentado, visto que dois dos livros editados contêm mais do que uma obra traduzida. É o caso das traduções realizadas por Fernando Midões e Ana Maria Patacho de *Tempestade*, *A Casa Queimada*, *A Menina Júlia* (Strindberg 1963) e da tradução revista por Mário Correia de *A Viagem de Pedro o Afortunado*, *A Menina Júlia e Amor Maternal* (Strindberg 1977). Desta forma, são vinte as obras dramáticas editadas em Portugal em suporte de livro da vastíssima e variada obra dramática de Strindberg.

No que se reporta ao número de traduções totais existentes, é natural que se somem mais alguns números, uma vez que nem todas as companhias que representaram Strindberg se serviram das traduções existentes ou tiveram disponibilidade económica ou interesse em proceder à sua edição.

Assim, constatamos que apenas cinco traduções de *Fröken Julie* foram publicadas entre 1963 e 2009. Desta forma, o acesso a algumas das traduções utilizadas, sobretudo pelas companhias de teatro amador e emergentes fora do monopólio cultural, é especialmente árduo e infrutífero, uma vez que os textos se encontram desaparecidos ou simplesmente reservados às equipas de criativos envolvidos na produção dos espectáculos, o que facilmente dificulta em muito o trabalho do investigador. Este facto explica, de certa forma, a razão pela qual se optou pela restrição específica do *corpus* de trabalho. Seguindo este encadeamento de ideias, as outras peças traduzidas e representadas em Portugal não poderão ser objecto de uma referência mais pormenorizada, limitando-se o estudo a uma apresentação sumária e essencialmente expositiva.

Mais do que invocar o percurso de *Fröken Julie* dentro do panorama teatral português, trata-se sobretudo aqui de sinalizar o trabalho dos encenadores nacionais e o

entendimento que fazem do jogo teatral, da sua interacção com o texto do dramaturgo sueco e de como reagiu o público a esta apresentação, quais foram os pontos de comunicação entre a máquina teatral e o público-alvo.

As várias encenações em torno desta peça específica de August Strindberg surgem, naturalmente, realizadas em contextos de produção muito diversos, envolvendo uma grande multiplicidade de estruturas e de criadores, alguns dos quais, embora podendo manter afinidades geracionais, ideológicas e estéticas, podem romper com tradições, evocando novas leituras e novas sugestões.

Numa primeira aproximação, facilmente se perceberá que as novas práticas cénicas se constroem sobre um paradoxo inteligível. Existe, de facto, a necessidade de um maior cuidado nas apresentações e uma consequente actualização de repertórios, que se coadunam com experimentações exógenas, permeáveis ao próprio conceito daquilo que é entendido como teatralidade contemporânea. Porém, estes trabalhos e este *refinamento* são geralmente fruto de nichos culturais que se vão criando e que sofrem de um desinteresse por parte dos grupos centrais pelas dramaturgias contemporâneas que criam, levando a que estes nichos careçam de visibilidade social e cultural.

A importação dramaturgical continua a efectuar-se a um ritmo crescente e a abastecer os repertórios das companhias e dos grupos estáveis. São muitos os modelos estrangeiros que continuam a alimentar projectos transitórios ou menos institucionalizados de pequenas companhias ou de teatros amadores. O fenómeno da tradução teatral e a importação cénica mantêm, assim, na vida teatral portuguesa, um papel crucial e de destaque.

Desta forma, a terceira parte deste trabalho, — *o encenador tradutor: comparação de textos* — tratará precisamente da importação dos modelos teatrais subsequentes e da prática da tradução dramaturgical. Este capítulo é essencialmente expositivo e interpretativo, pois centra-se nos processos de transferência linguística e cultural. Neste ponto, far-se-á uma abordagem das relações entre os vários sistemas envolvidos na complexidade deste processo.

Pretender-se-á explicar que a construção deste texto em análise, como tantos outros que surgem por via da tradução, resulta através de um *efeito de mosaico*, pois o

encenador- tradutor ou o tradutor de teatro coteja diversos textos para dar origem ao seu texto final. É uma *reescrita* composta por vários textos e subtextos que convém analisar de acordo com elementos específicos de cada uma das culturas envolvidas. É necessário, por isso, discorrer acerca da aproximação e do distanciamento dos múltiplos textos envolvidos para se analisarem as transferências ocorridas.

De forma sumaria, aborda-se o uso dos estrangeirismos presentes na obra; o jogo de palavras; as formas de tratamento; de que forma se manifestaram ou não perdas integrais do texto original, relacionadas não só com o processo linguístico da comunicação, mas também da cultura; que adaptações e aculturações foram engendradas para pôr cobro a estas perdas. Está-se, portanto, no campo específico das estratégias utilizadas conscientemente pelo tradutor, tal como são conscientes a suas estratégias de camuflagem, o que pretendem tornar público e o que não interessa ser dito.

A recepção dos textos do teatro de Strindberg em Portugal — particularmente a obra em análise neste estudo — é reveladora de várias interferências que subsistem entre a cultura de partida, a intermediária e a de chegada, manifestando, desta feita, o modo como França, Inglaterra, Alemanha e Espanha (já que são estes os países intermediários no fenómeno tradutológico) funcionam enquanto mostruários de uma dramaturgia própria e a respectiva exportação para o território nacional.

O encenador-tradutor cultiva uma espécie de negociação de ficções dramáticas ligadas a realidades especificamente suecas, ou, como fim último, apostada numa representação sueca através das várias fases das suas *reescritas* — o texto original, os textos intermediários, a tradução, a figuração cénica e finalmente a recepção crítico-valorativa.

Através da análise e descrição desta negociação, este estudo pretende mostrar se, de facto, a dramaturgia sueca representada em Portugal, através do caso específico de *Fröken Julie*, se trata de uma representação de modelos teatrais suecos ou se, pelo contrário, se trata da representação de outras dramaturgias, instrumentalizando-se de modo a definir e a sustentar uma consciência nacional, seja ela a de partida ou a de chegada.

Entre o tempo que medeia 1960 e 2010, é possível contabilizar, em contexto profissional e amador, cerca de quinze textos e espectáculos desta peça específica de Strindberg. Do ponto de vista da cultura receptora, estas encenações foram promovidas por uma grande multiplicidade de agentes teatrais — companhias, actores, encenadores e tradutores — permitindo adiantar que a presença da dramaturgia sueca de oitocentos nos palcos nacionais se apresenta como um fenómeno transversal a quase toda a realidade da nossa prática teatral destas últimas cinco décadas, tanto do ponto de vista estritamente institucional como de uma realidade mais alargadamente artística. A diversidade de contextos de criação cénica/dramatúrgica e dos percursos textuais será de suma importância na identificação e na caracterização das estratégias tradutológicas e de figuração cénica que acompanharam cada uma destas experiências.

Desenhar o registo de *Fröken Julie* no território nacional a partir dos modelos teatrais importados responde a um duplo desafio: por um lado, interroga as funções que a tradução e a representação de determinadas peças de Strindberg em Portugal possam ter desempenhado no sistema teatral português ao longo destes cinquenta anos (ou mesmo que outra representação/autor sueca/o seja feita em solo nacional), e, por outro lado, tende a explorar o modo como são feitas essas operações de *reescrita*, partindo-se da natureza profundamente transformadora da tradução, do ajustamento dos elementos estranhos e a da dimensão histórico-cultural dos textos dramáticos envolvidos. A tradução é aqui assumida como detentora de um papel activo nas situações de contacto e de comunicação entre culturas ou, dito de outro modo, do seu contributo para a construção de representações de culturas estrangeiras.

Aliada à tradução específica para teatro surgem conectadas inevitavelmente todas as virtualidades figurativas exigidas à experiência da representação cénica, situação que conduz às estratégias discursivas dos textos traduzidos, dos seus contextos institucionais e das suas funções e efeitos sociais, também a sua inscrição em projectos artísticos, por vezes, de enorme complexidade e, de um modo geral, de diverso alcance público. Todos estes factores terão que ser considerados pelo encenador-tradutor ou pelo tradutor de teatro.

A tradução envolve tanto a ultrapassagem de barreiras linguísticas como processos não menos complexos de *transcodificação* cultural (Lefevere, 1993), com importantes consequências para as imagens e representações que a cultura receptora vai construindo sobre a realidade transportada nos textos traduzidos. Numa sucessão de trabalhos que o conduziram do conceito inicial de *refracção* até à proposta, de talvez maior fortuna crítica, de *reescrita* (Lefevere, 1993). De facto, para André Lefevere a tradução não é mais do que uma ou várias *reescritas* do texto original, trata-se antes de uma *refracção* ao invés de um *reflexo*. Os textos são sistemas complexos de significação e cabe ao tradutor descodificar e recodificar o que estiver acessível nesses sistemas (Lefevere, 1993). Para este autor não pode existir linearidade num processo de tradução. Lefevere insiste muitas vezes na necessidade de entender e estudar a tradução no contexto de outras operações igualmente envolvidas no *processamento* a que uma obra literária é sujeita em função dos diferentes constrangimentos linguísticos, culturais, ideológicos e estéticos do sistema literário e cultural receptor, entre as quais se destacam a crítica, a historiografia, o ensino e, ainda, a representação de espectáculos de teatro, chegando mesmo a falar da utilidade de uma *pragmática da representação teatral* (cf. Lefevere, 1980b: 160-161). É com base na aplicação alargada deste conceito de “*reescrita*” que se entenderá e procederá ao tratamento crítico dos textos traduzidos, bem como a produção discursiva metatextual e paratextual que acompanha a divulgação e recepção de *Fröken Julie*: os textos de apoio aos programas e os programas em si, a crítica jornalística escolhida para incorporar as traduções e os programas teatrais.

A perspectiva de análise dos textos traduzidos concentra-se sobretudo na identificação do modo como foram transferidos e ajustados os elementos textuais de mais inequívoca diferença cultural e histórica e que melhor poderão exprimir o papel de mediação cultural desempenhado pela tradução. Podem-se então, neste contexto, analisar determinados *culturemas*⁹ intrínsecos à cultura sueca e de que forma são apropriados ou transferidos para culturemas próprios da nossa nacionalidade.

⁹ «La noción de culturema es una noción que se usa cada vez más en los estudios culturales, fraseológicos y traductológicos. El origen de esta noción no es claro. Algunos autores lo atribuyen a Nord (1997), otros a Vermeer (1983) y otros a Oksaar (1988). Según Mayoral Asensio (1999:67-72), Nord cita la siguiente definición de culturema, atribuida a Vermeer (1983: 8):

No âmbito tradutório, Lúcia Nadal (Nadal, 2009), discursa acerca da utilização da palavra *culturema*, explicando que estas unidades semióticas contêm ideias de carácter cultural com as quais se adorna um texto e através das quais é possível construir discursos que teçam os *culturemas* com elementos argumentativos. Em qualquer sociedade existe um número ilimitado de *culturemas*, que se incrementam continuamente, perdendo também validez e actualidade. O conjunto de *culturemas* de que dispõe uma determinada sociedade não é um grupo fechado, pois proliferam a partir de naturezas diversas, sendo que os motivos são variados:

«personajes políticos, actores, escritores, personajes de ficción, del cine, de la televisión, canciones del momento, tipos de vestimenta, modas, determinados hechos políticos, sociales, artísticos, creaciones artísticas y literarias, hechos coyunturales, etc. que incrementan otros *culturemas* de carácter religioso, histórico, costumbrista, literario que tienen ya una larga existencia en nuestra lengua y cultura. En conclusión, cualquier ítem simbólico que por distintas razones haya llegado a tener una relevancia especial en la lengua y sea utilizado como moneda de cambio por parte de los hablantes en su comunicación oral o escrita es un posible *culturema*.» (definição de Luque Duran in Nadal, 2009: 96)

Através da noção de *culturema*, adopta-se uma perspectiva funcional e dinâmica para o estudo dos elementos textuais, responsáveis pela criação da alteridade, capaz de integrar a consideração dos seguintes factores: o tipo de relação entre as culturas envolvidas, o género textual em causa, a relevância e função do próprio *culturema* no texto original, a sua natureza, as características do destinatário e a finalidade da tradução, bem como a própria estratégia tradutória adoptada (cf. Albir, 2001: 611).

No caso da *reescrita dos culturemas* há aqueles que têm uma especificidade dentro da cultura de partida — elementos etnográficos, conceitos, realidades históricas, festividades — e outros e que se constituem arquétipos de uma sociedade ocidental — hierarquias sociais, referências bíblicas e pagãs — tudo aquilo que se prende com a realidade social no devir temporal —, os universos artísticos e a língua. Para lá do levantamento mais ou menos sistemático destes elementos, importa considerar a sua função dramática nos textos em que ocorrem, sobretudo a nível da dimensão mais central ou periférica do seu contributo para a caracterização de personagens, da construção da intriga, do desenvolvimento de núcleos temáticos ou da simples criação

Culturema: “Un fenómeno social de una cultura A que es considerado relevante por los miembros de esta cultura y que, cuando se compara con un fenómeno social correspondiente en la cultura B, se encuentra que es específico de la Cultura A”». (Nadal, 2009: 95)

de atmosferas. A identificação das estratégias utilizadas constituirá uma via indispensável para a avaliação do alcance e extensão da inevitável aculturação envolvida em qualquer processo tradutório e, desse modo, da reconfiguração identitária proposta por cada um dos concretos processos de *reescrita*. No caso de *Fröken Julie*, a noite do solstício de Verão assume uma importância significativa, uma vez que a sua celebração é uma especificidade da cultura escandinava.

Para além do envolvimento dos culturemas da cultura de partida e de chegada, há também referências que se impõem relativamente às metanarrativas dentro e fora do nosso contexto político — os anos do Estado Novo, os anos revolucionários e pós-revolucionários — que são geradoras de um sentido universal de uma acção política, social, cultural e, sobretudo, pública que se projectam, em certa medida, nas encenações feitas. Durante os anos revolucionários, por exemplo, o movimento operário serviu de paradigma a muitos movimentos sociais. A ideologia revolucionária generalizou-se nos meios intelectuais e académicos, culturais e políticos, entendendo-se a revolução como uma etapa obrigatória da evolução da humanidade a caminho do progresso. O modernismo dramático participava, obviamente, desta frente ideológica e o teatro de Brecht encabeçava a dianteira desta revolução.

Na sequência do que já antes se adiantou, a abordagem descritiva do *corpus* deste trabalho será subordinada a um modelo de análise e comentário apoiado na identificação das marcas culturais dos textos traduzidos, distribuídas por categorias tão diversas como a geografia, a política, a sociedade, a religião, o quotidiano, a arte e a linguagem, subordinadas à avaliação da importância da sua função no contexto das diferentes ficções dramáticas envolvidas. Para lá da caracterização de cada caso de acordo com o paradigma de aculturação realizado, a finalidade última será a identificação das representações que emergem dos textos traduzidos, traduções essas que ilustram exemplarmente o recurso à tradução indirecta, o que permitirá explorar a complexidade de algumas estratificações e avaliar o prestígio relativo de certas culturas relativamente a outras. Sempre que possível, esta caracterização será articulada com a sua concretização cénica.

Naturalmente, a distância histórica de umas experiências quando comparada com a proximidade de outras obriga a ajustes e modificações de abordagem, através das quais se espera conseguir ilustrar as diferentes vertentes que aqui se descrevem.

Tal circunstância cria uma oportunidade, quase única no âmbito deste trabalho, de interrogar o modo como foram tratadas algumas dimensões do texto, em função dos momentos históricos envolvidos e da conjuntura evolutiva da própria prática teatral portuguesa. A recepção do teatro de Strindberg recupera questões que se prendem com a significativa distância temporal entre a sua publicação e/ou representação original e a sua recepção tradutória e cénica em Portugal e em alguns países europeus, fortalecidas igualmente estas questões quando, em momentos vários da sua apresentação — dentro e fora de Portugal —, esta obra foi alvo da acção condicionadora da censura, como se terá oportunidade de comprovar.

Em qualquer um destes casos, tal como acontecerá nos seguintes, e em função dos textos disponíveis, adoptar-se-á uma estratégia de amostragem, escolhendo para análise aquele texto ou textos que se apresentarem como mais relevantes do ponto de vista da sua importância histórica e da sua representatividade relativamente a determinadas opções.

No que diz ainda respeito aos cadernos produzidos para os espectáculos teatrais, será interessante demonstrar a evolução que encerram numa perspectiva comparatista. São parcas as informações num qualquer estudo, numa recolha de ensaios ou biografia sobre um dramaturgo sueco que façam referências mais desenvolvidas à recepção e concretização cénica desta obra noutros países e/ou contextos culturais. Se, por um lado, tal facto se explica pela concentração na realidade literária e cultural nacional, por outro, traduz também o pouco interesse por abordagens comparatistas capazes de completar o estudo dos múltiplos sentidos gerados por determinadas obras e autores. Naturalmente, uma tal atenção à dimensão internacional da cultura sueca desenvolveu-se primeiro em diversos países europeus, particularmente naqueles com uma história mais rica e mais conhecida de relações com a Suécia, como é o caso da França e de Alemanha.

II. MODELO DE PRODUÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICO

1. Preocupações teóricas e funções estruturantes

Apresentado o encadeamento conceptual das principais preocupações de investigação que se foram identificando no desenrolar desta introdução, é chegado o momento de se reflectir sobre o modelo de produção teórico-metodológico, explicitando as práticas efectivas de investigação seguidas nesta pesquisa. Seguem-se, por isso, as considerações enquadradoras do processo de construção do objecto e das questões daí resultantes quanto à problemática da estratégia do investigador em relação ao seu objecto de estudo. Seguidamente abordar-se o tema relativo ao lugar da metodologia usada no processo de teorização tradutológica e teatrológica, terminando com a apresentação das respostas teórico-metodológicas suscitadas pela elaboração do *corpus* de trabalho.

No que diz respeito ao contexto epistemológico da disciplina dos Estudos Comparatistas, já não será necessário afirmar a autonomia legítima dos Estudos de Tradução. O estudo da tradução vinha sendo excluído enquanto objecto independente na esfera dos estudos literários até finais dos anos 70 e pobremente reflectida no seio da tradição normativa dos estudos linguistas. Porém, a tradução conseguiu emancipar-se relativamente à posição secundária a que se via submetida em confronto com a valorização da obra original.

Conquistando o estatuto de objecto de estudo, a tradução libertou-se das amarras a que os debates pseudo-filosóficos sistematicamente a enredavam, nomeadamente o discurso elaborado em torno do eterno dilema entre “traição” e “fidelidade”, ou ainda “arte” ou “técnica” do traduzir. Christine Zurbach explica que estas problemáticas são importantes ainda assim, mas que cabe aos Estudos de Tradução reconfigurá-las, (re)valorizando a tradução, e sobretudo esclarecendo qual o lugar e a função que ocupa na história e na sociedade (cf. Campos, 2007:16).

Os comparatistas franceses, no entanto, teciam já reflexões face à necessidade de um conhecimento aprofundado do fenómeno da tradução. Para melhor explicitar,

tomemos como exemplo uma análise desenvolvida por Yves Chevrel (cf. Brunel; Chevrel, 1989) onde a tradução é mencionada como sendo uma parte constituinte dos estudos de recepção. Chevrel irá referir-se ao fenómeno da tradução num sub-ponto da sua obra, concluindo que «les textes sur la réception desquels travaille le comparatiste sont le plus souvent, des textes traduits» (Brunel; Chevrel, 1989: 194). Mais adiante, remeter-nos-á para a irrevogável importância da tradução para compreender o fenómeno da entrada de textos estrangeiros dentro de um sistema literário nacional:

«publier une traduction est un acte littéraire et social, qui ne va pas de soi, et donc les motivations peuvent être nombreuses; se la procurer pour la lire est également un acte social aux motivations complexes. Il en résulte que s'il est tout à fait licite, et indispensable, d'étudier une traduction pour elle-même, c'est-à-dire en tant que reproduction d'un original, il est non moins important de la replacer dans son contexte, c'est-à-dire, entre autres, dans la représentation de l'étranger qui a cours a ce moment.» (Idem: 194-195)

Deste modo, o comparatista francês levantava já questões pertinentes face aos estudos de tradução, sublinhando a necessidade de estes serem desenvolvidos:

«L'historiographie de la littérature française paraît présenter une lacune: nous n'avons pas d'étude d'ensemble portant sur l'histoire des textes traduits en français. Nous n'avons, certes, des jalons pour l'histoire des traductions, qu'il s'agisse de survols d'ensemble ou d'études des cas particuliers; on constate même une recrudescence de travaux dans ce dernier domaine.» (Idem: 58)

Com efeito, é na sua leitura histórico-cultural e construção cénica que esta investigação pretenderá encontrar o seu significado mais relevante, e também mais adequado, na medida em que o caso pretende dar um contributo importante e esclarecedor para a compreensão dos mecanismos envolvidos na construção das identidades nacionais e culturais. A tradução é entendida aqui como sintoma das relações internacionais e interculturais no seio das quais o escritor encontra a consagração e o reconhecimento (cf. Casanova, 1999).

O estudo aqui apresentado é, de facto, inspirado nos trabalhos lançados por Bourdieu no campo da análise da cultura, cujo principal efeito consistiu na abertura dos quadros tradicionais da reflexão no conhecimento da literatura e da sua história enquanto fenómeno transnacional, inserido num espaço literário mundial. Atravessado por conflitos e batalhas dos próprios escritores, este é um território que rompe com as

fronteiras literárias nacionais, mas que ainda carece de estudos institucionais organizados. O legado científico desta abordagem sobre o estudo histórico-literário encontra-se de momento associado ao campo dos Estudos de Tradução, nomeadamente na sua vertente descritiva e histórica mas, neste estudo, torna-se completamente dependente ou subordinado aos Estudos Teatrais uma vez que é com a linguagem cénica que a *reescrita* dos textos tem que dialogar. Associado à tradução, surge uma inevitável historiografia do teatro, não apenas em Portugal, como também na Europa.

Nesta perspectiva, a inclusão das traduções, enquanto textos acolhidos pelo repertório teatral português, juntamente com os dados associados ao conjunto do processo que permite ao texto estrangeiro ser traduzido e / ser levado à cena, surge como evidência de um fim último que é a montagem do espectáculo teatral.

Como sublinha Zurbach, este género de estudos louva sobretudo um novo relance sobre a tradução dita de “segunda mão” ou “indirecta” que foi não só um processo recorrente na importação da obra do dramaturgo sueco em geral e no caso específico de *Fröken Julie* — negociação eficaz que o tradutor terá que encetar com uma língua original desconhecida —, como também a via “ideal” do seu reconhecimento na cultura de recepção (Cf Campos 2007: 16).

2. Dos percursos metodológicos na investigação tradutológica e teatrológica

Se é certo que aquilo que está verdadeiramente em causa neste estudo é dar conta da análise da representação de peças em determinados momentos sócio-espaciais, terá todo o cabimento uma referência prévia às questões metodológicas que envolvem todo o processo de produção científica.

Para a presente investigação recorreu-se a diferentes métodos de análise. Foram essencialmente quatro as abordagens metodológicas escolhidas para o estudo do nosso *corpus* que se tentaram articular ao longo deste trabalho: de natureza polissistémica, descritiva, histórica e comparatista.

A recepção de qualquer obra de August Strindberg em Portugal — independentemente do género a que pertença — reveste-se de particular importância porque nos possibilita o estudo do fenómeno da tradução indirecta e das estratégias utilizadas pelos encenadores para lidar com este facto.

A maior parte dos tradutores de Strindberg no nosso país recorre a diversas versões do mesmo texto, precisamente porque não têm o domínio da língua, “they could not “translate” on the spot, or any other way, for the simple reason that they do not know the source language at all, or have a very elementary knowledge of it.” (Martinus, 1996: 110). Os tradutores admitem, por esse motivo, o cruzamento entre vários textos intermediários ou então retomam traduções portuguesas há muito datadas no tempo e modernizam-lhes a linguagem, comparando-as com outras traduções estrangeiras. *Fröken Julie* é, no fundo, um mosaico de vários textos. Do texto original de Strindberg resta, por vezes, somente um enredo comum. A tradução indirecta mostra-se bastante mais próxima dos textos intermediários utilizados do que propriamente do texto sueco.

Quando o tradutor começa a ter consciência deste tipo de trabalho e este tipo de trabalho começa a ser notado pelo público, o processo tradução indirecta tende em ser camuflado. O mesmo já não acontece em relação à tradução directa, onde se premeia o facto de o tradutor ter a capacidade, fora do comum, de falar sueco e merece portanto referência destacada na página de rosto do livro. Referimos, por exemplo, o trabalho de António Feijó, de Alexandre Pastor, de João da Silva Duarte, que assumiram o seu trabalho como sendo resultante de uma tradução directa: Feijó traduziu *A Viagem de Pedro, o Afortunado* (Strindberg, 1906), como exercício para aprender sueco enquanto desempenhava funções diplomáticas neste país; Alexandre Pastor traduz um ensaio, *Breve Catequese para a Classe Oprimida* (Strindberg, 2003); e Silva Duarte, professor jubilado na Universidade de Düsseldorf, traduz o conto *Meia Folha de Papel* (Strindberg, 1961), reunido numa compilação elaborada pelo próprio professor que traduz alguns dos melhores contos suecos, na sua perspectiva. Todas estas obras destacam o facto de serem traduzidas directamente do sueco, o que é revelador de uma hierarquia superior em relação a todas as outras obras que foram traduzidas indirectamente. No entanto, o facto de serem traduzidas a partir do original

sueco não pressupõe que o tradutor consiga produzir um bom texto para teatro. Desta forma, é preciso levantar questões sobre o perfil do tradutor e qual o seu domínio de um Português que serve um padrão literário ou que se destina à execução teatral. Assim sendo, a tradução directa não implica por si só uma boa tradução.

A camuflagem da tradução indirecta não se confina apenas à publicação de livros, ela é também visível em relação ao espectáculo teatral. Alguns tradutores de/para teatro escondem a verdadeira natureza do texto utilizado, afirmando que um novo texto foi processado a partir de determinadas versões estrangeiras que garantem a sua descendência directa do sueco. Na realidade, limitam-se a utilizar uma tradução com vinte ou trinta anos, fazendo-lhe, quando muito, uns ajustes linguísticos, isto é, modernizando o vocabulário. No caso do Teatro da Cornucópia é referida a ajuda de Inga Gullander ou de Melanie Mederlind, nativas suecas, para a correcção linguística.

A escolha do texto intermediário por parte do tradutor é também um aspecto a sublinhar. O texto francês, foi durante tempos, a via mais procurada, devido à proximidade cultural e ao conhecimento generalizado da língua por parte das pessoas com maior instrução (Zurbach, 1997: 289). Depois, a procura de outras versões intermediárias estendeu-se ao inglês e ao espanhol, na maioria dos casos — a primeira pela evidente ascensão no território das línguas, a segunda pela proximidade cultural e linguística.

A sua responsabilidade parece prender-se sobretudo com a necessidade de criar uma harmonia e uma autonomia textuais próprias que saibam coexistir com os sistemas próprios do campo teatral e, por vezes, com a realidade cultural portuguesa. A fidelidade ao texto sueco, além de limitada logo à partida pelo desconhecimento do idioma, torna-se para este tradutor específico — tradutor para teatro — uma questão secundária. A comparação das diversas traduções com os seus textos intermediários e com o original sueco são disso prova.

Este estudo permitirá simultaneamente dissertar sobre a ligação existente entre duas pequenas literaturas e línguas (cf. Casanova, 1999: 241) e uma terceira: a intermediária. Ao saber-se que se optou pelo recurso a um segundo texto torna-se pertinente, para o investigador, avaliar o porquê da escolha daquela língua intermediária em particular e qual é o valor desta dentro do nosso sistema cultural.

Se num primeiro momento reparamos que os tradutores portugueses optaram pelas traduções francesas, teremos que nos questionar sobre o seu significado, as suas implicações. No entanto, a partir da década de 80 e 90, começamos a assistir a uma entrada triunfal da língua inglesa no nosso país. Poderemos encontrar, então, algum lugar comum entre a nova abertura linguística, projectada no nosso país e nas nossas vidas, e a escolha de outros textos intermediários por parte dos tradutores?

Estudar a recepção de *Fröken Julie* permite analisar a dependência de sistemas culturais e linguísticos dominantes (Francês), emergentes (Inglês) e ainda sistemas culturais vizinhos (Espanha). É esta a origem dos textos intermediários para a obra aqui em estudo, é esta a relação intercultural e interliterária que se pretende estudar.

O fenómeno de tradução não pode ser encarado como uma simples reprodução da mensagem de uma língua para uma outra (cf. Lambert; Robyns, 2003). O processo de tradução deve a ser visto como um fenómeno de comunicação entre culturas, entre sistemas. Não se limita a um processo estático de transferência, mas trata-se sim de uma cadeia de várias interpretações possíveis de um texto. Por sua vez, a tradução indirecta irá implicar que não sejam somente os aspectos culturais e linguísticos de um país a serem passíveis de interpretação, mas antes de vários países, dado termos que considerar as transferências já ocorridas nos textos intermediários. O facto de estarmos ainda perante uma tradução efectuada para os palcos implica considerar as relações interculturais que estão na génese da sua produção, considerando os modelos dramaturgicos importados e também a reciclagem que os encenadores fazem das traduções já produzidas para teatro.

Para melhor estudar este *corpus* de trabalho tão rico interessa-nos enveredar por uma perspectiva empírica e descritiva aplicada a estudos de caso (cf. Toury, 1995). Estudar os vários sistemas envolvidos num processo de transferência implica também uma análise polissistémica (cf. Even-Zohar, 1990) e uma análise das relações entre literaturas dependentes, línguas e culturas dominantes (cf. Casanova, 1999: 241).

Clássica aos Estudos de Tradução e Estudos de Teatro, como de resto a todas as Ciências Sociais e Humanas, a questão dos obstáculos teórico-epistemológicos que se levantam ao acto de construção do objecto de investigação foi bem expressa por G. Bachelard. Segundo este autor, é no próprio acto de conhecer que todas as

dificuldades se escondem, visto que «La connaissance du réel est une lumière qui projette toujours quelque part des ombres. Elle n'est jamais immédiate et pleine. Les révélations du réel sont toujours récurrentes» (Bachelard, 1975: 13).

Sabemos que o objecto sobre o qual incide o trabalho do investigador nunca é instituído pelo próprio real, pela pura facticidade. O real escolhido para uma investigação chega-nos, sempre, mais ou menos elaborado por noções ideológicas, intuições, teorias espontâneas, factos construídos cientificamente em anteriores momentos, conceitos e relações entre conceitos, em suma, todo o tipo de informações disponíveis sobre o real.

Do exposto se infere que, nessa construção do objecto, todo o investigador é confrontado permanentemente com tal desafio, sendo certo que, ao assumir o seu estatuto, não se lhe pode exigir que purifique o seu quadro de percepções como se de uma deficiência se tratasse. Esse quadro de referências integra o seu objecto de estudo, representando por isso uma mais-valia que o habilita a captar o objecto nas suas múltiplas dimensões reais. Com a pertinência que lhe é própria, as conclusões sobre a realidade devem ser olhadas de forma exógena para se lhe dar uma existência. Porém, o investigador, completamente despojado de todos os seus marcos individual e cultural, será incapaz de explicar tal realidade.

Inserido no campo das Ciências Humanas e Sociais, Casimiro Balsa entende que os problemas com que se defrontam os investigadores acabam por ser comuns a todas as áreas:

«La recherche étant un processus, la construction de son objet prendra, le plus souvent, la forme d'une reconstruction. Nous sommes donc conscient de ne pas pouvoir cerner notre objet au premier coup de plume» (Balsa, 1987: 2).

O uso do termo «*processo*» patenteia bem os obstáculos que o investigador enfrenta na construção do objecto, exigindo-lhe uma estratégia de pequenas e sucessivas aproximações, tomando a forma de uma (re)construção permanente. Este contínuo questionamento pode alongar-se pelos diferentes momentos de desenvolvimento da investigação, podendo mesmo advir, segundo Casimiro Balsa, que:

« (...) la construction de notre objet se poursuit jusqu'à la fin du travail, en espérant être en mesure de produire, à ce moment là, une autre version, point de départ probable

d'une nouvelle construction, de la même façon que la version actuelle est déjà une reconstruction de constructions antérieures» (ibidem).

Por configurar um obstáculo epistemológico, o investigador deve evitar procedimentos mecanicistas e lineares com que por vezes se iniciam as operações conducentes à construção das suas conclusões. Se é certo que a questão de partida desempenha um papel detonador, importa que ela não omita a multiplicidade de outras questões que a atravessam e que relevam de outros níveis e de horizontes disciplinares, como por exemplo, no nosso caso, os estudos comparatistas, os estudos de tradução, os estudos teatrais, o enquadramento histórico-social e político. A mesma atitude crítica é extensiva aos que reduzem o processo de questionamento a um encadeamento simplista, visto ignorarem:

«qu'une question qui s'avère peu pertinente à un moment déterminé de la démarche, puisse être considérée, avec intérêt, à d'autres. Il se peut encore que la (re)formulation d'une question entraîne un changement de la pertinence, de l'intérêt ou de la place des autres questions relevant de la même problématique» (Idem :3).

Para vencer esses obstáculos e dificuldades inerentes à complexidade do social enquanto objecto de observação, o investigador deverá definir uma estratégia de investigação, explicitando os seus quadros de referência teórica e metodológica que o orientarão nas diversas etapas que o acto científico envolve. A este propósito, Even-Zohar defende que as abordagens dos vários sistemas são aquelas que melhor exploram a riqueza eminente dos diversos campos implícitos, opondo-se às limitações inatas das abordagens monistas ou monosistémicas (cf. Even-Zohar, 1990; *Idem*, 2005).

No seu livro sobre metodologia utilizada nos estudos de tradução, Anthony Pym refere que:

«In talking about "*polisystems*", Even-Zohar underlines the fact that the systems he deals with are not homogeneous entities but are always plural and open, in the sense that they are systems of systems, and systems within systems. Since this view of systems is nowadays generally agreed upon, we might drop the term "*polysystem*", recognizing that all systems can be plural and open.» (Pym, 1998: 116)

Pym realça o facto de Zohar considerar que todos os sistemas são abertos e plurais e que devem substituir a designação de «polissistema». Zohar crê que este termo é mais do que uma convenção terminológica. O propósito da noção de «polissistema» é o de

tornar explícita uma concepção do sistema como algo dinâmico e heterogéneo, que se opõe a uma dimensão sincronística. Even-Zohar enfatiza a multiplicidade de intersecções e, a partir destas, a maior complexidade na estruturação que essa realidade implica. Sublinha ainda que, para que um sistema funcione, não é necessário defender a sua uniformidade. Reconhecida a natureza histórica de um sistema impede-se a transformação dos objectos históricos em actores de acontecimentos a-históricos e sem coesão entre si. Todavia, todo o destaque é pouco no momento de estabelecer que não há realidade nenhuma relacionável com a ideia de polissistema que não possa, como tal, relacionar-se com a noção de «sistema». Se se entender este termo como um conjunto de relações fechado e como a ideia de uma estrutura aberta que consiste em várias redes de relações, então o termo, proposto por Zohar, de «sistema» é apropriado e suficiente. O problema, defende o autor, é que os termos já estabelecidos e enraizados tendem em reter noções igualmente noções antigas. Por isso, é necessário, que os novos termos sejam bem explícitos — mesmo que partam de uma terminologia antiga e a abarquem. (Cf. Even-Zohar, 2005 a: 3-4)

O estatuto científico do prolongado trabalho de recolha de dados, não se confina somente a uma determinada situação momentânea e parada no tempo, abrange antes — e de forma dinâmica — múltiplas situações e actualizações, devido à proliferação de várias encenações e à descoberta de outras.

O teatro não é um objecto de estudo estático, vive da participação física e emocional do espectador, como se tratasse de um teatro vivencial¹⁰, e, essa envolvência, enquanto produto final, faz com que as experimentações estéticas sejam mutáveis e efémeras, não sendo passíveis de cristalização. Na tentativa de explorar as incidências metodológicas desta produção teórica, recorreremos à análise da crítica teatral, da

¹⁰ Na década de 90, Barbosa defendia a necessidade de uma comunhão entre espectáculo teatral e espectador, dando-lhe o nome de “teatro-vivencial”:

«O teatro mercê da co-presença entre actores e espectadores, pode proporcionar-nos muito mais do que a mera condição de espectadores. Já não se trata apenas do fenómeno de contacto tal como dele falava Grotowski. O teatro pode criar uma envolvência total, pode abrir-se à participação física e emocional do espectador, pode tornar-se num momento de “comunhão”: no limite, o teatro pode mesmo transformar-se numa vivência estética integral. E isso nenhuma outra arte consegue fazer.

Ora o que sucede é que o teatro, hoje, continua muitas vezes a satisfazer-se com ser simples “espectáculo”, simples “vivência”: e a meu ver é no terreno da “vivência estética” que o seu futuro deverá lançar raízes — pois é sob essa forma que a sua especificidade melhor se demarcará no interior do contexto audiovisual, a duas dimensões que o cerca actualmente. A minha aposta é, pois, a de um “teatro vivencial”: já o era aquando da peça Eróstrato, datada de alguns anos atrás, mas preferiria falar agora de um teatro-vivencial para evitar cair no termo equívoco de “teatro-ritual”.» (Barbosa, 1992:125)

visualização de gravações feitas, da interpretação de fotografias existentes, ao discurso dos encenadores — sempre que isso é possível —, procurando recriar a comunicação da concretização cénica.

Com base numa orientação epistemológica de estudo de campo, a centralidade no campo teórico é restituída ao trabalho empírico, fazendo depender deste a descoberta e a validade da produção teórica. Na verdade, na esteira da lógica hipotético-dedutiva, a centralidade do processo de questionamento incide prioritariamente sobre a construção das questões centrais, cabendo aos factos uma mera função ilustrativa e justificativa.

No campo da abordagem histórica, o processo de consciencialização dos agentes sociais intervenientes não pode ser ignorado. Há no movimento social de longa duração um “modus operandi” que não pode ser explorado e compreendido em toda a sua plenitude pelo processo discursivo e descritivo, dado o carácter distante que o anima relativamente ao objecto em todas as inflexões da sua realidade. O recurso exclusivo a este dispositivo epistemológico constituiria um acto processual enfraquecido de sentido. Foi a dinâmica indutiva resultante quer do acompanhamento diacrónico, vivencial ou à distância, de muitos anos, quer da permanente análise sincrónica (fotográfica) da informação assim recolhida que coloca este trabalho na senda da descoberta da longa duração como uma categoria estruturante da história do teatro, em geral, e das estéticas teatrais, em particular, numa estreita relação com a “arte” de traduzir que vigora no momento.

As diferenças e especificidades apontadas relativamente aos processos discursivos de análise não impedem, porém, o investigador de recorrer a todos, fazendo valer as potencialidades e particularidades de cada um na compreensão de uma realidade complexa por natureza.

Recordemos que, por detrás da problemática dos pólos discursivos perfila-se a questão da relação do conhecimento teórico com a realidade social. De um lado, o princípio da neutralidade axiológica, traduzido na exigência de o investigador se situar em relação ao objecto, controlando a sua subjectividade e a sua empatia para captar a cristalinidade daquele. Do outro lado, à transparência do objecto, opaco por natureza, deverá corresponder a transparência do sujeito observante, socialmente espesso.

A questão primária desta investigação prende-se com a análise da concretização do acto cénico e com o acto de traduzir — neste caso indirectamente — e com as relações que daí se estabelecem entre literaturas e todos os elementos semiológicos, isto é, os modos como o homem atribui significados a tudo o que o rodeia e constrói.

Ao longo da presente investigação, e através do estudo do caso particular da recepção de *Fröken Julie* em Portugal, procurar-se-á responder a algumas questões previamente levantadas ao nível da articulação entre o processo de tradução indirecta e a sua aceitação ou não aceitação por parte da cultura que a importa e dos fenómenos da sua transposição teatrológica. Aceitação essa que depende fundamentalmente dos propósitos com que a tradução indirecta é feita, dos seus fins últimos e da negociação com as estéticas e os modelos importados.

Relativamente à escolha dos fragmentos textuais para analisar ao longo desta investigação e para ilustrar afirmações concebidas, procurou-se, sempre que possível, utilizar os originais sueco, sendo elaborada e proposta seguidamente, em nota de rodapé, uma tradução livre, ainda que o original sueco tenha muitas vezes sido confrontado com outras traduções. Por exemplo, no que respeita à tradução inglesa de *Tjänstekvinnans Son*, de 1912, elaborada no mesmo ano em que a casa Bonnier editou a mesma obra em sueco e servindo-se dela, o tradutor Claud Field e a editora G. P. Putnam's Sons enriqueceram a obra com uma introdução de Henry Vacher-Burch mas, após a leitura e confronto com o exemplar da casa Bonnier, verificou-se que o texto inglês é sobejamente encurtado em relação ao original e traduzido, muitas vezes, de forma arbitrária, escrevendo o tradutor parágrafos, que não constam no original. Isto acontece porque as primeiras traduções que foram feitas das obras de Strindberg para língua inglesa se tratavam de traduções indirectas e não tinham como texto de partida o original sueco. Tal como sucede em Portugal, o cotejamento entre vários textos era um hábito recorrente. No caso de Claud Field foram as traduções alemãs que estiveram na base do seu trabalho e, segundo Gunilla Anderman, no ensaio que escreveu sobre a recepção de Strindberg em Inglaterra para a edição de Peter France, *The Oxford Guide to Literature in English Translation*, Emil Schering — tradutor alemão do dramaturgo sueco — ficava muito aquém de uma boa interpretação das obras do autor:

«It is known, for instance, that Claud Field's translation of Strindberg's prose works, including the four-volume autobiographical *Tjanstekvinnans son* (1886-1909, *Son of a Servant*), was based on German versions, as were Ellie Schleussner's translations of some of the novels such as *Röda rummet* (1879, *The Red Room*), Strindberg's observations of Stockholm life in the 1870's.

Unfortunately, the translations by Emil Schering, Strindberg's devoted German translator, were often less than perfect in their interpretation of the source text and their frequent failure to recreate Strindberg's highly personal use of style and syntax.» (Anderman, 2000:580)

No que diz respeito às obras escritas em francês, optou-se sempre pela versão original e não pela tradução posterior em sueco, tal são os casos de *Inferno* e de *Plaidoyer d'un Fou*.

No entanto, pela sua qualidade académica e na impossibilidade de utilizar o original sueco, decidiu-se escolher a tradução de Michael Robinson para retirar fragmentos textuais relativos à correspondência de Strindberg.

Mediante as metodologias de abordagem escolhidas, não se espera chegar a conclusões inequívocas e inabaláveis, mas sim dar um contributo precioso para que novos estudos sejam realizados. A obra de Strindberg é muito vasta e lamentavelmente quase desconhecida no nosso país. No final do seu Prefácio a *Fröken Julie*, Strindberg escreve: «Jag har gjort ett försök! Har det misslyckats, så är tid nog att göra om försöket!» (Strindberg, 1963: 71) — «Eu fiz uma tentativa! Se ela falhou, será tempo de recomeçar!» (tradução livre), princípio que deveria encabeçar todos os projectos que se pretendem levar a cabo.

PARTE I

LA-BAS, DANS LE PAYS DU NORD, LA BRUME S'AGITE.

«...il n'est pas d'œuvre dramatique de quelque ambition qui ne puisse aujourd'hui être définie par rapport aux œuvres de Strindberg, soit qu'elle s'inscrive directement dans la postérité de l'une ou de l'autre de ses périodes; soit qu'elle s'en écarte avec éclat. Toute œuvre de théâtre témoigne en quelque sorte aujourd'hui pour ou contre Strindberg. C'est donner là les dimensions d'une œuvre avec laquelle on n'en aura jamais fini.»

Bref, Février, 1960

«Là-bas, dans le pays du Nord, la brume s'agite», foi com estas palavras que Jacques des Gachons (*L'Herne*, 2000: 48), tentou explicar o teatro escandinavo — nomeadamente, o de Strindberg — ao público francês em 1893, no jornal *Voltaire*.

De facto, durante duas gerações, Strindberg esteve na linha da frente do interesse teatral em França. Assumiu proporções elevadas dentro desse espaço nacional, tendo sido comparado, durante aquele tempo e durante as próximas décadas a um *Titã* (Bidou, 1929: 269), a um *Calliban*, a um *Proteus* (Maury, 1947). O entusiasmo inspirado por Strindberg alcançou, pode dizer-se, um patamar quase mitológico: «La figure de Strindberg inspire une curiosité mêlée d'effroi. L'illustre dramaturge suédois (...) a jeté son mépris à la face de l'humanité avec une force sarcasque inconnue jusqu'à lui et que personne ne retrouvera.» (Brisson, 1924)

Como poderemos justificar um tão grande apego a um escritor sueco ao ponto de querer convidá-lo a fazer de Paris a sua segunda casa? É como, se de repente, conseguíssemos quebrar as barreiras entre o estranho e o habitual, entre o estrangeiro e o nacional, admitindo-o como nosso. Strindberg não só faz de Paris a sua morada, como decide escrever em francês algumas das suas obras. Em 1887, edita o romance *Le plaidoyer d'un fou — A defesa de um louco*. Mais tarde, em 1897 e 1898 dá à estampa *Inferno e Legender — Legendas* — descrevendo um período angustiante de psicoses, experiências científicas e novamente a incapacidade de manter o casamento com a segunda esposa, Frida Uhl (cf. Notas a *Inferno*, 2008). Porém, morar em Paris e escrever em francês não torna o escritor sueco num escritor francês.

A relação com o estranho, com a alteridade criada pelo outro, com tudo aquilo que está fora do conhecimento do comum e presente na imagem teatral enquanto

dissimulação, com o que está na mais próxima distância, na mais ausente das presenças, funciona como motor do desdobramento de uma cultura, no sentido da identidade e da criação do espaço estrangeiro. É como se o estranho germinasse dentro do cenário do teatro nacional. Então, o ponto central da realização da linguagem do elemento estranho — o outro — enfoca no momento em que as imagens se retiram e aparecem na sua ausência, fazendo coincidir as duas culturas.

É impossível avaliar o impacto de Strindberg, sem fazer primeiramente um levantamento de sua originalidade, que deve ser aqui restringido a simplificações.

As primeiras peças do mestre sueco — e não aludimos às peças da sua juventude — marcaram claramente uma reacção contra as comédias típicas de um teatro acolhedor, contra os estereótipos teatrais e aos seus correspondentes personagens.

A rejeição que Strindberg faz da caracterização das *personae*, e que consequente conduz ao diálogo estereotipado e à farsa, distingue os seus personagens dos personagens monolíticos, através da revolta repentina que demonstram — com a sua necessidade de decidir e escolher em função da situação em que se encontram, em vez de estarem vinculados como marionetes às cordas do seu carácter ou natureza.

Além de ter retirado ao seu jogo teatral o pendor de artifício social, Strindberg trouxe a França de finais de oitocentos «une nouvelle sorte de tension dramatique, un nouveau rythme du théâtre, de nouveaux enchaînements» (Gravier, 1949).

A influência e a importância do dramaturgo sueco neste país são demonstradas pela quantidade de elementos que testemunham a sua perfilhação e adopção, não só por jornalistas e artistas, mas também por pensadores. A sua influência desmente as afirmações de Cocteau em relação à impossibilidade deste elemento estrangeiro ser absorvido pelo nacional:

«Strindberg nous émerveille parce qu'il ne saurait se monnayer de main en main. Il tombe de la lune. Il est entouré de vide hérissé des pointes, herissé d'une lumière dure. Ne l'amasse pas qui veut. A son contact on ne peut prendre. On peut apprendre, tout juste. Aucun secret s'y voit.» (Carrefour, 9 July 1947)

Numa das autobiografias editadas ainda em vida do dramaturgo, Strindberg terá declarado o seguinte: «a personalidade de um autor é-me tão desconhecida tanto a mim, quanto ao leitor. E é-me também, da mesma forma, a sua imagem muito pouco

simpática» (cf. Sprigge, 1949: 226, trad. Livre). Com esta intervenção, especulou-se que Strindberg estaria a tentar criar um desapego do leitor em relação ao escritor. Assim, o leitor estaria mais ocupado a tentar compreender a natureza das suas peças do que a perder tempo com os escândalos, de natureza sexual e familiar, em que o autor se via constantemente envolvido.

As primeiras biografias de August Strindberg, que datam ainda de finais do século XIX, tendem em utilizar demasiados rótulos para o caracterizarem enquanto pessoa e criador. Estes estudos, datados num tempo específico, reflectem as marcas dos primeiros passos da psicologia, dos estudos psicológicos e da análise comportamental. Assim, os primeiros biógrafos do autor gostam de colocar uma tônica específica no seu comportamento paranóico e melancólico, evocando uma tendência para a depressão e para a excentricidade.

Apesar do seu comportamento poder levar àquelas observações, Strindberg marcou de forma inegável o teatro que atravessou a Europa desde os finais do século XIX até meados do século XX. As suas influências em Sartre, Adamov, Camus, Ionesco, Beckett, Genet, Arrabal, Vauthier, Cocteau, Lenormand, Natanson, Vitrac, Salacrou e Anouilh (cf. Swerling, 1971) trataram de lhe assegurar um lugar de destaque sobretudo no teatro francês deste período. Lugné-Pöe, Pittoëff, Baty, Artaud, Vilar e Roger Blin, entre outros dramaturgos, foram os responsáveis pela divulgação dos seus dramas, ao que os críticos teatrais e escritores da época reagiram com palavras de elogio e apoio, cimentando, desta forma, a sua posição.

Entre estes escritores e críticos teatrais destacamos, a título de exemplo, o importante papel de Gide, Schlumberger, Pierre Brisson, Jacques Lemarchand e de Paul Raynal:

«La figure de Strindberg inspire une curiosité mêlée d'effroi. L'illustre dramaturge suédois (...) a jeté son mépris à la face de l'humanité avec une force sarcastique inconnue jusqu'à lui et que personne ne retrouvera.» (Brisson, 1924).

Victor Basch imagina-o no Walhalla (Basch, 1933: 57) e «poursuivant aux confins de la terre, sur les grèves boréales, le fantôme de la sorcière Sycorax» (Brisson, 1949).

Poderemos afirmar que durante mais de duas gerações Strindberg foi alvo do interesse teatral em França. As alusões à sua genialidade e à produção das suas peças estendem-se por longas páginas¹¹.

Num fogo cruzado entre as características essenciais que deveriam servir de base ao realismo e ao naturalismo, a obra de Strindberg foi muitas vezes julgada mais pela audácia dos temas abordados e pela censura moral ali implícita do que propriamente pela descrição de emoções e sentimentos em termos estéticos.

A discussão entre críticos passava, muitas vezes, por rotular o trabalho do dramaturgo com etiquetas de estéticas emergentes. Em 1893, Valbert classificava a literatura de Strindberg como cruel, sobrepondo esta referência estética ao realismo/naturalismo, com que o próprio autor gostava de identificar os seus trabalhos (cf. *Förord Fröken Julie*, Strindberg, 1963: 59-71):

«M. Strindberg n'est pas un vrai realiste; mais, par son éloquence dure et acerbe, par ses réquisitoires contre la société, par le goût qui le porte à peindre sans ménagement, et parfois sans vergogne, les laideurs de la vie et de l'âme, il mérite de prendre place parmi les maîtres de la littérature cruelle» (Valbert, 1893)

Fröken Julie, além de contemplar laivos desta crueldade, pretendia ser tida como uma tragédia naturalista, mas actuando no campo do expressionismo. A sua cena final, com a sugestão na navalha e a saída de Julie, inspiraram o uso deste jargão, como refere Sjoesdetd:

«Ici le geste a vraiment une fonction symbolique: le meurtre visible ne fait qu'exprimer, par une apparence tangible, le meurtre invisible. Ainsi toujours le réalisme impitoyable du dramaturge suédois a pour avers un mysticisme essentiellement lyrique. Toute réalité vivante, por humble et vile qu'on l'appelle, pour lui contient toute la vie: elle est le chiffre du mystère. C'est pourquoi il ne permet pas qu'on la falsifie, la truque ou la vide. Mais lorsqu'il l'a saisie, avec le croc du chiffonier, dans la boîte à ordures humaines, il arrive qu'en la secouant il en fait jaillir toute la douleur, toute l'angoisse sacrée, tout de rêve infini de l'être» (Sjoesdetd, 1910: 47)

Este quadro não se altera significativamente nos anos posteriores. A 21 de Março de 1919, Georges Pitoëff apresenta *Mademoiselle Julie* no Théâtre Pitoëff, numa tradução de Charles de Bigault de Casanove. O próprio Pitoëff foi o responsável pela encenação

¹¹ «...un des plus puissants génies dramatiques qu'on ait jamais vu.» (Marcel, 1947); «...un des plus grands novateurs de tous les temps.» (Lenormand, 1949); «...un des tempéraments les plus forts du théâtre universel.» (Roussin, 1967). Em 1922 a influência de Strindberg «a été et reste si grande sur toute la littérature actuelle» (Lugné-Pöe, 1922).

e desempenhou o papel de Jean, o *valet de chambre*, a sua esposa Ludmilla desempenhou o papel de Julie e Nora Sylvère o de Christine:

«Il y a un autre dramaturge nordique au répertoire, le Suédois, Auguste Strindberg, qui a la réputation d'un naturalisme trop poussé vers le réalisme, à la Zola. Une des deux pièces de Strindberg que produit le Cartel, *Mademoiselle Julie*, est créée en mars 1919 par les Pitoëff et reprise souvent, jusqu'à l'année 1933. Baty monte la pièce avec Marguerite Jamois dans le rôle principal en 1925 au Studio des Champs-Élysées, un peu avant que les quatre directeurs s'accordent à ne pas utiliser les pièces des autres. Ludmilla Pitoëff devait jouer une Julie plus innocente que celle de Marguerite Jamois, qui se délectait dans les rôles de femmes désabusées. D'ailleurs, il est vrai que ce rôle de fille débridée dégoûtait Ludmilla à un tel point que c'est elle, cette fois-ci, et non pas Georges, qui a arrêté les représentations.» (Baenziger, 1996)

No programa que Pitöeff fez para a apresentação de *Mademoiselle Julie*, sugeriu que «*Strindberg obéit sans le savoir à des suggestions plastiques et verbales, où la conscience, l'intelligence organisatrices ne son pas seules en cause*» (Pitöeff, 1919: 3). Esta classificação talvez se relacionasse mais com a fase posterior ao naturalismo de Strindberg, apelidada comumente de pós-Inferno. Porém, o realismo não se alheia nem do simbolismo, nem das alegorias das situações criadas.

A bruma do Norte só se agita verdadeiramente na Europa em dois momentos distintos: após a Primeira e a Segunda Grandes Guerras. Durante a sua vida, Strindberg não parece influenciar directamente os seus contemporâneos. Temos apenas o registo flagrante de uma obra de Hervieu, *Les Ténailles*, que surge como uma recriação de *Fadren — O Pai*:

«Hervieu employs the typical Strindbergian elements of conjugal deadlock; an unfulfilled, overbearing and ruthless wife with a grudge against her husband; rivalry and jealousy over the future education of a juvenile offspring, causing the couples to be at loggerheads and inducing the wives to confront their husbands with the insinuation that they might not be the fathers of their respective children. Hervieu's play from Act III, scene 6 is clearly plagiarized from Strindberg's, especially his Act I, scene 9.» (Swerling, 1971: 34)¹²

¹² A propósito da peça de Hervieu, Strindberg escreve a Birger Mörner a 23 de Março de 1896, dizendo «Hervieu, here, stole the whole of *The Father* and staged it at the Théâtre Français.» (Robinson, 1992 b: 145-6). Mörner pensa que Strindberg se refere à peça *La Loi de l'Homme*, facto que se constata impossível, uma vez que a carta de Strindberg é anterior à estreia dessa peça quase um ano — esta estreia a 18 de Fevereiro de 1897. Na resposta ao dramaturgo sueco, o seu então editor refere que há subjectividade nas suas declarações. Porém, *La Loi de l'homme* não deixa de nos remeter para *Fadren*, principalmente no primeiro acto. Tal como argumenta Swerling: «Hervieu's enterprising, treacherous and feminist wife, whom, copying Strindberg, he names Laura, is similarly a jealous, self-assertive rival of her husband in vying with him for the sole possession of a young daughter. Hervieu has transferred certain elements from *Adolf* onto his *Laura* — the nervous excitability and the suspicious, anguished uncertainty about the infidelity of the spouse.» (Swerling, 1971: 34)

Essa influência far-se-á anos mais tarde. Após a criação das suas peças de câmara mais famosas, Strindberg apenas assiste em vida a três encenações em Paris: *Fröken Julie* é apresentada a 16 de Janeiro de 1893, no Théâtre Libre de Antoine; *Fordringägare — Credores* — a 21 de Junho de 1894; e *Fadren* 13 de Dezembro de 1894, no Théâtre Oeuvre de Lugne-Pöe. Stellän Ahlström refere no seu *Strindbergs Erövring av Paris — A conquista de Paris por Strindberg* (tradução livre) — que o dramaturgo quase pôs ou poderia ter posto Paris a seus pés, caso estivesse interessado (cf. Ahlström, 1956).

De facto, uma onda de interesse pelos autores nórdicos juntamente com as suas mentes literárias brilhantes permitiram, por duas vezes, o êxito de duas peças escandinavas — *Fröken Julie* e *Et dukkehjem (Une Maison de Poupée)* de Ibsen¹³ — serem representadas numa cidade já afamada pelas suas produções teatrais importadas, mas, na verdade «Strindberg atteint à l'éphémère vedette de l'actualité parisienne et disparaît avec la soudaineté d'un météore» (Maury, 1947).

Será legítimo pensar que foram as produções naturalista de André Antoine e simbolista de Lugne Pöe as responsáveis pelo bloqueio da inovação das três peças de Strindberg ao invés de se tornarem no arauto de um avanço dramaturgico?

«Les quelles représentations au théâtre et à l'Oeuvre enracinent un préjugé qui sert mal à la gloire du poète suédois et nous empêche de nous intéresser autant qu'il eût fallu aux évolutions d'un génie puissant et inquiétant, infiniment riche, divers, et digne d'être étudié, presque dans ses moindres oeuvres.» (Maury, 1912)

Edmond de Goncourt, escritor e crítico literário francês, refere-se a *Fröken Julie* como «la pièce danoise de Strindberg» e a Eugénie Nau, a actriz escolhida por Antoine para desempenhar o papel de Julie, como «la pauvre Nau, dans un rôle impossible» (Goncourt, 2006) e marca bem que as brumas do norte trazem ideias revolucionárias — designadamente por parte de Strindberg e de Ibsen —, mas que apenas fazem sentido nesses países¹⁴.

¹³ Simon Williams refere a este propósito: «So strongly was Lugné-Pöe identified with Ibsen in the French mind, that even the celebrated Réjane as Nora in a boulevard performance of *A Doll's House* in 1894 [mesmo ano que estreia *O Pai* de Strindberg em Paris] could not steal his thunder. Naturally, critical controversy surrounded his productions, which were widely pronounced to be too gloomy for French tastes.» (McFarlane, 1994: 169).

¹⁴ No dia 16 de Janeiro de 1892, Edmond Goncourt escreve no seu diário: «Lundi 16 janvier. Toute la journée, ce sont successivement dans le cerveau, ce sont des précipités d'espérance et de désespérance, qui se volatilisent, comme des gouttes médicinales dans un verre d'eau. Au fond, je suis saoul du théâtre. Ça dérange votre vie, ça vous retire du vrai travail, ça vous agite bêtement, malheureusement.»

A relação de Paris com o estranho não é um jogo de fácil trato: por um lado ama-se o exotismo, por outro vincam-se as barreiras entre o que é nacional e o que não é. Dissemos já que Strindberg procurava escrever e autotraduzir-se para francês. Este fenómeno, na opinião de Casanova, prende-se com o facto de o autor pertencer a uma pequena língua europeia, e constitui «façons de «devenir» littéraires et de sortir de l'invisibilité qui frappe structurellement les écrivains des périphéries de l'Europe ou d'échapper aux normes nationales qui régissent leur espace littéraire.» (Casanova,

À huit heures, par une neige et une glace à ne pas savoir, si je ne serai pas obligé de coucher dans un hôtel de Paris — et seulement par un sentiment de déférence, de devoir envers mes acteurs — je me risque, j'attrape le chemin de fer, j'arrive à la gare Saint-Lazare, où le cocher qui doit me mener chez Riche, demande à un camarade le chemin pour m'y conduire, par ce temps: à quoi le camarade répond qu'il n'y parviendra jamais par le boulevard.

Chez Riche, je trouve Scholl, en train de dîner, et qui n'ose s'aventurer place du Châtelet, à l'Opéra-Comique, où il a une place, pour la première de WERTHER.

Une voiture consent à me mener aux Menus-Plaisirs, où sur la demande d'Antoine, je l'ai autorisé à jouer: À BAS LE PROGRÈS, à la fin du spectacle.

En attendant qu'on me joue, je me dissimule dans le fond de la loge de Daudet, et j'assiste à la pièce danoise de Strindberg: MADemoiselle JULIE, dans laquelle la pauvre Nau est fortement empoignée.

Enfin me revoilà dans un placard sur le théâtre. J'avais peur de la scène politique, mais tout passe, la scène politique et les autres, et il me semble qu'on rit et qu'on applaudit. Après tout, je n'ai pas dans ma caisse en bois, une notion bien exacte de ce qui se passe dans la salle.

À la fin mon nom est prononcé, au milieu de faibles applaudissements, et j'ai le sentiment que la chose n'a pas porté, comme je l'aurais cru. Mais dans le moment, comme toute la salle, j'ai la préoccupation du retour, plus que de tout le reste.» (Goncourt, 2006)

No mesmo mês em que assiste à peça montada por Antoine, Edmond refere: «Mardi 31 janvier. Aujourd'hui, où je voudrais répondre à l'article de l'ami Bauër, qui vise un peu ma préface de: À BAS LE PROGRÈS, dans laquelle je repousse l'inspiration Scandinave et slave pour notre théâtre, je suis trop souffrant pour écrire l'article.

Aux inspirations, que le théâtre français, dit Bauër, a tirées de la tragédie grecque, de la comédie latine, des pièces espagnoles, et du bénéfice qu'il y aurait pour notre théâtre d'emprunter des inspirations au Nord, j'aurais voulu répondre que les inspirations grecques, latines, espagnoles étaient des inspirations de cervelles de la même famille, aux circonvolutions identiques, de cervelles latines et non hyperboréennes.

J'aurais voulu rappeler à Bauër, dans une conversation sur la mort, entre Zola, Daudet, Tourguéneff, la mention d'un certain brouillard habitant les cervelles du Nord, le brouillard slave, selon l'expression de Tourguéneff, et dont il disait: «Ce brouillard a quelque chose de bon pour nous: il a le mérite de nous dérober à la logique de nos idées, à la poursuite de la déduction. Brouillard tout à fait contraire à la fabrication de notre théâtre, fait de clarté, de logique, d'esprit.

À cette assertion, que le théâtre naturaliste était mort de la représentation d'êtres exceptionnels, j'aurais voulu lui faire remarquer, qu'un tas de chefs-d'œuvre, comme DON QUICHOTTE, WERTHER, LE NEVEU DE RAMEAU, LES LIAISONS DANGEREUSES, etc., sont des monographies d'êtres exceptionnels, qui imaginées par des auteurs de génie, trouvent au bout de cinquante ans, des scoliastes pour faire de ces êtres exceptionnels, des êtres généraux, et j'aurais voulu l'interroger sur sa conviction, que les femmes d'Ibsen, sont vraiment considérées, à l'heure présente, en Norvège, comme des types généraux de Norvégiennes.

J'aurai voulu aussi lui demander, dans LA PUISSANCE DES TÉNÉBRES, quand Nitika assis sur la planche fait craquer les os de l'enfant, et que l'on entend piauler le petit écrasé, s'il croyait que la pièce aurait été plus loin, si Tolstoï était Français, et s'il croyait encore, que les trois actes de MADemoiselle JULIE auraient été joués, si Strindberg était Français.

Enfin j'aurais voulu lui faire proclamer à nouveau lui, qui a été le seul défenseur des tentatives révolutionnaires au théâtre, que tout ce qui est permis aux étrangers ne l'est pas à nous, de par notre critique actuelle, qui nous défend un théâtre élevé, littéraire, philosophique, original, un théâtre qui dépasse le goût et l'intelligence d'un Sarcey, un théâtre autre, que celui renfermé dans les aventures bourgeoises du ménage d'aujourd'hui.» (*Idem*)

1999: 353). Casanova insiste na ideia de que as estratégias destes escritores se prendem com a necessidade de se tornarem reconhecidos pelos centros literários a que aspiram, mas também a de serem recebidos como «*diferentes*» no foro dos centros etnocêntricos que os recebem:

«peuvent donc être décrites comme des sortes d'équations très complexes, à deux, trois ou quatre inconnues, qui prennent en compte à la fois et de façon concomitante la littérarité de leur langue nationale, leur situation politique, leur degré d'engagement dans un combat national, leur volonté de se faire reconnaître dans les centres littéraires, l'ethnocentrisme et la cécité de ces mêmes centres, la nécessité d'être perçu comme «différent», etc.» (Casanova: *ibidem*).

Fröken Julie estreia a 16 de Janeiro de 1893, como nos refere Edmond Goncourt, e Adolphe Mayer, a 18 de Janeiro de 1893, em *Le Soir*, explica a razão do insucesso de *Mademoiselle Julie*. O público francês não estava ainda preparado para compreender a fábula sob esta dimensão construtiva. Numa leitura atenta das palavras de Mayer, verificamos que é notória a sua admiração pelo dramaturgo escandinavo. Porém, isso não o impede de considerar que o público parisiense não se esforçou para compreender pensamentos verdadeiramente admiráveis, preferindo a facilidade do desdém pelo «canto nórdico»:

«Mademoiselle Julie a été défavorablement accueilli pour le public qui, décidé à ne point faire effort de compréhension, se cabre violemment devant les obscurités du symbolisme suédois, affecte de rire aux particularités de mœurs ou de style, couvre de murmures certaines beautés de haut vol, certaines grandeurs de la pensée vraiment admirables. C'est, à coup sûr, une des oeuvres le plus curieuses et les plus captivantes de ce chantre du Nord auquel notre public échappe encore. Il faut louer grandement Antoine de nous l'avoir donnée...» (L'Herne, 2000: 48)

Num rasgo de euforia, Jacques des Gachons haveria ainda de invocar em *Le Voltaire*, a 20 de Janeiro de 1893 : «Défendons Strindberg et ces merveilleuses littératures du Nord!» (L'Herne, *ibidem*). André Antoine acreditou que o melhor de *Mademoiselle Julie* foi ter provocado uma tão grande reacção no público. Incomodado ou não, o público francês reagia à peça levada à cena:

«Au fond, Mademoiselle Julie a créé une énorme sensation. Tout a empoigné le public – le sujet, le décor, la concentration en un seul acte de quatre-vingt-dix minutes d'une action qui suffirait à remplir une longue pièce française. Il y a eu, certes, des rieurs et des protestations, mais on se trouve là en présence de quelque chose de tout à fait nouveau.» (Meyer, 1993: 361)

Dois anos depois, Edmond Goncourt continuava a falar de Strindberg com a comunidade artística da cidade:

«Lundi 7 janvier. Dîner chez Rodenbach avec les Besnard, les Frantz, m Jourdain, Mallarmé, Rosny.

Ce Mallarmé a vraiment une parole séductrice, avec de l'esprit qui n'est jamais méchant, mais soutenu d'une pointe de malice.

On a parlé de l'article de Strindberg sur l'infériorité de la femme, d'après l'étude de ses sens, ce qui est incontestable sous le rapport du goût et de l'odorat, et à propos de cette infériorité, je rappelais une observation d'un livre de médecine, où il est affirmé que le squelette d'homme a une personnalité, que n'ont pas les squelettes de femmes, qu'on dirait fabriqués à la grosse.» (Goncourt: 2006)

O encontro de Edmond Goncourt com Mallarmé dá-se um mês após a estreia de *Fadren*, no Théâtre Nouveau (18 de Dezembro de 1894) e consegue ter um impacto ainda maior do que aquele que André Antoine conseguira alcançar antes com *Mademoiselle Julie*. Zola, Sardou, Prévost, Henri Becque, Rodin e Gauguin assistiram ao triunfo da peça. Chegava o momento com que Strindberg tanto almejava desde que se tornara dramaturgo. Paris aclamava o teatro escandinavo e na manhã seguinte, o autor era convidado a fazer de França a sua casa.

Contudo, e no momento em que conhecia o sucesso, August Strindberg virava-se, surpreendentemente, para outras áreas. A química passava a ocupar o lugar do teatro. A sua nova obsessão era provar que o enxofre continha carbono e queria mostrar que quer o hidrogénio, quer o oxigénio estavam também presentes naquele elemento químico:

«Le théâtre me dégoutait comme tout ce que l'on a obtenu, et la science m'attirait. Ayant à choisir entre l'amour et le savoir, je m'étais décidé pour les connaissances suprêmes, et le sacrifice de mes affections me fit oublier la victime innocente immolée sur l'autel de mon ambition, ou de ma vocation.» (Strindberg, 2008: 24)

Talvez Stellan Ahlström tivesse razão quando escreveu que Strindberg poderia ter conquistado Paris. A verdade é que enquanto reside ali, o escritor desinteressa-se pelos palcos e pela escrita dramática. Neste momento, a sua nova paixão é a ciência.

A reconhecida instabilidade do escritor era arrastada da sua vida privada para a sua esfera social.

Partindo desta observação, cabe agora tecer algumas considerações acerca das suas relações amorosas para percebermos porque é que o escritor se afasta dos palcos e da escrita dramática durante alguns anos. Esta análise torna-se importante uma vez que permite uma tentativa de explicação da recepção do seu teatro em Paris enquanto é vivo, ou seja, numa primeira fase. Strindberg alcança, no fundo, o que procurou.

As páginas que se seguem são de cariz biográfico. Foram tomadas em consideração obras como *Tjänstekvinnans son* (1886) — O Filho da criada — e *Inferno* (1896-97), escrito uma década depois. Será curioso analisar como alguns dos temas de *Fröken Julie*, haviam já sido tratados em *Tjänstekvinnans son*. A par destas obras assumidamente autobiográficas e, no caso de *Inferno*, escrito num registo diarístico, os estudos biográficos levados a cabo por Elizabeth Sprigge, *The strange life of August Strindberg* (1949); Margery Morgan, *Modern Dramatists: August Strindberg* (1985); Michael Meyer, *August Strindberg* (1993); e Eivor Martinus, *Strindberg and Love* (2003) foram de suma importância para compreender o contexto sociocultural, os diversos personagens intervenientes e os momentos cruciais na vida de Strindberg — as viagens, as estreias, os interesses, os relacionamentos sociais.

Não obstante o teor biográfico das páginas que se seguem, a relação entre as sucessivas companheiras de Strindberg e da peça *Fröken Julie* é sempre feita, de forma directa ou indirecta, uma vez que esta peça esteve presente na vida de todas as mulheres que privaram intimamente com o dramaturgo: Siri von Essen, Frida Uhl, Harriet Bosse e Fanny Falkner.

UMA BIOGRAFIA EM CINCO ACTOS.

I. TJÄNSTEKVINNANS SON E FRÖKEN JULIE: REESCRITA DE ELEMENTOS.

Därför sökte han dels minska det genom att höja sig i niva, dels anlägga kritik på det anlägga kritik på det högre, för att få se att det icke var så hogt och alltså icke så eftersträvansvärt. Och sådan gick han ut i livet! För att utveckla sig, och lika fullt alltid förbli sådan han var.¹⁵
(Strindberg, 1913: 219)

Não nasceu como estava esperado, em Março — mês onde a natureza se começa a renovar, os lagos a descongelar e um mês tão querido a Strindberg —, mas antes, a 22 de Janeiro de 1849, prematuro e no pico de um rigoroso Inverno sueco. Veio ao mundo com sete meses, demasiado sensível e incompleto — verdadeiro milagre ter sobrevivido naquele tempo.

Nasceu em Riddarholm, na parte antiga de Estocolmo, numa casa junto à Igreja de St. Klara, imagem que guardará para sempre, e foi baptizado com o nome de Johan August Strindberg.

Tjänstekvinnans son é a primeira obra autobiográfica do autor. Trata-se de um romance escrito na terceira pessoa. Strindberg descreve-se utilizando o primeiro nome de baptismo e todos os personagens intervenientes estão claramente identificados.

Define assim as suas primeiras impressões:

«Tre trappor upp i stora byggningen vaknade kryddkrämarens och tjänstekvinnans son till självmedvetande och medvetande om livet och dess plikter.

Hans första förnimmelser så som han sedan erinrat sig dem, voro fruktan och hunger. Han var mörkrädd, strykrädd, rädd för att göra alla till olags, rädd att falla, stöta sig, gå i vägen.

¹⁵ «Em primeiro lugar, tentou diminuir esta última [refere-se a uma das duas características fundamentais que determinam a sua vida e destino — da sensibilidade à pressão], elevando-se a si mesmo; em segundo lugar, criticando tudo o que estava acima dele, com o objectivo de constatar que, apesar de tudo, as coisas não eram inacessíveis, nem dignas de tanta luta. Assim, saiu para a vida — a fim de se desenvolver, mas continuando, no entanto, a ser quem era.», (Tradução livre).

Han var rädd för brödernas nävar, pigornas luggar, mormors snubbor, mors ris och fars rotting...»¹⁶ (Strindberg, 1913a: 8)

Johan August Strindberg — personagem e autor — é filho de uma criada de servir, Eleonora Norling, e de um negociante falido, Carl Oscar Strindberg. Nasce num contexto desfavorável de seis irmãos, tendo já a mãe escolhido o seu filho preferido:

«Hans äldsta bror var hysterisk. Kunde, när han förargades under lek, falla ner i kvävningar med konvulsiviska skratt. Denne broder var modrens och den andra brodern var fadrens favorit. Favoriter finnas i alla familjer. Det är så en gång att det ena barnet vinner mera sympatiän det andra; varför kan aldrig utrönas. Johan var ingens favorit. Det kände han och det grämde honom. Men mormodren såg det, och hon tog honom an. Han läste abcd för henne och hjälpte henne vagga. Men han var icke nöjd med denna kärlek.

Han ville vinna modren. Och han blev inställsam, bar sig klumpigt åt, men genomskådades och kastades tillbaka.» (idem:15-16)¹⁷

O forte sentimento que o une à mãe acaba por se revelar num estado unívoco, isto é, trata-se de uma relação desonesta em que só uma das partes está disposta a amar incondicionalmente e a servir. Este facto acompanha-o e perturba-o ao longo da sua vida e transparece em muitas das suas obras, por exemplo em *Jäsningstiden* — Fermentação — e *Inferno*.

Vive obcecado em chamar a atenção de um ser inconstante que ora ama, ora trai e que, sobretudo, o não vê da forma que ele ambiciona (Cf. Sprigge, 1949: 3). Acha a mãe extremamente bonita e simpática: era ela quem lhes garantia o alimento e tudo o que necessitavam. Depois das refeições, o pai agradecia-lhe sempre a ela. Era esta mulher que lhes secava as lágrimas e lhes afagava os cabelos, mas também a descreve nesta sua obra como sendo uma mente pérfida, já que era ela quem os entregava aos castigos severos do pai (cf. Strindberg, 1913a, Cap. I).

A mãe de Strindberg, depois de partos mal sucedidos e gravidezes consecutivas, acaba por revelar tendência para a depressão e para a loucura. Tal como na peça *Fröken*

¹⁶ «As suas primeiras impressões, tal como ele as recorda, foram o medo e a fome. Tinha medo do escuro, das desgraças, medo de cair, medo de chocar nas coisas, medo de sair à rua. Tinha medo dos punhos dos irmãos, da rudeza das empregadas domésticas, das repreensões da avó e da mãe e da cana do pai.» (Tradução livre)

¹⁷ «O seu irmão mais velho era histérico. Se fosse vencido durante algum jogo, tinha amiúde ataques de riso compulsivo. Este irmão era o favorito da mãe e outro irmão o favorito do pai. Em todas as famílias há favoritos. É um facto: uma criança ganha mais simpatia do que as outras. Johan não era o favorito de ninguém. Tinha consciência disso e isso preocupava-o. Porém, a avó apercebeu-se e tomou o seu partido: aprendeu com ela o ABC e ajudava-a a embalar o berço. Ainda assim, não se contentava com este amor, queria ganhar o amor da sua mãe, conquistá-la, mas fê-lo desajeitadamente e acabou por ser posto de parte. (tradução livre)

Julie, esta mãe demonstra algumas semelhanças com a mãe da protagonista e com a própria Julie, já que ambas partilham o mesmo estado de loucura e de ausência [a mãe de Julie não é caracterizada como sendo uma dona de casa devota e uma mãe exemplar; a mãe de Johan, por outro lado, apesar de todos os defeitos mencionados é descrita como estremosa e boa mãe, uma vez que os alimenta e lhes dá afecto], de capacidade de amar e de um pérfido gosto em entregar os outros ao castigo, punindo injustamente [esta similitude encontrá-la-emos nos ataques de fúria da Menina e a punição que inflige a Diana, a cadela, o aborto forçado — mas que na versão de Alf Sjöberg chega a ser mesmo uma punição física¹⁸ —; o tratamento arrogante que tem para com Kristin e Jean].

Estas analogias estão presentes nos excertos escolhidos do romance autobiográfico, e de algumas passagens de *Fröken Julie*.

Tjänstekvinnans son:

«Modren hade ett nervöst temperament. Flammade upp, men blev snart lugn.

[...]

Men för barnen var hon alltid försynen. Hon klippte nagelrötter, band om skadade fingrar, tröstade, lugnade och hugsvalade alltid, när fadren straffat, oaktat hon var allmän åklagare. Barnet tyckte att hon var tarvlig, när hon «skvallrade» för pappa, och någon aktning vann hon just ej. Hon kunde vara orättvis, häftig, straffa i otid, på lös angivelse av en tjänare, men barnet fick maten av hennes hand, trösten av henne, och därför blev hon kär, medan fadren alltid förblev en främmande, snarare en fiende än en vän.» (idem: 13-14)¹⁹

Fröken Julie:

I. «**Fröken** Ni säger så bara; - och för övrigt: mina hemligheter känner eljes var man. - Ser ni, min mor var av ofrälste härkomst, något mycket enkelt. Hon var uppfostrad i sin tids läror om jämlikhet, kvinnans frihet och allt det där; och hon hade en avgjord ovilja för äktenskapet.

¹⁸ A punição física que Sjöberg escolhe para retratar a fúria de Julie no filme, assim que descobre a *infidelidade* da cadela não é de estranhar. O ódio de Strindberg pelos cães é conhecido. Em *Le Plaidoyer d'un fou* Strindberg deixa claro o sentimento que nutre pelo cão de Siri von Essen, a sua primeira esposa. (cf. Strindberg, 1964a, Parte III, cap. I).

¹⁹ «A mãe tinha um temperamento nervoso. Facilmente se incendiava [enervava], mas rapidamente se acalmava. Todavia, para as crianças, ela era a Providência: cortava as unhas, colocava gazes nos dedos aleijados, reconfortava, acalmava e acarinhava-nos quando o papá nos punia, apesar de ser ela a acusadora oficial e nós não gostarmos que ela fosse delatora. Ela conseguia ser injusta, violenta e punir insensatamente baseada na acusação de uma criada. Porém, as crianças recebiam comida e conforto da sua parte, por isso a amavam. O pai, por seu turno, era um estranho, mais tido como inimigo do que como amigo...» (Tradução livre)

[...] Min mor föll sjuk - i vilken sjukdom vet jag inte - men hon hade ofta kramp, gömde sig på vinden och i trädgården, och kunde bli ute hela natten.»²⁰ (Strindberg, 1963: 94-95)

II. « Jean åh prat! Du blev nog glad om du fick en sån fin karl som jag; och jag tror inte du haft skada av att man kallar mig din fästman!

Smakar vinet.

Bra! mycket bra! Bara lite för lite tempererat! **Värmer glaset med handen.** Det här köpte vi i Dijon! Och det stod till fyra francs litern utan glas; och så kommer tullen till! Vad kokar du nu som luktar så infernaliskt?

Kristin åh det är något fanstyg som fröken Julie skall ha åt Diana!

Jean Du ska uttrycka dig vårdat Kristin! Men vad ska du stå och koka åt hundrackan på helgdagsafton? är den sjuk, va?

Kristin Ja, den är sjuk! Hon har smugit sig ut med grindstugans mops - och nu är det på tok - och se det vill inte fröken veta av!

Jean Fröken är så högfärdig i somliga fall och för lite stolt i andra, alldeles som grevinnan i livstiden. [...]» (idem:74)

O facto de a mãe ter morrido cedo, durante a adolescência do autor, e o facto de o pai se ter casado um ano depois com outra empregada da casa, fez com que o seu amor pela imagem da mãe se intensificasse, tal como se intensificaria o ódio dissimulado pelo pai. É nessa altura que se começa a desenhar a comparação a Hamlet: ainda o corpo da mãe não arrefecera e já o pai trazia uma outra esposa para assumir o papel da falecida. Uma madrasta que o odeia e que tudo fará para que seja sempre mal sucedido aos olhos do pai e de todos.

²⁰ «**I. Menina:** Está a dizer isso por dizer. De resto, toda a gente conhece os meus segredos. Repare, a minha mãe era uma mulher do povo, de descendência humilde. Cresceu com ideias de igualdade, liberdade para as mulheres e essas coisas. [...] A minha mãe ficou doente — que doença, eu não sei — mas tinha regularmente ataques, escondia-se no sótão e no jardim. Às vezes ficava fora toda a noite.

II. João: Ó tolices! Tu gostavas era de encontrar um cavalheiro assim como eu. E acho que não perdes nada quando as pessoas te chamam minha noiva. (Prova o vinho) Bom! Muito bom! Precisava de estar um bocadinho mais quente. (Aquece o copo com as mãos) Comprámo-lo em Dijon. Custou quatro francos o litro — fora o engarrafamento e a alfândega! Que estás tu a cozinhar? O cheiro é infernal!

Cristina: Ó uma porcaria que a Menina Júlia quer para a Diana.

João: Fala com mais delicadeza, Cristina! Mas porque tens tu que cozinhar para a doida da cadela na noite de S. João, hã? Está doente?

Cristina: Sim, está doente [refere-se ao facto de Julia ter batido na cadela]. Arranjou maneira de fugir com o cão da quinta e meteu-se em apuros — isso a Menina não lhe permite!

João: A menina Júlia é tão altiva para umas coisas, para outras tão pouco orgulhosa! Exactamente como a condessa quando era viva.» (Tradução livre)

Porém, só uns anos mais tarde, quase a finalizar o liceu, é que tem a oportunidade de ver a peça de Shakespeare no teatro e esta surge-lhe como que uma revelação, mais do que as óperas de Offenbach:

«Djupare tog däremot den tungsinte Hamlet. Vem är denne Hamlet, som lever än, efter att ha sett rampljuset under Johan den tredjes tidevarv och alltid blivit lika ung? Man har gjort honom till så mycket och begagnat honom till alla möjliga ändamål.

Johan tillägnade sig honom genast för sina. Ridån går upp; kungen och hovet i lysande dräkter, musik och glädje. Så kommer den sorgklädd, bleke ynglingen in där och gör opposition mot styvfadren. Ha! Han har styvfar! Det är åtminstone lika djävligt som att ha styvmor, tänker Johan. Det är min man! Och så skall han krossas, och man vill pina ur honom sympati mot tyrannerna...»²¹ (Strindberg, 1913a: 182-183)

Em *Inferno*, compara-se a Polonius, como que dotado de forças extra-sensoriais capazes de prever os acontecimentos: «Étais-je donc suje tau même accident que Polonius, qui voyait dans les nuages tout ce que voulait Hamlet?» (Strindberg, 2008: 55).

Mas são o medo e a fome que mais o marcam. O medo de todos, em geral, o medo pela autoridade e o medo de ter fome também – Maten rationerades ut och var icke just kraftig: kött syntes endast om söndagarne²². (Strindberg 1913: 19).

A autoridade em casa é exercida pela figura do pai, presente apenas durante as refeições e os castigos que são necessários aplicar às crianças. O jovem Johan teme-o e só em poucos momentos consegue ter algumas afinidades com ele, ainda que o diálogo entre os dois seja o estritamente necessário. A autoridade do pai é semelhante na peça *Fröken Julie*. O pai é uma figura ausente mas dominadora. Julie, ao contrário de Johan, não aceita o ódio pelo pai. Aliás, admite tê-lo odiá-lo mas de forma inconsciente, enquanto no romance Johan cultiva esse ódio e desprezo sobretudo depois do segundo casamento do pai. Porém, Julie teme este pai, que é o responsável pela sua fraca personalidade, pela sua indefinição, tal como a mãe.

²¹ «A melancolia de Hamlet causou-lhe grande impressão. Quem era este Hamlet que se tornava o centro das atenções na era de João III, e mantinha-se tão actual? É certamente uma figura que já foi muito explorada para os mais variados propósitos.

Por isso, Johan estava agora determinado a usá-lo também para si! As cortinas subiram ao som de uma música agradável, mostrando o rei em trajes deslumbrantes, há alegria. Eis que entra o jovem pálido, vestido de luto, para fazer frente a este padraço. Ah! Ele tinha um padraço! É tão mau quanto ter uma madrasta!, pensou Johan, Este é o meu homem!E então tentam oprimi-lo, a ele, espremendo-lhe simpatia para o tirano!» (Tradução livre)

²² «A comida era rationada cuidadosamente e não era propriamente nutritiva: carne só aos domingos.» (tradução livre)

O desfecho da peça e o suicídio de Julie acontecem precisamente no momento em que se ouve a campainha tocar. Num ataque de pânico, a heroína teme que o pai já tenha dado conta do roubo e pergunta sucessivamente a Jean o que é que o pai quer. Ao saber que naquele momento o pai apenas deseja as botas e o café, o final precipita-se pois só dispõe de meia hora. É então que pede a Jean que a obrigue a cometer suicídio, já que ela é demasiado covarde para o fazer de mote próprio.

Observem-se os seguintes excertos:

Tjänstekvinnans son:

«Över honom maktägande med privilegier, från brödernas åldersprivilegier upp till fadrens högsta domstol,...»²³ (idem: 9)

«Fadren syntes endast vid måltiderna. Trist, trött, sträng, allvarlig, men icke hård.. [...]Man fruktade fadren. När ropet: pappa kommer! hördes, sprungo alla barnen och gömde sig, eller ut i barnkammaren för att kamma och tvätta sig. Vid bordet rådde dödstystnad bland barnen och fadren talade endast föga.»²⁴ (idem: 13)

Fröken Julie:

«**Jean** Har ni inte älskat er far, fröken Julie?»

Fröken Jo, gränslöst, men jag har visst hatat honom också! Jag måste ha gjort det, utan att jag märkt det! Men det är han som uppfostrat mig till förakt för mitt eget kön, till halvkvinna och halvman! Vems är skulden till vad som skett? Min fars, min mors, mitt eget! Mitt eget? Jag har ju intet eget? Jag har inte en tanke som jag inte fått av min far, inte en passion som jag inte fått av min mor, och det sista - det där om att alla människor äro lika - det fick jag av honom, min trolovade - som jag därför kallar usling! Hur kan det vara mitt eget fel? Skjuta skulden på Jesus, som Kristin gjorde -nej, det är jag för stolt till och för klok - tack vare min fars lärdomar - och att en rik inte kan komma in i himmeln, det är lögn, och Kristin som har pengar på Sparbanken kommer åtminstone inte dit! Vems är felet? -Vad rör det oss vems felet är; det är ändå jag som får bära skulden! bära följderna!

[...]

Fröken ytterligt ängslig.

Vad sa han? Herre Jesus, vad sa han?

Jean Han begärde sina stövlar och sitt kaffe om en halvtimme!

²³ «Acima dele havia que respeitar uma certa hierarquia: desde respeitar a idade dos irmãos mais velhos até ao Supremo Tribunal representado pelo pai.» (Tradução livre)

²⁴ «O pai aparecia apenas à hora das refeições. Parecia triste, estranho, cansado, sério, mas não duro. [...] Eles [os irmãos] temiam-no. Quando se ouvia a frase «O pai está a chegar!», todas as crianças corriam e se escondiam, corriam para o berçário para serem penteadas e lavadas. À mesa era um silêncio de morte e o pai falava apenas o necessário.» (Tradução livre)

Fröken Alltså om en halv timme! åh, jag är så trött; jag förmår ingenting, förmår inte ångra mig, inte fly, inte stanna, inte leva - inte dö! Hjälp mig nu! Befall mig, och jag ska lyda som en hund! Gör mig den sista tjänsten, rädda min ära, rädda hans namn! Ni vet vad jag skulle vilja, men inte vill, vill det, ni, och befall mig utföra det!»²⁵ (Strindberg, 1963: 109-110)

Este respeito pela autoridade paterna relaciona-se directamente com a concepção que Strindberg tem das classes sociais. O pai é um aristocrata e Strindberg menciona-o variadas vezes neste primeiro romance autobiográfico:

«Fadren var en sluten natur och kanske därför en kraftig vilja. Han var aristokrat av börd och av uppfostran. Det fanns en gammal släkttavla, som visade adlig ätt från 1600-talet. Sedan hade fäderna varit präster, hela fädernet från Jämtland, med Nordmanna- och kanske Finnblod. På vägen var det uppblandat.

[...] Men han var aristokrat i botten, ända in i sina vanor. Hans ansikte hade tagit en förnoblad typ; orakat, finhyllt, med håret som Louis-Philippe. Därtill bar han glasögon, klädde sig alltid fint och älskade rent linne. Drängen, som borstade hans stövlar, var ålagd att bära vantar under proceduren, ty hans händer ansågos vara för smutsiga att få stickas in i patrons stövlar.»²⁶» (Strindberg, 1913: 9-10)

²⁵ «**João:** A Menina Júlia nunca gostou do seu pai, pois não?

Menina: Sim, imenso, mas também o odiei. Devo tê-lo odiado sem me ter apercebido. Mas foi ele o culpado de me educar assim, a ter desprezo pelo meu próprio sexo, fez de mim metade mulher, metade homem. Quem é o culpado de me ter tornado assim? O meu pai, a minha mãe, eu? Eu? Eu nem tenho um ser! Não tenho um pensamento que não seja o do meu pai, não tenho um sentimento que não seja da minha mãe! E esta ideia de que todos somos iguais não foi à minha mãe que a fui buscar, foi a ele – ao meu noivo a quem chamei de tolo por causa disso. Como posso pois ser eu a culpada? Ponho a culpa em Jesus, como fez a Cristina! Não... eu sou demasiado orgulhosa para o fazer e demasiado inteligente, também... graças aos ensinamentos de meu pai! E isso de que uma pessoa rica não pode entrar no céu... isso, isso é uma mentira! E a Cristina também tem poupanças no banco, logo também não entrará no céu! E de quem é a culpa de tudo isto? E afinal que nos interessa a nós de quem é a culpa? Eu devo aceitar a responsabilidade e sofrer as consequências...

[...] **Menina:** (*extremamente nervosa*) O que é que ele disse? Por amor de Deus, diz! O que é que ele disse?

João: Ele quer as botas e o café dentro de meia hora.

Menina: Dentro de meia hora, então?! Oh, estou tão cansada! Já não consigo sentir o que quer que seja... não me consigo arrepender, não consigo fugir ou ficar, não consigo viver ou morrer! Ajude-me! Ordene-me qualquer coisa e eu obedecer-lhe-ei como se fosse um cão. Faça-me este último favor! Salve a minha honra, salve este nome! Sabe o que eu deveria fazer a mim própria, mas não consigo... Obrigue-me, ordene-me!» (Tradução livre)

²⁶ «O seu pai era por natureza reservado, o que fazia transparecer uma forte determinação. Era aristocrata de nascimento e de educação. Havia uma antiga tabela genealógica que mostrava a sua descendência de uma família nobre do sec. XVI. Os antepassados paternos eram clérigos [pastores] de Jämtland na Noruega, possivelmente de sangue Finlandês.

[...] Era, contudo, essencialmente um aristocrata, mesmo nos hábitos. O rosto era do género aristocrático: sem barba, pele fina, com um cabelo ao estilo de Louis Philippe. Usava óculos, vestia-se sempre de forma elegante e gostava de linho branco. O criado que limpava as suas botas tinha que usar luvas, pois as suas mãos eram demasiado *sujas* para tocarem nas suas botas.» (Trad. Livre)



I. Carl Oscar Strindberg, 1811-1883, [s.d.]. (Sprigge, 1949: 4).



II. Eleonora Ulrika Norling, Estocolmo, fotografia de A. Roesler, [s.d.], (Sprigge, 1949: 4).

Já a mãe é proveniente de uma classe baixa:

«Johans mor var fattig skräddardotter, av en styvfar utsatt i livet såsom piga, sedan som värdshusflicka, i vilken ställning hon upptäcktes av Johans far. Hon var demokrat av instinkt, men såg upp till sin man, därför att han var av «god familj», och hon älskade honom, om såsom räddare, make eller familjeförsörjare, det vet man icke, och sådant är svårt att konstruera ut.»²⁷ (idem: 10)

Ao contrário da mãe de Julie, esta mulher apesar de ser *demokrat av instinkt* — *democrática por instinto* — é cabisbaixa e reservada à sua condição de criada de servir. Olha para o marido com a consciência de que ele tem uma boa descendência e ela não, o que legitima a sua subserviência. As classes distintas estão presentes quer no romance, quer na peça. Porém, no romance a luta de classes não é disputada pelo casal mas sim pelo próprio protagonista que não convive bem com estas duas naturezas.

Johan gosta de se sentir proveniente de uma classe alta, contudo prefere o convívio e um processo de democratização entre as classes mais baixas. Torna-se particularmente claro quando é obrigado a abandonar a escola de St. Klara, frequentada por alunos mais ricos que desdenhavam do seu aspecto e raramente se misturavam com ele. É importante referir que este desdém e este afastamento por parte dos colegas se deve ao facto de Johan não ser considerado suficientemente rico e aristocrático para

²⁷ «A mãe de Johan era filha de um alfaiate pobre, mandada para efectuar serviços domésticos pelo padrasto. Tinha-se então tornado criada de servir quando o pai de Johan a conheceu. Ela era democrática por instinto, mas olhava de baixo para cima para o marido porque ele era de «boas famílias», e amava-o. Porém saber se ele era o salvador, o marido ou sustento da família ideais, isso já é difícil decidir.» (Trad. Livre)

pertencer àquele grupo. A sua roupa e o seu aspecto não eram limpos e elegantes o suficiente (cf. Strindberg, 1912, cap.I).

Em *Tjänstekvinnans son*, o personagem relata como a família se muda para Norrtullsgatan e o pequeno Johan para a Jacob Skolan — Escola St. Jacob —, sentindo-se finalmente igual aos seus colegas, bem recebido e experimentando o companheirismo. Mas, se atentarmos bem na leitura da obra, percebemos que o autor se sente bem porque detém superioridade hierárquica em relação àqueles colegas, isto é, é o mais bem vestido e o mais limpo da escola. Apesar de insistentemente sublinhar o seu espírito democrático — herdado da mãe — não deixa de referir também amiúde o facto de provir de uma classe superior e de não se poder esquecer disso. Aliás a sua experiência na Norrtullsgatan é relada num capítulo que designa como *Beröring med underklassen — contacto com a classe baixa*. No fundo, o personagem descrito pelo autor como sendo o seu «eu» não se sente confortável no seu papel social e dos bens a que é privado (cf. Strindberg, 1912:58).

O capítulo que se segue intitula-se *Med överklassen — Com a classe alta* (cf. Strindberg, 1912:83). Entre a classe alta, Johan volta à escola de St. Klara e aos antigos colegas e professores. Volta o desconforto e o sentimento de humilhação. Durante este capítulo morre a sua mãe e Johan e o pai conseguem finalmente ter uma maior cumplicidade. Johan decide começar a aprender piano e a compor as suas próprias peças, mas acaba por compreender que essa não é a sua vocação.

O facto de o autor designar as suas experiências de vida como *Beröring med underklassen* e *Med överklassen*, leva a que se torne importante sublinhar a diferença entre «*Beröring*» e «*Med*». *Beröring* implica necessariamente uma existência diferente. O mesmo não está implícito em *Med*. Pelo contrário: esta preposição implica uma junção, reforça o facto de se estar *na companhia de, juntamente*. O confronto existente entre o «*Beröring*» e o «*Med*» é o confronto essencial da luta de classes, além de demonstrar uma clara atitude de pertença por parte do autor a esta última à *överklassen*.

Este sentimento de inclusão, ainda que os outros (colegas e professores) lhe sublinhem a exclusão, está patente noutros capítulos. Logo no primeiro capítulo, um exemplo caricato é quando, um dia, num passeio pelo parque, o herdeiro ao trono pára o seu

cavalo para lhe dirigir umas palavras, ou então esse outro em que um famoso barão que conhecerá mais tarde lhe pergunta, a dada altura, se é filho de Oscar Strindberg, esse seu velho amigo, enchendo o jovem Johan de orgulho de o pai continuar a privar com as classes aristocráticas e de ele mesmo falar com o herdeiro ao trono sueco:

«- Det var kronprinsen!

Kronprinsen hade talat till honom!

Han känner sig lyftad och liksom tryggare. Den förfärlige makthavaren var ju snäll.

En dag får han veta att far och faster äro gamla bekanta med en herre, som bor på stora slottet och går i trekantig hatt och har sabel. Slottet får ett annat, vänligare utseende. Han är liksom bekant med dem däruppe, ty kronprinsen har talat med honom och pappa kallar kamrern du. Numera förstår han att de granna lakejerna stå under honom, I synnerhet när han får veta att köksan promenerar med en sådan om kvällarne.

Han har fått nys om den sociala skalan och upptäckt att han icke står lägst åtminstone.

Innan han vet ordet av är trollsagan slut. Soplåren och råttorna stå där igen, men vicevärdens Kalle begagnar icke mer sin auktoritet, när Johan vill gräva upp stenläggningen; ty Johan »har talat med kronprinsen», och herrskapet har »bott på sommarnöje».

Gossen har sett överklassens härlighet i fjärran. Han längtar dit som till ett hemland, men moderns slavblod uppreser sig däremot. Han vördar av instinkt överklassen, vördar den för mycket att våga hoppas komma dit. Och han känner att han icke hör dit. Men han hör icke till slavarne heller. Detta blir en av slitningarne i hans liv.»²⁸ (Idem, 33)

Partindo da leitura de *Tjänstekvinnans son*, é neste último parágrafo que a figura de Jean, da peça Fröken Julie, se ergue definitivamente e estabelece as suas similitudes

²⁸ «- Era o Príncipe da Coroa!

O príncipe herdeiro tinha falado com ele! Sente-se subitamente elevado e mais confiante de si mesmo. Afinal o perigoso déspota era gentil.

Um dia, descobre que o seu pai e a sua tia são velhos amigos de um cavalheiro que vive no enorme castelo e que esse cavalheiro usa um chapéu de três pontas e um sabre. É então que o castelo parece assumir uma aparência diferente: amigável. Ele próprio se sente familiarizado com as gentes que lá vivem, porque afinal o príncipe herdeiro tinha falado para ele e o seu pai tratava o mordomo por «tu». Agora finalmente percebe que os elegantes lacaios são, na verdade, seus inferiores, especialmente quando ouve dizer que o cozinheiro vai passear com um dos seus ao final da tarde.

Descobre que ele não está no patamar mais baixo da sociedade.

Antes que tivesse tempo para dar conta, o conto de fadas tinha terminado. O lixo e as ratazanas haviam voltado, mas agora o representante do seu senhorio não usaria mais da sua autoridade para proibir Johan de cavar a terra à procura de pedras, porque Johan tinha falado com o Príncipe herdeiro e a família tinha tido umas férias de Verão.

O rapaz tinha apreciado o esplendor da classe superior à distância. Anseia por ela como por uma casa, mas o sangue de criado que herdara da mãe opunha-se a isso. Por instinto, reverencia as classes altas, pensa demasiado nelas não se atrevendo sequer a pensar em alcançá-las. Sente que não pertence nem a uma nem à classe servil. Será esta uma das maiores lutas da sua vida.» (trad. livre)

com o personagem autobiográfico Johan: um laçao de libré que não aceita a sua condição, que mira de longe o maravilhoso castelo e a menina que brinca nos jardins, mas que não se atreve a tocá-lo. O criado que olha com desdém para o resto dos trabalhadores da casa e camponeses porque se sente superior a eles.

O que não deixa de ser curioso é que Jean é Johan literalmente e *Fröken Julie* foi escrita para Sigrid von Essen – baronesa, a sua primeira esposa. Siri pertence a uma classe superior à sua. Siri opõe-se a Johan relembrando-lhe o seu «*moderns slavblod*» — sangue servil materno. A condição superior de Siri é, em última análise, as botas que simbolizam o poder e a superioridade. As botas de seu pai.

Sublinhe-se que é primeiramente em *Tjänstekvinnans son* que Strindberg nos meniona o elemento **botas** e a relação que o pai tinha com elas e com o criado que as engraxava. As botas são um símbolo:

«Drängen, som borstade hans stövlar, var ålagd att bära vantar under proceduren, ty hans händer ansågos vara för smutsiga att få stickas in i patrons stövlar.»²⁹ (Idem: 10)

Esta imagem do criado servil e curvado perante umas botas é a imagem que Strindberg retoma para desenvolver a relação que Jean tem com o conde.

Se a ascensão social não pode ser adquirida através de títulos ou dinheiro³⁰ — bens que não possui — Johan está determinado a alcançá-la através da inteligência, isto é, impor-se aos outros através do conhecimento. Contudo, apesar de se dedicar arduamente aos estudos com a leitura de obras paralelas e a problematização de todas as teses, o adolescente não se mostra um aluno brilhante. Sob o seu ponto de vista, a culpa não é sua: diz-se antes perseguido por professores que apenas querem retê-lo e impedi-lo de avançar.

Na obra refere que tem o poder da invisibilidade e que é superior aos demais, repara que se lhe desperta uma espécie de espírito missionário e que lhe foi destinada uma tarefa a cumprir.

²⁹ «O criado que limpava as suas botas tinha que usar luvas, pois as suas mãos eram demasiado *sujas* para tocarem nas suas botas.» (Trad. Livre)

³⁰ Na peça *Fröken Julie*, Jean crê precisamente o contrário, isto é, tem noção de que o dinheiro pode facilmente comprar um título em países como a Roménia. Desacredita no trabalho árduo como criado, porque esse trabalho não lhe permite deixar as paredes da casa do seu superior e ganhar a sua liberdade e a sua ascensão social. (cf. Strindberg, 1963: 89)

Temáticas como a perseguição e o domínio de matérias extra-sensoriais serão retomados em outras peças e na sua obra autobiográfica mais emblemática: *Inferno*. Em *Tjänstekvinnans son* explica-nos que as pausas que é obrigado a fazer na sua educação escolar advém da frustração que sente pela falta de reconhecimento do seu mérito. Depois de ser tutor, de dar explicações e de chegar a pregar um sermão na igreja, Johan regressa a casa disposto a terminar o secundário e ingressar de uma vez por todas na universidade.

É já um pré-adulto, desgarrado de toda a educação religiosa herdada pela mãe – pietismo – e do cristianismo – que chega a considerar na adolescência.

Sente-se como que um triunfante e um arauto da sua nova fé – o livre pensamento e o ateísmo – que o leva a encorajar os outros rapazes para a rebelião religiosa:

«Fritänkeriet antog dimensioner. Johan hade efter predikningen känt sig hava ett kall, en plikt, att utbreda den nya läran och stå för den.»³¹ (Idem: 208)

Todavia, acreditava que as autoridades competentes o haveriam de castigar no dia do exame final. Temendo os meios ardilosos do director da escola, trabalhava dia e noite, voltando a reler as matérias que já havia aprendido e certificando-se de que nada ficava para trás. Era um rapaz de 18 anos e acreditava piamente que já o tinham retido tempo de mais na escola:

«Rektorn fattade agg till Johan och visade tecken till att vilja kugga honom i examen. Johan satte hårt mot hårt och läste nätter och dar.»³² (idem: 209)

The headmaster conceived a spite against John, and seemed to have the intention of making him fail in his examination. John, on the other hand, worked day and night in order to be sure of succeeding.» (Idem: 249)

O exame ocorreu em Maio de 1867. Strindberg achou-o um insulto à inteligência – as questões tontas e as suas respostas absurdas. Contudo, ganha finalmente o seu passaporte para a felicidade e liberdade, passa no exame e os dias de escola tinham acabado, os longos anos de sofrimento e de humilhações pareciam chegar agora ao fim. Nem as maneiras frias do seu pai que não o saúda após a recepção do seu

³¹ «O livre pensamento tinha então tomado grandes proporções. Depois de ter pregado o seu sermão, Johan acreditou que era sua missão e dever espanhar e defender as novas doutrinas.» (trad. livre)

³² «O director mostrava rancor contra Johan e demonstrava sinais de querer fazê-lo falhar no exame. Johan, por outro lado, resistia às suas aspirações, estudando dia e noite.» (trad. livre)

sucesso, nem a indiferença dos irmãos e irmãs o poderiam afectar mais – o mundo inteiro parecia sorrir-lhe lá fora:

«Ingen lyckönskan; intet handslag. Nå, det var den gamles isländarnatur att icke kunna yttra ömmare känslor.

Johan kom hem, då alla sutto vid aftonbordet. Han var glad och hade druckit punsch. Men hans glädje stämde ner. Alla tego. Syskonen gratulerade icke. Då blev han förstämnd och teg själv. Gick direkt från bordet ut, till stan, till kamraterna. Och där var glädje. Barnslig, dum, överdriven glädje, med för stora förhoppningar.»³³ (idem: 211)

No começo do Outono desse ano, Johan parte para Uppsala, mas também não é lá que se vai sentir preenchido e acaba por ir abandonando os vários cursos que ingressa com o passar dos tempos e com a recepção de sucessivas reprovações.

O último capítulo deste livro é dedicado à abordagem da sua personalidade, do seu carácter. Define-se como um homem facilmente assaltado por dúvidas e por isso questiona tudo. Sublinha a sensibilidade herdada da mãe, o que se torna propício a determinadas perturbações de foro psíquico o que nos remete para a inconstância revelada pela meia-mulher Julie, herdada também através da mãe.

Mas são sobretudo os sentimentos de vingança que sobressaltam Johan, sentimentos de revolta por ter sido submisso tantos anos: submisso em relação aos irmãos mais velhos, ao pai, à madrasta, aos colegas de escola, aos professores. Tinha aceitado sempre as maiores injustiças sem capacidade para se defender. Chegava agora a hora da vingança. Tal como Jean: sempre submisso, sempre forjando a sua revolta com todos os que o humilhavam e se serviam dele. Chegava a hora dos mais fortes se revelarem:

Tjänstekvinnans son:

«Det var nog gammal god släkthämnd det där, med alla dess symptomen. Vad skulle han ha gjort? Skvallrat för magistern. Nej, det gjorde han aldrig. Han var alltså hämndgirig. Det var en graverande tillvitelse.

³³«Sem parabéns, sem apertos de mão [referindo-se à indiferença do pai]. Bem, era esta a natureza Islandesa do velho que não era capaz de expressar quaisquer sentimentos de ternura.

John chegou em casa, quando todos estavam sentados à mesa da ceia.

Ele estava contente e tinha estado a beber ponche. Mas sua alegria brevemente se afundou. Todos ficaram em silêncio. Os irmãos não o felicitaram. Então, ele ficou deprimido e calado também. Saiu directamente da mesa para se juntar aos camaradas fora na rua. Ali havia alegria, infantilidade, um contentamento exagerado, e todos com expectativas muito elevadas.» (trad. livre)

Men så började han tänka efter. Hade han hämnats på fadren för de orättvisor han tillfogat honom, eller på styvmodren? Nej! Han glömde och drog sig undan.»³⁴ (idem: 214)

Fröken Julie:

Jean (plågad) Jag kan inte! - Det finns skrankor mellan oss ännu, så länge vi vistas i detta hus - det finns det förflutna, det finns greven - och jag har aldrig träffat någon person, som jag har sådan respekt för - jag behöver bara se hans handskar ligga på en stol, så känner jag mig liten - jag behöver bara höra klockan däroppe, så far jag ihop som en skygg häst - och när jag nu ser hans stövlar stå där så raka och kavata, så drar det i ryggen på mig! (Sparkar till stövlarna.) Vidskepelse, fördomar, som man har lärt oss från barndomen - men som man kan glömma lika lätt. Kom till ett annat land bara där det är republik, och man står på näsan för min portiers livré - på näsan ska man stå, se; men jag ska det inte! Jag är inte född till att stå på näsan, för det finns stoff i mig, det finns karaktär, och bara jag får fatt i första grenen ska ni se mig klättra! Jag är betjänt i dag, men nästa år är jag proprietär, om tio år är jag rentier, och sedan reser jag till Rumänien, låter dekorera mig, och kan - märk väl jag säger kan - sluta som greve!»³⁵ (Strindberg, 1963: 89)

Além da obsessão por ter outros a vergarem-se diante de dele, Jean também usa a mentira para seduzir Julie e consumir a sua relação com ela. Tudo parece fazer parte de um sórdido plano de vingança.

Depois de Johan errar por Uppsala e regressar novamente a Estocolmo, dar-se-á o encontro com a mulher que mudaria a sua vida para sempre. Uma meia mulher que, ao invés de Julie, nunca se vergará nem sairá de cena com uma navalha nas mãos. A autoridade e a emancipação de Sigrid von Essen assemelhar-se-ão mais à heroína do seu arquinimigo Ibsen: Nora. Além de abandonar o marido, Siri encarregar-se-á de arranjar um sustento próprio. A diferença entre ambas é que Siri faz questão de levar

³⁴ «Foi uma velha vingança de família, mesmo com todos os sintomas [refere-se a um ataque a um colega de escola que caluniou o seu pai e a vingança foi previamente preparada com o seu irmão mais velho, por isso fala em vingança familiar]. Que poderia fazer? Ir queixar-me ao professor? Não, ele [Johan] nunca o fez! Então, ele era vingativo! Era de facto uma afirmação séria.

Foi então que ele começou a pensar sobre esta matéria. Alguma vez se tinha vingado das injustiças que lhe fizeram o seu pai e a sua madrasta? Não! Esqueceu-as todas e manteve-se afastado.» (trad. livre)

³⁵ «**João:** (atormentado) Eu não posso! Existem barreiras entre nós, enquanto nós estivermos nesta casa: é o passado, é o Conde — e eu nunca conheci nenhuma pessoa por quem tenha tanto respeito — Eu só preciso de ver as suas luvas deixadas numa cadeira e sinto-me pequenino; eu só preciso ouvir o som da sineta lá em cima, e salto como se fosse um cavalo assustado. E quando vejo as botas ali tão direitas e elegantes, vergo-me cheio de medo!

(Chuta as botas.) São o preconceito e a superstição que aprendemos desde a infância, mas podemos esquecer isto facilmente. Venha comigo para o outro único país onde exista uma república e outros ir-se-ão vergar diante da libré do meu porteiro! Sim, vergar-se-ão, garanto-lho, mas eu **não! Eu não nasci para me vergar!** Sou um homem. Tenho carácter! Deixe-me apenas alcançar o primeiro ramo e verá ver-me subir!

Hoje sou eu o criado, mas no próximo ano terei o meu hotel, e dentro de dez anos serei um cavalheiro com propriedades! Depois viajarei para a Roménia, deixar-me-ei condecorar. E então posso... eu disse: posso — repare bem— talvez alcançar um título!» (trad. livre)

os três filhos consigo, até porque se tornariam um fardo demasiado pesado para a vida que Strindberg levava e as sucessivas crises maníaco-depressivas que tinha.

II. SIRI E STRINDBERG: REALIDADE TORNADA FICÇÃO.

Strindberg tem um primeiro casamento com Sigrid von Essen (Siri), anteriormente casada com o barão Carl Gustaf Wrangel, de quem Strindberg é amigo e íntimo. Wrangel faz questão que o escritor frequente a sua casa e prive com o casal, fazendo-lhe muitas vezes confidências acerca da frigidez da esposa. Estamos em 1873. O jovem aspirante a dramaturgo não consegue deixar de imaginar Siri como uma companheira serena, compreensiva e ideal. Os dois acabam por se apaixonar e Siri divorcia-se de Carl Gustaf para casar, em seguida, com Strindberg (cf. Sprigge, 1949: 60-103).



III. Sigrid von Essen, c. 1881, (Martinus, 2001: plates ii).



IV. August Strindberg, 1875, Fotografia G. W. Brunstedt, (Martinus, 2001: plates i)

No entanto, a relação com Siri estava longe de se tornar num casamento feliz. Passados os primeiros tempos de amor e paixão, torna-se numa relação conturbada e num relacionamento doloroso, pautado pelos ciúmes e pelos escândalos sexuais. Estes sentimentos estão reflectidos na sua produção escrita que medeia 1887 e 1892. Aliás, *Fadern — O Pai —*, remete-nos para a dúvida da paternidade do seu segundo filho, Hans, com Siri. Também a luta entre sexos e cérebros tão célebre nas peças de Strindberg surgem em reacção à mesma luta que enfrentava diariamente com a esposa, acabando por transbordar para o universo feminino em geral. Daí as sucessivas acusações de misoginia que lhe foram imputadas.

Entre 1887 e 1888, aquando da escrita de *En dâres försvarstal* ou *Le plaidoyer d'un fou*, uma vez que foi escrito primeiro em francês e só depois traduzido — Strindberg e Siri tinham já discutido a ideia de divórcio. Porém, questões económicas acabaram por adiar essas intenções: Siri reclamava para si uma pensão de 2500 coroas por ano, quantia que Strindberg não lhe poderia pagar. Assim, na impossibilidade de manter duas casas separadas, continuaram juntos. (Martinus, 2001: 102-104).

Törnqvist refere que quando, em Junho de 1888, surge a notícia do suicídio de Victoria Benedictsson, Strindberg parece ter um mote para uma nova peça, *Fröken Julie*. Estabelecem-se várias analogias entre a sugestão do suicídio de Julie e o suicídio consumado de Victoria (cf. Törnqvist, Jacobs, 1988: 23-24). Todavia, a analogia mais evidente prende-se na ideia e no método utilizado para o suicídio e não nas causas que o induzem. Victoria põe termo à sua vida por motivos amorosos, é certo, mas o romace que ela tinha com George Brandes durava há algum tempo. Era um relacionamento perturbado também e a escritora tinha já manifestado tendências suicidas: a par da evidente fragilidade emocional alia-se também uma incapacidade intelectual manifestada por parte da escritora.

Porém, o final de Julie é, já naquele tempo, algo despropositado. Apesar do conservadorismo social da Suécia de oitocentos, nenhuma mulher nobre se suicidaria por ter dormido com um subalterno durante uma única noite — sobretudo durante a noite do solstício de verão, a *midsommarnatten*, na qual todas as loucuras são permitidas. Analisar-se-á, mais adiante, neste estudo — no capítulo «*Fröken Julie*: a obra escrita» —, a origem da peça e as influências que lhe são subjacentes.

Strindberg estava fascinado com o modelo teatral de Antoine em Paris e, por isso mesmo, tencionava fazer algo semelhante em Copenhaga. *Fröken Julie* tinha a dimensão certa para começar a desenvolver esse projecto:

«In November he put an advertisement in the paper inviting dramatists to send him their new plays. He also tried to borrow some money for his new venture but nobody was keen to lend him any. Nathalie Larsen, a talented young Danish actress and writer, offered to translate *Lady Julie and Creditors* and told Strindberg that she was keen to act with them, and this in turn led to other actors in Copenhagen expressing an interest in joining her. Siri recognized this moment as a real opportunity to relaunch her career and it was she who got the project going. With 1000 kronor borrowed from her Uncle Lorenz she hired the largest private theatre in the city, the Dagmarteatret, and prepared to make a comeback as *Lady Julie*.» (Martinus, 2001: 103)

Então, os planos do divórcio foram adiados por mais algum tempo e Siri von Essen assumiu o papel de Julie e a direcção do Teatro com muitas expectativas em relação a este projecto do marido que anunciava cumprir as promessas que lhe haviam sido feitas antes de casar³⁶.

Sabe-se também que a estreia estava agendada para o dia 9 de Março de 1889³⁷, Dagmar-teatret. Como já foi abordado em estudo anterior (cf. Campos, 2007), à censura não lhe agradou o conteúdo e a sua representação foi proibida:

«They had a splendid theatre, a first-class play and a strong cast. What they had not bargained for was the censor. He considered that the play was obscene and refused to give it a licence so the first night had to be cancelled at the last minute.» (Martinus, 2001:104).

Assim, só depois de algumas lutas e persistência por parte do autor é que lhe foram permitidas duas representações, num ambiente de carácter privado. Estreou a 14 de Março de 1889, com Siri von Essen e Viggo Schiwe nos principais papéis, na *Studentersamfundet*. O público, composto maioritariamente por estudantes e amigos, não compreendeu a peça e alguma crítica foi bastante acutilante na abordagem à representação. O correspondente em Malmö do *Dagens Nyheter* de Estocolmo haveria de relatar da seguinte forma a apresentação:

«En ce qui concerne la première nommée [Siri von Essen], sa performance apparaît se situer à l'exact opposé de ce que souhaite l'auteur. Elle est trop froide, beaucoup trop froid et elle ne donne jamais l'impression d'être le genre de femme qui veut séduire un homme comme Jean. [...] Bien que la pièce soit représentée devant un public presque exclusivement masculin, l'auteur s'est vu forcé d'accepter de procéder à plusieurs coupures. [...] Et puis, après une scène finale banale, le rideau tomba, ou, plus exactement, ce fut un vrai saccage sur toute la scène. [...] Alors, nous nous sommes

³⁶ «Strindberg appointed her directrice, a job that combined everything from producing and directing to managing the accounts, publicity and finding the props. Siri, who had not been on stage for more than five years, summoned up enough strength and energy to oversee the whole project as well as rehearsing for her demanding new role. One of her aunts moved into the rented house where the family was staying to look after the children while Siri went to live with another aunt in the city. In the meantime Strindberg wrote two more plays in quick succession [o que demonstra o entusiasmo com que ambos desenvolviam este projecto] *The Stronger* and *Samum*, with Siri in mind. He also adapted a short story by his friend Ola Hansson, called *Pariah*. They were going to develop a great repertoire for their new theatre with lots of good parts for Siri, exactly as Strindberg had promised before they were married» (Martinus, 2001: 103-104).

³⁷ A data parece não ser consensual. Eivor Martinus aponta o dia 2 de Março, enquanto Michael Meyer avança com o dia 9 de Março. Porém, a data que mais é apontada pelos diversos meios de informação académica é a de 9 de Março.

retrouvés autour d'une table, et notre soirée théâtrale s'est terminée comme se termine n'importe quelle réunion d'étudiants³⁸. (Meyer, 1993: 302).

Porém, Martinus ressalva a crítica feita pelo *SocialDemokraten*³⁹ que repudia por completo o histerismo final de Julie e apelida de patético o final sugerido por Strindberg, não deixando, todavia, de congratular Siri von Essen pela brilhante interpretação do papel e da sua cumplicidade com o actor Viggo. Vários outros jornais aludiram à forte cumplicidade em palco entre os dois actores. Strindberg recebeu com amargura estas críticas: desconfiava que Siri o traía com Schiwe o que justificaria semelhante cumplicidade. Os dois riam dele perante todos.

³⁸ Na tradução das peças de Strindberg que Michael Meyer faz para a Modern Library em 1964 pode ler-se o texto integral que figurou no jornal sueco *Dagens Nyheter*: «We find ourselves in a depressing little room on the first floor of a building in Bath-house Street in Copenhagen. The window-shutters are screwed shut, and only a single lamp illuminates the stage in front of us. The room is packed, and when our eyes have accustomed themselves to the relative darkness, we are able to study the people sitting or standing under the low ceiling. Most of them are students, only six or seven are women, but not so few of the coryphees of Copenhagen are seated in the front rows. But we search in vain for August Strindberg, though it has been announced that he is to attend the performance....

In front of the chairs a long, blue, half-transparent curtain hangs from ceiling to floor. The bottom of it is concealed by a broad board, behind which are the footlights. A gas-light shines through at one side (later in the evening it was to serve as the setting sun).

«Nine o'clock» it said on the rickets, for which the students have been fighting for two days. The academic quarter [in Scandinavia, academic events, such as lectures, normally begin fifteen minutes after the advertised time] has already passed, the hall—if one can so describe this large room—is more than full, and people are beginning to grow a little impatient. Feet are stamped, and a cry of “Ring it up!” is heard.

“Shut up those galleryites!” shouts a witty citizen to those sitting behind him.

“Galleryite yourself!” is the retort, and the stamping of feet continues until at length a few faint sounds of a teaspoon being tapped against a toddy glass make themselves heard. There is a deal of hushing, and then, after another teaspoon-tap, the blue curtain is drawn aside. A deathly silence reigns in the “auditorium”, where the heat begins to be oppressive. The ceiling is not so high but that a man standing on his chair might not touch it with his hand, and there is no ventilation.

The play, as is known, takes place in a kitchen, and completely new decor has had to be bought for the evening's performance. To our surprise, it resembles a real kitchen. A plate-rack, a kitchen table, a speaking tube to the floor above, a big stove with rows of copper pots above it—in short, everything is there, presenting the living image of a real kitchen. From the little programme sheets which have been handed out we see that the title role is to be played by Fru Essen-Strindberg, Christine by Fru Pio and the servant Jean by Hr. Schiwe. As regards the first-named, her performance appears to be precisely opposed to what the author intended. She is too cold, much too cold, and one gets no impression at all of the kind of woman who would seduce a man like Jean. Hr. Schiwe hardly suggested a servant; his manner was much more that of a gentleman and a viveur. Fru Pio, however, spoke her lines excellently.

Although the play was performed before an audience almost exclusively male, the author had been compelled to accept several deletions. The promised midsummer romp by farm-hands and serving girls did not materialise; we merely heard a violin playing a dance.

And so, after rather a tame final scene, the curtain fell, or more correctly, the sacking was pulled across the stage. There is resounding applause and the actors are called to take their bow.

Then we gather round the tables, and our theatrical evening ends like any student party.», (Strindberg, 1964: 94-96).

³⁹ Vide Martinus, 2001: 104.



V. Programa para o Teatro Experimental de Strindberg no Dagmartheatret, Copenhaga, Março 1889. Do programa fazem parte as peças A mais Forte, Credores e Menina Júlia. Nordiska Museet.

Não restam dúvidas, no entanto, de que este foi o grande papel da vida de Siri e de que marcou o auge da sua carreira. Não obstante, quatro meses mais tarde o projecto fracassou por falta de verbas. Mais uma vez, Strindberg abandonou Siri para resolver todos os assuntos pendentes e partiu para Malmö.

Em Maio de 1889 encontrava-se em Runmarö, um arquipélago junto a Estocolmo. Escrevia *I havsbandet — Pelo mar aberto*, publicado em 1890. Ainda que estivesse longe, continuava a escrever duas cartas por dia a Siri e aos três filhos de ambos: Greta, Karin e o menino, Hans. Refere Martinus que os passos para o divórcio ainda não tinham sido legalmente tomados, ainda que ambos soubessem que a reconciliação era impossível. (cf. Martinus, 2001: 105)



VI. Greta, Karin e Hans com Strindberg, Gersau, 1886. Strindbergmuseet — postal.



VII. Strindberg, Greta e Karin. Gersau. 1886. Fotografia de August Strindberg. (Martinus, 2001: Plates vi)



VIII. Greta Strindberg, Hans Strindberg e Karin Strindberg, [s.d.]. (Martinus, 2001: Plates vi)

A oito de Maio de 1889, Strindberg faz a sua última tentativa de reconciliação:

8th May, in the evening, 1889

I have two cottages on an island more beautiful than the green island of our youth and one is as pretty as a castle and that is where you, Karin, Greta and Putte [forma carinhosa como Hans era tratado] are going to live and I shall live in the other one ...

It is so lovely here that I feel quite emotional. It is so incredibly wonderful to be in one's own country again, and for you this area ought to be particularly attractive, because it looks like the part of Kymmendö that we used to call Finland . . .

I have been soul-sick for a fortnight. I have tormented you, poor Siri, forgive me! Come here and bring the children! Do you agree that I am a good father to your children — then chain me with a little kindness. And if you want me to bend, then just be feminine, and I'll come to you without humiliation, like a man will and should do for a woman. As a human being you are not superior to me, but as a woman you are, because, happily, there are two genders, which are very different from each other.

Farewell then and welcome here. (Robinson, 1992b: 98)

Siri ainda chegou a partir rumo a Runmarö. Strindberg permanecia envolto em trabalho e raramente comunicava com Siri, deixando-a sozinha com os seus pensamentos. É por esta altura que recebe a notícia da morte de uma boa amiga do tempo de infância, Constance Mellin.

De regresso a Estocolmo, já no Inverno, a atenção era agora voltada para a educação das crianças. Graças à atenção dedicada de Siri e ao encorajamento do marido, Greta e Karin iam já bastante mais avançadas no ensino do que os meninos comuns das suas idades.

Entretanto, cerca de 1890, Strindberg começava a ter já um sucesso moderado quer na Suécia, quer na Finlândia. *Fröken Julie* começou a correr o mundo e a ter as mais diferentes aceitações pelos países por onde ia passando, sendo que o melhor acolhimento foi sempre na Alemanha (cf. Meyer, 1985:775). As traduções começaram a proliferar com os anos, mas até estas percorreram caminhos tortuosos, já que nem o original era o manuscrito que Strindberg havia escrito primeiramente. Aliás, nem sequer foi esse original que foi apresentado e representado por Siri em 1889⁴⁰. Strindberg parece estar disposto a tudo para garantir a comercialização da sua peça, considerando inclusivamente que a peça tem traços de grosseria exagerada e confiando num elemento alheio à sua produção para que julgue, retire e suavize o que está em demasia. Porém, Seligmann não parece ter feito um trabalho convincente: a peça foi censurada tanto na Dinamarca como na Suécia, como sabemos já.

Por essa altura, em 1888, estreava *Fadren* na Suécia, no *Nya Teatern* e, logo de seguida, em 1889, *Fordringsägare* — Credores — tomava lugar no *Svenska Teatern* em Helsingfors, conjuntamente com a sua mais recente peça em um acto, *Samum*. Na primavera de 1890, o *Dramaten* estreava a segunda versão de *Mäster Olof* (reescrita em 1876). Eivor Martinus refere que toda a família terá assistido triunfante ao êxito da peça e que Strindberg terá sido coroado com louros no final:

⁴⁰ Albert Bonnier tinha-se recusado a publicar *Fröken Julie* — mesmo que fosse acompanhada de um prefácio que a declarava como inovadora e uma mais valia dentro do contexto cultura sueco — devido ao carácter violento da obra. Restou-lhe Joseph Seligmann, um outro editor. A edição seria feita se Strindberg consentisse na alteração de algumas partes da peça, ao que o dramaturgo responde:

«En accusant la réception de l'ultimatum, j'accepte vos conditions. J'ai confiance en votre jugement éclair, surtout en ce qui concerne la preface; toutefois, je souhaite y voir figurer les raisons qui expliquent mes innovations dans la peinture des caractères. Pour ce qui est des grossièretés, je suis d'accord pour les supprimer.» (Strindberg, 2009 b: 105)

«It was a huge success and the whole family attended the première, proudly adding the tumultuous applause as Strindberg stepped the stage after the performance to be crowned with a laurel wreath.» (Martinus, idem: 106)

Siri obtem o papel principal nas suas peças e o seu talento é reconhecido. Porém, apesar dos sucessivos êxitos, Siri e Strindberg vivem separados durante a maior parte desse ano e em finais de Dezembro desistiam de qualquer tentativa de reconciliação.



IX. Siri desempenhando o papel de Margit, na peça *Herr Bengts Hustru*, em 1882 no *Nya Teatern*. (Martinus, 2001: Plates iii)

A 11 de Dezembro, escreve uma carta a Siri, explicando a forma mais simples de separação de acordo com a Igreja:

«Discord in general is enough and the court does not care whose 'fault' it is. So, no accusations and no defence. The children will go to you. But if you don't want to go to the vicarage then the vicar is happy to come to your home (although he has the right to come and fetch you!) That is the way it stands. Let me hear your thoughts.» (Robinson, 1992 b: 178)

Antes de o divórcio ser efectivamente consumado, Siri escreve às suas tias em Copenhaga para que mandem vir até Estocolmo uma das suas amigas íntimas, Marie David, que não via há já quatro anos.

Especula-se que Siri terá mantido uma relação amorosa com esta mulher, mas a verdade é que a condessa fechava para sempre a porta a este capítulo da sua vida e abandona para sempre Estocolmo. Maria simboliza, em *Le plaidoyer d'un fou* — A defesa de um louco —, a nova mulher, a revolucionária que enfrenta o déspota, a

mulher com comportamentos desviantes e que viriam a reforçar a tendência lésbica de Siri:

«Elle [Marie] se declare libre d'agir quand même, libre de détruire on gré ma réputation, libre en tout et pour tout ! Ah ! la sauvage, qui entend par liberté la souveraineté du despote, qui foule aux pieds l'honneur la félicité de tout de monde !

Après cette scène, tournant en querelle et finissant on pleurs, en crise d'hysterie, une autre suit, d'autant plus troublante que je ne suis point initié aux mystères de la vie génésique, dont les anomalies m'apparaissent sinistres ainsi que l'on ne peut saisir de prime abord.

Donc, un soir que la servante était occupée la faire la couverture du lit de Maria, dans la chambre voisine de la mienne, j'entends de petits cris de suffocation, des rires étouffés, nerveux, comme provoqués par des chatouillements. Cela me produit une étrange douleur et cédant à une inexplicable angoisse, toute prête à se résoudre en fureur, je pousse brusquement la porte qui était contre et je surprends Maria les mains plongées au corsage de la bonne dépoitraillée, les lèvres avides près des seins éclatant d'une blancheur nacrée.

— Qu'est-ce que vous faites là, malheureuses ! Vous êtes folles, en vérité, m'ecriai-je, la voix tonnante.» (Strindberg, 1964: 92)

Antes de escrever *Le plaidoyer d'un fou*, Strindberg tinha já decidido publicar as cartas que trocou com Siri, entre 1875-1876, na fase em que o seu casamento era ainda feliz. Dá à estampa este volume sob o título de *Han och Hon* — Ele e Ela.

Depois da consumação do divórcio, Siri e Strindberg nunca mais se verão. A condessa parte para a Finlândia, uma vez que não lhe restam mais motivos para continuar na Suécia. Deixa para trás dois casamentos falhados, um património destruído e Strindberg. Durante doze anos são as cartas e os filhos que mantêm o contacto entre ambos.

A 21 de Abril de 1912, Siri von Essen morre vítima de um ataque fulminante. Tinha então 62 anos. Karin e o marido levam as suas cinzas para Estocolmo quatro dias depois e são depositadas no jazigo da família von Essen. Três semanas após o sucedido, a 14 de Maio, Strindberg morre também, vítima de cancro de estômago. É Mina, a sua governante e a enfermeira, Hedvig Kistner, que estão junto dele no momento da sua partida.⁴¹

⁴¹ Stellan Ahlström transcreve o diário de Hedvig durante os últimos instantes que passou com Strindberg:

Malgradadamente, em Junho desse mesmo ano, a filha mais velha, Greta, virá a falecer num acidente de comboio na Suécia⁴².

«A 10 heures du soir, le docteur Philp voulut lui donner comme à l'accoutumée une injection de morphine, mais Strindberg, qui n'avait pas toute sa lucidité, refusa. Le docteur et Mina allèrent se coucher, et je restai assise dans un fauteuil près de son lit.

Après être resté un bon bout de temps avec toutes les apparences du sommeil, il s'éveilla et lorsque je vis qu'il avait alors recouvré tous ses esprits, je lui ai demandé s'il voulait sa morphine.

«Oui, une forte dose», et il retroussa sa manche. Il ne tarda pas à se rendormir, mais il s'éveillait par moments en gémissant et en criant sous la douleur, bien qu'il ait été tout ce temps-là sous l'influence de la morphine. Aux environs de minuit, je le trouvai dans un si piteux état que j'allai réveiller Mina et lui demandai de réveiller le docteur. Au moment où le docteur entra dans la chambre, Herr Strindberg s'éveilla, le reconnut et dit, d'un ton amical et comme pour s'excuser : «Êtes-vous resté ici toute la nuit ?», et il le remercia... Peu après, il se rendormit jusque vers 2 heures du matin... Puis, après avoir dormi calmement, il se réveilla. Il avait retrouvé alors toute sa lucidité. Son regard, qui était resté si vitreux pendant toute la journée, était redevenu à présent clair et même brillant. La vie, pour la dernière fois, flambait en lui. Il réclama alors des papiers sur lesquels il avait pris des notes. Mina alla les chercher tandis qu'à sa demande je posai ses lunettes sur son nez. Je pense qu'il avait l'intention d'écrire quelque ultime note, mais juste avant que Mina ne lui apporte les papiers qu'elle venait de retrouver, le fatigue avait triomphé et il s'endormit de nouveau.

Nous étions assises toutes les deux comme auparavant, Mina lisait et moi je somnolais dans mon fauteuil. Il paraissait endormi, calme et tranquille, une paix merveilleuse s'étendait sur lui, aussi, je m'allongeai sur le sol, enroulée dans mon manteau, tout en gardant les yeux bien ouverts dans sa direction. A peine venais-je de m'étendre sur le sol qu'il demanda à Mina : «Elle est partie ?» et, avant même que nous ayons eu le temps de répondre, il m'aperçut, couchée sur le sol, et jamais je n'oublierai le regard qu'il me lança. Ses yeux étaient plus bleus que jamais et il me souriait très chaleureusement. Comme je me redressais pour me lever, il dit : «Non, ma chère petite fille, restez allongée, cela ne me gêne pas du tout.» Je me levai alors pour l'aider à arranger son oreiller, puis je m'assis de nouveau dans le fauteuil. «Mai non, restez où vous étiez, ne vous inquiétez pas pour moi, je n'existe plus.»... Ce furent là ses derniers mots et il s'endormit du sommeil qui précède la mort... Si les cris déchirants qu'il proféra à plusieurs reprises au cours de l'heure qui suivit étaient conscients, il a dû souffrir terriblement. Visiblement, la morphine n'avait plus aucun effet sur lui. Lorsqu'il poussa son dernier soupir qui le délivra définitivement, il était 4 heures 30 du matin. Nous étions le 14 mai 1912.

Cela fut un rude combat, et Mina et moi, les seules personnes présentes à ses derniers moments, nous poussâmes un soupir de soulagement lorsque nous vîmes la paix de la mort descendre sur lui et calmer sa face tourmentée.» (Ahlström, 1959: 293-295)

⁴² Michael Meyer afirma que dois dos cinco filhos que Strindberg teve, faleceram ainda jovens. Greta morre com 31 anos, apenas um mês e dois dias após a morte de seu pai. Hans, que trabalhava numa companhia de seguros, morre em 1917, com 33 anos, vítima de um ataque cardíaco. Nem Greta, nem Hans deixaram descendentes. Do casamento com Siri, Karin é uma resistente. Virá somente a falecer em 1973 e é a única que deixa descendência: uma filha.

Do seu casamento com Frida Uhl, Kerstin abandonará a Austria com 20 anos rumo a Estocolmo com o objectivo de aprender sueco e poder ler os livros do seu pai na versão original. Casa em 1917 com um advogado e editor alemão, Ernst Sulzbach que a convence a deixar a Suécia. Deste casamento nasce um filho, Christoph, em 1919. Porém, depois de oito anos de casamento, Kerstin separa-se de Ernst e regressa à Suécia para viver os últimos anos da sua vida. Morre com 61 anos, em 1956, depois de ter passado grande parte da vida em hospícios. O filho de Karl Otto Bonnier (editor de Strindberg), Tor Bonnier, refere-se assim a Kerstin: «une existence semblable à celle des ermites, qui se degrada peu à peu jusqu'à exprimer une suspicion malade, notamment envers ses voisins, qui finalement se plainquirent aux autorités en la dénonçant comme étant déséquilibrée mentalement. [...] Comment pouvait-on parler de charme, s'agissant d'une femme qui déformait son visage et grimaçait pour s'exprimer, ou la décrire comme sensée, alors que ses propos étaient continuellement entrecoupés par des cris et des chuchotements ?... et pourtant, Kerstin Strindberg fut une personne d'un esprit vif et amusant.» (Bonnier; Thulstrup, 1961: 5-6). Do seu casamento com a actriz Harriet Bosse, nasce Anne-Marie e, de todos os seus filhos, é a que tem uma vida mais feliz. Do primeiro casamento com um soldado Norueguês, Anders Willer, Anne-Marie tem dois filhos. Depois da morte do seu marido, vítima de cancro, casa-se em segundas núpcias com um amigo de infância, Gösta Hagelin, e regressa à Suécia. Até ao ano de 1984 os quatro netos de Strindberg permaneciam vivos e também sete dos oitos bisnetos nascidos. (cf. Meyer, 1993: 771-772)



X. Greta Strindberg como Kersti na peça *Kronbruden* — A noiva coroadada — 1909-10. (Martinus, 2001: Plates xiv)



XI. August Strindberg, Estocolmo, 9 de Abril de 1912, última fotografia tirada em vida. Fotografia de Magnus Wester. (Martinus, 2001: Plates xv)

Elizabeth Sprigge relata os últimos momentos da vida de Strindberg de uma forma extremamente dramática, referindo que só quando recebe notícias da morte de Siri é que o autor reconhece que este foi o grande e único amor da sua vida:

«Occupied though he was with putting his own house in order, even to exact arrangements for his funeral, and racking as often were his pains, Strindberg was closely bound to the sufferings of others. When, on the fifteenth of April, news came of the Titanic disaster, he was consumed with pity and clothed himself in black — even now he did not stay in bed, but found relief in walking about the flat. Only a week later came a still more poignant personal grief; a mourning in a full sense of its fitness; everyone should know what he had always known and had so often tried to deny, that he had loved Siri von Essen better than anyone on earth.» (Sprigge, *idem*: 224)

De facto, aquando da sua morte, Strindberg era já admirado em muitos países da Europa, nomeadamente pelas elites intelectuais e artísticas. O teatro europeu consagrava no início do século XX o nome do sueco, sendo a Alemanha o país que mais se pode orgulhar de ter representado maior número de vezes as obras deste dramaturgo. Foi representado em mais de trezentos e cinquenta teatros (cf. Meyer, *idem*: 773).

A este respeito, e tomando em consideração o estudo de Hans-Peter Bayerdörfer, *Strindberg auf der deutschen Bühne 1890-1970*, escreve Meyer:

«L'année de sa mort, il y eut en Allemagne 127 représentations de ses pièces, ce qui ne s'était encore jamais vu. Au cours de la saison théâtrale 1912-1913, le nombre de représentations fut plus que doublé ; en 1915-1916, il monta jusqu'à 789, en 1919-1922, il atteignit les 888 représentations, et le record fut encore battu en 1922-1923, avec 1024 représentations. Le nombre déclina par la suite jusqu'à atteindre les 363 représentations en 1926-1927. Entre 1899-1927, sa pièce la plus fréquemment jouée en Allemagne fut — Camarades qui totalise 1174 représentations ; elle est suivie de près par La Danse de mort, et puis, dans l'ordre, Crime et crime, Le Père, Pâques, Mademoiselle Julie et Le Songe.» (Meyer, *idem* : 773-774)

O mais famoso dos dramaturgos suecos foi a enterrar a um domingo, no dia 19 de Maio. Ao contrário do que deixara expresso nas suas vontades fúnebres — redigidas a 24 de Abril de 1912⁴³ — e apesar de ser ainda o começo da manhã, dez mil pessoas acompanharam o seu caixão até ao cemitério, entre as quais se encontravam membros da Família Real — o príncipe Eugène —, membros do Parlamento, do mundo do teatro, da literatura, do meio universitário e muitos trabalhadores comuns que acompanhavam a marcha em último plano, segurando centenas de mantos vermelhos. Foram tiradas fotografias do seu cortejo funerário, ao contrário do que pedira, e foram cantados alguns dos seus cantos preferidos.

O rei Gustaf V enviou uma coroa de flores que ornaria a tumba de um republicano declarado, e foi-lhe ainda rendida uma homenagem oficial, a pedido do rei. (cf. Meyer, *idem*: 767).

Só a Academia sueca permanecia silenciosa. No estudo *Strindberg. En ledtråd vid studiet av hans verk*, Erik Hedén refere-se da seguinte forma à Academia:

«Seule, l'Académie suédoise, ainsi qu'un contemporain le fit amèrement remarquer, «ne laissa rien entrevoir si elle se préoccupait de savoir si Strindberg était vivant ou mort». (Hedén, 1926 :472 trad. Michael Meyer, *idem* : 767)

Independentemente da indiferença aparente da Academia, Gustaf Uddgren, um dos seus primeiros biógrafos, deixa em 1912 o relato de um dos presentes no funeral.

⁴³ As suas vontades foram testemunhadas e assinadas pelo seu médico e pelo seu advogado: «Mon cadavre ne sera pas soumis à une autopsie, ni exposé au public. Seuls mes proches pourront venir le voir. Il n'y aura ni masque mortuaire ni photographies.

Je veux être porté au tombeau à 8 heures du matin afin d'éviter tout rassemblement de curieux. Il n'y aura aucun service religieux dans une chapelle et encore moins dans une église.

Je veux reposer dans le nouveau cimetière, mais pas dans le secteur des riches qui est la foire aux vanités.

Au bord de ma tombe, il n'y aura ni musique, ni chants, ni discours, seulement un prêtre qui lira le livre des prières...» (Meyer, *idem* : 767)

Fröken Julie: teatrografias.

«Dans le droit fil du destin implacable qui l'avait persécuté toute la vie, les religieux extrémistes, partisans fanatiques du repos du septième jour, pillèrent sa tombe, brisèrent et déchirèrent les symboles de respect que le peuple avait laissé sur sa tombe.» (Uddgren, 1912 : 163 trad. Michael Meyer, idem : 767)

E, numa carta escrita a Robert Loraine, Sean O'Casey presta da seguinte forma tributo ao teatro do século XX:

«Strindberg, Strindberg, Strindberg, the greatest of them all! Barrie mumbling as he silvers his little model stars and gilds his little model suns, while Strindberg shakes flame from the living planets and the fixed stars.

Ibsen can sit serenely in his Doll's House, while Strindberg is battling with his heaven and his hell» (Sprigge, idem: 229)

O' Casey reclama para Strindberg a inovação da arte teatral do começo do século XX e, de forma sumária, expõe o seu *modus vivendi*, opondo as lutas constantes que sempre encetou e desencadeou à serenidade da vida de Ibsen, que fica confinado à sua *casa de bonecas*.



XII. Cortejo fúnebre de August Strindberg, 19 de Maio de 1912. (Martinus, 2001: Plates xvi)

III. FRIDA UHL: O AMOR E A AMIZADE. FASE PRÉ-INFERNO.

É frequente August Strindberg transportar a sua vida para os seus trabalhos e também é frequente sublinhar este facto nas cartas que escreve aos seus amigos. Através da leitura das obras assumidamente autobiográficas apercebemo-nos de que o autor tem uma existência difícil, um temperamento quase lunático e psicótico. Olhando o mundo pelos seus olhos, parece que uma mão invisível o comanda de forma malévola, ora dando, ora tirando. Assume que não se consegue relacionar com o mundo exterior, porque vê inimigos em toda a parte, porque as suas leituras do mundo são sempre duais e nunca há lugar para uma só realidade.

A fusão entre literatura e vida é reconhecida por vários estudiosos. A este propósito, Martin Lamm é bastante esclarecedor:

«When one has limned Strindberg's personality one has already given a descriptive account of his authorship. In world literature there are assuredly very few writers in whom life and literature so wholly intertwine. If his personality is nothing else than the disembodiment of his violently vital and intense temperament, then his literary product is essentially nothing more than the image of this temperament on paper. The explanation of the powerful influence that he has exercised both among us and in foreign countries rests in no small degree in his astonishing immediateness. To read him is the same as to live with him.

Strindberg's entire output is grouped around the great autobiographical works. It is really nothing else than a gigantic self-incarnation. Those works of Strindberg are easy to reckon in which he does not appear in some disguise or other, in which some person or other has not received the author's features. And even in those works which are apparently quite foreign to Strindberg's own sphere of life, the dialogues throughout carry his accents, everything is seen and depicted with his unique intensity, everything is so plainly stamped with his temperament, that even for the most absurd situations one finds himself tempted to guess at an auto-biographical background.

The main part of his production has also received its inspiration from his own experiences in life. In the first decade of his activity as an author, conflicts from his childhood home appear in more or less disguised form in his writings. Later, his first marriage furnishes him a nearly inexhaustible source for motifs, and during the last decades of his life he practically wears out the mystic experiences of his Inferno period. By 1888 Strindberg has already written so much about himself that he complains in a touching letter to Lundegård that for him literature and life have been mixed to such a degree that he seems to live a shadow-life.» (Lamm, 1924: 19-20)

Em Janeiro de 1893, pouco depois do seu divórcio com Siri von Essen, Strindberg conhece Frida Uhl, aquela que viria a ser a sua segunda esposa, num grande

acontecimento literário em Berlim. Frida tinha na altura grandes ambições em tornar-se uma escritora conhecida (cf. Meyer, 1993: 366).

O amor com Frida traz a Strindberg alguma paz interior, já que fez com que o famoso dramaturgo se sentisse amado uma vez mais, acordando nele a crença na sua própria bondade, e a esperança de poder começar tudo de novo a nível amoroso. Aposta em mostrar à jovem jornalista austríaca o melhor de si mesmo, porque também ele começava a despertar novamente a nível sentimental. Strindberg sabe que a afeição que nutre Frida não é tão forte, nem tão arrebatadora como a paixão intensa que sentiu por a Siri. Porém, nesta época, encontrava-se demasiado fragilizado e já não sabia viver sem o amor e a dedicação de uma mulher.



XIII. Frida Uhl, 1892. (Martinus, 2001: Plates vii)

Entregando-se a um segundo relacionamento amoroso, Strindberg começa a ouvir a jovem jornalista e a seguir os seus conselhos para que passasse a privar com os círculos dos intelectuais que se estreavam nesses tempos e dos quais era amiga. Começa mesmo a acreditar que sem Frida acabaria depressa por cair num mundo de uma solidão intolerável. Esta dependência pronto desperta nele o sentimento perverso de que a mulher tem um especial prazer em tornar um homem assim dependente, como se de um ser fraco e indefeso se tratasse, necessitando obrigatoriamente de estar debaixo do seu poder (cf. Sprigge, 1949: 157).

Nenhuma relação poderá durar muito, quando se conjecturam estes estranhos pensamentos. Novamente faz avivar em si a ideia de Laura da peça *Fadern* (O Pai), onde a paternidade é posta em causa e a esposa leva o marido à insanidade. Para Strindberg, a sua única defesa dependia do seu amor pelo outro. Então o seu amor por esta mulher tinha que ser forte como ele mesmo e deveria amar Frida ainda mais do que ela o amava a ele. Só assim poderia vencer esta batalha: através da afirmação da sua virilidade.

Meyer (1993: 420-487) e Sprigge (1949:134-169) divulgam as mesmas informações acerca desta fase da vida de Strindberg, ainda que em registos muito diferenciados. A biografia de Meyer pauta-se por uma narrativa mais densa e francamente baseada na correspondência do autor para reconstruir os factos da sua vida, sendo pouco emotivo nas suas descrições, enquanto que, nos finais década de quarenta, Elizabeth Sprigge utiliza as fontes consultadas (correspondência, obras e outras biografias) para romancear a vida do autor.

Porém, ambos afirmam que, por esta altura, *Credores* estreava no *Residentz Theatre* e que a projecção de Strindberg no meio literário e cultural de Berlim se tornava então um facto. Parecia que o futuro como dramaturgo estava finalmente assegurado. Frida mostrava-se bastante contente com o sucesso do amado, mas Strindberg afastava-se do meio teatral para se tornar obsessivo pela ideia de conseguir fabricar ouro — experiências que descreve em *Inferno*.

É em Heligoland, numa pequena aldeia de pescadores, que acabam por casar durante o mês de Maio. Mais uma vez, o dramaturgo punha em prática a sua crença na necessidade de privacidade na relação conjugal e pede a Frida um quarto isolado: cada um deveria ter o seu próprio espaço e a liberdade de o trancar à chave sempre que considerassem necessário. Na opinião de Strindberg, seria fundamental terem tempo para pensarem um no outro ao invés de tomarem a relação por garantida e se acomodarem.

Depois de receber algumas cartas de Inglaterra, o destino do casal foi novamente alterado. William Heinmann, o editor inglês de Ibsen, mostra-se agora interessado na tradução da compilação da obra poética de Strindberg e Justin McCarthy traduz *Fadern* para inglês e escreve um longo artigo sobre esta peça para a revista *The Fortnightly*

Review. Também J. T. Grein, um jovem holandês com grande admiração pelo Théâtre Libre de Antoine, pede permissão para produzir a mesma peça no seu *Independent Theatre* em Londres. Strindberg não tinha como recusar o pedido de Grein e acabaria por partir.

A visita a Londres não foi propriamente feliz: apesar de Grein estar impaciente para produzir *Fadern*, Strindberg deixou as anotações sobre a peça demasiado tarde para que ela fizesse já parte da primeira temporada e William Heinemann tinha partido para Itália sem deixar qualquer indicação sobre a tradução das peças. A acrescentar a isto, Strindberg não tinha um inglês fluente o que tornava o contacto com as pessoas algo difícil: para o dramaturgo, os londrinos assemelhavam-se a fantasmas e revivia o seu passado tenebroso de Estocolmo em Londres. Entretanto, Strindberg havia feito Frida prometer que não leria *Le plaidoyer d'un fou*, uma vez que o livro dava conta de pormenores da relação entre ele, Siri e Maria. Várias acusações eram feitas nesta obra e Strindberg considerava que a imagem que dava de si não era propriamente a de um marido completo. Todavia, quis o destino que lhes surgisse na casa alugada uma cópia da edição alemã sem que houvesse um aviso prévio. Frida abriu a encomenda e leu o conteúdo.

Strindberg acredita que o fim da relação está então iniciado: as leituras de Nietzsche haviam destruído o casamento com Siri; *Le plaidoyer d'un fou* encarregava-se de destruir o segundo. Mas não ainda.

Passado o período conturbado de Londres e de regresso a Viena, o casal vai viver os melhores tempos da relação. Estabelecem-se numa das pequenas casas de campo da propriedade dos avós da jornalista em Dornach e a pequena *cottage* parece idílica à criação e ao amor. O escritor cultiva o seu próprio jardim e quando Frida dá a notícia da sua gravidez, o ambiente não podia ser o mais adequado.

Porém, após o nascimento da única filha com a austríaca, os tempos de paz e harmonia pareciam ter terminado. A casa não é vivida a três, nem a dois. Toda a família de Frida parece querer estar envolvida e a criança chora durante noite e dia.



XIV. Kerstin Strindberg, c. 1905. Strindbergmuseet – postal.



XV. Kerstin Strindberg, c. 1905, M. Schmidmayr. (Martinus, 2001: Plates viii)

Finalmente, recebe notícias de que *Credores* está a fazer um enorme sucesso em Paris, mas o casal continua a ter problemas financeiros. A filha de ambos adoecia de tempos a tempos e Strindberg começava a ter problemas sérios na pele das mãos devido ao seu contacto com químicos e à sua nova e insistente paixão pela química. O seu casamento parece estar condenado ao insucesso. Escreve a Leo Littmanson, um dos seus antigos amigos do *Red Room*⁴⁴:

«This is how things stand: my marriage B is dissolved; and my predicament as a divorcé is desperate, since I cannot depart because I haven't the money for the journey. The cause: much the same as the first time round. All women hate Buddhas, persecute, disturb, torment, humiliate and insult them with all the hatred of inferiors, because they themselves can never become Buddahs; on the other hand, they are instinctively drawn to maids, servants, beggars, dogs, especially mangy ones, and worship buffoons, dentists, rank-and-file writers, agent in timber — anything mediocre.

And their love: see Creditors.

⁴⁴ O designado *Red Room*, que posteriormente deu origem à crítica social no romance homónimo *The Redroom*, era, no início, um encontro de artistas numa sala avermelhada do Bern's Restaurant em Estocolmo: «The Runa brethren had broken up, but now he was initiated into the more sophisticated brotherhood of the Red Room. These artists and rebels met in a red-furnished room at Bern's Restaurant to drink and parley; their dress was inspired by Montmartre — a frock coat was as conspicuous here as was the lack of one in Uppsala — and the chief bond was originality. The Runa brethren had gone back to the Icelandic sagas; the members of the Red Room allowed no antecedents — “new” was commendation, “old” implied worthless, and the only point of the past was that it was finished. They were sceptics and egotists united by a sincere hatred of hypocrisy.

The violence of the Red Room's views inflamed Strindberg, and he went further than them all in his contempt for the established order; yet a part of him shrank from the clamour. What a morass it was whichever side you took! How he wished life could be effaced and begin again in purity. He loved the early morning before man had tainted its freshness, springtime when every leaf was perfect, infancy when all was innocence. He wanted to bathe the world in light, until not one dark place remained to harbour evil. He felt himself ‘a bird forced to live in a mine, beating his wings against the shaft in search of air and light.’» (Sprigge 1949: 48-49)

Fröken Julie: teatrografias.

English doctors have recently observed that if two children sleep in the same bed, the weaker imbibes strength from the stronger.

There's a marriage for you: the brother-and-sister bed!» (Robinson, 1992b:490)

E de facto, em 1894, Strindberg parte sozinho para Paris. O casamento com Frida Uhl estava terminado, embora o divórcio só se formalizasse três anos mais tarde: Frida envia-lhe o pedido formal a 5 de Fevereiro de 1897 e Strindberg aceita-o de imediato (cf. Meyer, *idem*: 494).

IV. INFERNO

Em Paris a sua existência também não parece tornar-se mais feliz. A 4 de Novembro de 1894, escreve a Frida:

« Dear Sonnenkäfer [trad. **Querida joaninha**],

What a miserable existence! I detest mankind, but I can't stand being alone — hence: bad company, alcohol, late nights, Chat Noir⁴⁵, despair and all the rest of it, above all paralysis. What's the point of my being in Paris? There isn't any! They'll perform me whether I'm here or not, and my novels are translated all the same. The papers are chock-full. There's nothing doing there.

Why should I lure you here? Would your presence give me courage and the strength to act? Perhaps! While you were here, there was Money. With you gone, I lost interest in everything. [...]

Littmansson has been to see me and we have a plan to found a Chat Noir or a Procope Strindberg; I shall paint the walls and put on The Keys of Heaven as a shadow-play; my guitar will be there; Littmansson will direct the music according to the latest mode; the audience will be made up by Scandinavians, etc. We'll summon Drachmann, etc. Then we'll be back at the Ferkel, with chronic alcoholism and all the rest of it. To sink so as to rise, to die in order to live! The Tavern in place of the family. La joie de vivre! After four days, alone, I'm already a wastrel. A six-hour lunch with Becque; a whole day from morning to night with Littmansson; an evening and half the night with 'Geissbart' [Loiseau]. It's disgusting, of course, and yet, alone in a city, the tavern saves me from suicide, or draws me towards it, so much the better!

Not a sound from Sweden!» (Robinson, 1992b: 515-516)



XVI. Strindberg a tocar guitarra. Auto-retrato. [s.d.]. Strindbergmuseet – postal.

⁴⁵ *Chat Noir* era um famoso cabaret que Robert Salis (1852-97) abriu em Montmartre em 1881. O *Chat Noir* ficou conhecido pela apresentação de teatro de sombras que Henri Rivière (1864-1951) concebeu, utilizando silhuetas de zinco contra um fundo iluminado através de vitrais, acompanhado pela narração da história, música e, por vezes, por coros em plano de fundo. (cf. Robinson, 1992b: 846)

Apesar dos sentimentos de solidão e de abandono, Strindberg acaba por se instalar no Quartier Latin e junto ao seu hotel estava situado um manicómio. Strindberg sempre fora dado a neuroses e a teorias da perseguição — factos que descreve em *Tjänstekvinnans son*. Não tardou, por isso, a isolar-se do mundo, com graves problemas de dinheiro, fechado a sete trincos num pequeno quarto com medo que lhe roubassem os seus segredos científicos. Apesar do sucesso estrondoso das suas peças no meio cultural parisiense e berlinense, eram os encenadores e os editores quem mais facturavam. Strindberg sentia-se usado e ultrajado. Não tinha dinheiro, mas recusava-se a pedi-lo. A ciência era a sua nova paixão.

A pobreza em que se via era quase humilhante e enfrentava graves problemas de saúde. O enxofre contaminava-lhe o sangue e as mãos estavam seriamente afectadas:

«Or, la peau des mains, cuite devant le grand feu, tombe en écailles, et la douleur provoquée par l'effort même de me déshabiller, me rappelle le prix de ma conquête»
(Strindberg, 2008: 24)

Quando o seu estado chegou ao conhecimento da comunidade sueca em Paris, durante a quadra natalícia, o Pastor Nathan Söderblom encarregou-se de fazer uma colecta de dinheiros para ajudar o escritor caído em desgraça. É assim que finalmente dá entrada no hospital St. Louis. (cf. Meyer, 1993: 447-472)

Para o escritor, esta ajuda surge por obra de uma mão invisível, elemento que será recorrente em Inferno:

«Mendiant encore une fois, demandant la charité par l'intermédiaire d'une femme, je commence à deviner l'existence d'une main invisible qui dirige la logique irrésistible dès événements. Je plie sous la tempête, résolu à me révéler à la première occasion.»
(Strindberg, 2008:29)

É no hospital que vai encontrar uma velha freira que novamente o lembrará da mãe. À memória voltam-lhe os anos de infância, os anos do Strindberg de *Tjänstekvinnans son*. Num ambiente de loucos, lúgubre e pobre surge a presença de um anjo que o aquece com palavras doces:

«On m'habille, on me déshabille, on me soigne comme un enfant, et la religieuse me prend en affection, me traite en bébé, m'appelle «mon enfant» tandis que je la nomme «ma mère».

Que c'est bon de prononcer ce mot mère que je n'ai pas proféré depuis trente ans!»
(Idem: 30)

Ao tomar conhecimento da situação do marido, Frida oferece-se para ir a Paris, mas habituado a ver e a ler segundas intenções e significados em tudo, Strindberg imagina que ela apenas o quer dominar agora que se encontra mais fraco e decide afastá-la, uma vez que o seu caminho é a liberdade e a ciência:

«Le coeur me fond, je confesse le mensonge infame au sujet de mon infidélité, je demand pardon, et me voici réengagé dans une correspondance d'amour avec ma propre épouse, tout en revoyant notre rencontre à un moment plus opportun.» (Idem: 31)



XVII. Mão de Strindberg, fotografia tirada pelo próprio, 1895. Fotografia cedida pelo Nordiska Museet.

Acaba por sair do hospital em Fevereiro de 1895, com as mãos ainda debilitadas e com a certeza de que a mão invisível o controla de uma forma zombeteira:

«Réfléchissant sur mon sort, je reconnais la main invisible qui me châtie, me pousse vers un but que je ne devine pas encore. Elle me donne la gloire en me refusant les honneurs du monde; elle m'humilie en me relevant, elle m'abaisse pour m'exalter.» (Idem: 35)

«Au mois de Fevrier, je sors l'hôpital, incurable mais guéri dès tentations du monde. En partant, j'ai voulu baiser la main de la bonne Mère qui, sans sermons, m'avait appris le chemin de la croix, mais un sentiment de vénération pour une chose sacro-sainte m'a retenu.» (Idem: 36)

Finalmente, as suas teorias sobre o enxofre são aceites pela Academia de Ciências e é-lhe publicado um ensaio na revista *Le Temps*. Decide então aprofundar as suas experiências, mas como o seu quarto de hotel não pode continuar a desempenhar as

funções de um laboratório, decide pedir licença à Sorbonne para usar o espaço para as suas investigações.

Apesar de terem aprovado o seu pedido, Strindberg não se sente à vontade nos laboratórios: professores e alunos mostram-se renitentes e cépticos em relação a este homem de meia-idade e estrangeiro que decide acabar com a sua carreira enquanto dramaturgo para se dedicar à ciência de uma forma completamente amadora.

Continua a frequentar as tertúlias de artistas, principalmente com escultores e pintores. Gauguin era seu vizinho no Quartier Latin e pede-lhe, a dada altura, que lhe escreva uma pequena nota para a sua nova exposição. Strindberg recusa-lhe o pedido com um «'I cannot', or put more brutally: 'I don't want to'» (Robinson, 1992b: 529), escrevendo-lhe uma longa carta que acaba impressa no catálogo de apresentação da exposição:

«I cannot understand your art, and I cannot like it. Your art (which this time is exclusively Tahitian) eludes me, but I know this confession will neither surprise you nor hurt you, for you seem to me to derive strength from being hated by other people. Admired, you would have followers, and people would classify you, pigeonhole you, give your art a label which would, within five years, be used by the young as the term for an out-of-date form of art, which they will do everything to make still more out-of-date.

I have tried to do this myself; I made a serious effort to classify you, to fit you in as a link in the chain, to establish the course of your evolution — but all in vain!»(Robinson, 1992 b:529)

Paralelamente com os seus estudos científicos, começa a interessar-se pelo ocultismo que começava a entrar em voga e a conquistar a atenção de muitos artistas, por oposição ao realismo. Agora, tudo teria que ter uma explicação sobrenatural. Olha para São Luís como o seu santo padroeiro – São Luís do hospital, da Sorbonne e de La Sainte Chapelle:

«Deux jours après, j'étais inscrit à la faculté des Sciences, à la Sorbonne (de Saint Louis!)...

Saint Louis, ma nouvelle connaissance, l'ami des misérables et des pestiférés, se fait présenter des jeunes théologiens. Saint Louis, est-ce mon patron, mon ange gardien qui me poussait à l'hôpital pour je connusse le feu de la détresse, avant de recouvrer la gloire qui mène aux déshonneurs et aux mépris...» (Strindberg, 2008: 40-41)

Por onde quer que passasse, todos os nomes eram passados a fio, tudo teria que ter uma explicação dual. Os acontecimentos não eram fruto do acaso, muito menos os

seus passos, o cruzamento com as pessoas. Tudo era obra da mão invisível. Começava agora a dar os primeiros passos na magia negra para afastar os seus inimigos.

A forma como Strindberg encara e descreve estas vivências e sentimentos foram já objecto de criações artísticas que se basearam no humor para ilustrar a denominada fase *Inferno* do autor. Os episódios mais conhecidos e divulgados são certamente *August Strindberg and Helium*.⁴⁶

Um novo episódio de loucura e extravagância passa-se no hotel onde estava hospedado. Segundo descreve na obra *Inferno*, ouviam-se mulheres gritar, pianos tocar continuamente e, quando se atreveu a apresentar queixa à dona do hotel, esta diz-lhe que não ouvia barulho algum:

«Agacé de ce coup inattendu pour moi qui étais le client de la maison depuis un an, je commence à observer dès bagatelles jusque-là négligées. Dans les chambres voisines, trois pianos fonctionnent à la fois.

Je me dis que c'est un complot organisé par ces dames scandinaves don't j'ai refusé la société.

Trois pianos, et je me suis incapable de changer d'hôtel faute d'argent.

(...) Cependant les bruits continuent, et je crois comprendre que ces dames désirent me faire croire que ce sont dès esprits frappeurs. Les bonnes bêtes!» (Idem: 85-86)

É então que, por fim, se consegue mudar para a pensão *Orfila*. Sente-se abençoado num pequeno hotel para monges e estudantes, onde não é admitida a entrada a mulheres. Na sua primeira noite aí, Strindberg sente-se reconfortado por São Vicente de Paulo e São Pedro:

«Dans ma chambre, un portrait à l'eau-forte de Saint Vincent de Paul, et un autre de saint Pierre, placé dans mon alcôve, au-dessus du lit, le gardien du ciel! Quelle ironie mordante, pour moi qui ai ridiculisé l'apôtre, dans une drame fantastique, il y a quelques années.

⁴⁶ Apresentados no Guggenheim Museum em Nova Iorque, a 21 de Outubro de 2010, os vídeos intitulados «*August Strindberg and Helium*» foram seleccionados como dos melhores vídeos artísticos produzidos nesse ano. Os criadores, em diversos episódios, exploram a facilidade com que Strindberg via duplo significado em situações banais. Estes episódios, disponíveis no site oficial: <http://strindbergandhelium.com/>, tratam-se de uma caricatura humorística da vida e obra do escritor sueco, criados por Eun-Ha Paek (director, animador e designer), Erin Perkins (escritor e voz de Helium) e James Bewley (responsável pela voz de Strindberg). Este projecto começou a ser desenvolvido na Brown University na década de 90. Strindberg and Helium foi destacado nos *media* como Entertainment Weekly e o New York Times. Este último «called it a “delicious, affectionate satire” and compared Paek’s drawings to those of Edward Gorey» in Guggenheim, Top Videos, New York, 2011, disponível em < URL: <http://www.guggenheim.org/new-york/interact/participate/youtube-play/top-videos>.

Très satisfait de ma chambre, je dors bien la première nuit.» (Idem: 88)

Decide então retomar as suas experiências alquímicas e está decidido a conseguir produzir ouro. É durante este processo que vamos assistir a duas das suas crises mais intensas: a primeira relaciona-se com a convicção de que um antigo amigo polaco, Stanislaw Przybyszewski — que durante os dias de *Zum Schwarzen Ferkel* (uma famosa taberna em Berlim frequentada por artistas como Schumann, E.T.A. Hoffmann e Edvard Munch na época em que o sueco frequentava o círculo de amigos de Frida Uhl) teria chamado a Strindberg «Pai» e «Mestre», beijando as suas mãos — juntamente com alguns cúmplices arquitetam um plano diabólico para o assassinar. Przybyszewski é referido na obra como o russo Popoffsky e o seu ódio mortal ao sueco proviria de uma possível relação deste com uma das suas amantes:

«Instruits de mês rixes avec le Russe, tous les convives se sont ligues contre moi.»

«(...) Je me rends à la rue de la Santé, derrière de Val-de-Grâce, pour voir un peintre danois, ami intime de Popoffsky. (...) Comme je lui demandais des nouvelles de Popoffsky, il se retrancha derrière des subterfuges, mais confirma la nouvelle de sa prochaine arrivée à Paris.

- Afin de m'assassiner! Completai-je.

- Certainement! Et prenez garde! (Idem:108-109)»

As duplas leituras e associações tornam-se doentias:

«Un matin, comme je descendais la rue de Fleurus pour me reconforter à la vue de mon arc-en-ciel chez le teinturier, j'entre au jardin du Luxembourg tout en fleur et beau comme conte de fées, et je trouve sur la terre deux broutilles sèches, brisées par le vent. Elles figuraient deux lettres grecques P et y. Je les ramassai, et la combinaison P – y, raccourci de Popoffsky, se produisit dans mon cerveau. C'était donc lui qui me persécutait, et les puissances voulaient me prémunir contre le danger.» (Idem:110-111)

O medo de Strindberg em relação ao polaco torna-se gradativo ao longo de *Inferno* e culmina com a sua partida para a Suécia de forma incógnita. Os ataques de pânico sucedem-se e o sueco acredita que são os seus inimigos que conjuram para o matarem:

«Dans une rue, je ramasse un morceau de papier avec le mot fouine. Dans une autre rue, un papier semblable porte, écrit de la même main, le mot vautour. Popoffsky ressemble parfaitement à une fouine et sa femme à un vautour. Seraient-ils arrivés à Paris pour me

tuer? Lui, l'assassin sans vergogne, est capable de tout, puisqu'il a assassiné femme et enfants.» (Idem: 130)

«Je suis empoisonné! Voilà la première idée qui me vient. Et Popoffsky qui a tué femme et enfants avec du gaz délétère, est arrivé ici. C'est lui qui a projeté un courant de gaz à travers le mur, selon l'expérience célèbre de Pettenkofer.» (Idem : 133)

«Quand je me lève pour observer, le rideau s'abaisse avec un bruit sec. Puis, j'entends l'inconnu entrer dans la chambre voisine de mon alcôve, et le silence se fait.

(...) Alors une sensation alarmante glisse à travers mon corps; je suis la victime d'un courant électrique qui passé entre les deux chambres voisines. La tension va croissant, et, malgré la résistance, je quitte le lit, obsédé de cette idée:

- On me tue! Je ne veux pas être tué!

... Le lendemain, dimanche, je fais mes bagages, sous prétexte d'une excursion au bord de la mer.

Je crie au cocher: gare Saint-Lazare; mais arrivé à l'Ódeon, je lui dis de me conduire rue de la Clef, près du Jardin des Plantes. Je resterai là, incógnito, pour y achever mes études, avant mon départ pour la Suède. (Idem: 134-135)»

Quanto a Stanisla Przybyszewski, passa quatro anos da sua vida na Noruega, entre 1894 e 1898, onde se virá a familiarizar com Ibsen e Knut Hamsun. Depois regressa ao seu país natal, à Polónia, onde se torna num escritor célebre. Przybyszewski recusar-se-á sempre a ser identificado como um seguidor e um discípulo de Strindberg. O ódio permanecerá até ao fim das suas vidas. Um crítico polaco durante a sua estadia na Noruega e conhecido por ser um promotor obstinado quer da literatura, quer das artes escandinavas em geral na Polónia e na Checoslováquia, teve oportunidade de declarar o seguinte:

«Przybyszewski ne dit jamais rien de positif au sujet de Strindberg... ni ne fit jamais aucun effort pour le lancer ans ces deux pays, ne mentionnant son nom que comme celui d'un fou et non comme celui d'un écrivain» (Uggla, 1977 : 25, trad. Meyer)

Nas suas memórias, intituladas *Moi Wspolczesni* — Meus Contemporâneos —, Przybyszewski critica com afinco Strindberg, deixando-lhe apenas algum reconhecimento no prefácio de *Fröken Julie*, no qual o escritor polaco confirma «une brusque rupture dans l'histoire du drame» (Uggla, 1974: 16, trad. Meyer)

Depois da putativa perseguição de Przybyszewski, a segunda crise de Strindberg é quando, já na Suécia, decide fazer um tratamento psiquiátrico capaz de o curar das

correntes eléctricas e dos suores que recebe todas as noites. Pretende que alguém lhe explique se aquilo que sente, todas as noites, tem causas naturais.

Porém, ao procurar a ajuda de um médico amigo, Anders Eliasson, Strindberg enche-se de suspeitas desde o primeiro momento em que o vê. Tem a forte convicção de que o médico tenciona matá-lo para lhe roubar a fórmula secreta de fazer ouro.

A forma e o material da cama em que dormia lembravam-lhe instrumentos de tortura. Começa também a considerar a morte por envenenamento, já que é tão fácil ao médico administrá-lo sob pretexto de medicamentos. A cura de banhos frios que o médico lhe prescrevera não pareciam melhorar a sua saúde e as correntes eléctricas nocturnas tinham voltado cada vez mais fortes.

Eliasson inclinava-se a diagnosticar a causa da perturbação mental de alguns dos seus doentes ao fanatismo religioso. Considerava a Bíblia e o Breviário leituras impróprias para os doentes mentais e, por isso, não possuía nenhum exemplar. No seu quarto, possuía apenas um exemplar da *Mitologia Alemã* de Viktor Rydberg e aconselhou-a a Strindberg como soporífero.

Numa noite, o sueco abriu uma página ao acaso e leu:

«D'après la legende, Bhrigu, ayant été instruit par son père, s'enfla d'orgueil et s'imagina surpasser son maître. Celui-ci l'envoya aux enfers, où il dut, á son humiliation, assister à mille spectacles horribles dont il ne s'était jamais douté.» (Idem:154-155)

Entendeu as palavras como estando no inferno à custa do seu próprio orgulho.

A partir deste momento a vida de Strindberg muda. Os ataques e as aflições continuaram, mas agora começava a entender cada uma como uma penitência, um passo na estrada de Damasco, que virá a ser a sua revelação e o caminho para a felicidade. Acreditava, muito através da filosofia de Swedenborg⁴⁷ e de *Seraphita* de

⁴⁷ Strindberg sentia-se sobretudo atraído pelo ponto de vista esotérico de Swedenborg. Uma vez que o dramaturgo estava a passar por um momento difícil, em termos psicológicos, a calma sugerida por Swedenborg funcionava como uma esperança para compreender o mundo e o seu destino: tudo passava por conseguir uma harmonia entre o microcosmos e o macrocosmos. A obra *Arcana Cælestia* de Swedenborg (cf. Swedenborg, 2011) acaba por ser uma interpretação hermética da linguagem bíblica através de meios analógicos com a natureza, que se torna no pilar das doutrinas defendidas na sua correspondência e, sobretudo, um alívio para a fase em que escreve *Inferno*, como se pode verificar (cf. Strindberg, 2009): «What seems to have fascinated Strindberg was Swedenborg's allegorical interpretation of natural history, where the idea of vertical hierarchies of series and degrees in creation existed in its pre-Darwinian context, familiar to Strindberg from his readings in natural history and reflected his own science. Strindberg condensed annotations from the original reveal in their nature and form how he has absorbed these correspondences

Balzac⁴⁸, que Deus o castigava por ele tentar descobrir os segredos da vida e viver sob um pensamento sem lei.

Depois de ter recebido uma carta de Frida, retomando o seu amor genuíno e sugerindo que devia regressar à Austria para ver a pequena Kerstin, Strindberg muda-se e vê na pequena criança a Beatriz que o salvará do Inferno:

«Tout s'écroule: le seul bonheur qui me reste, être auprès de ma fille, m'est enlevé, et dans le silence lúgubre, je fais en mon esprit mes adieux à la vie.

Je me retire après le souper dans la chambre rose qui est noire maintenant, et je me prepare à un combat nocturne, parce que je me sens menacé. Par quoi? Je ne sais pás; mais je provoque l'invisible, quel qu'il soit, le démon ou l'Eternel, et je vais lutter comme Jacob avec Dieu.

On frappe à la porte: c'est ma mère qui pressent une mauvaise nuit pour moi, et m'invite à dormir sur le canapé du salon.

- La présence de l'enfant te sauvera!

Je la remercie, lui assurant qu'il n'y a aucun danger, et que rien ne me fait peur, tant que ma conscience est nette.

Elle me souhaite une bonne nuit avec un sourire. » (Idem:197)

Durante esta fase da vida, percebemos porque é que Strindberg se afasta do teatro. Além de se interessar por outros temas, como a ciência ou o ocultismo, o seu próprio estado físico e mental não lhe permitem reconsiderar a escrita e o gosto pela arte teatral.

Recorrer a obras como *Tjänstekvinnans son*, *Le Plaidoyer d'un fou* ou *Inferno* para se tentar desenhar, ainda que de forma sumária e breve, a vida do autor permite perceber que a autobiografia é obrigatoriamente um ponto de vista que se centra no «eu» e a forma como esse «eu» sente e vê o mundo exterior: «We experience our

between the natural and the spiritual and how the exteriors from the world are transformed into the interiors of the damned lost souls in the vast societies of hell.» (Houe *et al.*, 2002:27) Segundo a doutrina de Emanuel Swedenborg, cada um carrega consigo o seu mundo espiritual à luz do céu ou do inferno, em consonância com as suas intenções. Posto isto, Swedenborg acreditava — e Strindberg também gostaria de acreditar — que tudo aquilo que existe na natureza se comporta de acordo com os pensamentos e os comportamentos de todos os seres humanos, da mesma forma que os homens se comportam com o Divino.

⁴⁸ Este romance de Balzac é construído em torno de uma criatura perfeita à luz da filosofia defendida por Swedenborg. Séraphitus-Séraphita é um ser andrógino que ama e é amado quer por Minna, uma mulher — que o vê enquanto homem—, quer por Wilfrid, um homem, que o toma como mulher. Como este personagem personifica, no fundo, a perfeição e, por isso, é inacessível ao mundo terreno, pertence apenas ao Divino. Acaba por morrer e a figura de um anjo sobe então aos céus. (cf. Balzac, 2009: 275-445)

memories only in the present; it is the present moment which allows the past to exist for us» (Mandel: 1972, 325).

A autobiografia surge pois determinada pelo tempo presente, de acordo com o momento que se está a viver, tratando-se de uma forma de perceber o passado à luz do presente.

O autobiografista é, em última análise, um condenado que reflecte a multiplicidade do seu ser ao invés de mostrar uma unidade estável e imutável. O personagem dos vários livros autobiográficos, apesar de ser sempre o mesmo, vai mudando a sua apresentação aos leitores, que conhece os momentos por que vai passando. Porém, quer em *Tjänstekvinnans son*, quer em *Inferno* o leitor depara-se com um ser atormentado pelo mundo dual, pela hierarquia social, pelas crises atribuídas à hipersensibilidade. Um sujeito que não se contenta com uma simples explicação, um ser que tem que perceber mais além e desvendar todos os segredos, um homem que não consegue ser amado da mesma maneira que ama e que tem que se afastar do mundo para saber lidar com ele. E são algumas destas temáticas que se retomam em *Fröken Julie*, nomeadamente a luta de classes: o nobre e o povo; o rico e o pobre; o que ordena e o que é ordenado. O poder da sugestão e o facto de não se ser correspondido na força de amar são também pontos comuns.

De facto, há a reescrita de alguns elementos em *Fröken Julie* que são facilmente identificados no seu primeiro livro autobiográfico, *Tjänstekvinnans son*.

Num dos seguintes capítulos, explica-se de como surgiu a obra escrita *Fröken Julie* e de que forma o enredo e os personagens desenvolvidos por Strindberg são como que fantasmas e ecos das suas memórias em *Tjänstekvinnans son*. Porém, abre-se um parêntesis para dar conhecimento dos últimos relacionamentos amorosos de Strindberg, uma vez que quer Harriet Bosse, quer Fanny Falkner, tal como Siri, vieram a interpretar papéis nas obras dramáticas escritas por Strindberg e serviram de musas inspiradoras para a criação de algumas das suas peças.

V. PELOS DESERTOS ATÉ À TERRA PROMETIDA⁴⁹: HARRIET BOSSE E FANNY FALKNER

No que diz respeito às suas relações amorosas, Strindberg casou uma vez mais com a atriz norueguesa Harriet Bosse. Tinha apenas vinte e dois anos quando se conheceram, em 1900. Nessa altura, Strindberg tinha já cinquenta e um:

«She was beautiful and full of life and, like Siri and Frida before her, there was something both hypnotic and ethereal about her that created an immediate impact. ‘One feels giddy when she enters a room,’ said the Swedish writer Hjalmar Söderberg, ‘in fact a little unsure of who is standing before one’.

The first thing people noticed about Harriet was her exotic looks. Strindberg used to fantasize that she was from Indonesia because her features appeared Asiatic to him. [...] ‘When I saw Harriet’s beauty, which sometimes could be “otherworldly”, I shuddered’, he wrote in his Occult Diary in September 1901, and wondered ‘how can light come from darkness?’ Sometimes she seemed to him like an angel and sometimes he saw like a demon. She certainly had a character strong enough to match Strindberg’s own and in a letter that she wrote to him the same year she describes herself as ‘the most evil woman born’.» (Martinus, 2001: 191)

Desta relação, também ela curta, nasceu uma filha, que a todo o custo o dramaturgo tentou evitar que fosse concebida — Anne-Marie.



XVIII. Anne-Marie Strindberg, 3 anos de idade, 1904. Strindbergmuseet – postal.

⁴⁹ Título de uma das suas peças escrita em 1903, *Genom öknar till arvländ*. Tradução livre.

Estranhamente, Strindberg, que se orgulhava de cultivar com estilo e elegância a língua sueca, não casou uma única vez com uma mulher sueca. Apesar de terem crescido a falar sueco, Siri e Bosse tinham um sotaque muito marcado, característico da sua língua nativa. Refere Martinus, que, neste campo, Siri era bastante mais perfeccionista que Harriet e que o seu trabalho linguístico lhe permitia representar com convicção. Harriet era bem mais descuidada e quando começou a procurar trabalho enquanto actriz nos teatros de Estocolmo, Nils Personne, director do Dramaten, avisou-a:

« “If you can learn to speak like a normal person, we shall employ you at Dramaten” (...) In August he offered her a one-year contract on condition that she undergo a period of intense voice coaching.» (Martinus, 2001: 195)

Refere Eivor Martinus que o primeiro papel que Harriet desempenhou no Dramaten foi o de Loyse na peça *Gringoire* de Faullain de Banville. Porém, Harriet Bosse será sempre conhecida pela sua performance enquanto Puck na peça de Shakespeare em Fevereiro de 1900, tal como Siri se destacou enquanto Julie. E foi enquanto Puck que Strindberg dela se apaixonou.



XIX. Harriet Bosse, Puck em *Midsummer Night's Dream*, 1900. (Martinus, 2001: Plates x)

Por esta altura, durante o ano de 1900, Harriet Bosse tinha já representado um papel numa das peças de Strindberg, *Inför Döden (Enaktare)* — *Perante a Morte (Peça num*

acto), escrita em 1992, e tinha já assistido a pelo menos três outras representações do dramaturgo: *Gustav Vasa (skadespel)*, escrita em 1899, *Brott och brott — Há Crimes e Crimes*, também do mesmo ano, e *Fröken Julie*, durante a sua estadia em Paris, onde teve o privilégio de assistir gratuitamente à primeira representação feita no Théâtre Libre, cortesia feita pelo próprio André Antoine. Foi assim que Harriet Bosse se começou a interessar pelo trabalho de August Strindberg.

O contacto entre os dois foi feito através de August Palme, com quem Strindberg discutiu a encenação e a atribuição de papéis em *Till Damaskus — Estrada para Damasco — parte I*, de 1898.

Como já foi referido, Strindberg tinha visto a performance de Harriet em *Midsummer Night's Dream*, enquanto Puck, e, quando Palme lhe sugeriu três atrizes para desempenhar o papel de Damen — A Senhora — na peça, Strindberg não hesitou em escolher Harriet Bosse, «por causa das suas pernas bonitas», como viria a comentar mais tarde, em tom jocoso (cf. Martinus, *idem*: 196).



XX. Harriet Bosse, Damen em *Till Damaskus*, Dramaten, 1900. (Martinus, 2001: Plates xi)

Este personagem é, na verdade e uma vez mais, inspirado em Frida Uhl e no casamento que Strindberg manteve com a austríaca. Harriet Bosse, por seu turno, era uma mulher morena e com um olhar misterioso que lhe fazia lembrar muito Frida.

A propósito da mistura da realidade com a ficção, ou melhor, servindo-se da realidade para montar uma obra de ficção, Gunnar Óllen revela que *Till Damaskus* é, sem dúvida — e novamente uma reposição da vida de Strindberg em palco:

« In order fully to understand *The Road to Damascus* it is therefore essential to know at least the most important features of that background of real life, out of which the drama has grown.

Parts I and II of the trilogy were written in 1898, while Part III was added somewhat later, in the years 1900-1901. In 1898 Strindberg had only half emerged from what was by far the severest of the many crises through which in his troubled life he had to pass. He had overcome the worst period of terror, which had brought him dangerously near the borders of sanity, and he felt as if he could again open his eyes and breathe freely. He was not free from that nervous pressure under which he had been working, but the worst of the inner tension had relaxed and he felt the need of taking a survey of what had happened, of summarising and trying to fathom what could have been underlying his apparently unaccountable experiences. The literary outcome of this settling of accounts with the past was *The Road to Damascus*.

The Road to Damascus might be termed a marriage drama, a mystery drama, or a drama of penance and conversion, according as preponderance is given to one or other of its characteristics.

(...) The character of THE LADY in Parts I and II is chiefly drawn from recollections fairly recent when the drama was written of Frida Uhl and his life with her. From the very beginning her marriage to Strindberg had been most troublous.

(...) That THE STRANGER represents Strindberg's alter ego is evident in many ways, even apart from the fact that THE STRANGER'S wanderings from place to place, as we have already seen, bear a direct relation to those of Strindberg himself. THE STRANGER is an author, like Strindberg; his childhood of hate is Strindberg's own; other details such as for instance that THE STRANGER has refused to attend his father's funeral, that the Parish Council has wanted to take his child away from him, that on account of his writings he has suffered lawsuits, illness, poverty, exile, divorce; that in the police description he is characterised as a person without a permanent situation, with uncertain income; married, but had deserted his wife and left his children; known as entertaining subversive opinions on social questions (by *The Red Room*, *The New Realm* and other works Strindberg became the great standard-bearer of the Swedish Radicals in their campaign against conventionalism and bureaucracy); that he gives the impression of not being in full possession of his senses; that he is sought by his children's guardian because of unpaid maintenance allowance everything corresponds to the experiences of the unfortunate Strindberg himself, with all his bitter defeats in life and his triumphs in the world of letters.» (Strindberg, 2006: 1-5)

Den okände — o Estrangeiro — (em *Till Damaskus*), Jean (em *Fröken Julie*) e Johan (em *Tjänstekvinnans Son*) partilham exactamente as mesmas características: a infância atribulada, o não conformismo da classe social a que pertencem e o complexo de Édipo/Hamlet em relação à figura paterna/padastro, que em *Fröken Julie* é representado pelas botas do Barão.

Strindberg marca então uma reunião com Harriet não para discutirem o papel masculino, mas para fazerem alguns apontamentos sobre a performance da actriz enquanto Damen. Sobre este seu primeiro encontro com Strindberg, Harriet escreve o seguinte:

«Strindberg opened the door with a bright sunny smile. I was invited into a room where the table was laid with wine, flowers and fruit. No one could charm people like Strindberg, when he wanted to, and i was completely under his pell. We sat at his beautifully laid table and talked about everything under the sun. But he did not mention his writing.» (Martinus, idem: 196)

E, no dia da estreia, Strindberg apressa-se a escrever à sua nova musa, depois de ter estado presente no ensaio geral, agradecendo-lhe a sua prestação na peça, mas não sem fazer alguns assentos sobre o modo como representou e deveria representar o personagem no momento da estreia ao público:

«Fröken Harriet Bosse,

Since I shall not be at the theatre tonight I wish to thank you now for what I saw at the dress rehearsal. It was great and beautiful (Damascus), although I had imagined the character somewhat lighter, with little touches of mischief and with more expansiveness.

A little of Puck! – those were my first words to you! And will be my last!

A smile in the midst of misery suggests the existence of hope, and the situation doesn't turn out to be hopeless after all! And now: good luck on this journey between thorns and stones! Such is the way! I am merely placing a few flowers upon it!» (Robinson, 1992b: 668)⁵⁰

Desde então, o contacto entre os dois nunca mais parou e foi-se tornando cada vez mais íntimo. Strindberg estava decidido a fazer de Bosse a nova Siri das suas peças. Entre 1900 e 1901 completou seis novas peças, tendo a norueguesa na mente enquanto protagonista: *Påsk — Páscoa*; *Dödsdansen I-II — Dança da Morte* (ambas em 1900) e *Kronbruden — A noiva coroada*; *Svanevit — Cisne Branco*; *Kristina — Rainha Cristina*; e *Ett drömspel — Um sonho*, escritas em 1901.

⁵⁰ No seu Diário Oculto descreve o encontro entre os dois no dia do ensaio geral da seguinte forma: «After the first act, I got up onto the stage and thanked Bosse. Made a comment about the last scene where the kiss should take place with the veil down, as we stood there in the middle of the stage surrounded by several people and with me speaking seriously about the kiss, Bosse's little face was transformed, grew bigger and assumed a supernatural beauty, it seemed to come close to mine and her eyes absorbed me with black fire. Then she suddenly ran away for no reason and I stood there awkwardly with the feeling that a miracle had taken place and that I had been given a kiss which had intoxicated me. After that Bosse haunted me for three days and I was aware of her presence in my room.» (cf. Martinus, *idem*: 198).

A 5 de Dezembro de 1900, escreveu-lhe:

«Fröken Harriet Bosse,

Having in mind that our Journey to Damascus ended today, I ordered some roses — with thorns of course — there seem to be no others! [Strindberg parece querer sempre acentuar o lado cruel da beleza e da vida] And I am sending them with a simple ‘thank you’: now become the actress of the new century here with us! You have let us hear new tones, no matter where you found them! And let me hope to hear you again — next spring — in Easter, as I understand you’ve promised me!» (Robinson, 1992b: 668)

A 8 de Fevereiro de 1901, o tratamento já se apresenta mais íntimo e carinhoso.

Refere:

«Kind Fröken Bosse,

Happy to have a talk with you about Easter, I now feel I forgot so much of what I wanted to say to you, and I am also afraid of appearing to want to inetrudere in your development. But as you so charmingly and kindly thanked me today, when it was I who wanted to thank you, I will start a few words about Eleonora, and then go on to something else!

[...] You know, it may sound strange, but as in Damascus, I think I’d like ‘a little of Puck’, roguishness! Sad, by all means, but not severe!

[...] It’s an attempt on my part to enter Maeterlinck’s wonderful world of beauty, giving up analyses, questions and opinions, and seeking only beauty in coulor and mood.

[...] Finally, I beg you not to involve anyone apart from your most trusted friends outside the theatre in this matter, you know from above who I mean!

Another time, soon, I hope to hear your impression of La princesse Maleine [a primeira peça de Maeterlinck, publicada em 1889], and after you have read The Crown Bride, I shall introduce you to the delightful girl Judith in The dance of Death.» (Robinson, 1992: 671-672)



XXI. Harriet Bosse, Indra em *Ett Drömspel*, Dramaten, 1907. (Martinus, 2001: Plates xi)

Casaram-se a 6 de Maio de 1901, mas a sua relação era marcada pelo conflito, mais que não fosse pela diferença de idades tão declarada e pelo medo que Strindberg tinha que Harriet engravidasse. Quando Strindberg declarou que tinha sido impedido, por forças maiores, de seguir em viagem de lua-de-mel para a Alemanha e Suíça, como tinham combinado, a jovem impaciente e emancipada Harriet partiu sozinha para a Dinamarca, independentemente de Strindberg a acompanhar ou não.

Fontes revelam que mesmo as relações sexuais entre ambos antes e durante o casamento não eram muito frequentes, talvez por Strindberg pretender evitar nova gravidez, como já mencionado (cf. Martinus, *idem*: 204). Contudo, o escritor contraria esta versão de Martinus e assinala no seu diário que só na noite de núpcias tiveram relações sexuais duas vezes, o que o deixa orgulhoso nos seus cinquenta e dois anos de idade.

Apesar de Strindberg ter seguido Harriet até à Dinamarca, os dois voltam a separar-se e vivem assim a maior parte dos três anos que dura o seu casamento.

O divórcio aconteceu em 1904, mas os encontros enquanto amantes continuaram pelo menos até 1907. Mesmo depois do casamento de Harriet com o actor Gunnar Wingård, em 1908, Strindberg sublinha a ideia de continuar ligado a ela através de relações telepáticas, as quais designava como pertencentes a um «plano astral», como se pode ler no seu diário oculto e na pouca correspondência que se conseguiu preservar com Harriet⁵¹. É também nestes documentos que é possível ver o carinho especial que nutria pela filha de ambos, a quem chamava de Lillan e de como reage à notícia do casamento com Wingård. (cf. Robinson, 1992: 667)

⁵¹ «Harriet

12 May 1907

Need I write to you? You know my thoughts and feelings, as I know yours. What you wrote to me, I already knew, and who was tormenting you, though no one had told me. When you suffer I am near you and suffer with you, but when you are happy I cannot always be there, since life then places you among my enemies. I cannot rejoice over an unwarranted success at my expense!

[...] let me now be dumb! I encounter you best in silence, unembodied as I imagine you, as you appear to me, without a stranger's weft in your fabric... [...] I see you when and as I will.

People and life sought to part us, in one way, but I believe we still meet sometimes, in another place, for we are kin, and can never cease to be so...

Your Nameless One» (Robinson, 1992: 744)



XXII. Harriet Bosse, Eleonora⁵² em *Påsk*, Dramaten, 1901. Arquivos de fotografia do Dramaten.



XXIII. Harriet Bosse, Eleonora em *Påsk*, Dramaten, 1901. (Martinus, 2001: Plates xi)

Nas últimas cartas escritas a Harriet, de Abril a Maio de 1908, Strindberg tece ameaças, acusa-a de traição e, por fim, pede-lhe que reconsidere as suas opções sugerindo-lhe que se mude para o apartamento junto do seu que acabara de ficar vago, pois mesmo a renda estaria já paga (cf. Robinson, 1992: 784). Nada move Harriet e as vidas de ambos separam-se aqui. Strindberg risca, por fim, o número de telefone de Harriet da sua lista telefónica, como se pode ver na sua casa museu.

Harriet faz uma carreira brilhante enquanto actriz, destacando-se no cenário teatral sueco. Nos últimos anos que lhe restaram de vida, falou sempre com carinho daquele que foi seu mentor, pai, marido e amante. Depois de ter conhecimento da morte de Strindberg, escreve a Sven Hedenberg, um dos biografistas de Strindberg:

«Je pense qu'il était le plus bel homme que j'aie jamais connu... Nous fûmes associés pendant plus de sept ans, et je n'ai rien vu d'autre en lui qu'un homme bon, loyal, incorruptible et honorable.

[ao que Hedenberg responde] A ma question directe (celle que tout le monde se posait), Fru Bosse répondit qu'elle ne l'avait jamais vu faire ou dire quelque chose qui puisse être interprété comme un symptôme de folie... Il ne lui parla jamais de sa période de 'Inferno', ni de l'électricité ou de l'hypnose, mais souvent, en revanche, de télépathie... Je pense simplement qu'il était bien plus sensible que les autres qui étaient des gens plus robustes et plus aguerris.» (Hedenberg, 1961 :158-159, trad. Meyer)

⁵² Para a construção deste personagem, Strindberg usou episódios da vida da sua irmã Elisabeth, que sofreu longos períodos de perturbações mentais. (cf. Martinus, idem: 200), porém Bosse confessa-lhe as influências da Séraphita de Balzac e Niece de Swedenborg — leituras da sua fase Inferno — explicando que «family troubles have brought Eleonora to a state of mind, some would call it na illness, which has enabled her to enter into rapport (telepathic) both with her relatives and with mankind as a whole, and finally with the lower forms of creation, so that she suffers with all living things, or realizes the idea of 'Christ in Man'».» (Robinson, 1992: 671)

Harriet Bosse viria a falecer em Oslo, terra natal, a 2 de Novembro de 1961, aos 84 anos de idade.

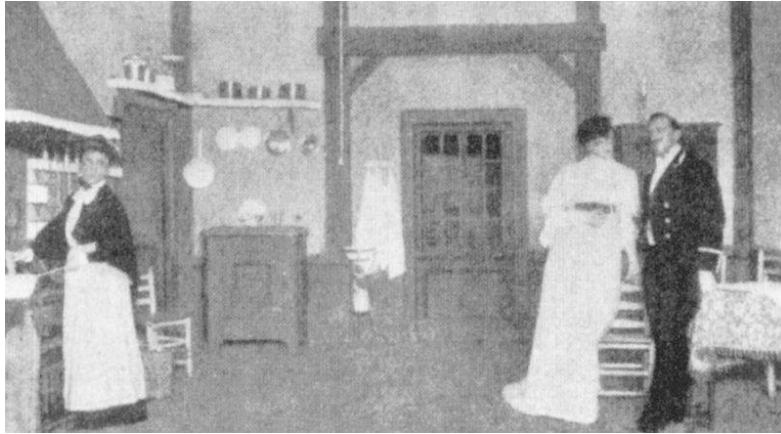
Depois de Harriet ter casado, Strindberg muda de casa para o número 85 Drottninggatan, onde residiu até ao fim dos seus dias. O edifício de cor azul era conhecido por Blå tornet — *Torre Azul* — e é lá que hoje se pode visitar a sua casa museu e onde se pode encontrar o vasto espólio das suas obras, mobílias e adinhar o seu modo de vida.

Curiosamente, vem morrer na rua onde encontrou Siri pela primeira vez e onde se apaixonou por ela. Os senhorios da *Blå tornet* eram Meta e Frans Nilsson, cantores profissionais de um quarteto coral. O nome Falck surge na família em meados de 1890, pois era muito comum na Suécia —e ainda é— mudar o nome terminado em «-son» para um outro, como demonstração de ascensão do ponto de vista socioeconómico. (cf. Martinus, *idem*: 263).

Foi assim que Strindberg conheceu aquela que viria a ser a última das suas musas inspiradoras: Fanny Falkner. Porém, nem Strindberg estava já no auge da sua carreira literária, nem a jovem Falkner era tão resplandecente como Bosse ou Siri. A doença começava claramente a debilitá-lo. Não obstante, o coração daquele que foi muitas vezes injustamente acusado de odiar as mulheres voltou a sentir algo de especial por aquela rapariga que insistentemente queria impor a August Falck⁵³ — actor e encenador das suas peças no *Intima* — como protagonista de algumas das suas peças no seu teatro.

Em Setembro de 1904, Fanny Falkner viajou de Copenhaga para Malmö, no sul da Suécia, para assistir propositadamente à produção de *Fröken Julie*, encenada por August Falck, com Manda Björling a assumir o papel de Julie.

⁵³ Falck (1882-1938) foi actor, encenador e director de teatro. Foi o filho de August Falck que encenou a primeira apresentação de *Fadren* no *Nya Teatern* em 1888. Strindberg tinha muita cumplicidade com August e dirigia-se a ele, sobretudo na correspondência trocada, como o «*Irmão mais novo*». A afeição era recíproca e Falck era igualmente um grande admirador do trabalho de Strindberg: seguiu apaixonadamente a digressão de *Fröken Julie* pelos países escandinavos e ajudou o dramaturgo a erguer o seu *Intima Teatern*. Este actor protagonizou muitos dos personagens das peças de Strindberg levadas à cena no *Intima* e noutros teatros dos países vizinhos. Além de ser o **Capitão** em *Fadren*, o seu papel mais marcante foi enquanto **Jean** em *Fröken Julie*. (cf. Robinson, 1992b:749)



XXIV. *Fröken Julie*, 1906, Folketeatret, Oslo. Arquivos de Fotografia do Dramaten.

Foi a primeira peça que viu de Strindberg. Depois de se tornar amiga de Manda, Fanny passou a desempenhar pequenos papéis secundários nas peças do dramaturgo.

Foi figurante na peça *Spöksonaten* — *Sonata dos Espectros* — no *Intima* a 21 de Janeiro de 1908, mas é com a reposição de *Herr Bengts Hustru* — *A esposa do Sr. Bengt* —, a 25 de Fevereiro desse mesmo ano, que Strindberg a vê. Desta peça fizeram-se 48 apresentações e, mal a viu, fazendo o papel de pagem da Sr. Bengt, Strindberg terá dito a Falck:

«There she is. There is our Easter girl, alive and well. She must play the girl in Easter.»
(Martinus, idem: 265)

Apesar da inexperiência da jovem Falkner e das sucessivas advertências de Falck para não a contratar para os principais papéis, Strindberg estava irredutível, mas foi August Falck quem acabou por ganhar esta disputa e *Påsk* estreia a 16 de Abril com Anna Flygare no papel de Eleonora. Esta peça teve imenso sucesso e dela foram feitas 182 apresentações.

Fanny parecia sentir-se atraída pelo velho escritor e ia ao seu apartamento sozinha para lhe fazer companhia e discutirem assuntos relacionados com o trabalho no *Intima*. Perante a perseverança de Strindberg em querer que fosse Fanny a desempenhar o papel de Svanevit —na peça com o mesmo nome — e de Flickan (a Rapariga) em *Stora Landsvägen* — *a Grande Estrada* — e pelo facto de estar cada vez mais dependente da sua companhia, cedo começaram os rumores de que os dois mantinham um relacionamento amoroso.



XXV. *Fadren*, *Intima Teatern*, 1908. Cena final da peça: o Capitão, deitado no sofá, morre com um ataque cardíaco fulminante. Arquivos de fotografia do Dramaten.



XXVI. Fanny como Judith, *Dödsdansen - II*, *Intima Teatern*, 1909, fotografia do Atelier Jaeger. (Martinus, 2001: Plates xii)



XXVII. Fanny, à esquerda, como Judith, e Anna Flygare como Alice, *Dödsdansen - II*, *Intima Teatern*, 1909, fotografia do Atelier Jaeger. (Martinus, 2001: Plates xiii)



XXVIII. Fanny e Johan Ljungkvist, *Svanevit*, *Intima Teatern*, 1908. (Martinus, 2001: Plates xiii)

Strindberg não reagiu bem à crítica social e aos rumores que se adensavam sobre o suposto romance entre um homem de 60 anos e uma jovem que até então contava com pouco mais de 18. Nas poucas cartas que trocaram, o dramaturgo indigna-se e adverte Fanny:

«

29? August 1909

Do I really have to write this letter? I learned only a week ago that there was talk of my intention to enter into a new marriage, with a young girl.

I found it so absurd and such a poor invention that I, old and ailing, should seek to bind a young person to my heavy fate, which nature will soon bring to its appointed close. It isn't

my fault that your name was involved. When my last child was taken from me [refere-se aqui à filha que teve com Harriet Bosse, Anne-Marie], I lost all interest in life, and only sought for someone to help in an unselfish way. That was all!

Do not reply to this, only trust in me as before, and the gossip will die down.

[no signature]» (Robinson, idem: 807)

Uma vez que a sua carreira enquanto actriz não se consolidava nem no *Intima* nem em qualquer outro teatro, Fanny Falkner decide dedicar-se exclusivamente à pintura e muda-se para um estúdio num dos andares do mesmo prédio do autor. Strindberg encoraja-a imenso nesta arte, pois, como se sabe, também ele foi autor de algumas pinturas. O velho dramaturgo chegou mesmo a pagar-lhe 200 coroas para que ela fizesse o seu retrato, que foi exibido na Hallin Gallery na rua onde moravam, Drottninggatan. Porém, no final da exposição, Strindberg não quis ficar com o retrato e devolveu-o a Fanny.

Eivor Martinus refere que, por volta de 1910, o autor sueco ainda pensava em casar, apesar de na correspondência entre ele e Fanny ser visível o contrário. Quando a jovem completa 20 anos, muda-se de Drottninggatan juntamente com os pais e as visitas a Strindberg começam a ser cada vez mais espaçadas.

A propósito da paixão que Strindberg votava a Falkner, Martinus sublinha:

«Marriage was still very much on Strindberg's mind in the spring of 1910, though he had not pressed Fanny for an answer. 'What would the audience say about a marriage where the husband is over sixty and the woman is eighteen, nineteen?', he asked the journalist Fredrik Ström. 'Answer me honestly.' Ström assumed Strindberg was talking about the theme for a play and said, 'That would be like bestiality.' He picked the same word ('tidelag' in Swedish) that Jean uses to describe Lady Julie's sexual appetite. Strindberg was apparently shaken by this response and said no more about the subject.» (Martinus, idem: 278)

Martinus e Michael Meyer sublinham o facto de Fanny Falkner ter vivido muito intensamente a morte de Strindberg e declarou na cerimónia de comemoração dos 50 anos de existência do *Intima Teatern*, em 1957, que o dramaturgo era alguém que estava sempre presente e do qual não se conseguia *ver livre*: «'He's a person you'll never be free from. He is always present'.» (Martinus, idem: 280.)

Depois de vários relacionamentos falhados, Fanny isola-se do mundo e, na solidão da sua existência de constantes momentos de depressão, acaba por cometer suicídio em 1963, aos 73 anos de idade.

A incapacidade em manter um relacionamento estável com uma mulher, faz de Strindberg um ícone da inconstância amorosa na história da literatura mundial e muito se tem escrito sobre este tema.

No mundo do cinema, no seu modo muito particular e num registo de humor intelectual, Woody Allen sublinha essa instabilidade no filme *Manhattan*, escrito em parceria com Marshall Brickman e realizado em 1979. O personagem principal, Isaac Davis, protagonizado por Allen, compara-se a Strindberg pela sua falta de jeito para com as mulheres. Assim, numa conversação com o seu melhor amigo, Yale Pollack, interpretado por Michael Murphy, refere:

«**Yale Pollack:** I've had, what... one or two very minor things with other women. I mean, very... I hate the whole idea. I hate myself when I'm doing this sort of thing. But this is just, you know...This is not like that.

Isaac Davis: It's terrible. Listen, you shouldn't ask me for advice. When it comes to relationships, I'm the winner of the August Strindberg Award.» (Allen, 1979, transcrito.)



XXIX. Michael Murphy, Diane Keaton, Woody Allen e Mariel Hemingway, *Manhattan*, 1979. Fotograma 00:46:12.

Este trecho do filme pressupõe que o público espectador tenha algum conhecimento sobre a componente amorosa da vida de August Strindberg, o que, na maioria dos casos, não acontece. Porém, oferece ao espectador duas possibilidades: a quem não conhece o dramaturgo sueco, a possibilidade de ficar a saber que alguém com o nome de August Strindberg não é propriamente feliz nos casos amorosos; e a quem o conhece, a oportunidade de ficar a saber um pouco mais sobre a vida amorosa do autor. Por outro lado, o público que segue e admira a produção cinematográfica de

Allen pertence a um grupo com referências culturais significativas, uma vez que Woody Allen não dirige ou realiza filmes para as grandes massas americanas. O seu cinema, caracterizado por um humor muito específico, é direccionado para determinados nichos culturais. Todavia, mesmo dentro desses nichos, nem todos os espectadores conhecem, leram ou viram peças de Strindberg.

Independentemente do público espectador, deve sublinhar-se o facto do fragmento mencionado reflectir, em boa medida, a maneira como são vistos alguns aspectos da vida de August Strindberg, nomeadamente no campo sentimental: é apresentado como um falhado no amor.

Apesar de sistematicamente o dramaturgo sueco escrever sobre as mulheres sob um ponto de vista negativo e de não conseguir levar a bom termo as suas relações, Strindberg não se considera um homem misógino. Kata Dalström, uma feminista socialista, refere ao jornal *Vecko-Journalen*, em 1915, já depois da morte do autor, que durante os dois Verões em que tiveram oportunidade de privar um com o outro, Strindberg nunca mostrou aversão ou desprezo pelo sexo feminino e cita excertos das conversas entre ambos:

«I'm sorry but even though you dislike women you'll have to put up with me sitting here.' 'Me dislike women? I have been married twice. I don't dislike them when they are unaffected and natural. Read the foreword to Sir Bengt's wife, dear Kata; when you have read that you may understand better why people say that I am a "woman-hater". It is artificial and false aspect of womanhood that I cannot endure,' he answered passionately.

That was the first and only time I heard Strindberg speak directly about the woman question.» (Dalström, 1915)

Concluída a análise de aspectos importantes sobre a vida de Strindberg ao longo deste capítulo, seguidamente a análise irá debruçar-se unicamente na construção da peça *Fröken Julie* por parte de Strindberg: de que forma surge, qual o seu ideário dramático, a sua concretização em cena, as suas reescritas e sucessivas transposições, nomeadamente para o cinema.

PARTE II

FROKËN JULIE: O ENREDO.

I. ASPIRAÇÕES E INVOCAÇÕES

Strindberg escreveu um dia que a sua vida havia sido posta em cena para si próprio, «para que eu a visse de todos os lados. Isto reconcilia-me com o infortúnio e ensina-me a ver-me como objecto.» (Vilas-Boas, 1981: 1). Gonçalo Vilas-Boas sublinha o facto de haver uma necessidade de respeitar o texto enquanto uma criação literária autónoma, o que, de facto, deverá ser feito, pois, caso contrário, todas as produções literárias seriam meros reflexos de registos diarísticos. Porém, a criação literária surge num contexto que *per si* é sujeito a várias condicionantes externas ao criador: os movimentos literários/tendências artísticas, a época histórica, o momento da vida que o escritor atravessa naquele momento.

«Não é a pessoa do autor que nos interessa em primeiro lugar; a leitura da obra de Strindberg não deve ser a procura nem da sua personalidade nem da sua vida. [...] o que devemos procurar na leitura é um encontro de dois olhares: o olhar do autor materializado com o texto e o olhar do leitor. O texto que o leitor tem perante si mais não é do que uma paragem, num trajecto. Trajecto que teve início em Strindberg, como homem e como escritor. Mas o texto é o lugar de uma inter-discursividade; por isso ele é marcado por uma infinidade de discursos de uma época: em Strindberg, numa Suécia a dar os primeiros passos como país industrializado, numa Europa em ebulição, agitada por movimentos sócio-políticos e culturais.» (ibidem: 1-2).

A inter-discursividade que Vilas-Boas refere compõe o metatexto da criação literária. Por isso, a obra strindberguiana não é um diário íntimo, nem mesmo nas obras assumidamente autobiográficas: Strindberg exagera e descreve os factos e as situações na perspectiva que mais lhe convém, ou seja «mesmo nos escritos autobiográficos, o elemento romanesco cruza-se muitas vezes com o documental» (*ibidem*: 1), a verdade torna-se ficção.

Apesar de a peça *Fröken Julie* ter sido escrita para Siri desempenhar o principal papel e de Strindberg se ter valido de episódios da vida real diversos para a construir, a peça

trata-se de uma inovação dentro do panorama teatral sueco: é a primeira obra naturalista escrita na Suécia.

O argumento desta peça é aparentemente simples. Existem três personagens principais: a dona da casa — Fröken Julie —, proveniente de uma aristocracia decadente, mas ainda assim de uma condição social superior; um criado — Jean —, cujo nome francês além de ser o correspondente ao sueco Johan, esconde um personagem viajado, com recalcamientos visíveis por pertencer a uma condição inferior.

Ainda a respeito do criado de libré, pode-se sublinhar o enorme respeito que nutre pelo patrão (o conde), que nunca entra em cena, mas que é simbolizado por umas botas que o criado está encarregado de engraxar.

Jean está para Johan August, tal como Julie está para Siri: ele de uma condição inferior quando comparado à origem aristocrática da baronesa von Essen; ela uma menina mimada que espera que todos cedam e concedam aos/os seus caprichos.

Tal como Julie, também Siri tem um cão, não *Diana* provavelmente, mas de outro nome e outra raça: um Spaniel que mandou vir da Finlândia para a consolar da perda da primeira filha que teve com o escritor (Cf. Sprigge, *idem*: 84-85) e se havia animal que Strindberg não suportava, era seguramente o cão⁵⁴, o qual apelidava de *monstro* e *besta*.

No enredo da peça vamos encontrar mais um personagem: Kristin — a criada, apaixonada e *noiva* de Jean — «*Vi kallar det så*» (Strindberg, 1963: 77) («como nós

⁵⁴ Escreve Sprigge a este respeito: «She [Siri] could not refrain from making love even to her dog. Strindberg had always, as Siri well knew, detested dogs, but now, after the death of the baby, he had neither the heart nor the courage to forbid her to bring her spaniel to her new home. To her it appeared an angel, to him a goggled-eyed monster that barked and slobbered, made messes and was given all the titbits.» (*ibidem*). No romance *Le Plaidoyer d'un fou*, Strindberg refere-se assim a este episódio da sua vida e ao relacionamento com o animal:

«Au bout de six semaines je découvre qu'il s'est glissé deux intrus dans l'intimité de l'épouse.

C'est d'abord un chien de la race des King-Charles monstre aux yeux pleurards, qui m'accueille avec des aboiements affreux quand je rentre au logis, tout comme si je n'étais pas de la maison. Je déteste les chiens, ces protecteurs dès lâches qui n'ont pas le courage de mordre l'assaillant eux-mêmes ; puis cet animal m'est particulièrement antipathique.

[...] Un jour je m'aperçois que le monstre s'est oublie sur le grand tapis du salon. Je lui administre une maîtresse correction, la quelle me vaut la qualification de bourreau, car je frappe des animaux privés de la raison.» (Strindberg, 1964a : 67)

dizemos», tradução livre). Kristin é um personagem conservador, religioso e que sabe claramente ocupar a sua posição na casa do conde.

Quando se faz referência aos personagens desta obra, o primeiro aspecto que chama a atenção deste elenco são os nomes escolhidos e as questões sucedem-se inevitavelmente: porquê o uso de dois nomes franceses e de um nome sueco? Por que não utilizar os três nomes franceses, mantendo a homogeneidade, ou utilizar os três nomes suecos?

Que *Jean* corresponda directamente a *Johan* — podendo o autor querer sublinhar a sua identificação pessoal com o personagem — percebe-se, mas *Julie* não é um correspondente para *Siri*, como facilmente se entende, apenas uma semelhança fonológica converge nos nomes e diminutivos, pois *Siri* é o diminutivo de *Sigrid*.

A respeito do nome *Julie*, salienta-se ainda o facto de o correspondente sueco ser *Júlia*. Contudo, *Julia* corresponde ao nosso *Julia/Julieta*, já que tantas vezes a peça de Shakespeare é traduzida para sueco sob o título «*Romeo och Julia*». Em Portugal e nos países de influência eminentemente latina o sufixo *-eta* ou *-ette*, em francês, confere ao nome a que é empregue o grau diminutivo: *Julieta*; *Antonieta* são disso exemplos. Na língua sueca não é feito este entendimento.

Na verdade Strindberg, começava a ganhar o incrível interesse por França. Paris é o centro cultural da época e falar e escrever francês é sinónimo de erudição, de facto.

Elena Balzamo escreve a este propósito que Strindberg tinha interesse em conquistar o cenário cultural francês e que para isso escreveu esta peça, como nomes franceses, já a pensar nessa possibilidade:

«C'est une pièce à la fois très suédoise (comme tout ce qui sortit de la plume de Strindberg) — son action se réroule dans la nuit de la Saint Jean, fête suédoise par excellence, dans un décor décrit avec une précision quasi ethnographique — et très «cosmopolite», car elle avait été composée pour être montée... en France. (Ce qui explique, entre autre, le choix des prénoms des personnages.) Car à l'époque, comme tant d'autres écrivains nordiques, Strindberg — qui juge l'atmosphère intellectuelle en Suède irrespirable — rêve de conquérir l'Europe.» (Balzamo,1996 :1)

Ainda que este argumento seja válido, como se justifica a inclusão do nome *Kristin* no elenco? Porquê manter esse traço distintivo, quando o equivalente é tão simples: *Christine*? E precisamente, quando entra em território francês, a marca etnográfica

salientada por Balzamo projectada também na designação *Kristin*, passa a perder a sua identidade nórdica, já que todos os nomes são entendidos como de raiz francesa: Julie, Jean, Christine.

De facto, Strindberg mostrava muito interesse em conquistar solo parisiense com a sua mestria. Os contactos com Antoine tornavam-se cada vez mais estreitos e ele sabia que autores como os irmãos Goncourt, Émile Fabre, Villiers e Maupassant encabeçavam as primeiras selecções de André. Inclusivamente, Antoine propôs a apresentação de uma versão dramática de *Thérese Raquin* de Zola e da peça de Tolstoi *Vlast' t'my — O Poder da Escuridão —*, o que fazia com que Strindberg se sentisse muito orgulhoso em poder participar deste projecto. De qualquer forma, o objectivo de Antoine era não só trazer Strindberg, como trazer as peças de Ibsen. Por esta altura, *Et Dukkehjem — Casa de Bonecas —* e *Gengangere — Fantasmas —* eram as peças mais famosas de Ibsen, mas Strindberg tinha a secreta esperança que a sua obra *Fadren* lhe conseguisse roubar o interesse (cf. Gierow, 1967:105).

Strindberg mostra atenção por Paris de uma forma distante. Não lhe interessava mudar-se para um meio que apelidava de ganancioso e falso. Só o facto de dividir o palco com Ibsen lhe dava alguma repulsa. Sprigge dá conta deste afastamento entre os dois dramaturgos e do facto de Strindberg acreditar verdadeiramente que Henrik Ibsen não se tratava apenas de um *tolo* [sic] defensor da causa feminina, como também se declarava seu inimigo pessoal. Elizabeth Sprigge escreve que Strindberg tinha visto na peça *Vildanden — O Pato Selvagem —* uma paródia ao seu casamento com Siri, onde deixa explícito que tal como o fotógrafo da peça *Vildanden*, Strindberg teria usado o dinheiro do primeiro marido da sua esposa, o barão Carl Wrangel, e que o primeiro filho nem sequer seria seu — neste caso a analogia estabelece-se não com o primeiro, mas com o último filho do casal, Hans Strindberg — por isso, sublinha a biógrafa:

«...the Théâtre Libre was after Strindberg's heart; he had dreamt of a theatre where art and experiment rather than greed and vanity were the motives, where the bourgeois and the conventional were banned and the response of the intelligent not drowned by the catcalls of the philistines.

He really agreed to write more plays for Antoine, but instead of going to Paris to join his group, where he feared to find himself again oppressed by other people's aggressiveness — he himself could only strike with his pen, and in personal contact timid — Strindberg

continued with the project of forming an experimental theatre of his own — a Scandinavian Théâtre Libre.» (Sprigge, idem: 120-121)

Strindberg cria então uma série de peças naturalistas que possa entregar a Antoine e que se mostrem disponíveis para, simultaneamente, estreiar no seu teatro pessoal. E apesar de não ser uma prática recorrente, nota-se uma maior atenção na escolha do nome dos personagens, havendo uma determinada aculturação francesa, ao nível antroponómico, em algumas das peças deste período, sustentando a posição de Elena Balzamo: em *Fröken Julie* são dois dos três personagens com nomes franceses, mas o caso mais paradigmático será o de *Brott och Brott*, escrito posteriormente, em 1899, onde todo o elenco onomástico é de origem francesa e os personagens que não têm nome são designados pela sua profissão/função.

Surgem então os personagens de Maurice, Jeanne, Marion, Adolphe, Henriette, Emile, Madame Catherine e, depois, o abade, o vigia, o comissário, os detectives, entre os demais, num cenário e em circunstâncias francesas (cf. Strindberg, 2006:4), porém não há qualquer tentativa, por parte de Strindberg, em fazer crer os comportamentos e o *modus vivendi* destes personagens efectivamente franceses.

Na introdução feita para a tradução desta peça, *Brott och Brott*, em 1913, Edwin Björkman explica que o facto de apenas as referências toponímicas e antroponómicas serem francesas lhe colocaram alguns problemas de origem tradutológica os quais poderiam facilmente resultar numa incongruência para o leitor, o qual se deverá abstrair destas referências para situar a peça num plano universal, tal como acontece com *Fröken Julie*:

«Concerning my own version of the play I wish to add a word of explanation. Strindberg has laid the scene in Paris. Not only the scenery, but the people and the circumstances are French. Yet he has made no attempt whatever to make the dialogue reflect French manners of speaking or ways of thinking. As he give it to us, the play in French only in its most superficial aspects, in its settings — and this setting he has chosen simply because he needed a certain machinery offered him by the Catholic, but not by the Protestant, churches. The rest of the play is purely human in its note and wholly universal in its spirit. For this reason I have retained the French names and titles, but have otherwise striven to bring everything as close as possible to our modes of expression. Should apparent incongruities result from this manner of treatment, I think they will disappear if only the reader will try to remember that the characters of the play move in an existence cunningly woven by the author out of scraps of ephemeral reality in order that he may show us the mirage of a more enduring one» (Björkman, 2009: 7-8)

Independentemente dos nomes escolhidos para desenvolver a intriga desta peça, importa agora recuar até ao momento em que a obra é concebida e Strindberg a entrega aos editores Bonniers, convencido do êxito total que a acompanharia.

Estava em Skovlyst, na Dinamarca, quando escreve a Karl Bonnier, filho do seu editor Albert Bonnier, explicando-lhe que lhe enviava a primeira peça realista do teatro sueco. Neste preciso ano, em Fevereiro, já Strindberg se correspondia com Émile Zola, a quem chama de mestre e expressa a sua maior admiração e gratidão pelo contributo e pelas opiniões manifestadas (cf. Robinson, 1992a: 265).

A 10 de Agosto escreve ao amigo e editor Karl:

«I hereby take the liberty of offering you the first Naturalistic Tragedy in Swedish Drama. And I beg you not to reject it without careful thought, or you may come to regret it, for, as the Germans say: "Ceci datera" = this play will go down in the annals. My terms are only the production costs for the manual labour (=one month's upkeep), or 500 kronor for 1,500 copies.

2. Its immediate printing (it offers no competition for Life in Skerries).

3. Decently got up like a book, not like an opera libretto, as was the case with Comrades.

In any event, I request that it remain unread by those of either sex whom it doesn't concern, and trust that in particular, the title will remain a secret, and the plot won't be made public!

Kind regards

August Strindberg»

(Robinson, 1992a: 280)

Numa espécie de *post scriptum* sublinha que «*Miss Julie is No1 in a forthcoming series of nat. tragedies*», pelo que se advinha a corrente literária pela qual se regerá durante os próximos escritos.

Nesta carta, bastante pretensiosa e segura da aceitação por parte do editor, Strindberg tem razão em pensar que «*ceci datera*», ou seja, que *Fröken Julie* marcará indiscutivelmente um ponto de viragem não só no teatro sueco, como também na literatura naturalista do seu país. Contudo, este «*ceci datera*» — expressão francesa que concretiza a a cristalização do êxito no devir temporal, o triunfo na História —

sabe-se agora premonitório do sucesso da peça em tempos que nunca chegará a conhecer e não no seu tempo coevo.

Novamente, nesta carta, é possível ler que a obra apresentada não fará o gosto do sexo feminino, que deve ser apartado de matérias que não lhes dizem respeito.

Como os Bonnier não se mostram interessados na publicação da peça, Strindberg volta a insistir a 21 de Agosto, explicando que a sua influência já se faz sentir no *Théâtre Libre* de Antoine:

«In order to try and influence your decision regarding Miss Julie, I should like to mention that in a letter from M. Antoine, directeur [sic] du Théâtre Libre (the Naturalist theatre) in Paris, I have been informed that the father would probably have already been staged this season if he hadn't previously committed himself to Ghosts, and that the man is moreover certain (nul doute) that we (we two = he and I) shall 'à un certain moment' try our fortunes together. He hasn't read Miss Julie, but will soon be receiving a copy, and he bids me welcome to Paris, in order to continue our collaboration more closely.

In your dual capacity of Swede and woman-hater, you ought to commit your publishing house to supporting a fellow countryman who will one day carry the Swedish flag ahead of the 'pure' Norwegian into the heart of world culture [trocadinho dirigido a Ibsen].

Watch your step now, for Naturalism is about to enter the Academy (not the Swedish) with the Legion of Honour, and it won't be superseded before Darwinism — whose logical consequence it is — becomes superfluous too; hoc est: never!...» (Robinson, 1992a:281)

Nem o facto de ser o *porta-bandeira* do Naturalismo sueco e da Academia francesa, nem o facto de apelar ao sentimento de patriotismo e de *woman-hater*, fizeram com que Bonnier se decidisse a publicar a peça em livro.

Restava-lhe o editor Joseph Seligmann, que fundara em 1878 a editora Seligmann & Co, juntamente com Hugo Geber (cf. Robinson, 1992a: 69-70)⁵⁵.

A carta que lhe envia, depois da recusa da casa Bonnier, apresenta exactamente os mesmos motivos: a França, o interesse de André Antoine, a emergência do Naturalismo como corrente literária, a imposição do Darwinismo enquanto verdadeira

⁵⁵ Os primeiros trabalhos que envolveram a parceria de August Strindberg foram a tradução e a revisão de livros infantis: *For our children*. Em 1876, já na companhia de Siri e com a ajuda desta, a editora publica *Portraits by Ludvig Richter with old and new verses by August Strindberg*. Seguiram-se traduções de obras inglesas e americanas em que o dramaturgo trabalhava: *American Humorists vol II-III*; *Tottie's Nursery Rhymes* e *Childhood's Delight*. Devido ao seu débil conhecimento da língua inglesa, a ajuda de Siri e do cantor de ópera Algot Lange, seu amigo de então, foram determinantes para a consecução destes trabalhos. Só depois do sucesso de *Röda Rummet* é que Strindberg parece afirmar-se como escritor no panorama literário e Seligmann se interessa pela publicação das suas obras. (cf. Robinson, 1992a: 69-70)

filosofia e conhecimento; o valor indubitável da peça, a decadência/desvalorização das verdadeiras obras de arte na Suécia.

Por esta altura, Strindberg continuava na Dinamarca, mas já tinha mudado de região. Encontrava-se agora em Lyngby. Ao contrário da intimidade que demonstrava com Albert e Karl Bonnier, nas cartas trocadas com Seligmann é notório o distanciamento e o tom cordial com que se lhe dirige:

«Joseph Seligmann, Publisher,

[...]

It is nearly ten years since Sweden's first naturalistic novel was published by your firm [refere-se a *Röda Rummet*], with what consequences we now know.

Today I'm sending for your perusal the first Swedish naturalistic drama [Fröken Julie], written as I believe it should be, according to the reasons I have given in the foreword.

It is hardly likely that the play will be performed in Scandinavian for some time, but a letter yesterday from the director of the naturalists' theatre in Paris, M. Antoine, has led me to hope that I shall see one of my plays staged there, for he says that *The Father* would in all probability have already been put on this reason if *Ghosts* had not been in rehearsal.

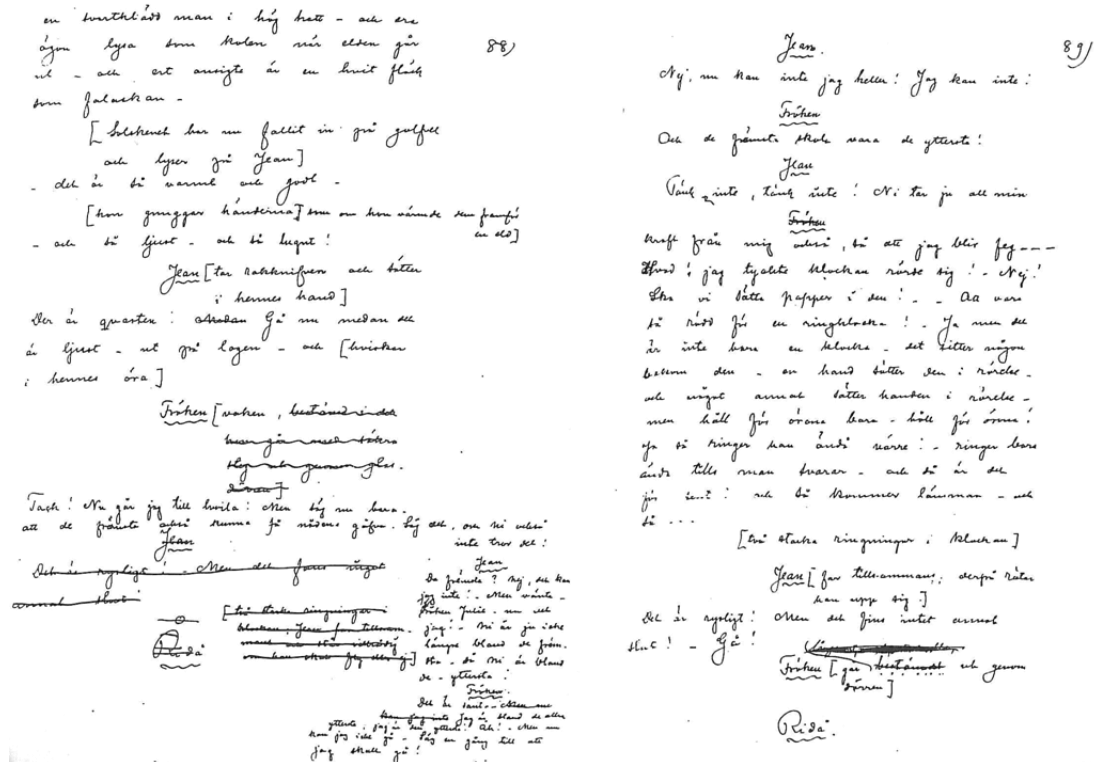
So far as Naturalism as a literary movement is concerned, it may be going through a temporary depression in Sweden, but as we know, it is already making its entry into the Academy in France, and it can no more be superseded than Darwinism, the philosophy of the future, of which it is the logical consequence.

I now leave it to your educated judgement to decide my drama's immediate fate, and ask only 400 kronor (without a page count) for the first edition.

A serious work on which a great deal of talent has been expended ought at least to escape legal persecution. [...] (Robinson, 1992a: 281-282)»

Seligmann acabaria por ser o responsável da primeira edição de Fröken Julie. Porém, teria achado a peça demasiado grosseira e exigiu que Strindberg a cortasse ou alterasse como já foi referido anteriormente. Strindberg concorda que Seligmann corte a peça, como se de um *ultimatum* se tratasse. Na opinião de Balzamo, as mutilações deliberadas de Seligmann levaram não só a condicionar o primeiro texto apresentado — mesmo assim censurado aquando da tentativa da primeira apresentação a 9 de Março de 1889, no *Dagmarteatret* — como também a condicionar todas as traduções que se lhe seguiram, nomeadamente a francesa de Charles de Casanove.

O verdadeiro manuscrito teria desaparecido pouco depois da publicação e só foi novamente encontrado em 1936. Se por um lado é com alegria que se celebra esta descoberta, não se pode também deixar o desconforto de lado: de acordo com Elena Balzamo, o manuscrito continha dois tipos de emendas: as rasuras e acrescentos feitos pelo editor e aqueles que o próprio Strindberg já lhe havia feito.



XXX. Manuscrito de *Fröken Julie* com emendas, 1888, Nordiska Museet.

No que diz respeito ao texto propriamente dito e à sua pureza, é certo que se esperava que quer os métodos científicos utilizados, quer o trabalho dos críticos convergissem em esforços sucessivos para a extracção da sua verdadeira natureza: o **verdadeiro** original, implicando que todas as outras publicações e traduções não passavam de fraudes, pois não tinha sido permitido ao autor dar à estampa e à boca de cena a obra tal e qual como houvera sido criada.

O trabalho de reconstituição do texto não se mostrou uma tarefa simples. Só em 1984, o especialista Gunnar Öllen — e graças à tecnologia de ponta de então — pode apresentar uma versão digna do ponto de vista *canónico* e *definitiva*, sendo esta versão a que figura nos volumes da Edição Nacional Sueca das Obras de A. Strindberg (cf. Balzamo, 1996: 2).

A obsessão pelo que é o original e o que o autor queria que fosse a sua vontade pode levantar diversas questões problemáticas: não esteve Strindberg de acordo com as modificações feitas? Não escreveu o próprio:

«En accusant la réception de l'ultimatum, j'accepte vos conditions. **J'ai confiance en votre jugement éclairé**, surtout en ce qui concerne la préface ; toutefois, je souhaite y voir figurer les raisons qui expliquent mes innovations dans la peinture des caractères. Pour ce **qui est des grossièretés, je suis d'accord pour les supprimer.**» (Balzamo, ididem)

Não tem legitimidade um autor de modificar a qualquer momento a sua obra e de não querer mostrar essa versão ao público? Não acompanhou Strindberg as traduções francesas, inglesas e alemãs que se fizeram entretanto? A todas estas questões responder-se-á de forma afirmativa, o que deixa uma porta aberta para uma discussão que pode ter vários contornos, sem que se chegue, no entanto, a conclusões elucidativas sobre o que é efectivamente o conceito de **verdadeiro**, de **puro**, de **canónico** ou mesmo de **definitivo**.

Em algumas das cartas posteriores que escreve a vários correspondentes, o valor inicial que votava a *Fröken Julie* parece-lhe então diminuído e suplantado por criações maiores, como se a primeira grande tragédia naturalista não passasse de uma pequena tragédia afinal, ridicularizando os sinos da manhã que o compositor Hedberg certamente lhe faria repicar, o pôr-do-sol, os laivos de romantismo remanescente, entre outros:

«Karl Otto Bonnier,

Skovlyst, 21 August 1888

[...] In a week I shall be sending you a new naturalistic tragedy, even better than Miss Julie, with three characters, a table and two chairs, and no sunrise. [...]» (Robinson, 1996a: 281)

«Herr Joseph Seligmann,

Holte, 29 september 1888

[...] However, having seen from the accompanying advertisement just how intimately one may write, I am sending for your perusal a drama which is finer than Miss Julie, and where new formula is taken still further, to hear if you would be willing to publish it in one volume, together with the other drama.[...]» (Robinson, idem: 285)

«Herr Joseph Seligmann,

Holte 16 october 1888

[...] Miss Julie is still compromised with romanticism and coulisses (even though I deliberately left out the ringing of the church bells, which Hedberg would have seized on without fail), but Creditors is modern through and through, humane, charming, and all three of its characters sympathetic, interesting from beginning to end.

In the hope of a good and quick return on Miss J.» (Robinson, idem: 290)

Fröken Julie estreia efectivamente em Copenhaga, numa sessão privada que, como já se referiu no capítulo anterior *Siri e Strindberg: realidade tornada ficção*, acabou censurada e não teve um bom acolhimento por parte do público.

O *naturalismo* implícito na peça não foi o que desagradou ao público. O facto de uma mulher se suicidar por ter mantido relações com um criado poderá ter estado na origem do desconforto, porque seria um comportamento demasiado anti-natural mesmo para a sociedade sueca conservadora da época.

Strindberg tem necessidade de escrever um *Prefácio* para esta peça, funcionando como um arauto do Naturalismo sueco e dando sucessivas explicações sobre a origem e a construção da obra. Curiosamente, este *Prefácio* foi escrito já depois da peça estar concluída, o que é natural, uma vez que estes textos são redigidos no fim na obra. Porém, Strindberg fá-lo numa necessidade evidente de justificar a sua peça, de a dar a entender ao público e aos editores (cf. Törnqvist; Jacobs, 1988). Aqui, começa por clarificar como lhe surgiu a a ideia para *Fröken Julie*:

«Och till den ändan har jag valt eller låtit mig gripas av ett motiv, som kan sagas ligga utanför dagens partistrider, emedan problemet om socialt stigande eller fallande, om högre eller lägre eller sämre, man eller kvinna, är, har varit och skall bli av bestående intresse. När jag tog detta motiv ur livet, sådant jag hörde det omtalas för ett antal år sedan, då händelsen gjorde ett starkt intryck på mig, fann jag det lampa sig for sorgspelet, ty ännu gör det ett sorgligt intryck att se en lyckligt lottad individ gå under, mycket mer en släkt dö ut.⁵⁶» (Strindberg, 1963:60)

Este *tema* foi retirado da história verdadeira de Emma Rudbeck: filha de um general, manteve uma estranha relação amorosa com um empregado do pai, acabando depois como empregada de mesa em Estocolmo (cf. Törnqvist; Jacobs, 1988:24), história esta que confirma a Verner von Heidenstam, um jovem escritor sueco que se tornará o seu maior rival literário a partir de 1890, como que retomando um assunto familiar e conhecido da sociedade em geral.

⁵⁶ «Com este objectivo, escolhi, ou deixei-me ser levado, por um tema que é passível de ser considerado apartado das lutas partidárias actuais, uma vez que o problema relacionado com a ascensão ou com o declínio sociais, com o melhor ou com o pior, com o homem ou com a mulher, é, tem sido e será sempre assunto de interesse permanente. Quando peguei neste assunto, baseado numa história real, que ouvi há alguns anos atrás — e que nessa altura me causou grande impressão — pareceu-me matéria adequada para uma tragédia; uma vez que continua a ser trágico ver alguém a quem o destino parece sorrir ir definhando e muito mais trágico se essa geração se desvanecer por completo.» (Tradução livre)

Escreve-lhe a 13 de Outubro de 1888:

«... Seligmann is publishing one of them, Miss Julie, which is all about how Fröken Rudbeck seduced her groom [pelo modo como o assunto é abordado é notório que von Heidenstam sabe a que história Strindberg se refere]! Magnificent.

Albert B. turned it down. Doctor Seligmann accepted it, after having taken the advice of all his conservative friends! You see! To understand coarseness, one must be educated!

Fredrikson (the Chartered Accountant) – [Gustaf Fredrikson torna-se o responsável pelo Teatro Real desde 1888] is thinking of putting in on» (Robinson, 1996a: 288)

No que diz respeito aos personagens, refere-os como consequência de um período de transição entre as tradições e a modernidade, onde em corpos envelhecidos entraram ideias modernas graças aos jornais e às conversas, sendo a sua *alma*

«äro konglomerater av förgångna kulturgrader och pågående, bitar ur böcker och tidningar, stycken av människor, avrivna lappar av helgdagskläder, som blivit lumpor, alldeles som själen är hopflikad.»⁵⁷ (Strindberg, 1963: 62)

Strindberg faz também referência às obras literárias que lhe serviram de modelo, nomeadamente os romances psicológicos dos irmãos Goncourt:

«Detta emedan jag trott mig märka, att för nyare tidens människor det psykologiska förloppet är det som intresserar mest, och vara vetgiriga själar icke nöjas med att se något försiggå, utan att få veta hur det går till! Vi vilja just se trådarna, se maskineriet, undersöka den dubbelbottade asken, taga på trollringen för att finna sömmen, titta i korten för att upptäcka huru de aro märkta.

Jag har därvid haft för ögonen bröderna Goncourts monografiska romaner, vilka tilltalat mig mest av all nutidslitteratur.»⁵⁸ (Strindberg, 1963:66-67)

Apesar da literatura naturalista francesa ser evocada para o prefácio e a construção de *Fröken Julie*, ter-se-á que apontar mais do que os simples romances monográficos dos irmãos Gouncourt: Zola e Balzac são certamente os seus mestres.

⁵⁷ «...são aglomerados de culturas passadas e presentes, restos de livros e de jornais, fragmentos da humanidade, pedaços de fatos domingueiros que se tornaram farrapos, do mesmo modo como a alma humana está remendada.» (Tradução livre)

⁵⁸ «Fiz isto desta forma, porque acredito que o que mais interessa as pessoas, hoje em dia, é o desenvolvimento psicológico. As nossas almas curiosas não se contentam apenas a ver que se passa qualquer coisa, querem saber porque é que isso acontece. Queremos ver os fios, a maquinaria, examinar a caixa de fundo duplo, tocar o anel mágico para descobrir-lhe a costura, ver as cartas para saber como foram marcadas. Ao fazê-lo, tive em mente os os romances monográficos dos irmãos Gouncourt, que são o que mais me atrai em toda a literatura contemporânea.» (Tradução livre)

Num estudo da década de 60, intitulado *Documentation – Evocation*, Carl-Olof Gierow procura demonstrar como Strindberg se documentou e quais são as evocações e os ecos vários das leituras e dos seus mestres na peça aqui em análise.

Gierow aponta entre o enredo de *Modeste Mignon* de Balzac «ressemblances [...] non pas par le fond, mais par nombre de détails.» (Gierow, 1967 : 109) e esclarece que há linhas semelhantes entre a intriga secundária de *Modeste Mignon* e a intriga de *Fröken Julie*, porém, não podendo garantir que Strindberg tenha lido a obra antes de escrever a peça, Gierow mantém-se no campo das hipóteses:

«Une soeur de Modeste avait été séduite, enlevée et abandonnée par un escroc ; elle devait en mourir, ces événements, racontés en quelques lignes seulement, reflètent l'action principale de «Mademoiselle Julie» et sont comme un prolongement de certains dialogues entre Julie et Jean, par exemple les propos qu'ils échangent au sujet d'un voyage en Italie. Remarquons ensuite que le roturier de La Brière, devenu vicomte par son mariage avec la fille d'un comte, pourra rappeler Jean, qui allèche Julie par le titre de comte roumain, qu'il dit pouvoir acheter lorsqu'il sera arrivé. Le thème de l'ascension sociale se retrouve donc dans «Modeste Mignon», sans être pourtrant ni particulièrement souligné ni présenté, comme il l'est dans la pièce de Strindberg comme fond de la pièce et loi sociale «prouvée». (Gierow, 1967 : 110)

Pela leitura de obras como *Inferno*, é possível perceber que *Seraphita* de Balzac, a par da filosofia de Swedenborg, se tornam na nova revelação de Strindberg. Todavia, a fase *Inferno* precede os últimos tempos do seu casamento com Frida Uhl e, por isso mesmo, não se pode assegurar que o autor tenha lido toda a obra balzaquiana, ou que a tenha lido antes até 1888, tal como refere Gierow. Por isso, planta-se esta hipótese no campo da evocação e não da documentação, tal como se situam as que dizem respeito à escola e à estética de Zola e de Flaubert.

No que diz respeito a *Madame Bovary*, Strindberg chega mesmo a pedir ao então marido de Siri, Carl Wrangel, que seja permitido à esposa traduzir essa obra a partir do francês. Já em 1884 e casado ele com von Essen manda vir um exemplar para si por intermédio de amigos para Ouchy, onde residia na altura.

Este romance é a única referência literária que Strindberg tem de Flaubert, podendo ter Strindberg olhado para Emma Bovary:

«comme un '«document», «un comportement», humain, qui pourra avoir prêter des traits à Hélène de «Contre Paiement» [...] Peut-on voir une influence directe sur Strindberg dans la méthode de documentation dont se servait Flaubert ? Zola, lui, souligne, dans «Les Ecrivains naturalistes», l'impression d'extrême simplicité qui communique «Madame

Bovary» : «C'est de la vie exacte donnée dans un cadre admirable de la facture» (Gierow, idem : 111)

Tornqvist consegue ainda ver na obra laivos de *Fru Marie Grube* do dinamarquês J. P. Jacobsen, que escrita em 1876, chegou a seduzir Strindberg para a pôr em cena no começo da década de 80. Contudo, nunca chegaria a ser montada:

«Much more closely related to the main theme of *Miss Julie*, however, is another novel that Strindberg greatly admired [...] *Marie Grube* was a highborn 17th century figure whose story has been retold by several Danish writers: Holberg, Blicher, and H. C. Andersen. When her marriage with her royal kinsman, Ulrik Frederick, ended in divorce, Marie Grube first returned to her father's estate [...], where, during a fire in the stables, she responded to the powerful physical attractions of one of the grooms. After marriage to this brutal peasant, she spent the remainder of her life as a simple innkeeper.» (Törnqvist; Jacobs, 1988: 25)

Entre 1883 e 1889 Strindberg empreende o seu exílio voluntário e durante esse tempo escreve algumas das suas obras mais controversas: *Giftas I-II*, que lhe valeu uma acusação em tribunal por blasfêmia, e *Röda Rummet*, sátira aos comportamentos sociais e intelectuais dos seus amigos.



XXXI. Ilustração de um Jornal contemporâneo sueco com a caricatura da recepção de August Strindberg quando regressa a Estocolmo a 20 de Outubro de 1884. A caricatura é acompanhada da frase: "*Jag kommer hem!*" (Chego a casa!)

Durante a Primavera de 1888, vamos encontrar o escritor na Dinamarca, depois de ter já passado por França e pela Suíça. Em Copenhaga — e graças a Georg Brandes, que aí dava uma série de conferências — Strindberg faz uma descoberta fantástica, a qual influenciará indubitavelmente a sua literatura e a sua concepção da sociedade — Friedrich Nietzsche:

«my psychic uterus has received a mighty ejaculation of Friedrich Nietzsche, so that I feel as full as a pregnant bitch. He's the man for me!» (Törnqvist; Jacobs, *idem*: 12)

Ao encontrar o dramaturgo sueco em Copenhaga, Georg Brandes aconselha-lhe um livro do filósofo — *Der Fall Wagner (O Caso de Wagner)*. Strindberg mostrou-se tão maravilhado quanto entusiasmado com as leituras que realizou. E Brandes levou mais longe este encontro entre ambos: ele mesmo se encarregou de apresentar o escritor a Nietzsche, descrevendo-o como «le seul génie de la Suède», (Meyer, 1985: p. 269). As relações iniciaram-se e, no final desse mesmo ano, os dois encetaram uma breve, mas não menos importante correspondência. Esta correspondência faz-se em triângulo: Brandes—Nietzsche—Strindberg e durou seis semanas, pois culminou com o colapso mental do filósofo e com o seu falecimento. Assim, restam cinco cartas de Nietzsche para Strindberg e quatro cartas de Strindberg para Nietzsche. Robinson explica que as respostas do dramaturgo para o filósofo demonstravam alguma parcialidade nos temas escolhidos e que eram escritas de forma pouco sistemática. Strindberg assimilava e partilhava apenas o que dizia respeito ao radicalismo aristocrático, assunto que experienciava:

«Thus, he was at least partly correct in maintaining (as he often did) that his initial enthusiasm reflected not a submission to Nietzsche's ideas, but his recognition of the ground they had in common, and even his most Nietzschean book, *By the Open Sea*, explores, rather than accepts, the limits of the position he currently adopted. In later years he severely criticized Nietzsche, either directly in *Gothic Rooms* or obliquely as the madman Caesar, in *to Damascus*.» (Robinson, 1992a: 294)

Antes de escrever *Fröken Julie*, Strindberg lera *Jenseits von Gut und Böse (Entre Deus e o Diabo)* de Nietzsche. Nesta obra e em *Der Fall Wagner*, que Brandes lhe aconselhara, o autor encontrou respostas para questões que o vinham preocupando durante vários anos: assim, «his egalitarian principles were replaced with the idea of the intellectual superman as described by Max Nordau» (Törnqvist; Jacobs, *idem*: 12), pois Nordau fizera crescer em Strindberg ainda mais a crença na corrente de pensamento do elitismo social⁵⁹.

⁵⁹ O pessimismo antidemocrático que acabou por delinear o pessimismo de Strindberg advém sobretudo das teorias filosóficas de Schopenhauer e de von Hartmann, mas também com uma forte influência das ideias de «degeneração» propostas e avançadas pelo filósofo e médico alemão Max Nordau (1849-1923). Na sua obra, *Out of Inferno: Strindberg's reawakening as an artist*, Harry Gilbert Carlson refere que, uma vez que Nordau aplicava o conceito de degeneração física à capacidade intelectual do homem europeu, Strindberg viu, nesta teoria, uma continuação das ideias anteriormente postuladas por Rousseau: «The warnings made for so long

«He followed Max Nordau both in dividing humanity into two intellectual types, the “great” and the “small” and in attributing all progress to the mental activity of a few superior individuals, who transmit the increased molecular activity of their brains to the less intelligent masses; all women, in Strindberg’s estimation, belong to the weaker intellectual type.» (Törnqvist; Jacobs, idem: 15)

Dividindo a humanidade entre fortes e fracos, Strindberg havia já publicado, um ano antes, um artigo no jornal dinamarquês, *Politiken*, onde discorria sobre a fatalidade dos fortes terem dado demasiada liberdade aos fracos, acabando por se subjugar, desta forma, a eles:

«The small are dangerous. It was they who invented Christianity, they who preached the gospel of the small, viz., since I cannot be great, let all of us be small. They were the ones who convinced the strong man, when slapped on the one, to turn the other cheek; it was the small who made the great lose their heads by talking about human rights. That was enormously clever of the small, but terribly, terribly stupid of the great and the strong.» (Törnqvist; Jacobs, idem: 15)

Na primeira parte do Prefácio Strindberg explica a base da sua tragédia (*sorgespel*), explicando a descendência dos indivíduos e das classes sociais, as questões morais, o bom e o mau, e as questões mais sensíveis que afastam o homem da mulher (cf. Strindberg, 1963:60).

Também em Janeiro de 1887, Strindberg tornar-se-ia um entusiasta do campo da Psicologia. Desenvolveu, segundo ele, um novo género: a *luta entre cérebros*. Este foi aliás o título de um dos seus contos em *Vivisektiner (Vivissecações)* e esta passa a ser a sua fórmula inovadora para o teatro. Era isto que o naturalismo francês procurava há anos e que ainda não tinha descoberto:

«“the battle of the brains” is Strindberg’s name for hypnosis in the waking state, and it generally results in what he called “psychic murder”[...]. [...] psychic has replaced physical power in the struggle for survival and that both murder and suicide are now generally cerebral operations.» (Törnqvist; Jacobs, idem: 19)

about the dangers faced by cultural man when he becomes alienated completely from nature had finally come true: according to Nordau, Europe was on the brink of collapse. [...] Although Nordau had little use for Decadents, they accepted his thesis that just as individual organisms and species age or evolve past the point where they can compete successfully in the struggle for survival, European man had advanced past maturity into senility and was therefore doomed to meet extinction at the hands of those who had remained closer to nature.» (Carlson, 1996: 173-174). Porém, apesar de Strindberg nutrir uma aberta simpatia por estas filosofias e correntes de pensamento, nunca optou pela solução proposta pelos *Decadentes*: a total rejeição do que viam enquanto Natureza maligna e cruel, afastando a arte da realidade. Tal como Oscar Wilde, Strindberg acaba por representar as relações entre a arte, a natureza e a realidade em dois fundamentos filosóficos opostos. (cf. Carlson, *idem*: 175).

Peças como *Fadren* e *Fordringsägare* espelham bem a exploração desta temática, onde os fortes sucumbem ao vampirismo dos fracos. O protagonista é hipnotizado e envolto na teia do mais fraco, através de sugestões, insinuações que o levam até à loucura e ao suicídio.

Strindberg, na primeira versão que escreve de *Fröken Julie*, a protagonista aparece marcada na cara. A natureza deste episódio é referida num diálogo entre Jean e Kristin logo no início da peça: Julie teria obrigado o noivo a saltar por cima do seu pingalim, batendo-lhe de seguida. À terceira vez que a menina repete a humilhação, o noivo ter-lhe-á retirado o objecto e tê-la-á marcado na cara com ele, obrigando-a, desta forma, a usar mais maquilhagem. Na segunda versão da peça, esta cena é rasurada e a menina aparece sempre como dominadora.

Tal como Strindberg refere no seu Prefácio, em *Fröken Julie* o mais fraco tem aversão ao sexo oposto e tem aversão à reprodução. Alf Sjöberg, recupera a primeira versão escrita por Strindberg no filme, *Fröken Julie*, de 1951, tal como Ingmar Bergman o fez em 1985, mas de maneira distinta.

No filme de Sjöberg é possível perceber a desilusão de Julie perante a cadela Diana. Assim, que a vê junto do cão do fazendeiro, Julie bate-lhe violentamente. Nesta versão, o noivo está presente e impede-a de continuar a violentar o animal. Servindo-se então da primeira versão da peça, Sjöberg mostra-nos uma Julie claramente dominadora: tira o pingalim das mãos do noivo e mostra-lhe como a cadela obedece cegamente saltando no ar de um lado para o outro. Depois, Julie olha para o noivo e pede-lhe que obedeça exactamente como um cão. Estes momentos são, no filme, presenciados por Jean.

Esta cena do filme possibilita a compreensão da aversão de Julie pelo sexo enquanto meio de reprodução e prazer e o confronto de classes, pois a menina não permite o contacto da sua cadela com o cão do fazendeiro.



XXXII. Diana aproxima-se do cão do fazendeiro, 00:11:02. Filme de Alf Sjöberg, *Fröken Julie*, 1951.



XXXIII. Julie agride a cadela com o pingalim, 00:11:22. Filme de Alf Sjöberg, *Fröken Julie*, 1951.



XXXIV. Julie faz a cadela saltar através do pingalim, mostrando a sua disciplina, 00:11:35. Filme de Alf Sjöberg, *Fröken Julie*, 1951.



XXXV. Analogamente, Julie faz saltar o noivo utilizando o mesmo método, 00:11:44. Filme de Alf Sjöberg, *Fröken Julie*, 1951.



XXXVI. Jean apercebe-se do sucedido, 00:11:09. Filme de Alf Sjöberg, *Fröken Julie*, 1951.



XXXVII. O noivo esbofeteia Julie, 00:11:56. Filme de Alf Sjöberg, *Fröken Julie*, 1951.

Na peça que Ingmar Bergman apresenta em 1985, no *Kungliga Dramatiska Teatern*, uma Fröken Julie excessivamente maquilhada e claramente marcada no rosto. Não alterou qualquer registo da linguagem oitocentista de Strindberg e pretendeu manter-se o mais próximo possível do que o dramaturgo pretendia. Marie Göranson

interpretou o papel de Julie, sendo substituída em 1991 por Lena Olin, quando montaram novamente a peça no *Dramatiska Teatern*. Peter Stormare desempenhou o papel de Jean e Gerthi Kulle o de Kristin.

Através das fotografias conseguidas para análise nesta dissertação, gentilmente cedidas pelo *Dramaten*, é possível ver que a marca que Julie tem na cara não é fruto de um esbofeteamento, tal com Sjöberg sugeriu no seu filme, mas sim de um rasgo provocado pelo pingalim. As fotografias que se mostram em seguida tratam-se da reposição feita em 1991, com Lena Olin. A escolha prendeu-se única e exclusivamente com o facto de, nas fotografias a cores disponibilizadas, ser mais visível a marca no rosto e o impacto da maquilhagem. O rosto branco rasgado contrasta de forma mais intensa com o vestido vermelho que a actriz usa.

Na representação de 1985, o vestido de Julie é branco e o contraste entre vestuário e rosto não é tão evidente, considerando ainda que as fotografias com a interpretação de Maria Göranson são a preto e branco. Na reposição de 1991, Lena Olin enverga um fato mais claro só no momento final, quando desce do quarto para fugir com Jean.



XXXVIII. Lena Olin no papel de Fröken Julie. Encenação de Ingmar Bergman, *Kungliga Dramatiska Teatern*, 1991.



XXXIX. Lena Olin no papel de Julie e Peter Stormare no papel de Jean. Encenação de Ingmar Bergman, *Kungliga Dramatiska Teatern*, 1991.

Voltando à peça escrita por Strindberg, o dramaturgo explica as características de Julie e a razão do seu triste desenlace no Prefácio. Porém, a Georges Brandes justifica estas características através da filosofia de Nietzsche:

«And I hail him [Nietzsche] as the liberator, ending my letters to my literary friends like his catechumen with: Read Nietzsche!

And so to Miss Julie! 'Der Todhass der Geschlechter', which N. sees The Father⁶⁰, is to be found there too, but with the addition of a conscious aversion in the weak species to reproduce itself (cf. Schopenhauer on Pederasty), the weakness of its will to live, the dream of falling from the pillar, her mother's aversion to intercourse, her male upbringing, etc.» (Robinson, 1992a:428)

O hipnotismo, e o poder da sugestão que levam o personagem a cometer suicídio, ainda estão bem presentes em *Fröken Julie*. Aliás, Strindberg, no *Prefácio* à obra, explica porque é que o suicídio é o único caminho apresentado a Julie:

«Här begås ett självmord. [...]Fröken Julies sorgliga öde har jag motiverat med en hel mängd omständigheter: [...] Jag har således icke förfarit ensidigt fysiologiskt, icke monomant psykologiskt, icke bara skyllt på arv från modren, icke bara kastat skulden på månadssjukan eller uteslutande på "osedligheten", icke endast predikat moral! Detta sista bar jag överlåtit åt en kokerska i brist på en präst.»⁶¹ (Strindberg, 1963: 61-62)

A Georg Brandes explica o suicídio da seguinte maneira:

«The suicide is properly motivated: her dislike of life, the longing for a family to die out its last defective individual, the aristocratic feeling of shame at intercourse with a lower species; more immediately: the suggestions from the blood of the bird, the presence of the razor, the fear of the theft's discovery, and the command by the stronger will (primarily the servant, more remotely the Count's bell). Note that left to herself, Miss Julie would have lacked the strength, but now she is driven and led on by numerous motives⁶².

Strange that through Nietzsche I should now find the method in my madness of 'opposing everything'. I reassess and put new values on old things! (Unmask) That's what no one has understood. Hardly even myself!» (Robinson, 1992a:295-296)

Pela altura que escreve *Fröken Julie*, o casamento com Siri já não vive dias felizes e está perto do fim. Apesar de Strindberg fazer crer ao seu editor, Albert Bonnier de que não consegue viver sem a sua esposa e os seus filhos, quando este o visita em Taarbaek (cf. Meyer, 1985:269), a verdade era que o convívio com a filosofia de Nietzsche estavam a ajudar à destruição do seu casamento, tal como refere Michael Meyer:

⁶⁰ Nas notas finais da sua obra, Robinson acrescenta: «In the letter of 27 November, Nietzsche commented on the way The Father reflected his 'own conception of love — with war as its means and the deathly hate of sexes [der Todhass der Geschlechter] as its fundamental law.» (Robinson, 1992a:428)

⁶¹ « Nesta peça, cometeu-se um suicídio. Apresentei uma variedade de circunstâncias para o destino trágico de Julie: [...] Eu apresentei, portanto, unilateralmente razões fisiológicas e psicológicas; não responsabilizei somente o legado de sua mãe, nem lancei a culpa sobre uma doença mental ou sobre a imoralidade; não preguei somente a moralidade! Esta última parte, deixei-a a uma cozinheira, na ausência de um Pastor.» (Tradução livre)

⁶² A 5 de Dezembro, Brandes responde a Strindberg dizendo-lhe que as suas explicações «almost persuade me». Brandes refere também que o amigo valoriza demasiado Nietzsche em alguns aspectos, enquanto que «there were a great many things in his doctrine to which I personally object. There is a great deal which appears much less original to me than it does to you or to him. You will surely agree that his anti-Christianity is hardly likely to make a particularly deep impression on someone who for twenty years and more — much of that time alone — was borne the odium of being the Antichrist of the North.» (Robinson, 1992a:428)

«sa haine pour Siri, à cette époque, et pour toutes les femmes en général, à travers elle, et aussi, sa déception progressive envers le socialisme et sa découverte de Nietzsche et des récentes théories sur l'élitisme racial, tout cela provoqua chez lui une inhabituelle confusion des idées.» (Meyer, idem:271).

Quando recebe Bonnier, Strindberg faz os possíveis por manter a aparência de um casamento feliz, no entanto, a sua correspondência é demasiado explícita e não deixa dúvidas. Nos finais de Março, em Taarbaek escreve a Rudolf Wall, jornalista e editor com quem trabalhou e de quem Strindberg recebeu numerosos empréstimos:

«My wife belongs to that group of abnormal women who love their own sex. This is something which I have been enlightened enough not to treat as a crime but as a disorder. Unfortunately, however, this disorder has had consequences for our marriage, and now that our children are grown up — my oldest daughter is 8 — they suffer immeasurably from the stain on their mother, which cuts her off from the whole of society, especially when her behavior has made her notorious. But the worst of it is, she has no notion of her disorder, and simply carries on under the influence of her dreadful instinct!

I still have a letter from her when she was Baroness Wrangel, in which she confesses her passion for the present Baroness [Sofia Bretou com que se casou depois o Barão Wrangel], and can recall the quite moving innocence with which at that time she sat in the midst of a group of ladies and gentlemen and spoke of her 'unhappy love'. (Robinson, 1992a:271,-272)

Na opinião de Strindberg, Siri é tão *meia mulher* quanto Julie. Reproduz-se sem ser mulher-mãe, sem ser mulher-esposa. Deixa o rasto da sua descendência, «conduzindo a sua miséria de geração em geração» (Strindberg, 2010: 10).

Para Strindberg, a construção de Julie passa por uma mulher que não se vende por dinheiro, mas que se vende por títulos; uma mulher criada por outra *meia mulher* — sua mãe — que a ensinou a odiar os homens e a não gostar de ter relações sexuais. A mulher moderna que se afasta do conservadorismo e se quer igualar ao homem e vincar a sua superioridade social:

«Fröken Julie är en modern karaktär, icke såsom om icke halvkvinnan, man-hataren, skulle ha funnits i alla tider, utan därför att hon nu är upptäckt, har trätt fram och gjort buller. Halvkvinnan är en typ som tränger sig fram, säljer sig numera mot makt, ordnar, utmärkelser, diplom, såsom förut mot pengar, och antyder urartning. Det är ingen god art, ty den består icke, men den fortplantar sig tyvärr ett led med sitt elände; och urartade män synas göra omedvetet urval ibland dem, så att de förökas, alstra odeciderade kön, som pinas med livet, men lyckligtvis gå under, antingen i disharmoni med verkligheten eller av ohejdat frambrytande av den undertryckta driften, eller av krossade förhoppningar att icke kunna uppnå mannen. Typen är tragisk, erbjudande skådespelet av en förtvivlad kamp mot naturen, tragisk såsom ett romantiskt arv, som nu förskringras av

naturalismen, vilken endast vill lycka; och till lycka hör starka och goda arter.»⁶³
(Strindberg, 1963: 63)

Julie é uma *meia mulher* que não suporta o sexo masculino, que é parte integrante de uma espécie que nada tem de bom e que acabará por se extinguir. Sublinha, porém, que infelizmente há homens degenerados que escolhem este género de mulheres e que dão assim origem a outros seres fracos. Assim se justifica, do ponto de vista social, as doutrinas de Darwin, a filosofia do futuro que apregoa nas cartas a Karl Bonnier e a Seligmann.

Strindberg havia já evocado a *meia mulher* num dos contos de *Giftas - II*, «*Mot Betalning*» — *Contra pagamento* — através do personagem Helène (cf. Strindberg, 1912, 302), que tal como Julie tem uma ascensão superior: o seu pai é general e a mãe morre quando Helène é ainda uma criança. Devido ao cargo que o pai desempenha, a protagonista é obrigada a conviver com as classes inferiores e com os seus hábitos.

Helène, tal como Julie tem um noivo que a segue como uma sombra e lhe faz todas as vontades (cf. Strindberg, 1912, 303) e, também como ela, foi educada a nunca se rebaixar perante ninguém, muito menos perante um homem:

«Hennes få kvinnliga kamrater funno henne kall, likgiltig för allt som rörde förhållandet mellan könen. Självt utträdde hon missaktning för sådant, ansåg, det osnyggt och kunde aldrig fatta huru en kvinna kunde vilja lämna sig åt en man.»⁶⁴ (cf. Strindberg, 1912, 304)

Um episódio também interessante neste conto é o facto de Helène possuir igualmente um animal: neste caso, uma égua. Em determinado passeio, decide parar prender o animal a uma bétula. Ao sentir o cheiro de um garanhão, a égua desprende-se e foge

⁶³ «A menina Júlia é um personagem moderno — não que a *meia mulher*, a que odeia o homem, não tenha existido em todos os tempos: mas porque, agora que foi descoberta, ela se chegou à frente e começou a fazer barulho. A *meia mulher* é um tipo que se lança a si mesmo para a ribalta, hoje em dia vende-se pelo poder, pelas condecorações, pelas distinções e pelos diplomas, como fazia antes por dinheiro, sugerindo a degeneração. Não é uma boa raça, porque não dura muito, mas infelizmente não deixa de se reproduzir, legando a sua miséria de geração em geração; e os homens degenerados parecem inconscientemente fazer a sua escolha entre elas, então eles multiplicam-se, gerando seres sem rumo, que são atormentados pela vida, mas, felizmente, acabam por sucumbir, seja pela razão de estarem em desacordo com a realidade, seja por causa do desencadear dos seus instintos contrariados, seja, enfim, quando vêem desiludida a sua esperança de igualar o homem. O tipo é trágico por nos oferecer o espectáculo de uma luta desesperada contra a Natureza — trágico pela herança Romântica que o Naturalismo dissipa, a qual acredita que tudo assenta sobre a felicidade. Porém, a felicidade é algo que só espécimes fortes e perseverantes conseguem alcançar.» (Tradução livre)

⁶⁴ «As suas poucas companheiras do sexo feminino achavam-na fria, indiferente a tudo o que dizia respeito à relação entre sexos. Claro que ela confirmava o seu desprezo por tais coisas, considerando-os desarrumados e nunca poderia compreender como uma mulher poderia querer submeter-se a um homem.»

para junto do cavalo negro (cf. Strindberg, 1912, 305-306). Incrédula perante a audácia do animal em se submeter ao macho, Helène não a quer ver mais, tal como Julie se distancia de Diana, por a achar impura.

Todo o conto reflecte sobre ascensão e queda sociais, o confronto e a diferença entre classes. Mas Helène também se aproxima de Jean e de Johan, do romance autobiográfico *Tjänstekvinnans son*, pela persistência e perseverança em se distanciar das classes baixas e ganhar louvor à custa de mérito próprio: da sua escrita, da música, do facto de vir a privar com o ambiente académico de Uppsala (cf. Strindberg, 1912, 316).

No caso da peça *Fröken Julie*, Strindberg demonstra que esta espécie de mulheres — a *meia mulher* — é que fez de Jean, por breves momentos, um homem degenerado, mas que, no entanto, este se soube afastar, ainda que, na perspectiva darwinista, se tenha tornado um criador de espécimes degenerados, deixando a sua semente no útero de Julie.

O conceito de *meia mulher* é criado por Strindberg, mas nele encaixam a maior parte das heroínas naturalistas e todas elas merecem o mesmo fim, a morte: Emma Bovary é «*meia mulher*» porque não se resigna à sua vida de casada, aspira elevação social e trai o marido; Nana de Zola é «*meia mulher*» porque, qual mosca de ouro, espalha a putrefacção em tudo o que pousa e por isso merece a mais sofrida das mortes.

Surpreendentemente, Siri, «*meia mulher*», tal como a heroína do seu arqui-inimigo literário Ibsen, fecha a porta a um casamento para ser independente. A diferença entre Nora e Siri, é que Siri leva consigo as crianças — que Strindberg abençoa por não ter como as sustentar, nem paciência para criar, apesar de protestar o contrário — corta os longos cabelos loiros e distancia-se da Suécia.

Como é possível verificar, *Fröken Julie* é efectivamente resultado de vários recortes de jornais misturados, várias reescritas de elementos que o autor já tinha mencionado em outras obras e que, neste estudo, particularizamos com *Tjänstekvinnans son* e *Mot Betalning*.

Porém a decadência da nobreza de Júlia e mesmo o sonambulismo introduzido no final de Julie parece ter sido resultado de uma experiência pessoal. Como já foi referido em

estudo anterior, a temporada passada em Lyngby, em Maio de 1888, no castelo da condessa Fankenau, onde Strindberg acaba por se envolver em mais um escândalo. Desta vez, o episódio é de natureza sexual e Strindberg é acusado de seduzir sexualmente uma jovem aldeã, de nome Martha, que trabalhava, juntamente com o irmão Ludvig, para a condessa Fankenau. (cf. Campos, 2007:132)

A respeito de Fankenau, Meyer esclarece:

«Elle avait une réputation d'excentricité, réputation dont elle fit sur-le-champ une démonstration en se couchant sur le sol et en jouant du bandonéon tandis que Ludvig Hansen allait chercher sa jeune sœur Martha et se livrait avec elle à un numéro de lévitation, en la soulevant du sol et en la laissant suspendue en l'air sans aucun support visible. Le magnetisme, avait-il expliqué, l'avait rendue inconsciente.» (Meyer, 1985:269-270)

Tendo já demonstrado sobejo interesse pelo hipnotismo e pelo poder magnético — que desenvolverá mais tarde na fase *Inferno* e com Harriet Bosse e Fanny Falkner —, Strindberg não deixou de se mostrar alarmado perante aquelas exibições:

«il parut alarmé et (selon le témoignage de sa fille) il lançait des regards vers la porte [...] Les Strindberg tenaient à ce que la porte demeurât hermétiquement close et que leurs enfants ne se laissent jamais embrasser par la comtesse ou par Hansen, car depuis la petite séance de lévitation, Strindberg était persuadé qu'ils possédaient des pouvoirs occultes.» (Meyer:ibidem)

Os Strindberg estavam assim perante um património lapidado, cuja proprietária além de extravagante fazia de Ludvig Hansen — «un beau gaillard avec des moustaches noires» (Meyer, *idem*:269) — a sua sombra. No que diz respeito ao imaginário para a construção da peça, facilmente se percebe que o castelo da condessa se relaciona com a decadência em que cai a casa do pai de Julie, por culpa de sua mãe e do incêndio que levou à destruição da casa. Por outro lado, a relação que Fankenau mantém com o criado Ludvig sugere também o tipo de relação que Julie virá a desenvolver com Jean.

O facto é que Strindberg via a aproximação e a convivência entre ambos com olhos muito suspeitos. Porém, a relação amorosa entre a condessa e o administrador do castelo não existiu senão na imaginação do autor, já que Ludvig Hansen era meio-irmão da condessa, informação que o dramaturgo desconhecia completamente (Meyer, *idem*:270).

Para fugir ao escândalo, Strindberg refugiou-se em Berlim, abandonando Siri e as crianças, e fugindo apenas na companhia do seu amigo, Pehr Staaff. Regressou à Dinamarca em Setembro para o julgamento do caso sobre o abuso sexual da jovem Martha (cf. Campos, 2007:132).

E é de Berlin que escreve a Siri, admitindo o seu relacionamento com a jovem e dando o casamento entre ambos por terminado, naquela altura. Porém, nesta carta mostra o seu arrependimento e diz-se vítima de chantagem, esclarecendo que tudo se tratou de uma encenação montada pelos dois irmãos com o único objectivo de lhe extorquirem dinheiro. Defende-se ainda dizendo que a própria Siri o tinha conduzido àquela triste condição e que o filho que Martha supostamente carregava no ventre não poderia ser seu, pois tinha usado protecção:

«
1888

Berlin, 19 September

Siri,

[...]

You knew about my relationship with the girl Martha! I never had any designs on her, but Hansen sent her over on errands to my room in the evenings after I had gone to bed, and in the morning when I was getting up, and so I only went with her once, and then with a sheath, so I am (almost) sure she didn't get pregnant; if she is, I shall assume the child's upkeep, though I think other men [sic] are father to the child. But not before a doctor has certified that she is pregnant.

Having intercourse with a grown-up girl is permitted by law, although a wife may take her husband to court, but I regarded our marriage as dissolved, has your consent, and kept it no more a secret from you than simple delicacy demanded.» (Robinson, 1992a:284)

Esta carta é importante para que seja perceptível como se faz novamente a união entre Siri e Strindberg e como Siri vem a aceitar interpretar o papel de Julie e fundar o *Intima*. O casamento terminara naquele ponto. Contudo, quando regressa à Dinamarca, Strindberg é considerado inocente e a relação com Siri e as crianças mantêm-se durante mais algum tempo, pelo menos socialmente.

Aquando da escrita de *Fröken Julie*, Oscar Levertin escreve a Edvard Brandes lastimando a condição psicológica de Strindberg que dava sinais de uma nova crise nervosa:

«Strindberg est triste. Une étoile malchanceuse le guide, et ma chère patrie a vraiment tout fait pour aggraver ses ennuis. Cela me désespère rien que d’y penser... Il est remarquable qu’il puisse produire quelque chose dans toute cette détresse.», Erdvard og Georg Brandes Brevveksling med nordiske Forfattere og Videnskabsmaend, I-VII (Correspondência de Eduard e Georg Brandes com os escritores nórdicos). (Meyer, idem; 271)

Curiosamente, foi nesse mesmo mês que a escritora Victoria Benedictsson se suicidou, cortando a garganta com uma navalha da barba. Apesar de Strindberg não nutrir particular admiração pela mulher e pela escritora que Benedictsson era, o caso parece tê-lo marcado bastante. A sueca Benedictsson havia alcançado o sucesso com a obra *Pengar (Dinheiro)* em 1885. Tornando-se independente em termos financeiros, mudou-se para Copenhaga onde se apaixonou por Georg Brandes. Depois da sua relação amorosa se revelar bastante turbulenta e do seu romance *Fru Mariane (Mariana)* se ter declarado um fracasso, tentou o suicídio em Janeiro de 1888, no hotel Leopold, onde Strindberg também estava hospedado. Embora o desprezo pela escritora fosse sobejamente conhecido — referindo-se-lhe como *half-woman* —, Strindberg vivia tão obcecado pela ideia do suicídio que «during her recovery, he showed deep concern for her well-being» (Törnqvist, Jacobs, *idem*:24). Sublinha-se então que o termo *meia mulher* foi empregue para definir Victoria, tal como foi utilizado para definir Julie.

O paralelismo imposto entre ambas é tão forte que Per Olov Enquist, dramaturgo sueco contemporâneo, chegou mesmo a explorá-lo de forma crua na sua peça *A Noite das Tríades*, que foi levado à cena pelo Teatro da Trindade em 1985.

Siri acusa o marido de ser um usurpador de almas, um autêntico vampiro, característica que impera em muitas das suas personagens.

«Siri — (muito indignada, rodeia-o) Tu devoras seres humanos. Tu consumes seres humanos. Haviam de o ter visto quando a pobre Vitória tentou suicidar-se — vivia no mesmo hotel que nós. Ah, Meu Deus! O idiota do Lundegard veio logo a correr contar-nos a história toda. Que besta. Como é típico dos homens nunca saberem ficar calados. Mas, Nossa Senhora, aquilo é que o senhor Strindberg foi sôfrego! Ahhhhhh! (anda em volta dele, imitando um animal ávido e voraz, os olhos muito abertos, a língua a lambar os lábios) Ahhhh! Que história tão suculenta. E que expressão no rosto do Mestre... O implacável interesse de um devorador de homens... E que detalhes ia engolindo! Uma jovem que tenta suicidar-se! História de amor infeliz! Abandonada! Facas, sangue... Smac...Ussfrs... Material para uma peça, talvez? Shshss! Uma jovem da aristocracia... Noite de S. João... Uma história com um homem... É abandonada... Shshss... Uma navalha... “Menina Júlia”... E eu a ver esses olhos... Absolutamente frios e exactos... A registarem e arquivarem todos os pormenores.» (Enquist, 1985:13)

Depois de ter finalmente concluído e montado todo o enredo de *Fröken Julie*, Strindberg quis impor a sua edição a Karl Bonnier mas, como já foi mencionado, acabou por ser Seligmann que depois de a reescrever à sua maneira a editou.

Este capítulo procurou debruçar-se sobre isso mesmo: a construção de um enredo, de uma história verosímil para contar a um público. Mostrou-se que invocações fez e de que recortes da sua vida privada se serviu para escrever uma história. Porém, a inovação de *Fröken Julie* assenta sobretudo em pilares a que Strindberg chama de *técnicos* e é sobre esse tema que se fará análise no próximo capítulo.

ASPECTOS TÉCNICOS. DESENLACE DA PEÇA.

I. NUM ACTO: MONÓLOGO, PANTOMINA, BALLE E WAGNER.

No *Prefácio a Fröken Julie*, Strindberg faz questão de explicar os aspectos técnicos que escolheu para a construção da sua peça naturalista. O Naturalismo⁶⁵ é a corrente artística que abraça, mas curiosamente, os elementos a que recorreu — a pantomina, o monólogo e o ballet — afastam-se da estética do movimento que defende. Este aspecto faz com que o autor tenha alguma necessidade em explicar de que forma os

⁶⁵ Em 1894, Strindberg escreve um pequeno estudo sobre a criação artística, explicando que a verdadeira consciência para a produção artística — seja ela qual for — reside na criação da natureza, mais do que na sua imitação e que essa criação é muitas vezes fruto do acaso.

Neste breve estudo, traduzido para francês como *Du Hasard dans la production artistique* (tradução utilizada nesta dissertação), o autor continua a defender o Naturalismo como a forma mais credível de produzir arte, quer na pintura, quer na cena, quer na literatura em geral.

O texto começa com a sua viagem a Marlotte «colonie célèbre d'artistes» (Strindberg, 1990:17), onde espera buscar inspiração para uma melodia para a peça *Simoun* e como tal, o director do teatro espera que lhe traga uma música árabe, uma vez que a peça decorre na Argélia:

«Je cherchais une mélodie pour un acte intitulé Simoun qui se déroule en Algérie. Je l'ai découverte en accordant ma guitare du hasard, desserrant les chevilles sans intention arrêtée, jusqu'à ce qu'un accord sortît de la cage de bois, qui me produisit l'impression de quelque chose d'extraordinairement bizarre, sans pourtant dépasser les limites du beau.

L'air fut accepté comme parfait par l'acteur qui jouait le rôle de la pièce. Mais le directeur, réaliste à outrance, averti que la mélodie n'était pas du pays, en exigea une qui fût authentique. Je lui apportai donc un recueil des chansons arabes et les lui présentai. Toutes il les rejeta l'une après l'autre, trouvant ma chansonnette plus arabe que les arabes véritables!

L'air fut chanté et remporta un succès assez franc pour qu'un compositeur à la mode me vint demander la permission de transformer ma piécette en livret, afin de la traduire tout entière en une musique basée sur cet air qui, disait-il, l'avait saisi.» (Idem:19-20)

Explica ainda que já não faz sentido escrever texto em versos, porque a rima da mesma forma que une o espírito, também o distrai. Para o autor, a única forma de imitar a natureza é criar a própria natureza, pois imitá-la não basta:

«Avez-vous rimé? Je suppose! Vous avez observe c'est un travail exécrable. Les rimes lient l'esprit; mais elles délient aussi. Les sons deviennent des intermédiaires entre des notions, des images, des idées.

Ce Maeterlinck, que fait-il ? il rime au milieu du texte en prose.

Et cette bête dégénérée de critique qui lui en impue l'aliénation mentale, rubriquant sa maladie avec le nom scientifique (!) Echolallie.

Echolallistes, tous les vrais poètes à partir de la création du monde. Exception : Max Nordau, qui rime, sans être poète. Hinc illae lacrimae !

L'art à venir (et à s'en aller comme ou le reste !). Imiter la nature à peu près ; et surtout imiter la manière dont crée la nature.» (Idem: 28-29)

Porém, o autor sublinha a inevitabilidade da marca pessoal de cada artista na sua produção, já que a maneira de criar essa natureza é pessoal e depende da sensibilidade de cada um: «L'art n'est vraiment qu'une façon de sentir personnelle.» (Idem: 28).

elementos do teatro clássico se conjugam com a arte da reprodução dos movimentos naturais e da vida real.

O facto de se tratar de uma peça em um acto é, de forma sintética, justificado pela necessidade de a tornar verosímil e de não distrair o público espectador daquilo que se está a passar em cena, o que facilmente acontece com intervalos a meio do espectáculo. Assim, durante uma hora e meia, o espectador está concentrado e interessado apenas em assistir àquilo que se desenrola em cena.

O conteúdo deste *Prefácio* demonstra um claro interesse de Strindberg pela arte cénica: não se trata só de explicar como a história surge, trata-se de explicar porque é que ela é Naturalista e de que forma é que os elementos técnicos a enriquecem, bem como a importância de um único cenário que seja credível e que se centre em torno de uma mesa. O dramaturgo tece ainda considerações sobre a iluminação do palco e a maquilhagem dos actores.

A escrita desta parte integrante de *Fröken Julie* prova a consciência teatral e do espectáculo que Strindberg tem: o autor não se limita a escrever, tem que se envolver na concepção e justificá-la.

Do ponto de vista técnico explica a razão da supressão dos actos. O acto é, no fundo, um intervalo, uma quebra — em muitas traduções a palavra «*akt*» é inclusivamente traduzida por «*intervalo*» e não por «*acto*». O intervalo, tal como se entende nos nossos dias e em oitocentos, é o momento propício para fazer uma pausa. Durante este interregno, o público abandona a sala de espectáculo e abstrai-se ou comenta com os outros aquilo que está a ser visto em palco. O facto de se suprimir o tempo de espera do «*mellanakter*» —entre actos — permite que o espectador se concentre apenas no que está a decorrer em palco e que não consiga escapar ao «*författaren-magnetisörens suggestive inflytande*», isto é, à influência da sugestão criada pelo autor-magnetizador, tal como Strindberg acredita:

«Vad det tekniska i kompositionen angår, har jag på forsook strukit aktindelningen. Detta emedan jag trott mig finna, att vår avtagande förmåga av illusion möjligen skulle störas av mellanakter, under vilka åskådaren får tid att reflektera och därigenom undandragas författaren-magnetisörens suggestive inflytande. Mitt stycke varar troligen sex kvart, och när man kan höra en föreläsning, en predikan eller en kongressförhandling lika länge eller

längre, har jag inbillat mig att ett teaterstycke icke skulle trötta under en och en halv timme.»⁶⁶(Strindberg, 1963:67)

Desta forma, eliminando os actos, o autor decide recorrer a elementos que permitam que o espectador tenha uns breves instantes de descanso — ainda que de forma inconsciente — bem como o actor. É desta forma que Strindberg introduz e justifica a pantomina, o monólogo e o ballet.

«För att emellertid bereda vilopunkter åt publiken och skådespelarne, utan att släppa publiken ur illusionen, har jag upptagit tre konstformer, alla hörande under dramatiken; nämligen monologen, pantomimen och baletten, ursprungligen sammanhängande med den antika tragedien, då monodien nu blir monolog och kören blir balett.»⁶⁷ (Strindberg, 1963:67)

Importa sublinhar as transposições que Strindberg faz do teatro clássico para o teatro moderno, neste caso o teatro naturalista: o monólogo substitui a habitual monodia da tragédia clássica, isto é, o momento em que o actor chora, canta ou fala a uma só voz o seu destino; e o coro — cuja função, principalmente na tragédia grega, é ir tecendo considerações sobre o *fatum* e aumentando a tensão em cena — dá lugar ao ballet, momento em que os camponeses, embriagados — tal como um acto dionísico — cantam sobre a menina e a sua sexualidade, que está nesse momento prestes a acontecer.

Interessa referir que a importância do coro é também exaltada por Nietzsche, que considerava a música dionisíaca o melhor instrumento para elevar a tensão em cena e envolver, também pelas suas características inebriantes e imitativas, o espectador dentro da trama do espectáculo, da representação, da tragédia⁶⁸ e Strindberg

⁶⁶ «No que diz respeito à composição técnica, excluí a divisão em actos. Isso acontece porque eu acredito que há um declínio na nossa capacidade de ilusão e essa capacidade pode ser perturbada pelos intervalos entre actos, em que o espectador tem tempo para reflectir e, assim, escapar à influência sugestiva do autor-magnetizador. A minha peça dura cerca de seis quartos de hora e se alguém consegue estar atento a uma palestra, a um sermão ou a debates no Congresso durante esse ou mais tempo, creio que não se cansarão durante uma hora e meia.» (Tradução livre)

⁶⁷ «No entanto, na preparação de um descanso quer para o público, quer para os actores — sem deixar, no entanto, que o público saia da ilusão —, eu incluí três formas de arte, todas pertencentes ao teatro: ou seja, o monólogo, a pantomima e o ballet, originalmente associadas à tragédia antiga. Assim, a monodia torna-se agora monólogo e o coro torna-se ballet.» (Tradução livre)

⁶⁸ Para Nietzsche, o coro é a tragédia e não o drama. O coro reflecte na sua visão, em primeiro e último grau, Dionísio. Assim, o coro aumenta a potência da contemplação da natureza e revela toda sabedoria em palco: o cantar e dançar apresentados em cena não se tratam apenas de pura embriaguez, mas sim de denuncia da verdade. A metamorfose ou a aparência são, nesta fase, fundamentais: «A massa do coro em agitação dionisíaca já não é a massa do povo inconscientemente arrebatada pela pulsão primavera. A verdade é, agora, simbolizada, ela serve-se da aparência, ela pode e precisa por isso também, usar as artes da

partilhava a mesma ideia: a música construiria a tensão, mas sem que o público se apercebesse, uma vez que a cena do ballet descontrai a ilusão, sem, no entanto, a quebrar.

Não obstante, o autor deixa claro que não se trata de um momento em que uma multidão irrompe pelo palco. Strindberg alerta que as multidões geralmente representam mal, porque há sempre gente que aproveita para se destacar e fazer *palhaçadas*. O dramaturgo pretende conferir seriedade ao momento que se visiona em palco e que é capaz de *fechar o tampo do caixão de uma família*.

Explica também que a música utilizada a ouviu num baile popular em Estocolmo. Serve-se de um motivo popular real para dar mais verosimilhança à sua obra e aclara a ideia de que o folclore popular é rico em imagens com duplo sentido:

«Baletten jag infört kunde icke ha varit ersatt av en s.k. folkscen, emedan folkscener spelas illa och en mängd grinollar vilja begagna tillfället att göra sig kvicka och därmed störa illusionen. Som folket icke improviserar sina elakheter, utan begagnar redan färdigt material, som kan få en dubbelmening, har jag icke diktat nidvisan, utan tagit en mindre känd danslek, som jag själv upptecknat i Stockholmstrakten. Orden träffa ungefär och icke på pricken, men det är också meningen, ty det lömska (svaga) hos slaven tillåter icke direkta angrepp. Alltså inga talande lustigkurrar i en allvarsam handling, inga råa flin över en situation som lägger locket på en släkts likkista.»⁶⁹ (Strindberg, 1963:68)

Num movimento de retoma do tema, as palavras da música não são directas: em circunlocução metaforizam uma determinada realidade. Neste caso, a ida das duas raparigas ao bosque e o facto de uma delas trazer o pé molhado são metáforas de carácter sexual; declaram a decadência financeira e o mundo de aparências da família e reportam ainda a dualidade Julie/Kristin: a uma delas Jean dará flores (consumará a sedução) mas a contemplação recairá na última delas, aquela que não molhou o pé.

aparência.» (Nietzsche, 2005:31) Como refere Safranski, na sua biografia sobre o filósofo: «Por vezes, a vivência da música é tão intensa, que tememos pelo nosso pobre eu, ameaçado de sucumbir no orgasmo musical, de tão excitado com a música. Por isso, é necessário que entre a música e o ouvinte dionisiacamente receptivo, seja interposto um meio distanciador: um mito de palavra, imagem e acção cénica.» (Safranski, 2001:15)

⁶⁹ «O ballet que introduzi não deve ser substituído por uma chamada cena cheia de pessoas, porque as cenas com muita gente são sempre mal interpretadas e este grupo de palhaços gosta de aproveitar esta oportunidade para se tornar espirituoso e, assim, interromper o processo de ilusão. Uma vez que o povo simples não cria as suas maldades, mas antes aproveita materiais já feitos — os quais podem ter um duplo significado — eu não escrevi a canção difamatória. Pedi emprestadas as palavras de um baile menos conhecido, que registei na região de Estocolmo. As palavras são circunlocutórias ao invés de serem directas, mas também é o que se pretende, porque o lado sorrateiro (fraco) do escravo não permite ataques directos. Portanto, não quero, numa acção séria, palhaçadas, risos grosseiros numa situação que colocaria o tampo sobre o túmulo de uma família.» (Tradução livre)

«Det kommo två fruar från skogen
Tridiridi-ralla tridiridi-ra.
Den ena var våt om foten
Tridiridi-ralla-la.

De talte om hundra riksdaler
Tridiridi-ralla-tridiridi-ra.
Men ägde knappast en daler
Tridiridi-ralla-la.

Och kransen jag dig skänker
Tridiridiralla-tridiri-ra.
En annan jag påtänker
Tridiridi-ralla-la!»⁷⁰ (Strindberg, 1963: 86)

Entre 1940 e 1941, Bertold Brecht escreve *Herr Puntila und sein Knecht Matti* — *O Senhor Puntila e o seu criado Matti*. Nesta peça, Brecht insere também uma espécie de ballet com pantomina. Está um baile a decorrer, ouve-se uma música de fundo e a atriz que representa a cozinheira Laina aparece, enquanto se muda a cena, acompanhada por um acordeonista e por um guitarrista. Laina canta e, enquanto vai cantando, vai também executando os trabalhos de preparação da grande festa de noivado: varre o chão, limpa o pó, amassa, bate claras, põe gordura nas formas dos bolos, limpa os copos, mói o café, limpa os pratos, tal como Kristin conclui as suas tarefas domésticas na esperança que Jean a venha buscar para dançar. De facto, A “*Balada do Guarda da Floresta e da Condessa*”, composta por Paul Dessau e entoada por Laina, tem origem numa antiga balada escocesa: a “*Canção das Amoras*”. A

⁷⁰«Vinham duas mulheres da floresta
Tridiridi-ralla-la.
Uma deles vinha com o pé molhado
Tridiridi-ralla-la.

Elas conversaram sobre uma centena de moedas (coroas/dólares)
Tridiridi-ralla-la.
Mas não tinham uma sequer.
Tridiridi-ralla-la.

Dar-te-ei a ti uma coroa de flores
Tridiridi-ralla-la.
Mas a uma outra adorarei
Tridiridi-ralla-la.» (Tradução livre)

proposta por Strindberg é sueca e com uma temática distinta, mas ambas perfilham a origem popular:

«Na Suécia havia uma condessa
Tão branca e bonita que ela era.
“Guarda da floresta, tenho a liga estragada
Estragou-se, está estragada
Guarda, ajoelha e põe-me como era!”

“Condessa, condessa, não me olhe assim
Só a sirvo para ganhar o pão.
Os seios são brancos, mas o machado é frio
É frio, é frio.
Doce o amor, amarga a morte, não.”

“Na mesma noite o guarda fugiu.
Cavalgou fundo até ao mar.
“Barqueiro, leva-me na tua barca
Na tua barca, na tua barca
Barqueiro, leva-me ao fim do mar.”

Um amor entre a raposa e o galo.
“Oh, tesouro, amas-me tu também?”
Em beleza a noite, vem a madrugada
Vem a madrugada, vem a madrugada:
Penas dele no arvoredo, aqui e além.» (trad.cortesia António Conde e Vera Sampayo de Lemos)

No entanto, é curioso mostrar como, nesta versão popular, a condessa sueca *tão bonita e tão branca* teima em envolver-se com o guarda florestal, um homem abaixo da sua condição social. Estando consciente das diferenças que os separam, o guarda foge, mas como se de uma caça se tratasse, logo desde o início, a condessa persegue-o até ao fundo do mar. Neste jogo de metáforas, a acção culmina com a analogia da metamorfose em raposa e galo. Esta condessa, aparentemente *branca e bonita*, ao invés de se deixar decepar como um pássaro, é ela quem persegue a caça e a devora durante a noite. Nesta toada popular, o papel é precisamente o oposto daquele que Julie vem a desempenhar, já que Jean é, em todos os sentidos, uma *velha* raposa e Julie o galo depenado durante a noite.

No que diz respeito ao monólogo, o autor explica que se for devidamente justificado, o teatro naturalista pode abraçá-lo e fazer com que pareça real:

Monologen är nu av våra realister bannlyst såsom osannolik, men om jag motiverar den, får jag den sannolik, och kan således begagna den med fördel.⁷¹(Strindberg, 1963:67)

A pantomina e o ballet são justificados, como já foi referido, como forma de fazer descansar o actor e o público espectador. A pantomina dá espaço para que o actor crie a seu bel-prazer, podendo até trazer-lhe reconhecimento, uma vez que se trata de um momento de improviso.

Som bekant har den italienska teatern på vissa scener återgått till improvisationen, och därmed skapat diktande skådespelare, dock efter författarens planer, vilket ju kan vara ett framsteg eller en ny groende konststart, där det kan bli tal om frambringande konst.

Där monologen åter skulle bli osannolik, har jag tillgripit pantomimen, och där lämnar jag skådespelaren ändå mera frihet att dikta - och vinna självständig ära. För att likväl icke fresta publiken över förmågan, har jag låtit musiken, väl motiverad dock från midsommardansen, utöva sin illuderande makt under det stumma spelet, och beder jag musikdirektören väl behjärta valet av musikstycken, att icke främmande stämningar väckas genom minnen vare sig ur dagens operetter eller dansrepertoar eller ur alltför etnografiskt folkliga toner.»⁷² (Strindberg, 1963:68)

No que diz respeito ainda à pantomina e analisando a peça teatral, esta é executada por Kristin enquanto Julie e Jean saem para dançar. Strindberg recomenda à actriz que demore bastante tempo na execução das suas acções, com o objectivo de criar alguma expectativa e sem se incomodar com a impaciência ou não do público. Dá então as seguintes indicações em forma de didascália:

«Pantomim. Spelas så som om skådespelerskan verkligen vore ensam i lokalen; vänder vid behov ryggen åt publiken; ser icke ut i salongen; brådskar icke som om hon vore rädd publiken skulle bli otålig.

Kristin (ensam. Svag fiolmusik på avstånd i scottishtakt.)

⁷¹ «O monólogo foi agora banido pelos nossos realistas por ser inverosímil, mas se eu o justificar torno-o verosímil, e assim posso aproveitá-lo com vantagem.» (Tradução livre)

⁷² «Como sabemos, o teatro italiano, em algumas cenas, voltou à improvisação e, assim, criou actores que criam por si mesmos seguindo, no entanto, as indicações do autor. Isto, naturalmente, pode ser um passo em frente ou uma forma de fazer germinar uma nova forma de arte, a qual se pode chamar a arte de fazer arte. Logo que monólogo surge como inverosímil, recorro à pantomima, e onde eu deixo o actor ditar a sua arte com mais liberdade e para conquistar a sua glória, a independência pessoal. No entanto, a fim de não testar a capacidade do público, deixei a música, bem fundamentada, aliás, pela dança de verão, fazer o exercício de produzir uma ilusão de poder durante o jogo de silêncio. E aqui eu peço para que o director musical que seja cuidadoso na escolha de peças musicais, para que não evoque uma atmosfera estranha trazida pelas memórias das operetas correntes ou do repertório popular da dança ou de sons muito etnográficos... .» (Tradução livre)

Kristin gnolande efter musiken; dukar av efter Jean, diskar tallriken vid slaskbordet, torkar och ställer in i ett skåp. Därpå lägger hon av sig köksförklädet, tar fram en liten spegel ur en bordslåda, ställer den mot syrenkrukan på bordet; tänder ett talgljus och värmer en hårnål, varmed hon krusar håret i pannan.

Därpå ut i dörren och lyssnar. Återvänder till bordet. Hittar frökens kvarglömda näsduk, som hon tar och luktar på; sedan breder hon ut den, liksom i tankarne, sträcker den, slätar den och viker den i fyra delar o.s.v.»⁷³ (Strindberg, 1963:76)

A pantomina deve reproduzir o tempo real da acção. O papel da actriz parece o de entreter o público enquanto Jean e Julie dançam. Ainda que o espectador veja a acção de Kristin decorrer em tempo real, dar-lhe-á a impressão de que quando Jean e Julie regressam se passou mais efectivamente mais tempo. A pantomina reproduz ainda o realismo da peça, pois todas as actividades que desenvolve e a naturalidade com que devem ser feitas induzem à identificação do espectador com as cenas domésticas recriadas.

O comportamento de limpar a mesa onde Jean come aproxima-a do papel de esposa. Seguidamente, o facto de pegar no lenço da menina e de instintivamente o cheirar, fá-la subir de estrato social, como se de repente pudesse substituir Julie e, por uma fracção de segundos, pudessem trocar de papéis: ser ela a dona da casa e Jean o esposo.

Porém, apesar de *lhe cheirar o perfume, como quem pensa noutra coisa, alisa-o e dobra-o*, demonstrando que conscientemente Kristin tem consciência da sua condição social. Gierow determina que a pantomina demonstra o início e o fim deste personagem. Kristin mantém uma linearidade inalterável no seu comportamento:

«Dans cette pantomime s'exprime la résignation de Christine à l'égard de la différence entre les états sociaux des personnages de la pièce. Elle évoque aussi nettement qu'un dialogue, mais d'une façon moins soulignée, l'état social e psychique de Christine; en cela, c'est un parallèle aux rêves que Julie et Jean se racontent. Julie tombera, Jean montera, et la pantomime indique quel sera le destin de Christine : elle demeurera en dessous. Elle n'est pas créatrice d'une nouvelle espèce.» (Gierow, 1967:130)

⁷³ «Pantomima. Representado como se a actriz estivesse realmente sozinha na divisão; quando chegar o momento é necessário voltar-se para a plateia, não deve olhar para ela; e não deve ter urgência nos movimentos como se estivesse com medo que o público se torne impaciente.

Kristin (só, ouve-se o som fraco de um violino à distância de uma música escocesa.)

Kristin, cantarolando a música, limpa o lugar onde João comeu, lava as coisas e arruma-as no seu lugar; depois tira o avental, tira um pequeno espelho de uma gaveta da mesa, acende uma vela, aquece um ferro de frisar e faz um caracol na testa.

Vai até junto da porta e escuta, e ao voltar para dentro encontra o lenço esquecido da senhora. Cheira-lhe o perfume e depois, como quem pensa noutra coisa, alisa-o e dobra-o em quatro partes, etc.» (Tradução livre)

Gierow tenta explicar de que forma Strindberg se interessa pela pantomina no teatro em 1888. Começa por avançar que a pantomina é abraçada pelo teatro francês da década de 80 e que Strindberg possuía diversos números da revista «Révue d'art dramatique», pelo menos um dos números da «Révue indépendante» e de «Le Temps». Aclara ainda que da biblioteca do sueco fazia ainda parte a obra de pantomina «Pierrot assassin de sa femme» de Paul Margueritte⁷⁴ e que, durante as suas visitas a Copenhaga, dialogava amiúde com os irmãos Brandes sobre a evolução do panorama teatral parisiense. Era, portanto, um homem informado das tendências teatrais parisienses e europeias.

Uma vez que a pantomina de Kristin se insere dentro de uma peça falada, Gierow afasta a possibilidade de Strindberg se ter inspirado na peça de Margueritte para construir a de *Fröken Julie*, uma vez que esta se aproxima mais do mundo de *féérico* presentes nas peças *Lycko-Pers resa — A Viagem de Pedro, o afortunado —*, de 1882, e *Himmelrikets nycklar — As Chaves do Céu —*, de 1892:

«tous deux des féeries. Dans la pièce de 1892 surtout, il utilisera d'ailleurs de célèbres personnages imaginaires dans une sorte de féerie ironique. Rappelons pourtant que la pantomime «Les Ereintés de la vie» de juin 1888 [Os Cansados da Vida – pantomina em um acto, de 1888, escrita por Henry Gerbault] , donc quelques semaines avant l'achèvement de «Mademoiselle Julie», avait abandonné la galerie dite de Pierrot» (Gierow, *idem* :131)

Os exercícios de pantomina em peças faladas foram objecto de análise de André Lequeux, num artigo sobre teatro, *Le théâtre japonais*, publicado primeiramente na

⁷⁴ Gierow explica da seguinte forma a contribuição de Margueritte para o cenário teatral francês: «La carrière scénique de Paul Margueritte est celle d'un enthousiaste invincible, et, par là, Margueritte est un bon exemple de l'amateurisme des années 1880, dont j'ai à parler à maints endroits. Margueritte a beaucoup admiré «la pâleur princière» de Sarah Bernhardt, et «la splendeur blonde» de Sophie Croizette. Les tentatives des Margueritte pour se faire acteur professionnel furent vaines, car Worms le déconseilla pour la tragédie et Delaunay pour la comédie. Ces refus ont décidé Margueritte à s'essayer dans la pantomime, malgré le scepticisme de Banville, qui le déconseillait, et de Paul Legrand, qui désespérait d'un renouveau de son art. Le théâtre de Valvins n'a d'ailleurs pas été l'unique scène «de société» où Paul Margueritte joua ; «Pierrot assassin de sa femme» réapparaîtra a Samoïse et a Vetheuil douze ans plus tard.» (Gierow, *idem*, 178). A recepção de Pierrot et la assassin de sa femme foi consensual. Os irmãos Goncourt descrevem-na como «Vraiment curieuse, la mobilité du masque de l'auteur, et la succession des figures d'expression douloureuses qu'il fait passer sous sa chair névrosée, et les admirables et pantelants dessins qu'il donne d'une bouche terrorisée.

Et sur cette pierrotade macabre à la façon d'une clownerie anglaise, le jeune musicien Vidal a fait une musiquette tout à fait approprié au nervosisme de la chose.» (Goncourt, 2006)

Em L'Echo, em Março de 1888, Henry Bauër, salienta a sua falta de interesse pela pantomina mas explica que a peça de Margueritte o fez considerar a pantomina teatral de outra forma: «Ordinairement, j'ai peu de goût pour la pantomime, qui fatigue plus qu'elle ne distrait. Celle de M. Paul Margueritte m'a intéressé et ému par le jeu expressif et singulièrement artistique de l'auteur. [...] Cette fantaisie macabre est d'un effet saisissant, et M. Margueritte exprime en artiste consommé le progrès de ce drame mimé. Sa physionomie, etc...»

revista *Revue d'art dramatique* na Primavera de 1888 e posteriormente publicado, em 1889, por Ernest Leroux. Neste estudo, Lequex explica que a fusão entre o diálogo e a pantomina é uma mais-valia no teatro naturalista. A pantomina, segundo este autor, permite desenvolver três cenas de acção: para além da situação real que o público vê em palco, consegue ouvir o diálogo produzido (no caso de *Fröken Julie*, a música do baile) e imagina a acção dos actores que saíram de cena (a dança de Julie e Jean) que demora mais do que o tempo real da pantomina:

«Souvent le dialogue commence dans le dos du public, dès qu'un artiste a mis le pied dans la salle et bien avant qu'il n'arrive à la hauteur de la rampe; on s'arrête parfois à moitié chemin pour dire quelque chose; ou bien on retourne sur ses pas, puis on revient en avant; on arrive enfin sur la scène au moment voulu. La vie du drame gagne beaucoup à ce procédé; toute la salle participe, pour ainsi dire, à l'action. On voit quelle proportion prend la scène empiétant ainsi jusqu'à l'entrée du parterre par-dessus les têtes des spectateurs. Pour les appels, les adieux, les exhortations, les provocations surtout, la distance réelle justifie tous les tons de la voix. Pendant que l'action principale se déroule devant le public, des scènes accessoires peuvent être simultanément jouées sur les côtés de la salle, indépendantes pour les acteurs d'après la fiction du drame, connexes pour les spectateurs dans le concours des événements qui composent la pièce. Souvent aussi l'action principale se transporte au milieu du parterre. On a de la sorte un développement de scène triple de la largeur du théâtre.» (Lequex:2008)

É esta pincelada naturalista e de dois momentos de acção em simultâneo que Strindberg evoca através da pantomina e da música do baile que se ouve como pano de fundo. Kristin — e de acordo com Gierow — age de maneira irrefutavelmente realista, já que cada acção sua é, mais tarde, suportada pelo desenvolvimento do seu personagem ao longo da peça. Gierow sustenta que de acordo com a teoria teatral naturalista de Lequex, Kristin age sem necessidade de fala. Porém, além da característica naturalista, é visível um carácter simbolista, uma vez que as acções simples e mudas do personagem são baseadas no desenvolvimento da acção e, caso fossem traduzidas em diálogo, precisariam de um longo discurso:

«Le contraste entre l'assiette sale et le mouchoir parfumé, entre la danse de Jean et de Julie et la toilette, peu coquette d'ailleurs, que Christine n'aura eu le temp d'achever qu'à une heure tardive que la nuit de la Saint-Jean, voilà ce qui est certainement intelligible et explicable. Néanmoins, le jeu muet de Christine me paraît comme un raccourci comprimé, une sorte de cristallisation de son caractère et de sa situation. L'évocation faite par Strindberg en «moins qu'un millier des lignes» me semble en effet dérivée de l'attitude «symboliste».» (Gierow, idem :131)

Para além de *Fröken Julie*, Strindberg manifesta o seu interesse pela pantomina em peças como *Den Starkare — A mais Forte*, através do jogo mudo que cria.

Esta atenção de Strindberg é reveladora, de certa forma, do renascimento da pantomina dentro do meio cultural parisiense. No seguimento desta linha de ideias, destaque-se o artigo que G. Kahn escreve na *Revue Indépendante*, sob o título *Chronique Théâtrale*, acerca da pantomina e do seu recurso dentro do teatro naturalista, após a estreia da peça de Margueritte:

«Il faudrait que la musique accompagnatrice d'une pantomime se bornât à décider une vague atmosphère, indicatrice de l'ensemble des sensations où évoluera le mine ; si elle veut lutter avec la pantomime, elle devra en tout cas se servir de moyens moins grossiers ; la pantomime exclut de son art tout gros et fictif moyen ; les personnages se synthétisent en un seul, les actes ne sont qu'indiqués, c'est un squelette psychologique qui agit sous la forme moins colore possible ; il n'y a là que blancheur et rythmes ; une musique caractérisée est donc là une faute» (Kahn, 1888 :167)

O dramaturgo sueco recorre uma vez mais à pantomina na construção de *Spöksonaten* — *A Sonata dos espectros*, onde será mais evidente a influência da pantomina *Pierrot assassin de sa femme*⁷⁵.

Estas novas reformas cénicas que Strindberg introduz podem também estar directamente relacionadas com o Festival de Bayreuth, apresentado por Richard Wagner em 1876, onde este procurou criar uma forma de sustento económico e desenvolver uma nova concepção de arte cénica nas suas óperas, influenciando inclusivamente a abertura dos teatros livres que começaram a proliferar pela Europa. Desde a sua abertura, este festival revelou-se um fenómeno sociocultural estrondoso. Aquando da estreia da primeira ópera muitas foram as figuras nobres e de destaque intelectual que estiveram presentes, nomeadamente Friedrich Nietzsche que ajudou o amigo a conceber o evento, e compositores como Anton Bruckner, Edvard Grieg, Pyotr Tchaikovsky e Franz Liszt. Foi neste festival que Wagner apresentou o ciclo das quatro óperas épicas *Der Ring des Nibelungen* e a ópera em três actos *Parsifal*.

⁷⁵ Cf. Gierow, idem:132 : «Mentionnons finalement que, pour le début du premier acte de la « Sonate des Spectres » (« Spöksonaten », 1907), Strindberg prescrit un jeu pantomimique développé. Le vieillard Hummel doit regarder comment une fille de lait donne à boire à l'étudiant Arkenholz. Il s'agit ici d'un jeu pantomimique indiscutablement « symboliste », car ce jeu rend les mouvements les plus intimes de l'âme non seulement par une mimique du vieillard, mais aussi par le jeu pantomimique de la fille de lait. En effet, elle n'apparaît à Hummel que comme une hallucination, une incarnation de la fille que, parce qu'elle avait été témoin d'un crime qu'il avait essayé de faire noyer en l'obligeant à marcher sur de l'eau glacée. On se demande si, en écrivant cette scène d'une pièce que l'on peut considérer comme un des pionniers de l'expressionisme, Strindberg n'a pas ressenti un écho de «Pierrot assassin de sa femme». Pierrot, se souvenant d'avoir tué Colombine en la chatouillant, lorsqu'il voit devant lui une image d'elle, confond, halluciné, le passé et le présent de la même façon que devait le faire, persécuté de remords, Hummel en voyant la fille de lait.»

Em relação à construção do teatro, Bayreuth Festspielhaus, o próprio Wagner supervisionou os esquemas de arquitetura e a construção da casa, que *per se* continha já relevantes inovações estéticas para conseguir acomodar grandes orquestras, para as quais Wagner compunha tendo em consideração a sua própria noção de representação em cena. Assim, os trabalhos magistrais de Wagner eram compostos pela coordenação de componentes de vária natureza: musical, dramática, semiótica, pelo recurso a um *leitmotif*, partindo de concepções convencionadas pela ópera italiana tradicional⁷⁶. (cf. Large; Weber, 1984: 155)

Segundo Gierow, as reformas cénicas que Strindberg propõe no *Prefácio* da obra vão de encontro às propostas cénicas de Bayreuth e às interpretações do compositor alemão apresentadas pelos wagnerianos franceses.

«Les réformes scéniques qu'il propose dans la Préface de Mademoiselle Julie étaient en partie réalisées à Bayreuth.

[...] Sur les trois points que nous avons étudiés, à savoir les réformes scéniques proposées dans la Préface, l'introduction de la musique dans une pièce parlée et la composition musicale du dialogue (ou de l'action dramatique en entier), Strindberg se conforme nettement à des idées qui entrent dans le cadre du wagnérisme. Même si certains traits signalés se retrouvent ailleurs que dans le wagnérisme ou dans la pratique scénique de Bayreuth, il me paraît évident que la combinaison de ces trois facteurs indiquent que Strindberg a voulu appliquer à «Mademoiselle Julie» des idées wagnériennes. Pour Strindberg, ces idées ne jurent pas avec la vraisemblance et la suggestion des nuances les plus délicates de l'âme, idées qu'il veut réaliser dans le théâtre moderne. Au contraire, Strindberg a pu trouver, pour ce programme, un appui dans un symboliste comme Mallarmé ainsi que dans un wagnérien comme Wyzewa, qui ont tous les deux recommandé ces qualités pour le théâtre, comme Maupassant l'avait fait pour le roman.» (Gierow, idem:140-141)

⁷⁶ O nacionalismo do século XIX começa então a ganhar uma forte expressão popular por toda a Europa. Artistas que partilhavam dos ideais nacionalistas contribuíram para a força crescente das mitologias nacionais, transformando os costumes muitas vezes em valores culturais. Refere Timothy Baycroft que os artistas e intelectuais germânicos «desiludidos com o declínio dos padrões morais, com uma sociedade preocupada com o materialismo e com a crueldade do sistema industrial, orientavam a acção para um princípio de justiça que rejuvenescesse a sociedade. Valorizavam o espírito de sacrifício individual com vista ao bem da nação. Muitos tinham sido revolucionários na juventude, e só mais tarde se tornaram adeptos das ideias nacionalistas conservadoras. A tetralogia d'O Anel dos Nibelungos, de Richard Wagner, na Alemanha; Os Desenraizados, de Maurice Barrès, em França; e Os Possessos, de Fedor Dostoievsky, na Rússia, todos elogiavam fortemente a riqueza espiritual das suas respectivas tradições e culturas.» (Baycroft, 2000: 88). Strindberg também partilha do mesmo sentimento nacionalista e purista em relação à Suécia e seus costumes. Várias são as peças em que desenterra a glória do passado e em peças feéricas como *Lycko-Pers resa — A viagem de Pedro, o afortunado* — (1882) é visível a exaltação de seres da mitologia escandinava. Seguiram-se ainda estudos sobre o seu povo, a sua cultura e língua: *Svenska folket i helg och söcken — O Povo Sueco ao fim-de-semana e durante a semana* — (1882) ou *Modersmålets anor — As origens da nossa língua* (1910) são disso exemplo.

Gierow avança, no seu estudo, com duas possibilidades que permitem utilizar o mecanismo do teatro musicado sobre o teatro falado. Ao introduzir um ballet e a música na sua peça dramática, Strindberg deixa que estes exerçam o seu poder de ilusão durante o momento de silêncio dos personagens principais e a pantomina de Kristin, uma vez que a música se consegue ouvir ao longe. Carl-Olof Gierow explica ainda que, para esta concepção técnica, Strindberg evoca o método de encenação de *L'Arlésienne* em 1885, de Paul Porel⁷⁷. (cf. Gierow, 1967: 140)

Em seguida, Strindberg faz o desenvolvimento do diálogo em analogia com os padrões de desenvolvimento de uma composição musical. Os diálogos vão sucessivamente retomando temas que se desenvolvem de acordo com a vontade do dramaturgo e que se podem expandir ao cenário e a outros elementos semióticos. Por exemplo, o tema da fruta e dos louros é retomado em vários momentos da obra, sempre que o dramaturgo pretende dar ênfase ao imaginário bucólico em contraste com a glória monetária que poderá advir da compra de um hotel.

Depois da consumação da sedução por parte de Jean, este propõe à menina fugir até Itália, onde há verão eterno, laranjas e loureiros, o local perfeito para ela dirigir um hotel:

«**Jean** Åh, en evig sommar, oranger, lagrar, åh!

Fröken Men vad ska vi sedan göra där?

Jean Där sätter jag opp ett hotell med första klassens varor och första klassens kunder.

⁷⁷ A inovação feita na peça de Daudet, *L'Arlésienne*, parte do experimentalismo que então se começava a fazer nas óperas francesas, onde se misturavam vários géneros artísticos para criar uma peça única: «Although Vinentini's musicotheatrical laboratory failed not long after Massenet's hybrid work found a home there, the legacy of experimentation in fusing music and theater continued — though in surprising places. [...] Similarly, under the director Paul Porel (1884-92) the state-run Théâtre de l'Odéon took up the incidental form of the drame lyrique as its signature. Porel worked closely with Édouard Colonne and his orchestra (as well as the rival orchestra directed by Charles Lamoureux) to provide accompaniment for some two hundred performances of major incidental works per year. These included Mendelssohn's score for Racine's *Athalie* (1884), the wildly successful revival of *L'Arlésienne* (1885) [...] That the Opéra-Comique and de Théâtre de l'Odéon were increasingly successful in combining drama and music in fresh and innovative ways that won both critical acclaim and popular acceptance suggests that Vinentini had been ill-advised to mix so many disparate genres in a single theater. Yet despite its failures, the Théâtre-National-Lyrique contributed significantly to the rethinking of what French opera could and should be during a period in which French music struggled to develop a clearer identity.» (Lamothe, 2004: 289-290)

Fröken Hotell?»⁷⁸ (Strindberg, 1963:88)

Neste ponto, a imagem sugerida por Jean aponta para a luz, o belo e a glória simbolizada primeiro pelos loureiros e depois confirmada pelo hotel. Mais tarde, Jean refere que ao invés de morrer prefere abrir um hotel e a menina, sem o ouvir, retoma o seu texto anterior — *morrer no lago Como, onde o sol brilha todo o ano e há laranjas e loureiros verdes*.

Fröken Nej! För att njuta, två dar, åtta dar, så länge man kan njuta och så - dö.

Jean Dö? Så dumt! Då tycker jag det är bättre göra hotell!

Fröken utan att höra Jean. -vid Comosjön, där solen alltid skiner, där lagerträden grönska om julen och orangerna glöda -

Jean Comosjön är en regnhåla, och jag såg inga oranger där annat än i kryddbodarna; men det är en god främlingsort, för det finns mycket villor som uthyres åt älskande par, och det är en mycket tacksam industri - vet ni varför? Jo de göra hyreskontrakt på halvår - och så resa de efter tre veckor!»⁷⁹ (Strindberg, 1963:96-97)

Assiste-se portanto à desmitificação da vida dourada em Itália, da paisagem romântica e da felicidade, tal como, momentos antes, lhe houvera negado querer morrer por ela numa arca de aveia — estratégia utilizada durante o momento de sedução. Após consumado o acto sexual, Jean revela ter antes sentido os mesmos instintos sexuais de qualquer rapaz, assim que a viu no roseiral, explicando que a origem da história contada assentava numa outra que tinha lido algures num jornal sobre um limpachaminés que se tentara suicidar por motivos financeiros e o pagamento de uma pensão de alimentos aos filhos:

«**Jean** Jag kan inte neka att det gör mig ont om er! När jag låg i löksängen och såg er i rosengården, så... jag ska säga det nu... hade jag samma fula tankar som alla pojkar.

⁷⁸ «**Jean**: Oh, o verão eterno, as laranjas, os loureiros, oh!

Menina: Mas e o que faremos lá?

Jean Posso pensar num hotel com produtos de primeira classe e clientes de primeira classe.

Menina Hotel?» (Tradução livre)

⁷⁹ «**Menina** Não! Para desfrutar de dois dias, oito dias, desde que pudéssemos apreciar e assim — morrer...

Jean Morrer? Estupidez! Então, acho que é melhor abrir hotéis!

Menina (Sem ouvir Jean.)... no Lago Como, onde o sol brilha sempre, onde os loureiros são verdes no Natal e onde as laranjeiras brilham!

Jean O Lago Como é um poço de chuvas, e nunca vi nenhuma laranja a não ser na mercearia. Mas é um lugar bom para os turistas, porque há um grande número de moradias para alugar aos casais apaixonados, e isso é um trabalho rentável — E sabe, a menina, porquê? Bem que eles fazem o aluguer por seis meses, mas partem de viagem ao fim de três semanas!» (Tradução livre)

Fröken Och ni som ville dö för mig!

Jean I havrelårn! Det var bara prat!

Fröken Lögn således!

Jean (börjar bli sömnig) Närapå! Historien har jag visst läst i en tidning om en sotare som lade sig i en vedlår med syrener, därför att han blev stämd för barnuppfostringshjälp...

Fröken Jaså, ni är sådan...

Jean Vad skulle jag hitta på; det ska ju alltid vara på grannlåter man fångar fruntimmer!»⁸⁰
(Strindberg, 1963:91-92)

Através da repetição do discurso, Jean vai deixando cair a sua máscara e revelando-se um homem mentiroso, ardiloso e manipulador do discurso.

Na obra, os temas são sempre retomados como se retomam pequenas pontas soltas que se vão deixando propositadamente ao longo da obra. É o caso do pensamento religioso e conservador de Kristin claramente condensados na expressão «utan dar skola de yttersta vara de främsta...» (*idem*:108) — os últimos são os primeiros — e «Och de främsta skola vara de yttersta!» (*idem*:111) — os primeiros são os últimos — frase com que termina o seu discurso e sai de cena.

Porém, o tema das laranjas, da paisagem idílica, do sol eterno, dos loureiros e do hotel será, mais uma vez, retomado quando Kristin entra em cena. Desta vez é Julie que faz o papel de Jean, argumentando com o mesmo discurso persuasivo e a tentativa da criação da mesma imagética — agora em relação aos Alpes —, na esperança de convencer a criada, tal como ela fora anteriormente convencida:

«**Fröken** [...] och därifrån är inte långt till Schweiz — med alperna du — tänk alperna med snö på mitt i sommarn — och där växer det apelsiner och lagrar som är gröna hela året om
- - -

⁸⁰«**Jean** Não posso negar que sinto pena de si! Quando eu estava na cama de cebola e a vi no jardim de rosas, então, — e digo-lhe isso agora — tive os mesmos pensamentos ordinários que todos os rapazes têm.

Menina Você?! que queria morrer por mim?

Jean .Na arca de aveia? Era só conversa!

Menina Uma mentira?

Jean (ficando com sono) Quase! A história que eu contei li num jornal e era sobre um limpa-chaminés, que se enfiou num caixote de madeira com lilases, porque foi processado com uma ordem de paternidade e assistência às crianças...

Menina Ah! Assim que você é desse tipo...

Jean Bem... eu tinha que pensar em algo. As senhoras gostam sempre destas histórias!» (Tradução livre)

(Jean syns i högra kulissen strykande sin rakkniv på en rem, som han håller med tänderna och vänstra handen; lyss förnöjd på samtalet och nickar bifall då och då.)

Fröken (prestissimo-tempo.) — Och där tar vi ett hotell —...»⁸¹ (Strindberg, 1963:106)

É curioso salientar que Jean, à medida que vai ouvindo este discurso parafraseado e adaptado, se vai rindo — porque reconhece a sua natureza e os seus objectivos — e, ao mesmo tempo, vai abanando a cabeça como que aprovando o que está a ser dito, como se reconhecesse em Julie a mesma arte de enganar que sabe em si mesmo.

De salientar é também o recurso a expressões musicais para determinar o tempo, o ritmo e a cadência do discurso na fase final da peça: (*presto tempo*) e (*tempo prestissimo*) (*idem*: 106).

Desta forma, Gierow consegue sustentar que o facto de Strindberg ter utilizado, em momentos exactos da sua peça, exemplos da pantomina, monólogos e ballet, faz com que se correlacione directamente com o raciocínio de Wagner. Strindberg refere no *Prefácio* que as origens destes elementos se repostam ao teatro clássico, tal como os wagnerianos franceses o fazem em relação a Wagner. Porém, esta sua justificação não vai de encontro ao pensamento naturalista, aliás vai contra o postulado pelo *mestre* Zola:

«C'est cette richesse des moyens d'expression qui rend «Mademoiselle Julie» unique dans la série des drames naturalistes de Strindberg; car «Mademoiselle Julie» témoigne de beaucoup d'inspiration symboliste.

La pièce et la Préface reposent sur les discussions que Zola avait menées sur le drame naturaliste. Si Strindberg n'adhère pas entièrement à Zola, cette non-adhésion se fait à titre de polémique contre le chef naturaliste. Pourtant, j'ai voulu prouver que le terme «naturaliste» a subi des changements de sens entre le début des années 1880 et l'époque où Strindberg écrivit sa «tragédie naturaliste». (Gierow, *idem*:142)

A forma como Strindberg desenvolve o diálogo — e até mesmo toda a acção dramática, como se de uma composição musical se tratasse — é, no fundo, uma aplicação das teorias de Wagner, sustentadas num tronco comum que é o da ligação de uma arte com outras análogas e complementares.

⁸¹ «**Menina** [...] E de lá não é muito longe para chegar à Suíça — contigo nos Alpes — imagina os Alpes, com neve a meio do verão e onde crescem laranjas e os loureiros são verdes durante todo o ano... (Jean pode ser visto do lado direito, afiando a navalha numa tira de couro — que estica com os dentes e a mão esquerda — ouvindo primeiro satisfeito a conversa e, depois, assentindo com aprovação.)
Menina (prestíssimo tempo.)...E lá abriremos um hotel ...»

Strindberg tece também considerações ligeiras sobre a maquilhagem dos actores, a projecção de luz e o palco, tal como Wagner acompanhou cada passo cenográfico no seu teatro ópera.

No que diz respeito à maquilhagem, o dramaturgo é sintético e diz preferir que o actor não se maquilhe pois não há aí qualquer proveito específico em querer parecer mais belo. Trata-se de uma tragédia naturalista e é coerente que o ser humano se mostre de forma natural, sem lápis de carvão a exagerar os contornos e as expressões do rosto. Essa função cabe à iluminação. Desta forma, pretende suprimir a luz da ribalta, que para além de fazer com que os rostos pareçam maiores, sem a definição do traço fino do maxilar, cega também os olhos dos actores e cria uma fronteira entre eles e o público. Ao invés disso, a iluminação lateral reforça o jogo de olhares entre os actores. É uma peça que se revela intimista, sem orquestras à mostra — de rostos voltados para o público — sem camarotes de palco — onde o público come e bebe. Apenas uma pequena sala, onde a atenção se centra numa pequena cena e onde a escuridão se deseja total:

«Skulle vi så. slippa den synliga orkestern med dess störande lampsken och mot publiken vända ansikten; finge vi parketten höjd så, att åskådarens öga träffade högre än skådespelarens knäveck; kunde vi få bort avant-seenerna (oxögonen) med deras flinande middags-ätare och supererskor, och därtill fullt mörker i salongen under representationen, samt först och sist en liten scen och en liten salong, så skulle kanske en ny dramatik uppkomma, och en teater åtminstone åter bli en anstalt för de bildades nöje. Under väntan på denna teater få vi väl skriva på lager och förbereda den repertoar som komma skall.»⁸² (Strindberg, 1963: 70-71)

Fröken Julie é também uma tragédia singular pela forma como o suicídio, ou melhor, a sugestão do suicídio da menina é apresentada ao público. Depois de ter sido apresentada e criticada a peça *Fadren*, pelo facto de ser uma peça demasiado triste, Strindberg não deixa de ser sarcástico neste seu *Prefácio* e de deixar implícito que o público é incoerente ao pretender tragédias alegres: «Man förebrådde nyligen mitt sorgspel "Fadren" att det var så. sorgligt, liksom om man fordrade muntra

⁸²«Se também pudéssemos dispensar a orquestra visível com as suas luzes perturbadoras e os rostos voltados para o público; se pudéssemos subir o chão do salão para que o olhar do espectador ficasse acima dos joelhos dos actores; se pudéssemos livrar-nos dos camarotes (o meu ponto central)— com os jantares barulhentos e cheios de risinhos — e se pússemos ter uma escuridão total na sala durante a representação, então, talvez, um novo conceito de drama pudesse emergir, e o teatro talvez pudesse, assim, tornar-se num lugar para pessoas educadas. Esperando já por esse teatro, faremos o inventário do repertório que há-de vir.» (Tradução livre)

sorgespel.»⁸³ (Strindberg, 1963: 61)e, desde logo, apresenta o motivo do suicídio da sua heroína, explicando que o caso excepcional que lhe serviu de mote pretende ser, acima de tudo, um caso educativo, mas que chocará todos aqueles que adoram banalidades: «Och därför har jag valt ett ovanligt fall, men ett lärorikt, ett undantag med ett ord, men ett stort undantas, som bekräftar regeln, vilket nog skall såra dem som älska det banala.»⁸⁴ (*idem, ibidem*).

No curto texto que se segue serão tecidas algumas considerações sobre o fim proposto para Julie e de que forma a peça permanece actual nas apresentações actuais.

⁸³ «Recentemente, reprovaram a minha peça «O Pai» por ser demasiado triste, como se uma tragédia pudesse alegadamente ser alegre.» (Tradução livre)

⁸⁴ «E, portanto, eu escolhi um caso invulgar, uma excepção, mas instrutivo de certa forma, uma grande excepção que confirma a regra, o que provavelmente atingirá os que adoram amores banais.» (Tradução livre)

II. NESTA PEÇA COMETEU-SE UM SUICÍDIO.

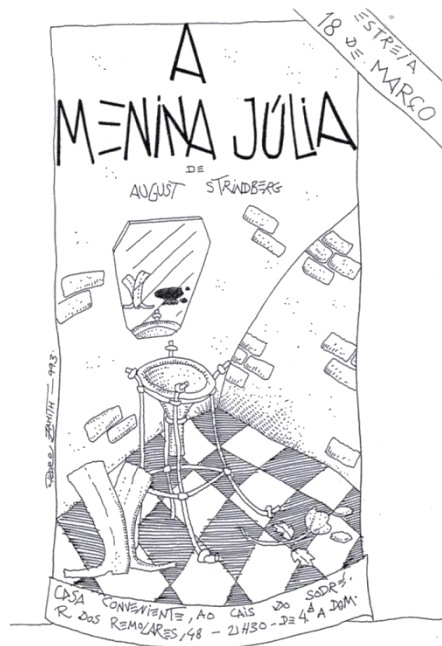
«Här begås ett självmord.» [Aqui cometeu-se um suicídio] (Strindberg, 1963:61) são estas as palavras escolhidas por Strindberg, no seu Prefácio, para dar conta ao leitor que alguém vai morrer em cena. Em seguida, avança com os motivos que estiveram na origem daquela escolha e como já foram expostos no capítulo anterior. Não se tratam pois nem de negócios mal logrados, nem de amores infelizes ou de doença física.

No fundo, a morte de Julie é justificada pelo facto de ela ser uma *meia mulher*, um espécime fraco de uma família em decadência, um espécime fraco que envergonha a descendência nobre ao deitar-se com um servo. E tal como uma tragédia convincente, Strindberg vai dando apontamentos para o fim único da protagonista: os diálogos cortantes entre Julie e Jean que se desenrolam num crescendo, sempre na ponta da navalha, objecto esse que aparecerá em palco, logo que Julie tenta convencer Kristin a fugir com eles. É Jean — o carrasco — quem a afia numa cinta de couro enquanto se barbeia. A degolação do pássaro é também um indício do fim de Julie: uma faca que decepa, o sangue que refulge e precipita a histeria descontrolada da menina.

Em Portugal, a Companhia Casa Conveniente, ao Cais do Sodré, apresenta, em Março de 1993, *A Menina Júlia*, numa encenação de Fátima Ribeiro. No cartaz de apresentação, o ilustrador convidado, Pedro Zamith, decide explorar o tema do desenlace e dos elementos físicos estruturantes da peça: num traço fino, figurativo, esboça uma bacia de barbear, as botas do conde e o espelho como reflexo da realidade trágica. O conjunto da higiene pessoal de Jean deixam antever também a inclusão da navalha, elemento que não é ali objectivado. Transporta o espectador para o mundo da ilustração e da desconstrução através do uso de linhas irregulares. As paredes e o chão contorcidos — numa quase fusão de continuidade —, em conjunto com os pés da armação da bacia de higiene, lembram mais uma prisão do que a cozinha onde se desenrola a intriga, num ambiente *comics* de sonho-pesadelo.

Na escolha de Zamith, são três os elementos pilares em cena, de gigantesca dimensão, que antecipam o final da peça: as botas, o espelho e a bacia — que sugere a navalha — tal como gigantesca se vai tornando a parede onde depois aparece escrito o nome «A

menina Júlia» com a ausência do traço na letra «E» e o balançar do nome, como se de um pêndulo se tratasse .



XL. Cartaz de divulgação da peça *A Menina Júlia*. Ilustração de Pedro Zamith. Casa Conveniente, Março de 1993.

De facto, os três elementos tomam uma dimensão sufocante quer em Jean, que se torna no personagem activo, quer em Julie, que se vai tornando cada vez mais passiva e dominada. É pelo espelho que Jean vê Julie conversar com Kristin enquanto, simultaneamente, se observa e identifica a si mesmo no discurso proferido, reconhecendo-se em Julie. É também Jean quem oferece a navalha à heroína da peça sugerindo-lhe que se mate, escapando assim de qualquer culpa imposta, uma vez que o suicídio é um acto voluntário. Por último, as botas — presentes sempre em palco —: símbolo da autoridade que não se questiona, símbolo do poder que Jean quer calçar, símbolo de um pai que faz soar a campainha e determina que, muito em breve, o roubo do dinheiro será descoberto e Julie não terá como se justificar, o que reforçará, ainda mais, a necessidade de uma morte voluntária, rápida e eficaz.

Em Helsínquia, o Svenska Teatern apresenta em Março de 2009 uma versão de *Fröken Julie*. Anna-Mari Karvosen é a responsável pela encenação e direcção da peça e decide levar à boca de cena uma *sorgespel* completamente contemporânea em termos de apresentação de cenários, vestuário e personagens, distanciando-se do teatro naturalista sem, contudo, se distanciar do autor ou do *modus operandi* proposto no

Prefácio. Hanna Käyhkö é a responsável pelos cenários e figurinos e sugere uma sala de carácter minimalista, corrida a bancos, que se abrem, funcionando como compartimentos. As luzes estiveram a cargo de Hanna Mikander e, tal como sugere o dramaturgo, permitem um intenso jogo de olhares. Porém, o contraste preto/branco, o jogo forte de sombras a claridade e a escuridão súbitas dão, por vezes, lugar a uma intensa cor azul. Os actores usam a menor maquilhagem possível.

Num registo *pöeriano*, ou lembrando a escola de ilustração francesa de Benjamin Lacombe (o tecido redilhado como fundo — sugerindo uma teia —, a bela adormecida conscientemente defunta, com olhar perdido e doentio), Anna-Mari Karvosen expõe um cartaz com um leve toque caricaturesco, inspirando fragilidade, tragédia e melancolia, envolto numa atmosfera *noir* que remete o espectador para o mundo onírico de Tim Burton. As letras, rasgadas, lembram o corte da navalha — realçado pelo tom metálico do nome *Julie*. O desenlace é, portanto, posto a descoberto.



XLI. Cartaz de divulgação da peça Fröken Julie. Encenação de Anna-Mari Karvosen. Svenska Teatern, Março de 2009.

Se bem que Strindberg desde logo antecipe que é ridículo esperar-se que as tragédias tenham um final feliz — «liksom om man fordrade muntra sorgespel.» (*idem:ibidem*) —, poder-se-á questionar a necessidade e/ou a eficácia da morte sugerida da protagonista.

A morte de Julie é, de facto, eficaz? Sim. Com a sua morte termina uma linhagem manchada pela vergonha e pelos escândalos sucessivos. Com a sua morte Jean liberta-se do envolvimento e poderá retomar a vida prometida a Kristin. Com a sua morte, as botas do conde poderão permanecer hirtas no chão da cozinha, para que o criado as engraxe. O fim de Julie assegura, em boa verdade, que todos os elementos voltem a ser colocados na devida ordem: os homens de condição inferior não se misturam com os homens de condição superior; os espécimes fracos são *naturalmente* extintos pela Natureza, tal como propõe Darwin para a evolução das espécies: a selecção natural dos mais fortes e aptos.

Porém, o desenlace da peça não convenceu propriamente o público feminino de oitocentos e, à medida que o tempo passa, parece tornar-se num fim congelado no tempo, levando o público espectador hodierno a acreditar que semelhante sugestão e prática efectiva apenas poderia ter lugar na Suécia de 1888.

Aliás, é Strindberg o primeiro a tornar este suicídio pouco crível, quando explica ao leitor que ouviu falar sobre a história verídica de Emma Rudbeck, filha de um general, que manteve uma relação amorosa com um subalterno do seu pai. Ora, acaso foi o destino de Emma o suicídio? Não. Emma terá abandonado o lar e emancipou-se, arranjando um emprego algures em Estocolmo, como empregada de mesa.

Então, se em 1888 Emma/Julie não se suicidou que sentido fará matá-la em palco ou sugerir a sua morte continuamente ao longo de todos estes anos, nos teatros e cinemas? Em 1975, Evert Sprinchorn publica num número da revista *Obliques*, inteiramente dedicado a Strindberg, um artigo intitulado: «La fin de Julie», numa tradução de Alain Delahaye.

Aí explica então porque é que depois de ter visto cinco representações da peça — a protagonizada por Inga Tidblad; a de Karin Kavli; a de Viveca Lindford; a de Elizabeth Bergner e a de uma companhia amadora, entre finais da década de 40 e meados da década de 50 — o fim da peça nunca foi representado de modo convincente:

«De nos jours les Julies de ce monde ne se suicident pas. Elles cohabitent: avec leurs sommeliers, serviteurs, valets d'écurie et chauffeurs, et s'arrangent pour vivre en leur compagnie de façon aussi heureuse que leurs sœurs avec les jeunes gens convenables qu'elles rencontrent lors de leurs sorties. Et la même chose était vraie du temps de Strindberg, bien qu'à un degré moindre. Quelle que puisse être la cause principale du

suicide de Julie, elle ne peut pas se trouver simplement dans un conflit de classes. Au cours du dernier demi-siècle, les barrières de classe, qui apparaissaient si fortes à Strindberg et à son public, ont été partiellement emportées par les courants de la démocratie, et n'en ont ainsi que plus clairement révélé les fondements réels de cette pièce. La montée d'une classe et la chute d'une autre, qui sont annoncées dans *Mademoiselle Julie*, se sont effectivement produites. Mieux encore, le théâtre lui-même s'est développé en suivant les lignes établies par Strindberg, de sorte que sa technique nous désoriente beaucoup moins aujourd'hui. Le résultat est que nous sommes à présent bien placés pour voir *Mademoiselle Julie* moins comme une pièce sur un problème social que comme un exemple de tragédie moderne.» (Sprinchorn, 1975 :15)

Como expõe Sprinchorn, as Júlias contemporâneas não se suicidam apenas porque dormiram com um criado/empregado, já que coabitam com eles de forma harmoniosa. E o mesmo se passava no tempo de Strindberg se bem que em menor grau, por isso o motivo que leva Julie a suicidar-se não poderá assentar somente numa questão relacionada com o conflito de classes.

Evert é talvez um pouco ambicioso ao referir que, na última metade do século XIX, as barreiras de classe que surgiam como dominantes a Strindberg e ao seu público teriam sido parcialmente derrubadas pelas correntes da democracia. Ora, a democracia e ideais como a igualdade entre classes foram claramente estimuladas e influenciadas pelos motes da Revolução Francesa — Igualdade, Fraternidade e Liberdade — pois foi esta revolução que teve uma responsabilidade considerável na propagação do ideário tripartido pela Europa. Porém, um conceito complexo como a democracia levou e continua a levar o seu tempo a formar-se e a objectivar-se.

Apesar de Evert referir que mencionar a luta de classes na peça não faz sentido nas representações a que assistiu, ou melhor dizendo, que os motivos para o suicídio da menina não podem assentar somente nas questões sociais, deixa escapar uma informação que as complementa. Evert não menciona os anos em que assistiu a essas encenações. Porém, as representações a que se refere decorreram entre 1947 (as protagonizadas por Karin Kavli e Elisabeth Bergner) e 1956 (a de Viveca Lindfors). Assistimos portanto ao fim da Segunda Grande Guerra e as tensões sociais e políticas continuam. Elisabeth Bergner, por exemplo, acabou por se exilar em Londres, no início dos anos 30, para fugir ao regime Nazi. Entretanto, viaja para os Estados Unidos, onde veio a representar *Miss Julie*, no Forrest Theatre, peça encenada pelo marido, Paul Czimmer. Deste modo, também a luta de classes foi explorada em várias encenações e

criações dramáticas num Portugal subjugado a um regime totalitário, após a Revolução dos Cravos.

Assistindo à queda de regimes fortemente opressores é natural que os encenadores e actores queiram dar livre voz ao que não puderam fazer durante os anos de perseguições e censura. Explorar a figura do opressor e do oprimido, mostrar que a caça se torna caçador, a partir de uma peça que o permite parece então legitimado e, muito mais, o suicídio, uma vez que a menina não consegue viver com esse tormento.

O enredo que se desenvolve nesta peça corresponde efectivamente à ascensão de uma classe e a queda de outra, mas o que Evert Sprinchorn problematiza é o facto de o público moderno ter expectativas de ver um exemplar de uma tragédia moderna e não um exemplar de *teatro de combate*, onde se agudizam os problemas e as diferenças sociais.

O facto de Strindberg recheiar esta peça, perspectivada para durar hora e meia, de acontecimentos e motivações, leva a que o encenador seja obrigado a escolher determinadas linhas orientadoras para a condução da acção, ou caso contrário, o público perder-se-á na informação dada.

Estabelecendo uma analogia com o teatro de Ibsen, salienta-se o facto de este dramaturgo se distanciar do sueco pelo facto de guardar as informações mais importantes até ao momento mais adequado, enquanto Strindberg se apressa a divulgar ao público todas as informações que possui. No primeiro diálogo entre Kristin e Jean, o público tem logo acesso uma quantidade significativa de informações em relação à heroína trágica: a cadela emprenhou de um cão rafeiro; a menina foi abandonada pelo noivo; a menina está completamente maluca nessa noite; a menina é igual à mãe,...

Ibsen constrói as suas peças como enigmas que culminam no momento em que a última e mais importante informação é revelada. Tomando com exemplo, *Et Dukkehjem — Casa de Bonecas*, vemos que há uma gradação na intriga e na agonia de Nora: no primeiro acto é apresentado um perfil de relacionamento entre Nora e o marido. O público fica a saber que a acção se desenrola durante a época de Natal; o marido mantém uma conversa com ela, abusando sempre da forma paternalista com

que se lhe dirige, chamando a atenção para os seus gastos exagerados. É-nos retratada uma criança travessa, mimada, tratada habitualmente com nomes carinhosos: «cotovia», «esquilo», «pequenina». Só no final do terceiro acto, quando Helmer recebe carta de Krogstad — devolvendo a nota de dívida — e perdoa o acto inconsequente da esposa é que o público percebe que, naquele momento, é tarde de mais e que Nora está decidida a romper com as cordas do marionetismo (Cf. Ibsen: 2006).

No artigo «*La fin de Julie*», o autor contrapõe Ibsen a Strindberg, vincando que o primeiro se interessa sobretudo pela exploração do passado, enquanto que o segundo procura descrever o presente, mesmo que os acontecimentos passados, a hereditariedade e o ambiente em que os personagens são criados detenham um papel decisivo⁸⁵.

De acordo com este texto e referenciando Carl Reinhold Smedmark, sublinha o facto de originalmente Strindberg não ter escolhido o modelo de acto único para a sua peça. Sendo construída em três actos, o primeiro acto culminaria na dança dos camponeses que forçam Julie a refugiar-se no quarto de Jean e o segundo acto no momento em que Julie sai para fazer as malas e fugir com o criado. Todavia, não sendo as cenas suficientemente fortes, Strindberg utilizou o ballet e a pantomima para fazer uma quebra na acção e assim dar algum descanso ao público espectador. Na opinião de Sprinchorn e Smedmark, *Fröken Julie* apresenta uma estrutura tripartida ainda que se mostre numa forma embrionária (Cf. Sprinchorn, *idem*: 16).

À luz dos nossos dias, o título que Sprinchorn deu ao seu artigo «*La Fin de Julie*» é, de alguma forma, irónico. Uma vez que a estrutura da peça se adapta convenientemente

⁸⁵ Assinalando o método de Scribe utilizado por Ibsen, escreve: «Les pièces d'Ibsen sont construites sur le modèle de Scribe et contiennent une exposition, un développement qui amène au moment d'intensité critique, et ensuite un dénouement ou une catastrophe. La nouveauté technique dans la méthode d'Ibsen n'était pas, comme l'a dit Shaw, l'introduction de la scène de discussion, mais plutôt la pénétration de l'exposition dans le reste de la pièce. Le moment critique dans une pièce d'Ibsen consiste en une certaine révélation cruciale du passé, ou est déclenché par celle-ci. [...] Mademoiselle Julie est différente. Bien que le passé hante l'esprit de Julie et s'infilte dans presque chaque moment de la pièce, l'accent est mis sur le présent. Alors que les pièces d'Ibsen ne sont qu'exposition d'un bout à l'autre, Mademoiselle Julie est entièrement constituée par" le moment critique et la catastrophe. Si l'on pense à la structure tripartite d'une pièce conventionnelle, nous pouvons dire qu'Ibsen accentue la première partie, et Strindberg la dernière. La méthode d'Ibsen est certainement plus caractéristique du théâtre de la post-Renaissance et probablement plus intelligente, car dans le théâtre le moment d'intensité critique, tout comme l'orgasme dans l'acte sexuel, ne peut pas être prolongé indéfiniment; et quand Strindberg en vint finalement à écrire Mademoiselle Julie, il fut obligé de réduire la durée de l'action des deux ou trois heures d'une pièce normale à quatre-vingt-dix minutes – et bien sûr, il dut éliminer la division en actes, car un moment de tension critique interrompu équivaut à la négation totale de cette tension.» (Sprinchorn, *idem* :15-16)

à inversão de papéis — dominador/dominado; opressor/oprimido; amo/criado —, o encenador moderno deve explorar antes o conflito sexual, psicológico e interior que são aqui fundamentais. No fundo, o conflito social só existe para servir o conflito sexual.

Refere o autor que a vida de Jean só tem significado se existir alguém acima dele: «Sans l'aristocratie, Dieu n'existerait pas pour Jean» (*idem, ibidem*), por outro lado, Julie é feita de um misto de contradições, e a vida, para ela, é um jogo de equilíbrio feito entre a oscilação dos dois pólos:

«La vie pour elle est un jeu d'équilibre où elle oscille constamment entre l'esclavage et la domination. Aussi longtemps qu'elle joue son rôle dans la société, elle peut maintenir son équilibre, mais dès le moment où elle abandonne ce rôle et se compromet elle-même complètement, elle plonge du haut de la corde raide. Julie est détruite parce que le jeu qu'elle a joué devient réel.» (Sprinchorn, *idem* : *ibidem*)

Em Portugal, este artigo foi traduzido como parte integrante do caderno de apoio elaborado pelo Teatro da Cantina Velha, na apresentação de *Menina Júlia*, em 1980 e colocado ao dispor do público. A tradução esteve a cargo de Maria João Brilhante. Porém, o artigo não foi traduzido na sua totalidade. Foram seleccionados os trechos que serviriam melhor a intenção dos responsáveis pela produção da peça e também, provavelmente, devido à extensão do mesmo.

A tradução do artigo termina com uma sugestão de abordagem ao encenador moderno, tendo este trecho final a ausência de vários parágrafos do original:

«É o sentido de clausura física que é essencial para levar a bom termo uma representação desta peça. Sem ele, todas as motivações que Strindberg sugere para o fim de Júlia não passam de racionalizações intelectuais. Antes da sedução Júlia é um animal selvagem obcecado e perseguido pelos seus próprios desejos; depois é uma criatura presa numa gaiola e que se atira contra as grades.

A oferta de João, consumir a fuga, não é um convite à liberdade, mas uma tentativa para a fazer entrar numa gaiola menor, mais estreita e mais sombria. O seu suicídio deveria ter o mesmo efeito em nós que a morte deliberada de um animal selvagem, que prefere morrer a viver cativo. Porém Júlia é também um ser humano sofisticado.

o que permite distinguir o homem do animal é o seu masoquismo, e o que faz de Júlia a fascinante mulher moderna que é, está no facto de ser meio homem meio mulher, simultaneamente caçadora e caçada, senhora e escrava. É o seu desejo inconsciente de estar cativa, por constrangimento interior que a leva a macular-se que faz dela uma personagem moderna - não, como nota Strindberg, porque este género de mulher nem sempre existiu, mas porque agora nos surge de forma mais evidente e atrai a nossa atenção. Júlia mata-se não porque é uma aristocrata, mas porque é Júlia. João não é em

última instância, mais do que uma parte do seu próprio ser, um actor voluntário e adequado ao qual pode confiar um papel maior no drama que ela repete sem jamais concluir. Mas desta vez, o drama é levado ao seu fim lógico e decisivo. Suicidando-se, Júlia escapa-se da trama de desejos contraditórios. Como sucede com Hedda Gabler, os seus derradeiros momentos são os mais nobres. Há claramente uma nota de triunfo que ressoa nestas mortes.» (Cantina Velha, 1980: 26)

De acordo com a leitura deste trecho, o encenador moderno deve então entender que Julie morre para escapar aos seus desejos contraditórios, ao seu mundo de polaridades que não se conseguem equilibrar, tal como Hedda Gabler, os últimos momentos da protagonista devem ser os mais nobres. Porém, Sprinchorn continua o seu artigo e não termina o raciocínio desta forma. O título «La fin de Julie» torna-se irónico e ambíguo, como já foi referido, porque preconiza o próprio fim da peça se se insistir na representação convencional. Julie não faz sentido nos tempos modernos. O autor não se refere apenas ao desfecho da obra, com o suicídio da heroína. «La fin de Julie» atesta o despropósito de entender a obra como uma tragédia, porque simplesmente não se podem fazer tragédias com matérias desta natureza. Entre Ibsen e Strindberg, Sprinchorn prefere abertamente Ibsen e enumera alguns dos erros crassos cometidos pelo dramaturgo sueco na concepção desta obra: se por um lado é eficaz na verosimilhança do realismo trazido à cena — com uma certa identificação com o personagem — por outro, ela não permite que o público espectador expanda a sua capacidade de abstracção. Em *Fröken Julie*, a catarse só pode ser feita se o público entender o processo de sado-masochismo entre Jean e Julie como efeito catártico, caso contrário não existe tragédia e a peça destina-se apenas a cumprir o seu papel de *Biblia pauperum* e a educar um público: «ungdom, halvbildade och kvinnor, vilka ännu äga kvar den lägre förmågan att bedraga sig själva och lata sig bedras, det vill säga få illusion, emottaga suggestionen av författaren» (Strindberg, 1963: 59) — «jovem, de pessoas de media formação e mulheres, todos aqueles que têm a pouca capacidade para se enganarem ou deixarem ser enganados, isto é, os que têm dificuldade em receber a sugestão do autor» (tradução livre). Para Strindberg, a incapacidade de compreensão da obra está no público — que não se deixa iludir — e não na obra em si.⁸⁶

⁸⁶ «Quand on la considère dans sa relation avec la fin de la pièce, la durée d'action ininterrompue et sa base réaliste servent en quelque sorte de piste de décollage pour s'envoler vers un autre univers. Le public devrait décoller avec Julie, faire avec elle l'expérience de la terreur de l'emprisonnement, de l'extase de l'évasion, et

pour un court instant, du coup qui apporte l'oubli. C'est là que se trouve l'essence du théâtre romantique. Le spectateur n'est au début que le témoin d'un événement réaliste, mais à la fin il est le participant d'un rituel. La technique de Genet consiste à commencer le rituel a: «in media res». [...] L'univers de Genet est un monde de fantaisie avec quelques touches bien piquantes de réalité. Ses personnages ne sont pas réels, et, dans l'intention de l'auteur, ils ne sont pas présentés comme pouvant le devenir. Genet accorde une valeur capitale au fait que le théâtre est une illusion en présentant son monde d'illusions en tant que théâtre.

Au contraire de Genet, Strindberg attire graduellement le spectateur jusqu'à l'intérieur du rituel. Pour lui, le rituel dans la pièce reflète un rituel dans la vie. Quand la bonne de Genet meurt, c'est seulement une marionnette qui meurt; quand Julie meurt, c'est une femme qui meurt, et tout un monde avec elle.

Une compréhension adéquate de la fin de Mademoiselle Julie est d'une grande utilité pour répondre à quelques-unes des objections élevées contre cette pièce en tant que tragédie. Elle n'est pas tragique, ont tendance à dire des critiques, et elle ne produit aucune catharsis parce que la lutte darwinienne pour l'existence ne permet aucune signification morale ou spirituelle dans l'univers. Qui plus est, Julie est un être pathologique et notre intérêt envers elle est avant tout clinique. Les histoires de cas particuliers ne font pas des tragédies, à moins qu'elles n'aient été baignées de poésie, semées de symboles et gonflées de religion. Après le travail de Nietzsche et de Freud une telle attitude critique est bien naïve. Freud nous a enseigné que nous sommes tous malades d'une trop forte dose de civilisation, et Nietzsche nous a rappelé que c'est Dionysos qui préside à la tragédie, que les dieux de l'Olympe ne sont que des images qui dansent sur le sable du chaos, et que c'est la tâche du poète de nous laisser faire l'expérience du chaos sans perdre contact avec la civilisation. **A la fin de Mademoiselle Julie, Strindberg suit instinctivement Nietzsche, et si les acteurs: veulent bien laisser dire il, l'auteur ce qu'il veut dire et parler et permettre à Jean et à Julie de jouer jusqu'à sa conclusion, leur rituel sado-masochiste, le public aura sa catharsis. Et si le public, cette fois-ci, n'est pas encore, touché, ce n'est pas parce que Mademoiselle Julie n'est pas tragique, mais parce qu'il n'y a pas assez de personnes dans le public qui possèdent «le bas talent de se tromper et de se laisser tromper, c'est-à-dire d'être accessibles à l'illusion et à la suggestion de l'auteur». La tragédie, après tout n'est pas possible si le public ne se laisse pas aller à être dominé, et, si nous devons en croire Strindberg un tel public consentant serait composé «de jeunes, des gens à demi cultivés, et de femmes.» (Sprinchorn, 1975 :19)**

PARTE III

ENCENAÇÕES, TRANSPOSIÇÕES E REESCRITAS.

A peça de Strindberg *Fröken Julie* é certamente um exemplo de como um texto dramático pode ser repetidamente posto em cena a nível internacional e ser transposto para outras artes que não sejam as puramente teatrais, mas que, no entanto, se alimentam da teatralidade, como são o caso do ballet e da ópera. *Fröken Julie* não serviu só para fazer transposições para *media* como a televisão, o cinema ou a rádio. Dela fizeram-se também adaptações para peças de ballet e com ela compuseram-se libretos de ópera. Patrick Marber e Phil Willmott reescreveram-na e transpuseram-na para tempos e realidades diferentes, como oportunamente se desenvolverá neste capítulo.

Em Portugal e no resto do mundo é certamente a peça de Strindberg mais vezes representada, devido sobretudo à simplicidade que a mesma impõe ao nível do cenário e do número de actores.

Egil Törnqvist e Barry Jacobs, na obra *Strindberg's Miss Julie A play and its transpositions*, dão ao leitor uma visão das produções mais relevantes em torno de *Fröken Julie* (cf. Törnqvist; Jacobs, 1988). Assim, este estudo apresentou-se fundamental para a redacção deste capítulo, bem como o de Robert Cardullo e a edição crítica que fez de *Miss Julie* (cf. Cardullo, 2010).

Törnqvist sustenta que nenhuma outra peça teve tantas representações no mundo como este e que em Inglaterra é certamente a mais representada, realidade que se confirma também em Portugal:

«No play by Strindberg – and that means no Swedish play – has been so widely and frequently produced as *Miss Julie*. On her hundredth anniversary, the old lady is more vital than ever. Merely in England, Meyer notes, there have been at least 46 different productions since 1963; it is doubtful, he adds, whether any other non-English play has been staged so often in that period. *Miss Julie* has recently reached puritan China and caused riots in South Africa.» (Törnqvist; Jacobs, 1988:148)

Como foi referido no capítulo — *Siri e Strindberg: realidade tornada ficção* — da presente dissertação, a peça estreou em Copenhaga. Apesar de estar agendada a estreia no *Dagmars Theatern*, a censura proibiu a sua apresentação e a 14 de Março faz-se dela uma representação num teatro académico. A crítica foi dura e a peça é então exportada para fora da Suécia.

Será interessante atentar na tabela seguinte, que permite observar a data de estreia da peça e algumas das suas representações por vários países. Os limites temporais situam-se entre 1889 — data de estreia da peça — e 1961 — data da primeira representação em Espanha. Torna-se assim útil para cartografar o trajecto de performances até chegar à Península Ibérica e compreender o porquê do desfazamento cronológico de 72 anos.

Para a construção deste quadro, além das obras anteriormente referidas de Törnqvist e Cardullo, foi também tomado em consideração o estudo de Michael Robinson, *An International Annotated Bibliography of Strindberg Studies* (cf. Robinson, 2008: 848-943).

Curiosamente, em nenhuma das obras referidas estão anotadas qualquer uma das representações de Strindberg na Península Ibérica. Este facto permite, desde já, avançar com duas hipóteses para que isso aconteça: se por um lado, sublinha a periferia de Portugal e Espanha, no campo teatral e cultural, em relação a outros países, por outro lado evidencia também a falta de produção académica e principalmente a sua divulgação em termos internacionais⁸⁷.

⁸⁷ A divulgação académica, hoje em dia, torna-se bastante mais eficaz com sua propagação através de meios electrónicos e virtuais. O trabalho levado a cabo pelo Centro de Estudos Teatrais da Faculdade de Letras de Lisboa — CETbase (Cf. **CETbase**, <http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/default.htm>) —, por exemplo, permite ao investigador consultar e traçar um percurso teatral do país e do repertório das companhias. Um trabalho inovador e de mérito que infelizmente se limita ao território nacional e provavelmente não está divulgado nas academias estrangeiras. Tal é também o caso do Museu Nacional do Teatro (cf. **MNT**, <http://museudoteatro.imc-ip.pt/pt-PT/Default.aspx>) e a base de dados do Instituto dos Museus e da Conservação (cf. **IMC**, <http://www.matriznet.imc-ip.pt/matriznet/home.aspx>) que permite ao investigador uma consulta das críticas teatrais e de material de inúmeras companhias, sem que seja necessário deslocar-se a Lisboa para pesquisar o material pretendido. Porém, o desconhecimento que o investigador estrangeiro tem em relação a estas fontes e recursos é partilhado igualmente pelo investigador nacional em relação às bases de dados estrangeiras. Criar uma página de teatro europeu com ligações para as diferentes bases de dados de cada país específicos seria talvez um projecto interessante e de grande utilidade.

I. FRÖKEN JULIE NO TEATRO: DE 1889 ATÉ 1961.

Data	Título	Cidade – País	Teatro/Encenação/Actrizes - FJ ⁸⁸
1889	<i>Fröken Julie</i>	Copenhaga, Dinamarca	Studentersamfundet (enc. August Strindberg; FJ - Siri von Essen)
1892	<i>Fräulein Julie</i>	Berlim, Alemanha	Residenztheater (enc. Otto Brahm; FJ - Rose Bertens)
1893	<i>Mademoiselle Julie</i>	Paris, França	Théâtre Libre (enc. André Antoine; FJ - Eugénie Nau)
1897	<i>La Countessina Julia</i>	Milão, Itália	Teatro Manzoni (enc. Ermete Zacconi; FJ – Emilia Varini)
1904	<i>Fräulein Julie</i>	Berlim, Alemanha	Kleines Theater (enc. Max Reinhardt; FJ - Gertrud Eysoldt)
1905	<i>Fröken Julie</i>	Uppsala, Suécia	Guild Hall (enc. August Falck; FJ – Manda Björling)
1905	<i>Countess Julie</i>	Nova Iorque, EUA	New York's Bowery Theatre (enc. s/i; FJ – Alla Nazimova – em russo)
1906	<i>Fröken Julie</i>	Lund, Suécia	Föreningens Teatern, (enc. August Falck; FJ – Manda Björling)
1906	<i>Fröken Julie</i>	Estocolmo, Suécia	Folkteatern, (enc. August Falck; FJ – Manda Björling)
1906	<i>Grafinia i lakej</i>	São Petersburgo, Rússia	Novyi Theatre, (enc. s/i; FJ – Lidia Borisovna lavorskaia)
1907	<i>Fröken Julie</i>	Estocolmo, Suécia	Intima Teatern, (enc. August Falck; FJ – Manda Björling)
1909	<i>Grafinia Juliiia</i>	Moscovo, Rússia	Korsch Theatre, (enc. s/i; FJ – Lidia Borisovna Yavorskaia)
1909	<i>Panna Julia</i>	Lódź, Polónia	Teatr Polski, (enc. Stanislaw Lapinski; FJ – Iza Kozłowska)
1910	<i>Panna Julia</i>	Varsóvia, Polónia	Teatr Malego, (enc. Boleslaw Gorczynski; FJ – Laura Pytlinska)
1912	<i>Miss Julie</i>	Londres, Inglaterra	Little Theatre, (enc. Maurice Elvey; FJ – Octavia Kenmore)
1913	<i>Countess Julia</i>	Nova Iorque, EUA	48th Street Theatre, (enc. Mary Shaw; FJ – Marcia Walther)
1917	<i>Fröken Julie</i>	Estocolmo, Suécia	Dramaten, (enc. Tor Hedberg ; FJ – Maria Schildknecht)

⁸⁸ Abreviaturas e siglas utilizadas nesta tabela: **enc.** – encenação de; **adapt.** – adaptação de; **FJ** – Fröken Julie; **s/i** – sem informação disponível.

1917	<i>Fräulein Julie</i>	Berlim, Alemanha	Lessingtheater, (enc. Victor Barnowsky; FJ – s/i)
1919	<i>Mademoiselle Julie</i> <i>Tragédie en prose</i> <i>en 3 tableaux</i>	Paris, França	Théâtre Pitoëff (Enc.George Pitoëff; FJ – Ludmilla Pitoëff)
1920	<i>Julia Kisasszony</i>	Budapeste, Húngria	Madach Színház, (enc. s/i ; FJ – s/i)
1921	<i>Fröken Julie</i>	Estocolmo, Suécia	Dramaten, (enc. Tor Hedberg ; FJ – Maria Schildknecht)
1921	<i>Mademoiselle Julie</i>	Paris, França	Comédie Molière, (enc. Georges Pitoëff; FJ – Ludmilla Pitoëff)
1922	<i>Gospodica Julia</i>	Osijek, Jugoslávia	National Theatre, (enc. s/i ; FJ – s/i)
1923	<i>Fräulein Julie</i>	Berlim, Alemanha	Kammerspiele des Deutschen Theaters, (enc. Bernhard Reich; FJ – Elisabeth Bergner)
1923	<i>Contessina Giulia</i>	Roma, Itália	Teatro Valle, (enc. s/i ; FJ – Tatjana Pavlowa)
1924	<i>Fröken Julie</i>	Copenhaga, Dinamarca	Det Kongelige Teater, (enc. Poul Nielsen; FJ – Bodil Ipsen)
1924	<i>Fräulein Julie</i>	Viena, Áustria	Raimundtheater e Theater in der Josefstad, (enc. Bernhard Reich; FJ – Elisabeth Bergner)
1925	<i>Gospodica Julija</i>	Sarajevo, Jugoslávia	s/i
1925	<i>Mademoiselle Julie</i>	Paris, França	Studio des Champs Elysées, (enc. Gaston Baty; FJ – Marguerite Jamois)
1927	<i>Miss Julie</i>	Londres, Inglaterra	Play Room Six, (enc. Reginald Price; FJ – Hilda Maude)
1935	<i>Miss Julie</i>	Londres, Inglaterra	The Arts Theatre Club, (enc. Esmé Percy/Geoffrey Dunlop; FJ – Rosalind Fuller)
1942	<i>Fröken Julie</i>	Estocolmo, Suécia	Nya Teatern, (enc. Per-Axel Branner; FJ – Karin Kavli)
1947	<i>Fröken Julie</i>	Malmö, Suécia	Folkparksteatern, (enc. Helge Wahlgren; FJ – Karin Kavli)
1947	<i>Miss Julie</i>	Philadelphia, EUA	Forrest Theatre, (enc. Paul Czimmer; FJ – Elisabeth Bergner)
1947	<i>The Mistress of the house</i>	Nova Iorque, EUA	Carnegie Recital Hall, (adapt. William de Lys; FJ – s/i)

1947	<i>Mademoiselle Julie</i>	Paris, França	Théâtre Charles de Rochefort, (dir. Charles de Rochefort; FJ – Mary Grant)
1949	<i>Fröken Julie</i>	Estocolmo, Suécia	Dramaten, (enc. Alf Sjöberg, FJ – Inga Tidblad). Esta encenação entra em itinerância. Participa no Festival Intenational d’Art Dramatique, em Paris, nos anos de 1955 e 1959, em língua sueca.
1951	<i>Fröken Julie</i>	Oslo, Noruega	Det Norske Teatret, (enc. Ellen Isefjaer; FJ – Tordis Maurstad)
1952	<i>Mademoiselle Julie</i>	Paris, França	Théâtre de Babylone, (enc. Frank Sundström; FJ – Eléonore Hirt)
1953	<i>Fröken Julie</i>	Malmö, Suécia	Stadsteatern, (enc. Yngve Nordwall; FJ – Gun Arvidsson)
1954	<i>Miss Julie</i>	Nova Iorque, EUA	Green Room Studio, (enc. Henry and Mary Calvert, FJ – Allen Monroe)
1954	<i>Fröken Julie</i>	Gotemburgo, Suécia	Atelierteatern (enc. s/i; FJ – s/i)
1955	<i>Fröken Julie</i>	Gotemburgo, Suécia	Studion, (enc. Helge Wahlgren; FJ – Gerd Hagman)
1956	<i>Miss Julie</i>	Nova Iorque, EUA	Phoenix Theatre, (enc. George Tabori, FJ – Viveca Lindfors)
1957	<i>Fröken Julie</i>	Copenhaga, Dinamarca	Det Kongelige Teater, (enc. Alf Sjöberg; FJ – Ingeborg Brams)
1957	<i>Panna Julia</i>	Varsóvia, Polónia	Teatr Ludowy Warszawa, (enc. Irena Grwinska-Adwentowicz; FJ – Krystyna Ciechomska)
1957	<i>Panna Julia</i>	Varsóvia, Polónia	Teatro Televisivo, (enc. Wanda Nadzin; FJ – Jadwiga Marso)
1957	<i>La Contessina Julia</i>	Roma, Itália	Teatro delle arti, (enc. Luchino Visconti; FJ – Lilla Brignone)
1958	<i>Mademoiselle Julie</i>	Paris, França	Théâtre La Bruyère, (enc. Georges Vitaly; FJ – Eléonore Hirt)
1959	<i>Mademoiselle Julie</i>	Paris, França	Théâtre de Carcassonne (Enc. Antoine Bourseiller ; FJ – Chantal Darget)
1960	<i>Fräulein Julie</i>	Hamburgo, Alemanha	Deutsche Schauspielhaus, (enc. Gustof Gründgens; FJ – Joana Maria Gorwin)

1960	<i>Fröken Julie</i>	Estocolmo, Suécia	Stadsteater, (enc. Birgit Cullberg; FJ – Ingrid Thulin)
1960	<i>Das doppelte Julchen</i>	Bremen, Alemanha	Zimmertheater, (adapt. Ricklef Müller; enc. Ricklef Müller; FJ – Antje Berneker)
1960	<i>A Menina Júlia</i>	Lisboa, Portugal	Teatro Nacional D. Maria II, (enc. Jacinto Ramos; FJ – Lurdes Norberto)
1960	<i>Fräulein Julie</i>	Hamburgo, Alemanha	Deutsche Schauspielhaus, (enc. Gustof Gründgens; FJ – Joana Maria Gorwin)
1961	<i>La Señorita Julia</i>	Madrid, Espanha	Teatro Goya, (enc. Miguel Narros; FJ – Margarida Lozano)

Em termos gerais, das peças que se conseguiram apurar e obter informação para análise, pode afirmar-se que até 1961 a peça foi encenada cinquenta e seis vezes em quinze países distintos. O maior número de encenações concentra-se no país natal do dramaturgo, com treze representações, seguido da Alemanha — e, no pós-guerra, na RFA — com sete encenações; nos Estados Unidos fazem-se seis e, na Polónia e França, seis encenações. Depois, sobe ao palco três vezes na Dinamarca, em Itália e em Inglaterra é representada duas vezes na Rússia e na Jugoslávia e uma vez na Hungria, na Áustria, na Noruega, em Portugal e em Espanha.

Se traçarmos quadros cronológicos, definidos a partir de grandes referências como as Grandes Guerras, verifica-se que até à Primeira Guerra Mundial — que constitui, neste caso, um período de 25 anos, desde 1889 até 1913 — são efectuadas dezasseis encenações distribuídas por nove países distintos: Dinamarca, Alemanha, França, Itália, Suécia, EUA, Rússia, Polónia e Inglaterra. Este grupo de países tem uma proximidade geográfica com o país de origem, à excepção da França, Itália, EUA e Inglaterra. Além dessa proximidade geográfica, há uma forte ligação do escritor com determinados países, nomeadamente França e Alemanha. Porém, é provavelmente a partir da encenação e divulgação em Paris que os outros países — como a Itália e os EUA — importam a peça. No caso de Inglaterra, é conveniente sublinhar que Strindberg tinha já viajado para Londres e estabelecido contactos com editores e encenadores ingleses, nomeadamente após o seu casamento com Frida Uhl.

Ainda assim, as encenações nos EUA podem ser justificadas pela forte emigração sueca para este país. Paris continuava a ditar o que estava na moda e Londres também era já reconhecido pela sua tradição teatral: atrizes como Elisabeth Bergner tornavam-se conhecidas internacionalmente. Curiosa, todavia, é a encenação de 1913 neste país, na medida em que se trata da primeira encenação conduzida por uma mulher — Mary Shaw.

No entre guerras — encenações entre 1920 e 1935 — registam-se doze encenações, distribuídas igualmente por nove países: Dinamarca, Alemanha, França, Itália, Suécia, Inglaterra, Hungria, Jugoslávia e Áustria. Portanto continua a insistir-se em encenações nos países onde a peça já tinha sido apresentada, apenas a Hungria, a Jugoslávia e a Áustria se revelam uma estreia na recepção do autor. Há então uma expansão para a esfera do extinto império Austro-húngaro e de referir que Strindberg passou algum tempo na Áustria quando era casado com Frida Uhl.

No pós-guerra — neste caso, de 1947 a 1961 — há vinte encenações distribuídas por dez países. Há portanto um aumento do número de encenações, apesar de o número de países, onde elas acontecem, não aumentar significativamente. Essas encenações acontecem na Dinamarca, Alemanha, França, Itália, Suécia, EUA, Polónia, Noruega, Portugal e Espanha. Os países desta lista continuam a ser de implantação tradicional, mas surgem algumas novidades. A peça chega pela primeira vez à Noruega, o que não deixa de causar alguma estranheza pela proximidade deste país com a Suécia.

É ainda interessante verificar que a peça é encenada duas vezes, no mesmo ano, na Polónia, quarenta e sete anos após a sua primeira encenação neste país. Estas encenações tornam-se de alguma forma particulares porque são dirigidas por mulheres — Irena G. Ardwentowicz e Wanda Nadzin —, as únicas vezes em que tal acontece depois da apresentação de Mary Shaw. São ainda mais relevantes porque são as únicas, ao longo deste período, que têm lugar nos países da zona de influência soviética. Estes dois aspectos — o facto das encenações serem conduzidas por mulheres e terem lugar na Polónia comunista — poderão não estar desligados. Na realidade, a direcção feminina adequa-se perfeitamente a uma ideia de igualdade de género tão promovida pela propaganda da esfera de Leste.

Expande-se, no final deste período, para a Península Ibérica que à época vive uma realidade política bastante particular, na medida em que Portugal e Espanha são governados por regimes autoritários.

O fenómeno de exportação e importação de modelos teatrais prende-se sobretudo com o potencial cultural que cada país detém. No caso específico de Portugal, pode afirmar-se que nunca foi grande exportador de modelos teatrais e é natural que nos finais do século XIX e início do século XX também não interessasse aos dramaturgos ver as suas peças representadas na Península Ibérica, que constitui, à data, uma zona periférica em termos de interesse cultural: durante o século XIX e durante boa metade do século XX interessa aos artistas e escritores peninsulares saírem dos seus países e irem buscar referências e inspirações artísticas a países como França e Londres.

1. *Fröken Julie* na Suécia

Apesar do aumento gradual, ao longo dos anos, de encenações na Suécia, ao analisar a tabela apresentada, facilmente se verifica que desde o ano de 1889 até 1921, a peça de Strindberg é, no entanto, mais vezes representada em países estrangeiros do que no seu país. *Fröken Julie*, em trinta e um anos, sobe aos palcos seis vezes na Suécia: uma vez numa pequena sala de espectáculos em Uppsala (1905); outra em Lund (1906)— onde Fanny Falkner conhece, pela primeira vez, Manda Björling —, nesse mesmo ano Manda Björling e August Falck fazem a mesma apresentação no *Folkteatern* de Estocolmo; no ano seguinte, em 1907, August Falck apresenta-a já no *Intima Teatern*. Como é possível verificar, todas estas encenações estiveram a cargo de August Falck, com quem Strindberg privava amigavelmente e a quem entregava a encenação das suas peças no *Intima*. É também August Falck que desempenha o papel de Jean nestas suas apresentações. A última representação é feita no *Dramaten*, já após a morte do dramaturgo, em 1917 e a encenação é da autoria de Tor Hedberg, desempenhando Maria Schildknecht o papel de Julie e August Palme o papel de Jean. Tor Hedberg faz-se outra apresentação deste trabalho em 1921, com os mesmos actores. Apenas August Palme dá lugar a Sven Bergvall.



XLII. *Fröken Julie*, *Dramaten*, enc. Tor Hedberg, 1917. Maria Schildknecht e August Palme como Julie e Jean. Fotografia cedida gentilmente pelo *Dramaten*.



XLIII. *Fröken Julie*, *Dramaten*, enc. Tor Hedberg, 1917. Maria Schildknecht, como Julie, segurando o pingalim. Fotografia cedida gentilmente pelo *Dramaten*.



XLIV. *Fröken Julie*, *Dramaten*, enc. Tor Hedberg, 1921. Sven Bergvall como Jean. Fotografia cedida gentilmente pelo *Dramaten*.

Nesta encenação de Tor Hedberg é possível reparar que os trajes oitocentistas foram postos de parte e que há uma actualização da peça. Os trajes envergados pelos personagens, bem como o penteado de Maria Schildknecht, deixam antever o vestuário feminino dos anos 20.

Depois dos anos 20, assistimos a uma pausa nas performances durante os anos 30. Em 1942, Per-Axel Branner apresenta a peça no *Nya Teatern* de Estocolmo, com Karin Kavli como cabeça de cartaz e em 1947, Helge Wahlgren convida Kavli para protagonizar mais uma vez a heroína trágica e apresentam a peça durante as festas do Midsummer, ao ar livre, no *Folkparksteatern*, em Malmö, como aliás se pode observar no cartaz, onde a fotografia da actriz da primeira representação em Estocolmo é sobreposta a um cenário popular bucólico e onde se antevê a preparação dos festejos. Esta preparação dos festejos ao ar livre é, aliás, filmada com algum relevo na transposição cinematográfica que Alf Sjöberg haverá de fazer.



XLV. Cartaz de apresentação da peça *Fröken Julie*, no Folkets Park, em Malmö, 1947.



XLVI. *Fröken Julie*, realização de Alf Sjöberg, 1950. Preparação do festego do Midsommarafton, 00:02:26.

A 23 de Janeiro de 1949, Alf Sjöberg apresenta no Dramaten a sua primeira *Fröken Julie*, com Inga Tidblad no principal papel e Ulf Palme no papel de Jean. No filme que vem a realizar em entre 28 de Abril e 18 Julho de 1950, mantém os protagonistas Ulf Palme e Märta Dorff com Kristin, mas Inga Tidblad dá lugar a Anita Björk, uma vez que a actriz contava com quase cinquenta anos e Anita tinha, na altura, vinte e sete anos. Porém, enquanto actriz, Inga Tidblad revelou-se um verdadeiro sucesso e representava o ideal de Julie para o encenador (cf. Svenska Dagbadet, 1949). Sjöberg, optou por

manter o traço naturalista e o rigor de oitocentos nos trajes e cenários apresentados em palco, tal como na realização do filme.



XLVII. Apresentação do elenco da encenação feita por Alf Sjöberg em 1949. Svenska Dagbladet, 13 Januari 1949.

Segue-se em 1953 uma apresentação em Malmö, no Stadsteatern, numa encenação de Yngve Nordwall, com Gun Arvidsson no papel de Julie. No ano seguinte, em 1954, há uma primeira encenação da peça em Gotemburgo, no *Atelierteatern*, da qual não se encontram dados claros sobre a sua encenação e conjunto de actores. Porém, poderá tratar-se de uma primeira estreia da encenação de Helge Wahlgren, que trará *Fröken Julie* ao *Studion*, desta vez sem Karin Kavli, mas com Gerd Hagman no principal papel.

Das subidas ao palco mais emblemáticas, consta também a encenação de Birgit Cullberg no *Stadsteater*, em 1961, antes de fazer a transposição da peça para ballet. A famosa Ingrid Thulin deu vida a Julie, uma das musas de Ingmar Bergman. Cullbert decidiu manter, também ela, o traço oitocentista da peça, nos cenários e vestuário. A tendência para voltar a representar a peça o mais fiel possível do contexto original, começa a ganhar forma sobretudo a partir dos anos 50.



XLVIII. *Fröken Julie*, encenação de Birgit Cullberg, 1960. Ingrid Thulin e Anders Ek nos papéis de Julie e Jean. Stockholms Stadsteater 1960-2010:12.

2. Fräulein Julie e Das Doppelte Julchen na Alemanha

No que diz respeito às representações feitas na Alemanha, quando a peça estreia em Berlim, a 3 de Abril de 1892, o encenador Otto Brahm decidiu dividi-la em dois actos, o que quebra o efeito da ilusão do autor-hipnotizador que Strindberg refere no prefácio. A tradução desta apresentação esteve a cargo de Ernst Brausewetter. Rose Bertens desempenhou o papel de Fräulein Julie, Rudolf Rittner e Sophie Pagay, o de Jean e Kristin, respectivamente. A recepção foi tão desfavorável que não obteve mais do que uma representação e relativamente ao distanciamento cultural, o próprio director, Brahm, haveria de referir que não tendo um equivalente à *Swedish Midsummer celebration*, o momento em que surgem os camponeses a dançar e a beber resultaram numa «strange ethnography» (cf. Törnqvist; Jacobs, 1988: 242).

Ainda assim, a peça terá mais três representações em Berlim, até 1923. Max Reinhardt encena-a, em 1904, no *Kleines Theater*, com Gertrud Eysoldt, como Julie, e Hans Wassmann no papel de Jean. Mais uma vez, a crítica e o público não se mostraram indiferentes. Gustof Blomqvist, sob o título «Strindbergs Fröken Julie i Berlin», relata para o *Stockolms Dagbladi*, a 15 de Maio de 1904: «I have seldom seen a theatre audience so gripped and apparently paralysed by horror.» (Robinson, 2008:884)

Apesar do aparente repúdio por parte do público, esta encenação teve várias apresentações em Berlim. E entra depois em digressão. Quando isto acontece, Alfred Polgar escreve a 22 de Janeiro de 1913, no *Wiener Allgemeine Zeitung* —sob o título «Fräulein Julie» — o seguinte, aliando a rotina das apresentações à grande qualidade da técnica da actriz:

«On tour at the Neuen wiener Bühne, Vienna: «Much has become routine. But it is a kind of routine whose stiffness dissolves in the warmth of the acting, a routine which over and over again produces blood and nerves and a multifaceted living substance. Eysoldt's speech is characterized by a gradual paleness, by an air of distraction, by a slow slipping away consciousness which, if it were only a technique, would nevertheless be a highly admirable technique» (*idem, ibidem*)

Note-se que de 1904 até 1913, a recepção por parte da crítica começa já a tomar outros contornos e o discurso começa a tomar outros contornos.

Em 1923, Bernhard Reich apresenta novamente «Fräulein Julie». Desta vez, Elisabeth Bergner representa o papel da heroína e Heinrich George o papel de Jean. Pelo facto de ser judia, Bergner acaba por se exilar em Londres, para fugir ao regime Nazi. Casa com o encenador Paul Czinner em 1933 e, em 1947, no auge da sua carreira, viaja para os Estados Unidos. É aí que vestirá, mais uma vez, o papel de Julie no *Forrest Theatre*, sob orientação do marido. Raymond Burr desempenha o papel de Jean, mas a crítica teatral ofusca completamente o seu desempenho e apenas Bergner é elogiada (cf. Hill, 1994:28)



XLIX. Elisabeth Bergner, *Fräulein Julie*, 1923, encenação de Bernhard Reich.

Na encenação de 1923, Elisabeth Bergner desempenha o papel de uma Julie emancipada, mimada e algo louca, envergando os trajes típicos da sua época, algo andróginos: a apontar a gravata sobre a camisa branca e o cabelo despenteado mas curto.

Depois da apresentação em Viena da mesma encenação, no ano seguinte, apenas há registo que *Fräulein Julie* sobe novamente aos palcos nos anos 60. Mais uma vez importa sublinhar que a tabela apresentada pode apresentar lacunas e certamente faltarão registos de outras encenações, no entanto, também é importante ressaltar que a Alemanha entra numa Segunda Grande Guerra e que é natural que a peça fique *adormecida* durante este período de tempo.

Em 1960, Riklef Müller apresenta em 1960 no *Zimmertheater* de Bremen, uma adaptação da peça. Segundo Törnqvist e Jacobs, Müller apresentava duas versões da peça no mesmo serão. Uma das versões seria a original, a outra uma adaptação da obra, colocando Julie como filha de um Senador Americano e envolvendo-se com um criado negro. Ao serão, Müller deu o nome de *Das Doppelte Julchen — A Dupla Julinha*, precisamente por apresentar as duas versões num mesmo espectáculo (cf. Törnqvist; Jacobs, 1988: 247). A crítica não parece ter gostado desta adaptação de Müller, uma vez que surge fora de contexto e não vê em Jean legitimidade para colocar nas mãos de Julie uma lâmina, impondo-lhe, desta forma, o suicídio. Porém, a adaptação de Müller teve certamente em conta uma adaptação que William de Lys já houvera feito em 1947 nos Estados Unidos, onde a acção se desenvolve num contexto social tão familiar aos norte-americanos e sobre a qual se falará pormenorizadamente mais adiante neste capítulo. Na adaptação/tradução da adaptação/tradaptação⁸⁹ de Müller, pretende-se que o conflito racial sobressaia fazendo, desta forma, questionar questões como o valor do homem, a sua condição social, económica, de acordo com a sua cor e o seu género.

Gerard Schön escreve no jornal *Hamburger Abendblatt* a este propósito, sob o título “*Fräulein Julie*” mal zwei — *Menina Júlia ao quadrado*, que o serão em Bremen se transformou numa verdadeira *explosão para os ouvidos*:

«[...] Das Experiment soll beweisen, daß anscheinend überholte tragische Konflikte durch Aktualisierung zu verlebendigen sind. Experimentator ist Riklef Müller.

Aber die Bestandteile seiner Strindberg-Bearbeitung sind ihm nach einer imposanten explosion um die Ohren geflogen. Von Rauch geschwärzt, unterscheidet er sich nicht wesentlich von dem in einen schwarzen Lakai umgetauften Jean, den auf einer amerikanischen Ranch das verzogene Töchterchen eines US-Senators verführt hat: das soziale Problem ist in ein Rassenproblem transponiert.

Wieso kam es zur Explosion? Weil Müller übersieht, daß Strindbergs um Schuld und Sühne kreisende Gedanken ins Metaphysische gerichtete Fragen aufwerfen. Für Jean, der auf Karriere aus ist, bedeutet es gar nichts, Julie das Rasiermesser zum Selbstmord in die hand zu drücken. Als Lakai, der in einem gläubigen Gottverhältnis lebt, became er das nicht fertig. Es müßte denn ein ganz neues Stück geschrieben erden mit dem “Nigger” als tragischer Figur.

⁸⁹ Contracção dos vocábulos originais translation e adaptation, Robert Lepage criou-a para «convey the sense of annexing old texts to new cultural contexts». Jatinder Verma começou depois a utilizá-la para definir todas as traduções e adaptações feitas para um novo contexto estético, sobretudo num enquadramento não Europeu. Cf. Cameron, 2001: 17.

Die Bühne mit bemerkenswert tüchtigen Darstellern — Heinz Kersten als arroganter Jean und unterwürfiger Lakai, Ingrid Wüst als Fräulein und Antje Berneker als miß Julie — hat über mangelnden Zuspruch nicht zu klagen. “Das doppelte Julchen”, wie man den frischfrechen Abend in Bremen nennt, ist und hat jedenfalls Zimmertheaterstill.»⁹⁰ (Schön, 1960)

Nesse mesmo ano, Gustaf Gründgens apresenta no *Deutsche Schauspielhaus*, *Fräulein Julie* com Joana Maria Gorwin no papel de Julie, Ulkrich Haupt no papel de Jean e Ehmi Bessel no papel de Kristin. As apresentações desta encenação prolongar-se-ão, pelo menos, até 1961. A respeito desta encenação, Gunnar Óllen escreve:

«A modern conflict with Jean and Julie as a double protagonist, while the whole hierarchical system was the antagonist. The scenery showed a kitchen as huge as a railway station. In the middle there were two high, stiff German boots. The production seemed a reckoning with the Nazi mentality, of importance for Gründgens, who was admired by the Nazis» (Tornqvist; Jacobs, 1988: 247)

Percebe-se pois que esta encenação se reveste também de uma importância significativa uma vez que Gründgens era simpatizante do regime Nazi. Sublinhe-se então, que a apropriação de uma peça, colada a determinado modelo teatral — ao gosto dos ideais políticos e sociais da época — faz com que a peça seja bem acolhida por parte dos simpatizantes de determinado regime político: neste caso, indo de encontro aos ideais políticos vigentes, a simbologia das botas — então características do vestuário militar — sempre firmes em cena, tornam-se determinantes porque além de demarcarem a separação de classes, impõem também o regime Nazi e não só num sentido figurativo, além de o representarem.

⁹⁰ « A experiência deve mostrar que conflitos trágicos aparentemente datados sobrevivem através de uma atualização. O autor da experiência é Ricklef Müller.

Mas, com uma explosão estrondosa para os ouvidos, os ingredientes da sua adaptação de Strindberg fugiram-lhe.

Enegrecido com o fumo, não difere claramente a partir daí, de um João com nome transformado em lacaio negro, que num *ranch* americano seduziu a menina mimada de um senador norte-americano: o problema social é transferido para um problema racial.

De que forma chegou à explosão? Porque Müller não se apercebeu que os pensamentos de Strindberg gravitando em volta da culpa e do pecado suscitavam perguntas metafísicas. Para Jean, que está numa de procurar carreira, não tem sentido nenhum pôr na mão de Julie a lamina para o suicídio. Enquanto lacaio, que vive numa relação de um crente perante Deus, ele não conseguiria tal. Seria para tal necessário escrever uma peça completamente nova baseada no „negro“ como figura trágica.

O palco, com actores realmente notáveis - , Heinz Kersten no papel de um Jean arrogante e de lacaio submisso, Ingrid Wüst no papel da criada e Antje Berneker em Miss Julie – não tem razão de queixa por falta de apoio. „A dupla Julinha“, como foi chamado o serão ousado em Bremen, é e tem em todo o caso o estilo do teatro de câmara.» (trad. gentilmente cedida por Christine Zurbach e Gonçalo Vilas-Boas)

3. *Mademoiselle Julie* e *Mademoiselle Julie en trois tableaux* em França

No ano de 1892, a *Mademoiselle Julie* era apresentada no *Théâtre Libre* de Antoine, em Paris. Depois, far-se-ão mais seis encenações distintas até 1959: uma encenação de Georges Pitöeff em 1919 que retoma depois em 1921; Gaston Baty apresenta-a seguidamente no Studio des Champs Elysées, com Marguerite Jamois, no papel de Julie; em 1947, no Théâtre Charles de Rochefort, Charles de Rochefort leva-a ao palco com Mary Grant a desempenhar o papel principal; em 1952 Boris Vian é convidado para trabalhar numa tradução em parceria com Frank Sundström e M. Casanove que Sundström encenará no Théâtre de Babylone, com Eléonore Hirt no papel de Julie e François Chaumette e Michel Piccoli no papel de Jean (cf. Latour, 1986:144). Este espectáculo terá ecos ainda em Abril de 1958, no Théâtre La Bruyère, numa encenação de Georges Vitaly. A propósito da encenação de Frank Sundström, Jean Duvidnaud refere em *La Nouvelle Revue Française* que, depois da *Dödsdansen* apresentada por Vilar no Théâtre de Noctambules, esta *Mademoiselle Julie* foi seguramente a encenação mais bem conseguida em França de uma peça de Strindberg (cf. Robinson, 2008:932).

Em 1955, apesar de não se tratar de uma encenação francesa — e, por isso, não constar na tabela apresentada— Alf Sjöberg apresenta no *Festival International d'Art Dramatique*, em Paris, a sua encenação de *Fröken Julie* no Théâtre Hébertot. Depois, em 1959, volta a subir ao palco no mesmo festival, no dia 14 de Junho, mas agora no Théâtre Sarah-Bernhardt.

Em 1959, Antoine Bourseiller, numa produção da *Compagnie Théâtre D'Aujourd'Hui*, apresenta *Mademoiselle Julie* no Théâtre de Carcassonne a 11 de Novembro com Chantal Darget.

As encenações mais famosas são certamente a de Antoine e a de Georges Pitoëff. A primeira representação, dirigida por André Antoine, contou com a tradução de Charles de Casanove. Eugénie Nau e Alexandre Arquillière desempenharam os principais papéis. Apesar de Nau ser uma actriz muito admirada pelo público, o distanciamento

do espectador em relação ao que se desenrolava em cena foi igualmente sentido, tal como tinha já acontecido na Dinamarca e na Alemanha.

A peça estreou a 16 de Janeiro de 1893 e teve apenas duas apresentações. Refere Chothia que Antoine tentou criar um ambiente assimétrico para o cenário de *Mademoiselle Julie*, tendo vindo a marcar um ponto de viragem na sua noção de espaço e de interacção entre actor e espectador, espectador e cenário, bem como na inclusão de peças estrangeiras no repertório do Théâtre Libre:

«... the set Strindberg requested and which Antoine produced does indeed represent stage realism taken to its logical extreme where it confronts the audience with theatre's artifice. The stage for Miss Julie was set on the bias, in the asymmetric way borrowed from the late impressionist painting, with the kitchen furniture, the oven and the table, partly on and partly off the stage, as if the audience were, indeed, catching a transitory glimpse of a fragment of another experience, a slice of life. Although he had not used this effect before, Antoine's set for *Les Fossiles*, also in the 1892-3 season, showing the same room from a different angle in each of the three acts, represented a comparable attempt to reduce the fixidity of the audience's relationship to the stage. Antoine would attack the seeming rigidity of the stage again in Shakespeare productions, but he only really solved the dilemma Strindberg's stage directions indicate in the new medium of film, where he discovered the fluidity of which he was always finally cheated in the theatre. Rather than set the camera square before a film set, Antoine could catch a corner of a room or ask his actors to walk not direct to the camera but an angle across and past it. The January performances of *Miss Julie* marked a new series of foreign plays at the Théâtre Libre and of interaction with foreign independent theatres.» (Chothia, 1991:58)

Michael Meyer refere que o jornal *La Liberté* «traïta Strindberg de blagueur et de charlatan du pôle nord». Refere igualmente que *La Revue des Deux Mondes* qualificou a peça de uma autêntica «indécence scandinave» » (Meyer, 1993 :361). Francisque Sarcey, em *Le Temps* de 23 de Janeiro de 1893, escreve:

«On nous découvre tous les matins un grand nom exotique. M. Strindberg est le dernier. Mais Strindberg commentant une œuvre de Strindberg, c'est du noir sur du noir. Cet écrivain, ce «génie norvégien [sic]» est totalement inintelligible. Le public n'a pas compris grand-chose le soir de la représentation de *Mademoiselle Julie*, et il s'y est fortement égayé. J'étais bien de l'avis du public avec beaucoup de mauvaise humeur en plus.» (Björstorm, 2000 :48)

Jules Lemaitre, em *Le journal des débats* de 23 de Janeiro de 1893, diz ter assistido a um espectáculo de pouca qualidade, onde a peça poderia, muito bem, ter nascido de uma mistura de Ibsen com Zola, e, apesar de reconhecer talento ao autor sueco, Lemaitre conclui que o dramaturgo tem uma dezena de anos de atraso em relação a Ibsen e aos franceses:

«Un drame tel qu'aurait pu l'écrire Paul Alexis, ou Oscar Métenier, rien de plus, un acte d'Oscar Métenier roulé dans du brouillard, un je ne sais quel adultère mélange de Zola et d'Ibsen. Je crains qu'il n'y ait guère autre chose dans *Mademoiselle Julie* et que l'auteur ne retarde d'une dizaine d'années, à la fois sur les Norvégiens et sur nous... qu'il ait, parmi tout cela, du talent, je le crois, mais c'est une autre question...» (*Björstorm*, 2000 :48)

Paul Ginisty, leitor assíduo dos romances e novelas de Strindberg, em *La République française*, avança com uma reflexão acerca da aceitação do teatro de Ibsen e a não aceitação de Strindberg por parte do público francês e questiona esse mesmo repúdio:

«[...] j'imagine que, à l'heure qu'il est, M. Strindberg doit être très étonné. Pourquoi accepte-t-on Ibsen et pas lui ? L'œuvre d'Ibsen est toute imprégnée de poésie. M. Strindberg, lui, semble vouloir proscrire la poésie de son théâtre, et la repousse comme une dangereuse séduction, indigne d'un homme qui a les mains pleines d'amères vérités.» (*Björstorm*, 2000 :48)

Apesar do pouco sucesso por parte do público, alguns jornalistas acabam por tecer elogios a Strindberg e à peça. Adolphe Mayer, a 18 de Janeiro de 1893, em *Le Soir*, explica a razão do insucesso de *Mademoiselle Julie*. No entender do crítico, o público francês não estava ainda preparado para compreender a beleza desta obra. Nas palavras de Mayer pode entender-se Strindberg como um autor avançado para a sua época:

«*Mademoiselle Julie* a été défavorablement accueilli pour le public qui, décidé à ne point faire effort de compréhension, se cabre violemment devant les obscurités du symbolisme suédois, affecte de rire aux particularités de mœurs ou de style, couvre de murmures certaines beautés de haut vol, certaines grandeurs de la pensée vraiment admirables. C'est, à coup sûr, une des œuvres le plus curieuses et les plus captivantes de ce chantre du Nord auquel notre public échappe encore. Il faut louer grandement Antoine de nous l'avoir donnée...» (*Björstorm*, 2000 :48)

E Jacques des Gachons em *Le Voltaire*, a 20 de Janeiro de 1893, acrescentaria: «Défendons Strindberg et ces merveilleuses littératures du Nord!» (*idem :ibidem*).

No entanto, Antoine acreditou que o melhor de *Mademoiselle Julie* foi ter provocado uma tão grande reacção no público, que apesar de tudo não se pôde mostrar indiferente:

«Au fond, *Mademoiselle Julie* a créé une énorme sensation. Tout a empoigné le public – le sujet, le décor, la concentration en un seul acte de quatre-vingt-dix minutes d'une action qui suffirait à remplir une longue pièce française. Il y a eu, certes, des rieurs et des protestations, mais on se trouve là en présence de quelque chose de tout à fait nouveau.» (*Meyer*, 1993: 361).

Ainda assim, uma das críticas mais completas e interessantes é publicada a 5 de Fevereiro de 1893, no *New York Times*. Menos de um mês após a estreia em Paris, a notícia corre ao outro lado do Atlântico. A notícia não é assinada por ninguém, porém é através dela que sabemos que Antoine mandou distribuir uma brochura a todo o público com o prefácio da peça, na esperança que este se sensibilizasse. Obviamente, que a crítica que se segue é desconstrutiva e parodia as expressões de Strindberg relativamente àquilo que há-de ser «teatro futuro», explicando que se a arte dramática seguir estes trilhos, teme que o teatro se transforme num sonho do passado que se desvanece por completo com o pesadelo que significa o presente. E a arte dramática de Strindberg é toda ela, na opinião do redactor, um pesadelo.

«Miss Julie in Paris

Anonymous

5 February 1893, New York Times

André Antoine deserves great credit for the encouragement he gives to foreign authors. It must constantly be remembered that Mr. Antoine does not cater to the paying public; nor does he seek out plays to be presented anywhere else, unless he is the one doing the presenting. His early ambition was probably very modest; the success of his authors, of his actors, in all the prominent theaters has probably given larger wings to his desires and pursuits. Nevertheless, his efforts never include the appeasement of the audience at large.

In the most conscientious manner Mr. Antoine published, previous to the general rehearsal of August Strindberg's play *Miss Julie*, in pamphlet form, a sort of preface written by the author himself and translated into French, like the play, by a Monsieur de Casanove. The argument of our author is that religion and the theater are becoming old-fashioned: both require new development and practice: and to this he attributes the so-called "theatrical crisis." Mr. Strindberg admits that in Europe, with the exception of Germany, new life is being infused into the drama by the adoption of modern subjects, but, he adds, it is mere patchwork. In *Miss Julie* he himself tries to modernize the form, and he does so by adopting the form of tragedy.

Mr. Strindberg explains that the fall of Julie is imposed by her education, the neglect of her father, her own weak and degenerated brain, the excitement of the dance, the music, the perfume of flowers, and the long silence of the night. He puts morality in the mouth of the cook rather than the parson, and he scorns character study. There is, of course, in all the nonsense — it really seems thus — much that is true, more that might be and withal a certain amount of sense. The servant who seduces the willing Julie, Jean, is already above his class, but he is neither fish nor fowl, for he is still below his superiors. He wears the frock coat with grace, to quote Mr. Strindberg, but his body beneath is unwashed, like that of any domestic. In the end Jean can live, according to the author, because he is happy enough not to be obliged to think of aristocratic origin, of his family, and of his honor; the girl must perish by virtue of the same sentiment governing the "harakiri" of the Japanese.

Mr. Strindberg takes the realistic school in painting for his ideal of stage presentation. The setting of Miss Julie is a kitchen, and Mr. Antoine gave reality to the author's brightest dream, with the wall running sideways just as Mr. Strindberg advocates. Moreover, there were no footlights, which the author states make the features appear distorted and swollen and cause fatigue to the eyes of the actor, preventing all possibility of eye expressiveness. The light should always come from the sides. Still, Mr. Strindberg fears that actors will never willingly give up the idea of talking over the footlights and out to the public, instead of speaking between themselves; and he even hopes to see an entire scene given by any actor turning his back to the public, forgetting its presence. Neither does he believe that the women will ever neglect their paint and powder, preferring to be pretty rather than to be true.

The prime attraction of this, the fourth program of the season, was the play of Mr. Strindberg, and it seemed certainly the wildest string of nonsense ever concocted by mortal brain. This may be the exhibition of the inmost Swedish soul, but the spectacle itself is indecent, with scarcely a redeeming quality. It is incomprehensible in every way, and one does not even feel inclined to study the matter. The production was not as wearisome as one might expect at one hour and three-quarters, because one constantly expected something better — which never came. If the future theater requires this kind of hard, perplexed, and silent attention of nearly two hours, to be followed by the risk of brain fever, I fear that dramatic art will become a dream of the past disappearing in the nightmare of the present.

Whoever seeks to prove too much proves nothing, and any other modern family would have put Miss Julie in an insane asylum — but since Strindberg kills her, he is perhaps more rational. Dead trouble, after all, is no trouble at all. The story of Julie is really Ruy Blas below the stairs, but there appears to be no love here, certainly no romance, and less poetry. It is simply too absurd to listen to this Don Juan of a valet pretend that in his seduction of the young mistress he is working out a social problem. Humble before that act, he becomes insolent afterward, and only recollects that he is a servant when he hears the bell of the Count ring. This portion of the drama shows intellect and power in its descriptive language, a quality inhering to a far greater degree in the plays of Henrik Ibsen. But to conclude that the dramatic light of the future is to come from the far north is hard to believe from this effort. In the end, Mr. Strindberg is not everything one would desire in a dramatic artist; still, it would be rash to rank him as a mere nobody.

Miss Nau was a real heroine as Julie: this was a thankless task, but she carried her burden valiantly, and the author owes his courteous hearing in great measure to the personal courage of the actress. Mr. Arquillière and Miss Besnier were satisfactory in the roles of Jean and Kristin, respectively.» (Cardullo, 2010: 159-161)

A Compagnie Pitoëff apresenta, então, no dia 21 de Março de 1919, no *Théâtre Pitoëff*, *Mademoiselle Julie Tragédie en prose en trois tableaux d'August Strindberg*. A tradução utilizada foi, mais uma vez, a que Charles de Bigault de Casanove já tinha elaborado para Antoine. Porém, Pitoëff decide dividir a peça em três actos e é esta a grande modificação que faz em 1919. Encarregado da direcção do seu teatro e companhia, George Pitoëff assumiria também o papel de Jean durante a representação, enquanto a sua esposa Ludmilla desempenharia o papel de Julie. A Nora Sylvère caberia o papel

de Christine, nome que, desde Antoine, foi logo assumido como elemento da cultura francesa.

Relativamente à estética teatral, pode assinalar-se que M. Gaston Baty — que virá a apresentar a peça em 1925 — foi reconhecido por tentar misturar várias artes para produzir um efeito total na sua composição final, isto é, a música, a forma. O movimento, a cor e a luz eram utilizados para produzir um efeito apelativo, os quais, no seu conjunto, reforçariam a força subjacente ao texto. Baty parte de uma teoria e aplica uma fórmula (cf. Palmer, 1969: 174).

Por seu turno, o teatro de Pitoëff não pode ser confiando a uma só fórmula, que encaixe em todas as suas produções. Ao contrário de Baty, não há um fio condutor que as una e as agrupe ou classifique. As suas produções têm características únicas e diferem muito umas das outras. Quanto muito, poder-se-á referir ao seu método geral de abordagem. Apesar de ter feito uma divisão em três actos na sua apresentação de 1919, o Pitöeff tinha sempre em consideração o texto e as linhas de orientação do dramaturgo acima de tudo:

«Before allowing himself to consider any line or incident in detail, before considering the text itself of the play from the producer's point of view, he endeavours to discover the origin of the author's inspiration, the significance of the play for the man who wrote it, the genesis of the work of art he is being called upon to express in terms of the theatre. In a word, he tries to look at the play from the inside rather than from the outside, to grasp firmly the emotion or idea which presided over its inception. He will not consider the play as a series of situations, as a group of characters, as a sequence of dialogues, or decide how he will deal with them, until he has formed a conception of the play as a whole, until he has assumed a character of his own.» (Palmer, 1969:177)

Swerling escreve, referindo-se já à produção de 1921 de Pitöeff, na *Comédie Montaigne* que a versão apresentada por este encenador teve mais impacto no público e na crítica teatral franceses do que a encenação de Baty:

«...both staged *Miss Julie*, Baty's production being of no distinction. Antoine's review of the Pitöeffs' (1921) was enthusiastic and he noticed that the rather perplexed audience was more orderly than at his première at the Théâtre Libre, *Miss Julie* "est charge de tant de richesses qu'elle semble une œuvre d'avant-garde" [...] Alfred Savoir: "Elle aurait pu être écrite hier. La folie, la loufoquerie, quand elle n'est pas littéraire et consciente, partage avec le génie le privilège de rester jeune et neuve" [...] By 1934 "*Mlle. Julie* ne fait plus scandale: elle est maintenant une pièce appréciée du répertoire de l'Œuvre" (sic) (Germain Durrière, Jules Lemaître et le Théâtre, p.57).» (Swerling, 1971:55)

O facto de Antoine ter referido que o público reagiu melhor a esta encenação de Pitoëff do que à sua em 1893 e o facto de Durrière explicar que finalmente *Mademoiselle Julie* faz parte de um repertório de mérito, sem causar escândalo, leva a concluir a posição de Strindberg, em geral, e desta peça, em particular, começam a tomar novos contornos.

Com efeito, a encenação de Frank Sundström que estreou a 15 de Setembro de 1952, no Théâtre de Babylone, tem já um impacto mais positivo por parte da recepção crítico-valorativa. Numa entrevista ao jornal *Combat*, no dia 13 desse mês, Sundström esclarece a sua intenção:

«J'ai voulu monter Strindberg comme en Suède... Nettement influencée par les grands auteurs naturalistes français de la fin du XIXe siècle, elle (Mademoiselle Julie) fut considérée d'emblée, comme l'expression la plus élevée du drame naturaliste. Je pense cependant que si cette opinion sur la pièce n'avait pas été modifiée au cours des représentations qui en furent données, depuis cette époque, elle n'eut pas survécu à l'évolution sociale et psychologique du monde moderne.

Notre intention, au théâtre de Babylone est de donner cette pièce en respectant son caractère typiquement suédois. » (Latour, 1986 : 144)



L. Andrée Tainsy, Éléonore Hirt e Michel Piccoli no Théâtre de Babylone, Setembro de 1952.

A crítica francesa apreciou e teceu elogios à encenação apresentada. Jean-Baptiste Jeener, em *Le Figaro* refere a 19 de Setembro: «C'est une œuvre chaude, brûlante même et dont, la passion, passant la rampe vient troubler le spectateur.». Outras críticas mais extensas elogiam o trabalho do encenador e o trabalho de actores:

«Sous le réalisme implacable et la cruauté clinique de «Mademoiselle Julie », transparait déjà l'angoisse dans laquelle l'auteur allait bientôt plonger.

La mise en scène de M. Franck Sundstrom et l'interprétation sont sans reproche. Les honneurs de cette captivante soirée vont à Mme Éléonore Hirt qui, avec une intelligence aiguë et une émouvante ferveur a campé la triste héroïne de Strindberg, réduite à mendier, à l'office, l'apaisement de sa fringale amoureuse. M. François Chaumette, larbin sournois et comblé, lui, est un excellent partenaire.», Gustave Joly, em *Aurore*, 19 de Setembro de 1952

«Le personnage de cette fille prisonnière de son «inter-sexualité", élevée comme un homme dans un esprit de revanche contre les hommes et pourtant affectée de toute l'inconséquence, de toute la faiblesse, de toute la férocité que Strindberg attribue à la femme, déchirée entre son orgueil de caste et sa tentation de s'abaisser, déchirée au plus profond entre son besoin d'humilier les hommes et son besoin de s'asservir à eux, entre son refus et son angoisse de l'amour, semble avoir, à l'avance, incorporé toutes les découvertes de la psychanalyse contemporaine. Plus étonnantes peut-être encore, plus humaines, moins doctrinaires sont les figures de Jean, le valet et de la servante Christine. Jean est un extraordinaire mélange de médiocrité et de grandeur et le ressentiment, le mépris qu'il découvre à l'égard de la « maîtresse" qu'il adorait et qu'il méprise de s'être livrée à lui et, devant qui, il étale lui-même sa propre vulgarité avec un sentiment de vengeance, nous font pénétrer, à d'admirables profondeurs, dans le rapport du maître et du serviteur et dans le complexe d'idolâtrie et d'outrage qui gouverne les sentiments de l'homme à l'égard de la femme.», Thierry Maulnier, *Combat*, 19 de Setembro, 1952

«C'est un chef d'oeuvre ou peu s'en faut. Imaginez «Ruy Blas» pessimiste, « l'Amant de Lady Chatterley», viré du rose au noir. Toute la danse féroce du désir et de la haine amoureuse jusqu'à la mise à mon finale.

Aussi net, aussi franc, aussi dur qu'une « Scène de la vie des insectes ». Dans la première partie, du moins, il n'y a pas un mot de trop, pas le moindre bavardage, pas un temps faible, tout est vif, lumineux, phosphorescent, intense. Chaque phrase fait balle - balle traçante - éclairant toujours plus profond le personnage, jusque dans ses complexes et ses contradictions intimes. Oui, un chef d'oeuvre décidément et fort bien servi par Éléonore Hirt et François Chaumette.», France Réelle, 26 de Setembro 1952

Note-se que durante esta apresentação, a 26 de Setembro, François Chaumette tomou o lugar de Piccoli na representação de Jean.

«Avec « Mademoiselle Julie» on est en face d'un chef d'oeuvre. Mais d'un chef d'oeuvre si évident, si concerté, d'une pièce si construite, si savante que l'on est tenté de se défendre contre elle, de lui résister.

C'est incontestablement un chef d'œuvre. Mais pourquoi ne pas l'avouer. Son dénouement semble un peu forcé. Malgré le jeu, constamment admirable d'Éléonore Hirt, malgré son pas de somnambule et le sourire extatique avec lequel elle prend le rasoir des mains de son amant, je n'ai pu la suivre jusqu'au bout: Charcot et Freud et même ce docteur Bernheim, aux travaux de qui Strindberg s'intéressait, me retenaient par les basques. Mais on est prodigieusement captivé par ce texte admirable de violence et de vérité, par le jeu des acteurs.», Renée Saurel, *Les Lettres Françaises*, 2 de Outubro de 1952

Estas críticas ao espectáculo apesar de serem redundantes na qualificação do magnífico desempenho de Éléonore Hint e no verdadeiro impacto que a peça causa pela violência e a verosimilhança através dos jogo de actores, permitem também ir fazendo uma leitura das várias sessões que a peça foi tendo e de que forma foi mantendo o mesmo eco durante mais de um mês nas várias publicações periódicas francesas.

Em relação à recepção do teatro de Strindberg em França, Anthony Swerling explica que, antes da Primeira Grande Guerra, este é meramente residual e que só após a Grande Guerra começa a encontrar o seu verdadeiro público (cf. Swerling, 1971:31). Porém, o seu verdadeiro impacto — que se torna cada vez mais gradativo a partir de então — acontece a partir sobretudo dos anos 50:

En fondant en France une Société Strindberg nous avons espéré vaincre enfin la conjuration de malentendu, d'ignorance et de fâcheux hasards qui a empêché jusqu'ici le plus grand génie littéraire de la Suède d'occuper, dans la vie de nos lettres et de notre pensée, la place à laquelle il a droit. La France est un pays plus fermé qu'elle n'en a conscience ; elle a un vif instinct de défense contre ce qui ne s'accorde pas avec sa personnalité ; et si jamais génie a contredit ses goûts et ses habitudes, c'est bien celui de Strindberg. Mais le retard avec lequel elle assimile ces influences lui permet de les recevoir en quelque sorte déjà décantées, dégagées de ce qu'elles pourraient apporter d'éphémère, capables par conséquent d'exercer une action en profondeur. Tout indique que l'heure est prête pour qu'il puisse prendre sa place non seulement dans notre théâtre mais dans la galerie des puissants figures auxquelles nos réflexions sur la vie ont intérêt à se repérer. (Swerling, 1971 :75)

Swerling refere ainda que apesar de algumas das temáticas abordadas nas suas peças estarem claramente datadas, como por exemplo a questão da emancipação feminina em *Fadren*, o sofisma psicológico em *Fordringsägare*, o clima social e a luta de classes em *Fröken Julie* e as redes familiares de *Pelikanen* (cf. Swerling, *idem*: 24), a questão é que o choque e o horror, num público que estava condicionado por um gosto teatral tipicamente novecentista, de repente, vê-se a braços com um «teatro da crueldade», que garantirá a Strindberg a sua recolocação, mais tarde, no xadrez teatral enquanto anunciador de um teatro de vanguarda. (cf. Swerling, *idem*: 23).

E, com efeito, comprovar-se-á, mais adiante, que as traduções e as representações de *Mademoiselle Julie* e de todo o seu repertório teatral se intensificarão largamente a partir do final da Segunda Grande Guerra. Podem contar-se mais de uma centena de representações do teatro de Strindberg dentro do território francês, com uma clara demarcação entre datas cronológicas significativas: o período entre 1998 e 1914; o período entre guerras; e o período após a Segunda Grande Guerra.

4. *Countess Julie; The Mistress of the House e Miss Julie*, nos EUA e em Londres

Nos Estados Unidos, a peça é levada ao palco, pela primeira vez, em 1905. Estranhamente, a peça é apresentada em Nova Iorque, em russo, com a actriz Alla Nazimova no New York's Bowery Theatre, sob o título «*Countess Julie*». Tal como sucedeu na apresentação de 1897 em Itália — *La Countessina Julia* —, o título é traduzido tendo em conta o título aristocrático e não a forma de tratamento.

A encenação de a 28 de Abril de 1913, no 48th Street Theatre, também desperta interesse. A peça teve três apresentações e esteve em cena apenas durante uma semana, até dia 3 de Maio. De assinalar que Mary Shaw foi uma sufragista americana, declarada abertamente feminista. Foi também dramaturga, encenadora e actriz. Shaw esteve envolvida no movimento de mulheres desde 1890 e, em 1892, tornou-se membro profissional da Liga das Mulheres. Enquanto actriz, interpretou muitos papéis polémicos, e foi esteve directamente envolvida em algumas das peças mais polémicas do seu tempo, como *Ghosts* e *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen e outras peças de George Bernard Shaw — com quem não tem nenhuma relação parental. Vem a desempenhar posteriormente papéis em peças de carácter feminista e relacionadas com o sufrágio. É nesta vertente de declarar a emancipação feminina ou a igualdade entre os sexos que Shaw agarra na peça de Strindberg e a apresenta ao público (cf. Irving, 1981).

Já nos anos 40, William de Lys faz uma adaptação da peça (1947), intitulando-a de «*The Mistress of the House*». *Mistress* em inglês adquire o duplo sentido dona, patroa da casa, e de amante, concubina, antevendo-se já o relacionamento amoroso com um dos personagens dentro de casa e é uma adaptação relevante porque Lys transpõe a

peça para o contexto sociopolítico americano. A peça tem lugar numa plantação de algodão, onde trabalham negros. Sugerindo o contexto social da escravatura, Jean é claramente um servidor gratuito e intensifica-se a relação dominador-dominado, senhor-escravo. A partir de 1954, com Henry and Mary Carvert, como encenadores, a peça começa a ser traduzida como *Miss Julie*. A encenação de Geoge Tabori, em 1956, com Viveca Lindfors no papel de Julie é certamente aquela que granjeou uma maior popularidade, juntamente com a de 1947 com Elisabeth Bergner.

Por seu turno, apesar de Strindberg ter mantido contacto já alguns tradutores e encenadores ingleses, ainda em vida, a primeira encenação de que se tem registo em Londres é de 1912, no Little Theatre, numa encenação de Maurice Elvey, um dos mais produtivos realizadores de filmes na história do cinema britânico, e Octavia Kenmore a desempenhar o papel de Julie.

Depois de um hiato de quinze anos, o *Play Room Six* ou *Playroom Six*, acabado de se estabelecer na 6 New Compton Street, em Londres, apresenta-a como uma das suas primeiras encenações, em 1927, data da sua formação. Reginald Price e Hilda Maude (cf. Nicoll, 1973:73) foram os responsáveis pela criação deste pequeno teatro e companhia. A peça, sob orientação de Price (cf. Theatre World, 1957: 54), contou com Hilda Maude para o papel de Julie, Douglas Burbidge no papel de Jean e Olga Martin no de Kristin. Refere Robinson que esta foi seguramente «...one of the best examples of Strindberg's early naturalism.» (Robinson, 2008:925).

Até 1960, a última encenação de que há registo é a de 1935, no *The Arts Theatre Club*, numa encenação de Terence de Marney. Os actores que desempenharam os papéis de Julie, Jean e Kristin foram Rosalind Fuller, Robert Newton e Margaret Webster. O espectáculo não teve uma boa recepção por parte da crítica, uma vez que Terence não soube estabelecer uma homogeneidade na linha cronológica em termos do vestuário e do cenário apresentado. Assim que a peça surgiu num naturalismo completamente desenraizado e confuso. O jornal *Svenska Dagbladet* de 3 de Fevereiro desse ano referiu-se ao espectáculo da seguinte forma:

«...it seems a little incongruous that the director has Miss Julie appear in full dress from 1890, while he has dated Kristin 1910 and Jean 1935. And his attempt to recreate a Swedish Kitchen has resulted in a medieval one.» (Törnqvist, Jacobs, 1988: 244)

Depois dos anos 60, *Miss Julie* haverá de reaparecer aos palcos com uma regularidade impressionante a partir dos anos 90, como se terá oportunidade de analisar em capítulo mais oportuno.

5. *Panna Julia e Grafina Julia* nos Países de Leste

Nos países de leste, nomeadamente na Rússia e Polónia, a peça foi representada seis vezes: duas vezes na Rússia e quatro na Polónia.

Em determinados contextos políticos e culturais a peça sofreu vários cortes e alterações e o nome experimentou novos títulos — ou porque se pretendia assumir claramente a adaptação feita a partir da obra, ou porque se pretendia camuflar ou sugerir algo mais a partir do título. Os casos mais flagrantes de adaptações são o de 1906 em S. Petersburgo, onde a peça surge com o título de *Grafina i lakej — A Condessa e o Lacaio*. Segundo Törnqvist e Jacobs, devido ao seu contexto político-social, a peça, apresentada no *Novyi Theatre*, com Lidia Borisovna no papel de Julie, teve que sofrer vários cortes e alterações antes de subir ao palco, nomeadamente Jean teve que ser elevado ao estatuto de administrador da propriedade para desvanecer o conflito social entre ambos (Cf. Törnqvist; Jacobs, 1988: 242).

Em 1909, *Grafina Julii* sobe ao palco em Moscovo no Korsch Theatre, com Lidia Borisovna Yavorskaia no papel de Julii. Há poucos documentos que dêem conta desta encenação. Michael Robinson põe mesmo em causa que seja Yavorskaia a desempenhar o papel da protagonista. Porém, através da página oficial do Teatro Académico de Pskov, é possível aceder aos arquivos de performances e numa página dedicada a Lidia Borisovna Yavorskaia, intitulada *Èffekty i defekty L. Javorskoj — Efeitos e Defeitos de L. Yavorskaia*, aparece o registo procurado:

«V ee repertuare značilis' «Tragedija ljubvi», «Grafinja Julija», «Kolombina», Èti gastroli artistki ne soprovoždalis' uspehom. «Na scene Javorskaja deržitsja prekrasno. Dviženija, žesty, pozy — krasivy i èlastičny. Voobše vnešnjij risunok, tonko, ažurno sdelannyj, zametno preobladaet nad vnutrennim pereživaniem u artistki. Bol'soe ogorčenie

dostavljaet artistke ee defekt — golos suhoj, grubyj, soveršenno ne poddajušijsja ottenkam i moduljacijam»⁹¹

Nesse mesmo ano, em Łódź, na Polónia, a peça era levada à cena, pela primeira vez, a 21 de Janeiro, no *Teatr Polski* numa encenação de Stanisław Łapiński, com Iza Kozłowska no papel de Panna Julia, Aleksander Zelwerowicz e Stanisława Kawińska, desempenharam os papéis de Jean e Kristin, respectivamente. No ano seguinte, a 14 de Fevereiro de 1910, Bolesław Gorczyński, convida Laura Pytlińska para ser a protagonista no *Treat Małego*, em Varsóvia. Witold Kuncewicz e Zofia Staszowska foram Jean e Kristin. A tradução esteve a cargo de Ignacy Suesser.

Em 1957, as encenadoras Irena Grywińska-Adwentowicz e Wanda Nadzin apresentam duas *Panna Julia*. Como já foi referido anteriormente, estas encenações destacam-se, de algum modo, do quadro geral apresentado porque a par com a americana e declaradamente feminista Mary Shaw, estas são as únicas mulheres a assumirem a direcção de uma peça dentro de um universo de sobremaneira masculino. A destacar também que a tradução da peça esteve a cargo de Grywińska-Adwentowicz e de Wanda Nadzin, revelando a cooperação das duas em projectos distintos, pois o trabalho de Nadzin assenta sobretudo numa adaptação da peça para divulgar através da televisão.

⁹¹ Cf. **Pskovskij akademičeskij dramatičeskij teatr**, *Èffekty i defekty L. Javorskoj*, 2012, disponível em < URL: <http://theater.pskov.org/about/books/book2/art46>: «Do seu repertório fazem parte "A Tragédia do Amor", "Condessa Júlia", "Columbina". Em tournée, estes desempenhos não foram acompanhados pelo sucesso da artista. "No palco, Yavorskaya mantinha uma performance perfeita: movimentos, gestos, postura – belos e sólidos. Em geral, possuía uma imagem exterior subtil, como se fosse um rendilhado, que visivelmente sobressai sobre a experiência interior de uma performer. A grande decepção e defeito da actriz era a voz caracterizada pela segura, aspereza, sem ser passível de nuances e modulações"» (Tradução livre).



LI. Irena Grywińska (1895 -1969). e-teatr.pl



LII. Mary Shaw (1854–1929) em "The Revelation" dirigido por Martin e Emery. Litografia, 1908.

Grywińska-Adwentowicz apresenta a peça no Teatr Ludowy Warszawa a 23 de Novembro de 1957. Krystyna Chiechomska, Waclaw Zadroziński e Teresa Lipowska desempenharam os papéis de Julia, Jean e Kristin. Ujejski Waclaw foi o responsável pela cenografia e Stromenger Karol pelos arranjos musicais.

Robinson aponta esta peça como sendo a primeira representação com relevo e interesse na Polónia do pós-guerra. Apesar disso, a crítica não aplaudiu o trabalho de Grywińska-Adwentowicz, considerando a peça despropositada e fora de contexto social:

Maria Czarlene escreve um artigo intitulado «W obronie *Panny Julii*» — Em defesa de Menina Júlia, onde refere o seguinte:

«The social dimension of the play is old-fashioned. What is of interest today are the moral issues and the parallel that may be draw between Julie in conflict with certain established norms of behavior in 1880 and contemporary Polish women in conflict with the Catholic Church now. Compared with conventional socialist-realist heroes, the careerist Jean can also be seen, with all his faults, as a more accurately drawn portrait of a man seeking to find himself from an old but still powerful moral code.» (Robinson, 2008:895)

A 16 de Novembro de 1957, Jan Alfred Szczepański, relata no jornal Trybuna Ludu, um dos maiores jornais do regime comunista polaco, num texto intitulado «Panna Julia»:

«Relates Strindberg's preoccupation with woman [to what Szczepański considers] are Otto Weininger's equally outmoded ideas about sexuality in *Geschlecht und Character* (1903). From today's perspective, Strindberg's social criticism appears absurd, surrealist, and

almost reactionary; indeed, Jean's coupling with Julie is more farce than tragedy.»(Robinson, 2008: 896)

Jadwigs Marso, August Kpwalckyk e Krystyna Borowicz foram os actores que vestiram a pele de Julie, Jean e Kristin. Wanda Gojawiczyńska-Nadzin estreou a sua versão a 8 de Julho de 1957 enquanto teatro televisivo e contou com Roman Ukleja para os trabalhos cenográficos. Nadzin tinha-se estreado em 1956 como realizadora de teatro televisivo, com *Człowiek i Cień — O homem e a Sombra* — de Jewgienij Szwarz. Em 1957 apresenta quatro gravações de teatro na televisão, não havendo mais registos de trabalhos seus: *Groteski (ślusarz, śledztwo, cud z komornikiem) — O Grotesco (O serralheiro, a investigação e o milagre do oficial de justiça)* do polaco Julian Tuwim; *Klub Kawalerów — Clube de cavaleiros* — de Michał Bałucki; *Panna Julia — Menina Júlia* e *Uczeń Sherlocka Holmesa — O aprendiz de Sherlock Holmes* de Włodzimierz Perzyński. Wanda trabalhava mais como tradutora e traduziu imensos clássicos da literatura mundial para polaco.

6. Menina Júlia e Señorita Julia na Península Ibérica

Em Portugal, a primeira vez que Strindberg subiu aos palcos portugueses foi com a peça *Fadern*, em 1903, dezasseis anos passados desde a sua primeira encenação. Sob o título de *O Pae*, estreia no Teatro D. Maria II, pela companhia então residente, Sociedade Artística, contando com a tradução de Manuel de Macedo.

O Pae representa o primeiro contacto que o público português tem com o autor sueco. Ter-se-iam que aguardar mais três anos para que a primeira edição de *A viagem de Pedro o Afortunado*, cuja tradução coube a António Feijó, aparecesse nos escaparates das livrarias. O público português teria aí então a segunda oportunidade para ouvir o nome do dramaturgo em território luso. Tal como a peça *A Casa da Boneca*⁹² do seu vizinho norueguês, Henrik Ibsen, a recepção de *O Pae* não passou de todo

⁹² A peça de Henrik Ibsen, *A Casa da Boneca — Et dukkehjem*, no original —, estreia em 1987, pelas mãos de Lucília Simões: «...acabei por verificar os meus papéis e lá estava: 1897 — o ano da estreia de Casa de Boneca, em Coimbra, pela companhia de Lucília Simões. O espectáculo veio depois para Lisboa onde esteve três meses em cena, o que era notável naquela época, depois no Brasil, sempre com grande êxito.» (Porto, 1994: 19). Contudo, a primeira tradução da obra é datada de 1894, juntamente com *Espectros — Gengangere* — e no ano seguinte surge *Hedda Gabler* (1895), peça que estará na génese de Sabina Freire de Teixeira Gomes. (Cf. McFarlane, 1994:11-15)

despercebida, sendo inclusivamente censurada e proibida de levar à cena pelo então comissário régio Alberto Pimentel – escritor, também ele, mas sobretudo de romances históricos portuenses, na senda de Camilo Castelo Branco, de quem foi o primeiro biógrafo e devotado amigo. Com estreia marcada para finais de Dezembro de 1903, teve uma representação única em Janeiro de 1904. Proibidas as seguintes reposições, só em 1908 volta a subir à cena, pelas mãos do actor Ferreira da Silva, no Teatro Sá da Bandeira no Porto (cf. Campos, 2007:78).

Sabemos que em Portugal, nos finais do século XIX, o interesse pelo teatro era, grosso modo, significativo, embora se sentisse já uma crise na produção teatral portuguesa:

«Nos finais do século XIX abundam os indícios de que se mantinha vivaz o interesse de um largo público pelos espectáculos teatrais, cujas salas então proliferavam em Lisboa, no Porto e pela província. Em contrapartida, não faltavam também pronunciamentos que se diziam alarmados com sintomas na crise do teatro português. [...] um crítico como Moniz Barreto, alertando em 1889 para a agonia da nossa literatura dramática, atribuí-a à ausência duma «comunidade de sentimentos e dum acordo de opiniões na consciência colectiva»; e um dramaturgo como D. João da Câmara antepunha em 1895 os efeitos da «mediocridade assustadora a que o nível intelectual da sociedade havia descido.» (Reis, 1994:315)

O mesmo panorama manter-se-á durante todo o início do século XX, prolongando-se até à Revolução de Abril. Apesar de uma afluência de assistência considerável aos espectáculos, de uma actividade teatral avultada e de os actores serem agraciados pelo público, vários dramaturgos e críticos mostram o seu descontentamento face ao quadro da produção teatral portuguesa, sublinhando que as principais causas da crise que a arte dramática enfrentava assentavam em pilares como a constante renúncia de produção nacional em prol de repertórios estrangeiros, um acentuado vedetismo de actores, o nefasto sentido mercantil dos empresários, em que prevalece o sentido do lucro, a falta de uma crítica qualificada, e a má preparação intelectual do público, que parecia contentar-se mais com peças ao estilo do *boulevard* francês, ou de dramalhões melodramáticos que se passeavam pelas grandes salas de teatro (cf. Reis, *idem:ibidem*).

Na viragem para o século XX, tornam-se já claros os contornos de uma luta aberta entre o novo teatro naturalista e o teatro de essência simbolista. É nesta procura permanente de um novo teatro e de novas tendências teatrais que satisfaçam a elite cultural emergente que vamos situar *O Pae*, já que a peça foi bastante aplaudida pelos

actores da companhia, escritores e críticos que ansiavam por uma mudança no teatro português, como nos dá conta o Primeiro de Janeiro de 17 de Janeiro de 1962:

««O Pai», de Strindberg, foi proibido de subir à cena pelo então comissário régio, o escritor portuense Alberto Pimentel, que a considerou imoral. Recebeu por isso, e com justiça, as mais acerbas críticas. E Ferreira da Silva, grande actor, e também portuense, acabou por vencer, e «O Pai», foi uma das maiores criações da sua brilhante carreira.» (*O Primeiro de Janeiro*, 17 de Janeiro de 1962).

Não obstante, saberemos situar Strindberg num muito vago sussurro daquele teatro que estava fazendo agitar os palcos europeus nos finais do século XIX. Ficou-se apenas pela representação de uma única peça até meados do século XX, quando finalmente a Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro, em 1960, estreia em Portugal *A Menina Júlia*. No que concerne ao repertório das companhias nacionais, Luíz Francisco Rebello fez dele um esboço geral, pretendendo salientar o teatro desusado que se apresentava nas principais salas nacionais:

«Pelo Teatro Nacional e pelo D. Amélia desfilaram os epígonos do naturalismo, os dramaturgos (sobretudo franceses) que o acomodaram ao gosto das plateias burguesas, das peças violentas de Bernstein e Bataille aos falsos dramas de tese de Brioux e Lavedan e às frívolas comédias de Gavault e Capus, enquanto do Ginásio as farsas alemãs, no Príncipe Real o melodrama, no Trindade as operetas vienenses e no Condes e Avenida as operetas e revistas nacionais ocupavam predominantemente o cartaz [...] só por excepção o frémido do novo teatro – que, desde o realismo do «Teatro Livre» e o simbolismo do «Teatro de Arte», vinha agitando os palcos europeus – haja atingido o nosso país.» (Rebello, 1979:77)

É conveniente ainda salientar que foram seguramente as influências estrangeiras as responsáveis por um novo e breve fôlego no teatro naturalista português. Sublinhe-se a incontestável importância da passagem de Antoine por Lisboa. Primeiramente em 1896 e, sete anos mais tarde, em 1903 — aquando da estreia de *O Pae* — Antoine deixou marcas da sua paragem na criação de um Teatro Livre português em 1904. Teve vida curta, é certo, este Teatro Livre. Ao estreiar-se no Príncipe Real, em Março, com *Moral deles*, tradução do texto Tante Leontine de M. Boniface e E. Boudin e com *Amanhã* de Manuel Laranjeira, acabaria por findar em 1908, quatro anos após a sua concepção, com sede no Teatro D. Amélia. Daí que a estreia desta primeira peça de Strindberg, após a passagem de Antoine, não tenha sido feita ao acaso. Apesar de Antoine a ter recusado no seu teatro, a peça acabou por ser apresentada por Lugné Pöe no *Théâtre d'Œuvre* em 1894 (cf. Chothia, 1991: 44).

Podem apontar-se, certamente, algumas causas para o fracasso de *O Pai* em Portugal. Strindberg põe em causa, nesta peça, a paternidade, ou melhor, a dúvida permanente do pai em relação aos filhos, já que nesta altura a ciência ainda não dispunha de meios que confirmasse a ligação genética. O que o dramaturgo fragiliza, desta forma, é o pilar social mais importante da época — a família. Através de *Fadern* questiona-se não só a união do casal, a fidelidade da esposa, mas sobretudo os frutos do casamento. Apelidá-la de imoral tornava-se portanto fácil. Com a sua mentalidade eminentemente conservadora, Portugal não é indiferente ao choque e, assim, da primeira entrada que Strindberg fez em território luso, podemos concluir que ela não constituiu um marco na dramaturgia portuguesa. Os encenadores portugueses não se voltaram a lembrar de Strindberg até que fossem passados quase sessenta anos. Pode afirmar-se que o autor sueco não agradou ao público e muito menos aos empresários. As obras do dramaturgo apenas se ficaram pela ressonância que teve em alguns escritores e pelo apreço de uma elite intelectual portuguesa da época. Mais do que o evidente papel limitador que a comissão régia teve com a censura de espectáculos, os verdadeiros censores encontravam-se entre a assistência e entre os responsáveis pela comercialização dos espectáculos.

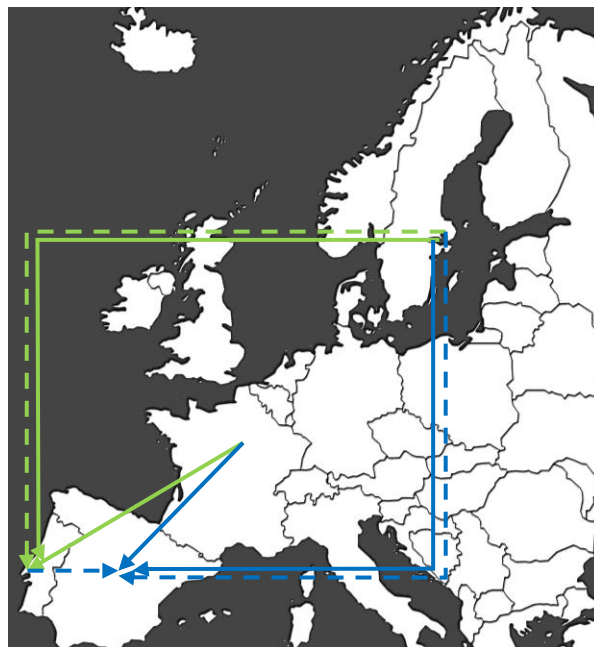
Comum a todas as épocas é a memória do público, neste caso específico, a sua referência teatral até ao momento, a qual é fundamental para que a compreensão da peça seja feita. Não havendo uma memória prévia, sempre que o espectador é colocado perante uma situação que foge às suas previsões é natural que a primeira tentação seja a de refutar o elemento inovador.

Coppieters é muito explícito na sua argumentação acerca da aproximação ou afastamento do público espectador de acordo com a sua própria memória teatral e experimental, isto é, as suas referências culturais:

«It [memorial experience] tends to eliminate those elements to which no meaning has been attached or at least for which no meaning can afterwards be remembered or constructed [...] Expectation patterns and interpretations (or hypotheses) built up in the course of one's theatrical experience, even though they have to be rejected afterwards [...] (for a number of reasons some people had expected two of the performers to dance with each other; though this did not happen they refer to that fragment as if it did)», Coppieters, 1981: 45-46.

É a Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro que faz a estreia de *A Menina Júlia* em Portugal, em 1960. Curiosamente, é também no Teatro Nacional D. Maria II — embora pelas mãos de outra companhia residente, a *Sociedade Artística* — que se faz igualmente a primeira estreia de Strindberg no nosso país, com *O Pae*, e onde foi também levada à cena, em 2002, a primeira representação de *A Viagem de Pedro o Afortunado*. Depois, a 4 de Abril de 1961 a peça é apresentada, em sessão única no Teatro Goya, com encenação de Miguel Narros, com a sua então companhia o Pequeño Teatro.

Ao observar o mapa que se segue é fácil perceber qual o percurso que a peça percorre até chegar à Península Ibérica. De uma forma indirecta — e por isso se utilizaram linhas tracejadas — a peça é importada de Estocolmo até Lisboa e Madrid, e depois de Lisboa até Madrid. De forma directa, a peça é importada de Paris e de Estocolmo para a Península — assinalado a linhas preenchidas. De Paris, a peça é importada directamente através da tradução e das duas cidades em termos dos modelos teatrais utilizados e da estética das encenações, como se explicará aprofundadamente mais adiante.



LIII. Modo de Importação de *Fröken Julie* para a Península Ibérica.

De facto, Portugal sempre importou muitos autores estrangeiros, porém, ao analisar o repertório dos dois países vizinhos, durante o período do regime salazarista e franquista, a importação de produção teatral é muito semelhante em ambos os países.

Mais do que o facto de se importarem autores e não se promover a escrita teatral, começa a notar-se um declínio flagrante nas produções teatrais apresentadas.

No caso particular do Teatro Nacional D. Maria II, as peças estrangeiras dominaram, durante bastante tempo, o repertório das várias companhias que ali se instalaram. A este propósito e para explicar a necessidade de tão grande importação de modelos estrangeiros, Jorge de Sena refere a falta de tradição de uma literatura dramática em Portugal, algo que em que a vizinha Espanha se revela mais profícua ao longo dos séculos, nomeadamente durante o seu século de ouro, entre os séculos XVI e XVII:

«...sob este aspecto, deixemo-nos de ingénuas pedantarias: não temos, ao longo da nossa literatura, uma literatura dramática que, mesmo com altos e baixos, possa competir com as tradições de literatura dramática – e representação dela – da Inglaterra, da França, da Alemanha, da Itália, ou da nossa vizinha Espanha, bem mais do que vizinha em literatura em literatura até aos meados do século XVII. [...] Pois não são alguns talentos, superiores ou inferiores, e algumas obras de excepção, e muita mexerufada, que constituem uma tradição teatral como a da Inglaterra, de Thomas Kyd e Marlowe a T.S. Eliot, a da França, de um Gringoire a um Anouilh ou um Sartre, a da Alemanha, de um Lessing a um Brecht, a da Espanha, de Lope de Vega a Garcia Lorca. Todos estes países atravessaram países de decadência, ou de inexistência do teatro. Nós vivemos sempre, em matéria de teatro, na meia-tigela, da qual surge, às vezes, como que por milagre, uma obra ou um autor. Mas, precisamente porque assim penso, penso e sei que, no panorama dessa literatura [portuguesa, autónoma e representativa] (que, de resto, foi e é vítima das mesmas hipotecas que o teatro, mas com consequências menos destruidoras, visto que a literatura pode conformar-se ou fazer o impossível, e o teatro é ou não é), as obras dramáticas são inteiramente ocasionais, quer em continuidade, quer em categoria. O ambiente ou foi hostil, salvo em raros momentos, à livre eclosão delas, ou nunca chegou a haver ou se não deixou que houvesse aquela evolução social que bastasse para ele deixar de lhes ser adverso ou adverso à mais alta plenitude da sua mensagem. E na adversidade não há teatro, ou o teatro, como se sabe, é outro.» (Sena, 1989:296-297)

Como sintoma do estado de inquietação que se vivia nos círculos teatrais que estavam atentar renovar as suas performances públicas, Luis-Tomás Melgar refere num número extraordinário de uma revista universitária, (SEU), *Acento Cultural* (números, 9-10) que a mediocridade teatral que existia nos espectáculos apresentados até então — 1960 — se devia ao facto de não entender-se o teatro enquanto uma arte totalitária mas sim enquanto um adorno ao texto que estava a ser representado. Culpava, assim, a mediocridade teatral reinante em todos os elementos que compunham o acto cénico propriamente dito, fundamentalmente a encenação, que se apresentaria como peça chave permitindo abordar e apresentar o teatro de forma diferente, fazendo assim despertar a sociedade para os novos tempos (cf. Bernal, 2001: 84):

«En efecto, una perfecta adecuación con nuestro tiempo y nuestro modo de pensar y de sentir de los montajes teatrales no solo mejoraría notablemente el interés de las obras representadas [...] sino que dará nuevas alas a nuestros escritores.» (Melgar, 1960: 99)

Além de se apelar claramente, tal como Jorge de Sena, à produção nacional de teatro, buscava-se sobretudo uma revitalização do processo cénico, enquanto meio capaz de incutir seriedade, disciplina e brilhantismo ao espectáculo, de forma a contribuir para um teatro eficaz que, como refere Melgar, atrairia um público:

«interesado así, sin duda, por unas formas de hacer que se le presentasen originales y acordes con su especial entendimiento de lo que en los "espectáculos" y "conspectáculos" busca»(Melgar, 1960: 101).

Strindberg surge, durante este período, como exemplar de um clássico nórdico, intercalando assim com Ibsen, dentro da variedade dos clássicos mundiais. A peça estava então a adquirir uma nova dimensão, de uma forma geral, na Europa do pós-guerra e chegava então à península Ibérica.

No que diz respeito à Rey Colaço-Robles Monteiro, convém reflectirmos um pouco sobre a sua evolução ao longo dos mais de cinquenta anos de vida teatral, para que possamos entender melhor de que forma se ultrapassam os sucessos do boulevard e se chega à apresentação de Tango, de Mrozek, havendo ainda espaço para um repertório de clássicos nacionais e estrangeiros.

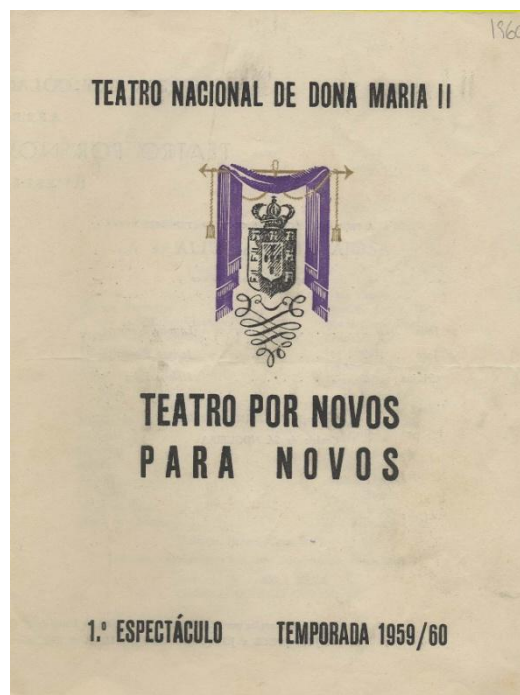
Quanto ao seu repertório, este divide-se em quatro grandes momentos. Entre 1921-1929, a companhia levava à cena na sua maioria peças de revista e Carnaval e peças francesas ao gosto do *boulevard*. Outras peças estrangeiras foram apresentadas, nomeadamente espanholas e italianas, brasileiras e americanas mas todas elas procedem ao mesmo critério de gosto. Peças de êxito fácil e marcadamente popular.

Entre 1930-1942, quis a Companhia constituir um repertório verdadeiramente nacional, levando à cena cento e dezasseis autores nacionais, com especial predomínio dos clássicos. Somente durante os anos que intervalaram entre 1943 e 1964, houve uma abertura da companhia para o teatro mundial.

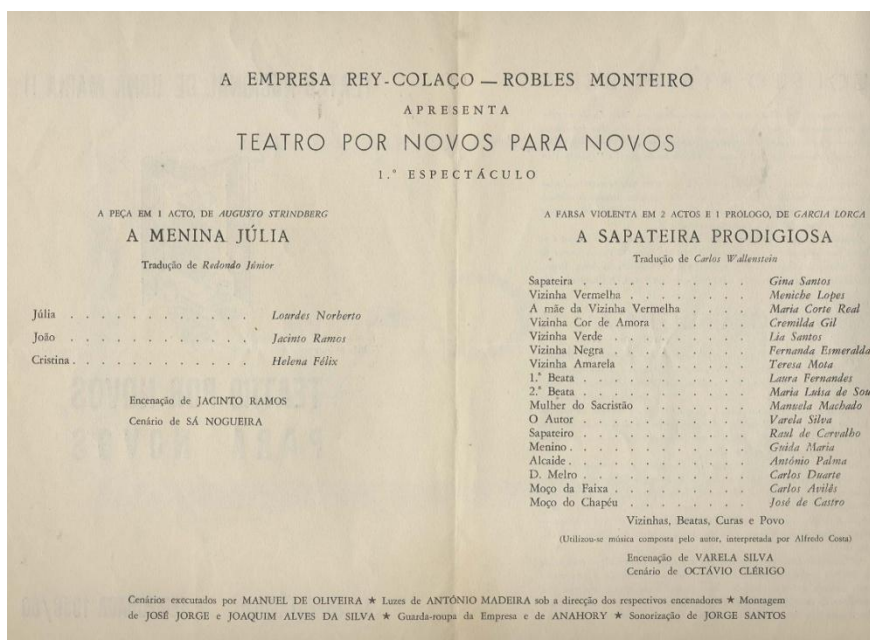
Carlos Porto referiu-se ao teatro de Strindberg e de Garcia Lorca como o «Teatro dos Novos», o que nos pode levar, de facto, a concluir que estes autores são praticamente estreantes nos repertórios teatrais portugueses, não havendo tradição na encenação

das suas peças: «Não queremos deixar de dizer duas palavras sobre o espectáculo do «Teatro dos Novos», incluído na temporada do Teatro Nacional» (Porto, 1973: 34).

O Teatro Nacional de Dona Maria II, no Teatro por Novos e Para Novos, abria a temporada de 1959/1960, com o primeiro espectáculo composto por duas peças: *A Menina Júlia* de Strindberg e a farsa violenta em dois actos e um prólogo de Garcia Lorca, *A Sapateira Prodigiosa — La Zapatera Prodigiosa*. Esta nova temporada teria início a 8 de Janeiro de 1960. No entanto, a Empresa Rey Colaço – Robles Monteiro apresentaria depois, no teatro São João, o mesmo espectáculo. Neste teatro, as encenações de Jacinto Ramos — *A Menina Júlia* — e de Varela Silva — *A Sapateira Prodigiosa* — tiveram estreia no dia 4 de Novembro de 1960. As sessões decorriam à tarde, a partir das 16 horas, e eram destinadas a um público com idade igual ou superior a 17 anos:



LIV. Frontispício do Programa no TNDMII. Temporada 1959/60.



LV. Programa do Espectáculo no TNDMII. Temporada 1959/60. Interior do Programa.



LVI. Programa do Teatro São João. Temporada 1960-61. Interior do programa.

À luz do mapa apresentado na **Ilustração X.**, a peça *viaja* indirectamente da Suécia para a Península Ibérica uma vez que se trata de uma peça que foi traduzida indirectamente. Porém, em termos de estética teatral, veremos que a importação é directa: Jacinto Ramos aproxima a sua encenação daquela que Alf Sjöberg apresentou

em 1949 em Estocolmo e que depois acabou por reproduzir em filme em 1951 e que apresentou ainda em 1955 no Théâtre Hébertot, dentro da programação do Festival Internacional d'Art Dramatique, em Paris. Então, com setenta e um anos de atraso em relação à primeira encenação feita em Copenhaga e com onze e nove anos de intervalo em relação à primeira encenação teatral e a primeira grande realização cinematográfica feitas em Estocolmo, Portugal recebe *Fröken Julie* e, no ano seguinte, haverá de recebê-la a Espanha. Assim que, também indirectamente a encenação de Miguel Narros reflecte ecos do trabalho de Jacinto Ramos, tal como a tradução de Olga Linder se revê na tradução de Redondo Junior e não só na de Boris Vian.

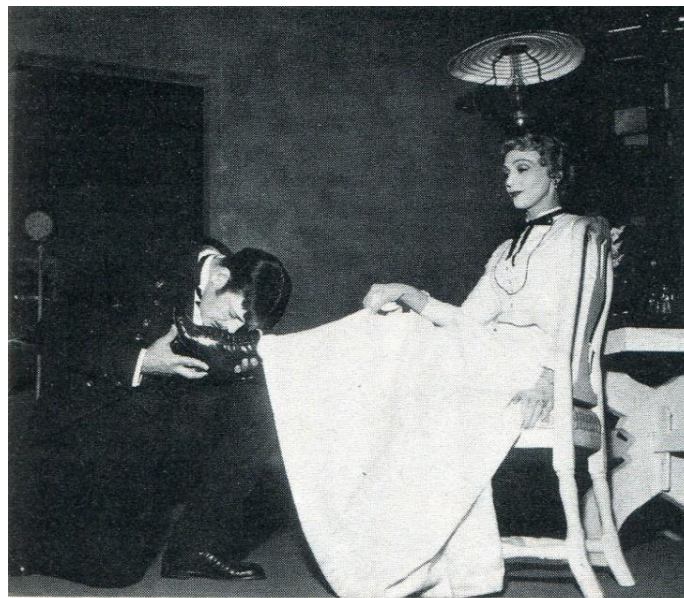
No que diz respeito às importações directas, o centro de referência foi naturalmente Paris para a construção do texto e também em termos estéticos. Boris Vian tinha traduzido em parceria com M. Casanove e com revisão de Frank Sundström a peça que estreou em 1952 no Théâtre de Babylone. Porém, esta encenação haveria também de já estar relacionada com a encenação que Alf Sjöberg tinha feito previamente. Daí que as várias capitais: Estocolmo, Paris, Lisboa e Madrid não se possam dissociar facilmente umas das outras.

A tradução de Redondo Junior, que faz parte do espólio da Biblioteca do Teatro Nacional, está dactilografada à máquina e nas sessenta e duas páginas que o compõem não menciona, em nenhum momento da obra, qual o texto intermediário que utilizou e em nenhuma fonte foi possível aceder a essa informação. Porém, tendo em consideração o trabalho desenvolvido pelo tradutor no campo tradução teatral, podemos perceber que Redondo Junior traduzia amiúde textos franceses (cf. Campos, 2007:154) e que a tradução que Vian fez para o Théâtre de Babylone, dirigido por Jean Marie Serreau, acabava de dar à estampa em 1957, uma tradução para a L'Arche de *Mademoiselle Julie*.

Por seu turno, da tradução que Olga Linder faz para *La Señorita Julia* também não possível perceber através da leitura da crítica teatral feita ao espectáculo e uma vez que teve muito poucas apresentações, qual o texto intermediário do qual se serviu efectivamente. Porém, dada a proximidade geográfica e os ecos que os espectáculos tiveram quer em Portugal, quer em França, Linder terá também optado pela versão de Boris Vian. Da tradução de Linder é singular a maneira como o crítico de teatro do

jornal ABC se refere a ela: «...una versión de "La señorita Julia, de Strindberg, debida a la pluma de Olga Linder . La traducción supo conservar com fidelidad la intención del diálogo original» (ABC, 5 de Abril de 1961).

Observando a estética naturalista posta em cena por Jacinto Ramos e comparando-a com o universo criado por Sjöberg e Vian, é possível estabelecer uma grelha de analogias imediatas. Através da fotografia mostrada, percebe-se que a encenação de Sjöberg recria um ambiente naturalista, onde Inga Tidbald — francamente mais velha do que Anita Björk — deixa que Jean lhe beije o pé de uma forma servil o criado aflora o beijo na bota, enquanto ela o olha com aprovação e há como que um misto de ternura naquele acatar de uma ordem. O cenário mostra uma cozinha escura, com uma entrada quadrada do lado direito. O louceiro é também escuro e a acção desenrola-se diante de uma mesa branca, que conjuntamente com o fato da menina, se destacam no meio do cenário. A apontar ainda a iluminação eléctrica que pende do tecto, mostrando um candeeiro minimalista e metálico.



LVII. Encenação de Alf Sjöberg (1949). Théâtre Hébertot, 1955. Ulf Palme (Jean) e Inga Tidbald (Julie). Jean beija a bota de Julie.



LVIII. Filme de Alf Sjöberg (1951). Jean beija a bota de Julie, 00:19:32.

Estabelecendo já uma comparação entre a encenação teatral e a transposição cinematográfica, há a destacar a iluminação que sobressai na cena. O cenário, ao invés do apresentado no Théâtre Hébertot, é dominado pelo branco: o mobiliário, as paredes, a luz que é característica da noite do solstício de verão, o cabelo bastante louro de Anita Björk. O vestuário dos actores é exactamente idêntico àquele que foi utilizado na encenação no Dramaten e, depois, em itinerância. Destaque-se ainda a entrada do lado esquerdo em forma de arcada. Além da óbvia diferenciação de iluminação escolhida para o filme, é distinta também a postura de ambos os actores durante o momento em que Julie obriga Jean a beijar-lhe o sapato. No filme, que é sempre elaborado em torno de analepses, Jean tinha acabado de fazer um brinde à sua senhora declarando-a sua «*husmor*», palavra que tem o significado de senhora, mas que em inglês ao ser traduzida por «*mistress*», expõe a dualidade implícita na palavra de senhora e amante. Quando Julie lhe ordena que lhe beije o pé, Jean mostra mais emoção no acto e Julie um ar imenso de satisfação, antes de lhe bater palmas e exclamar «Bravo!».

Por seu turno, a encenação de Frank Sundström demonstra um ambiente mais romântico. Quer-se com isto referir que a palavra «romântico» se associa ao movimento artístico e não ao sentimentalismo com que poderia ser entendido. O espectador depara-se com um ambiente escuro, uma cozinha mais próxima do gosto medieval do que do gosto dos finais de oitocentos. Repare-se na parede de lajes, lembrando um forte, a porta de madeira, ligeiramente arcada, fechada, sem puxador.



LIX. Encenação de Frank Sundström, Théâtre Babylone, 1952. Eléonor Hirt (Julie), Michel Piccoli (Jean). Adaptação de Boris Vian. Jean serve Julie.

A iluminação que parte da esquerda deixa ver o candelabro preso na parede, junto da porta, sobre o qual se colocou uma grossa vela. E outra vela se mostra em cima de uma mesa escura, trabalhada, tal como a cadeira em que Julie se senta. Ao contrário da encenação de Sjöberg dá-se preferência a uma iluminação ultrapassada e não à inovação da luz eléctrica. Os trajes, por seu lado, assemelham-se aos do encenador sueco, quer na cor escolhida, quer nos modelos, ainda assim, o vestido de Eléonor Hirt é mais trabalhado e mais pesado, com os grossos laços de veludo na gargantilha e nas mangas tufadas.



LX. Encenação de Jacinto Ramos. Teatro Nacional D. Maria II, 1960. Lurdes Norberto (Júlia), Jacinto Ramos (João). Tradução de Redondo Júnior. João beija a bota de Júlia. Cristina dorme na cadeira.



LXI. Encenação de Jacinto Ramos. Teatro Nacional D. Maria II, 1960. Lurdes Norberto (Júlia), Jacinto Ramos (João). Tradução de Redondo Júnior. Diálogo entre Júlia e João. Cristina acaba por adormecer.

Remetendo agora a leitura para a encenação de Jacinto Ramos é evidente a aproximação estética dos cenários e dos personagens ao modelo sueco e não ao modelo francês. Lurdes Norberto em tudo se assemelha a Anita Björk, na juventude, no vestuário, na altivez mimada com que olha para João. Também Helena Félix, que desempenha o papel de Cristina, é um reflexo evidente de Marta Dörff, quer na postura, quer nos trajes envergados. A iluminação e o mobiliário utilizado aproximam-se também directamente do modelo sueco: a iluminação eléctrica é preferida, o mobiliário branco é quase idêntico, nomeadamente o louceiro que se pode ver atrás

da mesa e as prateleiras penduradas. O vestido de Norberto é também uma cópia quase perfeita do modelo costurado para Anita Björk e Inga Tidbald, tal como os lilases que dão densidade à jarra em cima da mesa e que na versão cinematográfica de Sjöberg, Julie dá destaque. Ao contrário, na encenação de Sundström, três pés de flores



LXII. Filme de Alf Sjöberg (1951). Julie cheira os lilases em cima da mesa, 00:19:05.

pouco relevo acabam por ter na mesa, confundindo-se com a jarra abaulada branca escolhida e com a cor da vela e do vestido. Quer na versão do realizador/encenador sueco, quer na apresentação de Jacinto Ramos a preferência funciona melhor: a cor das flores contrasta com o vaso largo de cerâmica escolhido de cor mais escura, que se assemelham um ao outro. Outro pormenor ao qual se deve dar relevo é á entrada do lado direito, a qual — em arco perfeito e sem portas — é similar à da versão cinematográfica.

Assim, conclui-se que a importação da estética teatral é sueca e não francesa. Apesar de onze anos de distanciamento em relação à primeira encenação de Sjöberg e de nove em relação á transposição para tela, Portugal estava a par do que se fazia na Europa. *Fröken Julie* entra em território nacional no momento em que a peça começa a ser mais representada em todos os países, no período do pós-guerra. Além destas circunstâncias, saliente-se também que a encenação de Sjöberg não se poderia

considerar obsoleta, uma vez que continuava a fazer as suas reposições em festivais internacionais de teatro, mais do que uma única vez e curiosamente sempre na língua materna – o sueco.

Portugal, apesar dos condicionalismos político-sociais, faz parte da Europa e mostra-se um aluno atento ao que causa entusiasmo nos outros países. Porém, a tónica coloca-se agora do lado da representação dos actores, da *ars dramaticae* das *personae* e do público, que podem não corresponder ao modelo de teatro importado, continuando agarrado a um *over-acting* muitas vezes desapropriado.

Nas palavras de Carlos Porto é possível ler o desânimo e o desapontamento do crítico face à representação de um texto que tanto prometia. Manifestando a sua admiração pelo encenador, Carlos Porto também não deixa de denunciar que quer a peça de Lorca, *A sapateira Prodigiosa*, quer *A menina Júlia* de Strindberg, falharam devido ao facto de não terem realizações cénicas capazes, apesar da grande qualidade dos textos propostos. A este respeito escreve:

«É certo que à qualidade, aliás excepcional, dos textos apresentados, não corresponderam realizações cénicas capazes. Na verdade, as encenações e as interpretações de ambas apresentaram deslizes verdadeiramente imperdoáveis.

[...] A peça de Strindberg, por sua vez, apresentando um texto muito mais difícil, em que a acção é apenas representada por mutações psicológicas, por situações de tragédia existencial, por implacável e simultânea regressão no tempo — tudo dado deficientemente — foi vítima de falta de garra da encenação e da fragilidade dos seus intérpretes. Assim esta torturada e tortuosa «longa jornada para a noite» transformou-se num espectáculo quase banal, por vezes insípido e — que tristeza! — fazendo rir os espectadores. Esta apresentação, fique isto bem claro, não diminui a admiração que temos tanto por Jacinto Ramos, o encenador e intérprete masculino, como por Lurdes Norberto, a menina Júlia, que consideramos exactamente, dois dos nossos actores jovens dignos de todos os estímulos.» (Porto, 1973:34-35).

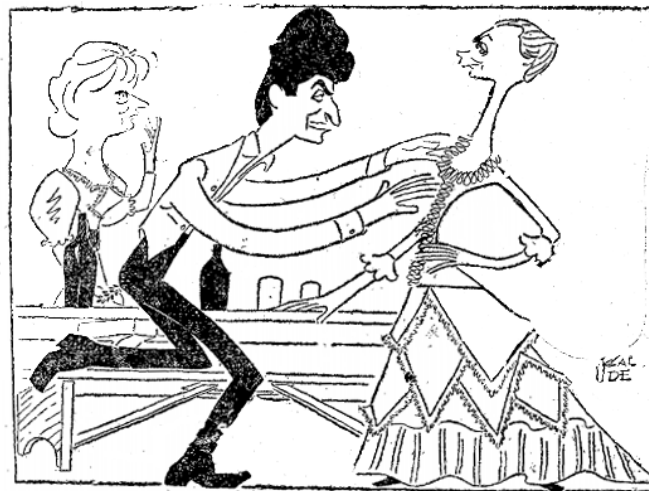
A má qualidade do espectáculo não é perdoada precisamente por se tratar do Teatro Nacional, que usufrui dos subsídios mais gordos. E Carlos Porto justifica desta forma o rigor da sua crítica teatral:

«Pensar-se-á, talvez, que fomos demasiado rigorosos neste exame da actuação no Porto da Companhia do teatro Nacional. Contudo, repetimos, devemos ter em conta o seguinte: pelo nome que usa, pelos subsídios de que dispõe, o Teatro Nacional é a pedra de toque do teatro português: as suas responsabilidades intrínsecas são muito acima das de qualquer outra companhia de teatro profissional.» (*idem*:34)

Deveria servir de exemplo às outras companhias. Todavia, as deficiências que Carlos Porto lhe aponta, parecem ser já de raiz e «sem um encenador competente, sem um repertório à altura, sem mais oportunidades para os actores jovens — não será possível ao Teatro Nacional ser efectivamente o Teatro Nacional» (*idem*:35).

Na vizinha Espanha, os poucos elementos que se dispõem da primeira encenação de *La Señorita Julia* foram adquiridos sobretudo através de críticas de jornais, apesar de terem sido estabelecidos contactos com o Museo del Teatro, no sentido de conseguir fazer um levantamento visual do trabalho de Miguel Narros no Teatro Goya nesse ano de 1961, durante o mês de Abril.

Em termos de imagética, uma caricatura ilustra o ódio desmesurado de um criado que tenta estrangular a sua senhora, perante o ar cúmplice da criada. A acção, nesta caricatura, gira também em torno de uma mesa, onde só garrafas e copos de vinho são visíveis.



LXIII. Caricatura de *La Señorita Julia*. "Sílvia Roussin, Rodolfo Bebán y Margarida Lozano, intérpretes de "La Señorira Julia", estrenada anoche en el teatro Goya», ABC Madrid, 5 de Abril de 1961, p.59.

A crítica teatral tem um discurso bastante interessante em relação ao espectáculo. No dia 31 de Março desse ano, o jornal ABC dá conta de que a encenação se irá realizar com uma sessão única no teatro Goya, através da Companhia Pequeño Teatro, apresentada por Dido. Refere ainda que será um teatro de câmara e que a interpretação está a cargo de Margarida Lozano, Sílvia Roussin e Rodolfo Bebán, sob encenação de Miguel Narros (cf. ABC, 31 de Março de 1961).

No dia em que o teatro estreou, a 5 de Abril, Alfredo Marquerie dá conta ao público leitor da quantidade de pessoas que estiveram envolvidas numa boa concepção cenográfica do espectáculo. Ao contrário da crítica teatral portuguesa, um dos primeiros apontamentos do jornalista é sobre a tradução a qual, aparentemente, soube manter-se fiel ao original sueco. Depois, explica que o público aplaudiu com intensidade o trabalho final, mas que a encenação de Miguel Narros que pareceu algo lenta e monótona. Uma das particularidades desta peça — que teve sessão única como já mencionado —, foi o facto de Margarida Lozano, a menina Júlia, se ter cortado realmente numa das arestas da gaiola, provocando-lhe uma abundante hemorragia em palco, o que acabou por conferir mais intensidade dramática ao final do espectáculo. Porém, Alfredo Marquerie considera que a peça não se adequa aos tempos modernos e que se mostra ultrapassada e pesada para os tempos que correm e correntes teatrais que se procuram. Tal como aconteceu em Portugal e que Carlos Porto relatou quando a peça fez itinerância no Porto, a peça provocou gargalhadas zombeteiras no público ao invés de causar a identificação do público com os elementos cénicos:

«Anoche, y con una buena escenografía de María Nieves Rodríguez de León y Juan Luis Montero “Dido”, orientado por Josefina Sánchez Pedreño, estrenó en el Goya una versión de “La señorita Julia”, de Strindberg, debida a la pluma de Olga Linder. La traducción supo conservar con fidelidad la intención del diálogo original, y la dirección escénica — con algún defecto de excesiva morosidad y opacidad de tono — corrió a cargo de Miguel Narros, que salió a saludar entre ovaciones al final de la representación y en unión de los intérpretes. Fueron éstos Margarita Lozano, que encarnó con intensidad la figura de la protagonista y que permaneció valerosamente en escena a pesar de haberse herido en una mano con las aristas de una jaula, que le produjo abundante hemorragia, Silvia Roussin y Rodolfo Bevan [sic], que encarnaron con estudio y buen arte los otros papeles de la pieza.

Este drama del atormentado autor sueco vio la luz de las candilejas hace cincuenta y dos años, y fue en su tiempo una obra precursora del realismo más o menos tremendista. Strindberg procura calar en el consciente y en el inconsciente de sus personajes, que oscilan entre el sadismo y el masoquismo, y que revelan o anticipan determinados complejos de herencia, de rencor y de resentimiento.

En lo que tiene de preocupación psicológica, “la señorita Julia” es pieza de estudio y de comprensible revisión. En cuanto a su efectismo y técnica teatral linda con el melodrama y el folletín, y el paso de los años descubre en ella arrugas y temblores seniles, ingenuidades y defectos — la muerte del pájaro, el campanillazo del conde, la frase del café y de la limpieza de las botas — que transforman la pretendida emoción dramática en risa burlona. Con permiso, panegirista Adamov y restantes ensalzadores, “La señorita Julia” nos parece un dramón pasado y pesado.» (ABC, 5 de Abril de 1961)

No que diz respeito ao teatro espanhol e à teoria teatral que se procurava para produzir uma encenação contemporânea haveria de começar-se a refazer toda uma revalorização de tarefas em relação aos diversos códigos cénicos, bem como a sua projecção semiótica em relação à comunicação teatral. A partir dos anos sessenta, Bernal entende que se começaram a consolidar novos modelos e sistemas de criação teatral o que veio a propiciar uma proliferação de vários pequenos teatros/companhias, vistos á luz de diferentes mecanismos culturais com produção de significados muito particulares. Em Espanha começava a reformular-se a teoria teatral e a desejar-se aplica-la a todo o sistema implícito à montagem e concepção do espectáculo, insistindo na variedade dos signos cénicos para se consolidarem finalmente as diversas estratégias de construção e comunicação cénicas, as quais, por sua vez, se interligam com os diferentes tipos de maquinarias teatrais(cf. Bernal, 2001:85). Os aspectos estéticos, a noção de dramaturgia e de trabalho dramático, o papel do encenador começam então a ganhar um relevo e uma importância particulares:

En los años sesenta culminaba un proceso de diversificación del hecho escénico conocido como «teatro». El fenómeno teatral ya no equivalía a un único modelo de comunicación a partir de la puesta en pie de un texto dramático, sino que se había evolucionado de forma explícita hacia una concepción del teatro como un fenómeno plural que abarcaba muy diferentes tipos de funcionamientos estéticos.

Paralelamente a este proceso de renovación y como consecuencia directa, la constelación de conceptos, funciones y términos que rodeaban a la tradicional obra teatral, se vieron obligados a una redefinición. Así, comenzando por los más englobadores, la idea de dramaturgia y trabajo dramático adquirieron una desconocida proyección. La idea de montaje reclamaba igualmente un desacomodado protagonismo, que en un principio solo desde los Teatros Nacionales y ciertos sectores minoritarios parecía apuntarse. El estudio del texto dramático, la documentación en torno al contexto histórico y social en que se gestó, la discusión relativa, a la lectura que había que llevar a escena y la elección de los medios formales más adecuados para ello pasaron a integrarse como aspectos fundamentales en la construcción de una obra teatral. El análisis dramático de la puesta en escena, y no ya exclusivamente del texto dramático se convirtió en una práctica consciente cada vez más habitual en estos círculos. La reflexión en torno al fenómeno escénico, su influencia y función en la sociedad actual y el análisis estructural de los múltiples sistemas de signos para lograr una comunicación eficaz con cada tipo de público generaron numerosos discursos de muy diverso signo y no siempre explícitos, que fueron extendiéndose desde los ambientes más especializados hasta sectores más amplios. (Bernal, 2001:86)

La Señorita Julia apesar de revelar já muito desse trabalho de bastidores e de preocupação em relação ao texto — como é aliás visível na crítica de Alfredo

Marquerie — convence pelo trabalho do encenador, pelo trabalho de actores e de dramaturgia, todavia não convence pela desactualização do texto face às expectativas do público e da sociedade actual. Esta obra particular de Strindberg terá uma nova tradução em 1973, de Lorenzo López Sanchez, quando estreia no Teatro La Marquina a 14 de Fevereiro, doze anos após a primeira encenação de Miguel Narros. Esta encenação está a cargo de Adolfo Marsillach e o trabalho de actores cabe a Amparo Soler Leal (Julia), Julio Núñez (Juan) e Charo Soriano (Cristina).

Fröken Julie haverá de revelar-se uma peça, aparentemente⁹³, com mais encenações em Portugal do que em Espanha, mesmo após a queda dos regimes ditatoriais. Ao longo dos anos parece ter mais projecção em países de língua espanhola como o Chile, México e Argentina do que propriamente em Espanha, como se terá oportunidade de mencionar ao longo deste trabalho.

⁹³ De acordo com os dados que foram possíveis apurar para a elaboração deste trabalho.

II. TRANSPOSIÇÕES: RÁDIO, TELEVISÃO, CINEMA, ÓPERA E BALLET

Fröken Julie não teve só um significativo número de encenações ao longo dos séculos e em vários países do mundo. Ela foi também objecto de várias transposições para outras expressões artísticas. As adaptações para outros espaços físicos que não o palco ou que não a arte teatral mais comuns são as que foram elaboradas para a rádio, para a televisão, para o ballet, para ópera e para o cinema. A televisão, o rádio e o cinema são meios de difusão. Ainda assim, o cinema é uma expressão artística, tal como o ballet e a ópera. Todas estas abordagens dependem do conteúdo visual, à excepção da rádio.

1. Rádio

No que diz respeito às transposições radiofónicas, a Radio Teatern de Estocolmo tem aqui um papel preponderante. Fez seis conjuntos de transmissões radiofónicas de *Fröken Julie*. Dessas transmissões apenas quatro delas foram conservadas, nomeadamente a de 1957, 1967, 1983 e, a mais recente, de 1996.

A primeira transposição efectuada teve lugar em 1946, mas esta transmissão foi efectuada em fita magnética e nada resta dela.

Depois a primeira grande transmissão de outra encenação é transmitida a 23 de Fevereiro de 1950 e trata-se da versão da produção teatral feita no Dramaten em 1949, na encenação de Alf Sjöberg. Esta versão foi posteriormente trazida a público em formato de livro-cassete (cf. Tornqvist; Jacobs, 1988: 187).

Seguiu-se uma nova transposição em 1957, com Karin Kavli, como Julie, Stig Jarrel, como Jean, e Marta Arbin como Kristin. A adaptação esteve a cargo de Gunnar Ollén e o diretor de cena foi Einar Böckertz, sendo Per-Axel Branner o realizador do projecto radiofónico. Apesar de ser uma transmissão, podemos ver que os actores eram levados para o estúdio de rádio com se tratasse efectivamente de uma apresentação teatral: onde jogo de actores está então presente, uma vez que não se limitava à pura leitura do texto. Esse jogo é visível não só na versão de Gunnar Ollén de 1957, como também na que se lhe sucede, dez anos depois, em 1967, com Inga Tidblad.

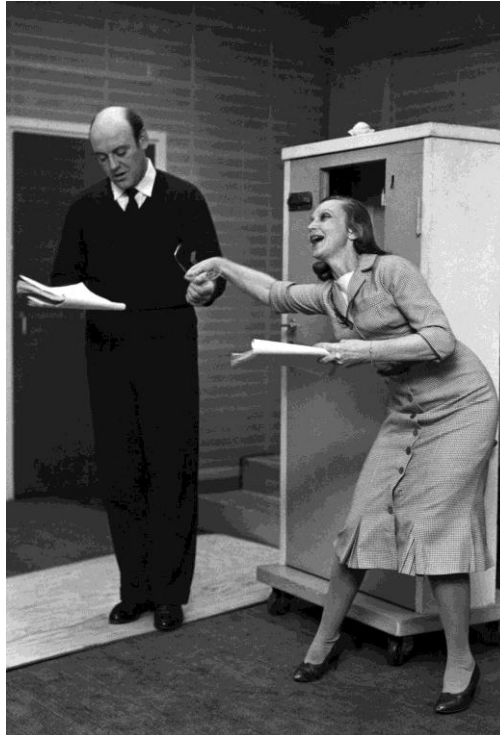


LXIV. Karin Kavli, Stig Jarrel e Marta Arbin, direcção de Per-Axel Branner, 1957, Radio Teatern.

Em 1967, Ulf Palme e Inga Tidblad são os actores escolhidos para darem voz a Julie e Jean, respectivamente. São actores notoriamente reconhecidos pelo seu desempenho nas encenações e transposição para cinema de Sjöberg.



LXV. Inga Tidblad e Ulf Palme antes da difusão radiofónica. 1967, Radio Teatern Mälmo.



LXVI. Inga Tidblad e Ulf Palme durante a difusão radiofónica. 1967, Radio Teatern Malmö.

Depois, a partir do Rádio Teatral de Malmö, já na década de 80, Per Gunnar Evander faz a adaptação, sob direcção de Bengt Gustafsson. Kerstin Birde dá voz a Julie, Goran Dyrssen a Jean e Kristina Karlin-Cannert a Kristin.

A 6 junho de 1996, sob orientação de Anders Carlberg faz-se a última transmissão sueca de que há conhecimento, com Gunilla Röör (Fröken Julie), Peter Andersson (Jean) e Pia Bergendahl (Kristin).



LXVII. Gunilla Röör (Julie) e Pia Bergendahl (Kristin). Direcção de Anders Carlberg, 1996. Radio Teatern.

Em 1967 surge a versão de Bengt Ekerote com Ingrid Sjöstrand a dar corpo e voz a Julie. Um dia após a transmissão radiofónica, a 19 de Junho de 1967, Ingrid explica no jornal *Dagens Nyheter* que o próprio naturalismo da peça conduz a que facilmente seja permitida a sua audição:

«the naturalism of Miss Julie is as though it was made for radio. The limited locality, the unity of action, everything turns us into listeners outside the window. The dramatic events are expressed in sounds – the people approach with music at their head, the singing turns into a witches’ dance, the Count rings the bell, Julie fills her glass, Jean beheads the greenfinch – on the stage it is of course mute, here it could have been allowed to squawk and then become silent. Even Kristin’s silent doubt when confronted with Julie’s frenzied dream of the future can be heard, since Julie turns to Kristin all the time, although the latter never answers. [...] One thing one would have wanted to see: the razor. Without it flashing in the stage light, the ending becomes yielding in its silence. If Strindberg had written for radio, Julie would have shot herself. She is a woman used to arms.» (Törnqvist; Jacobs, *idem*: 186)

Em 1981 Gösta Kjellin dirige depois a transposição para rádio, na Finlândia.

Ainda que a limitação à informação visual seja um dos elementos castradores da peça, os elementos acústicos têm que ser mais recorrentes e variados, e têm que ser dadas informações adicionais sobre o que está a decorrer no momento requerendo uma grande capacidade de concentração por parte do ouvinte. Por exemplo, quando Kristin se deixa dormir, o espectador não precisa que ninguém lhe dê essa informação porque é óbvia. Ele vê o personagem a dormir no palco. No caso de texto lido, a informação é fornecida na disdacália. Na ausência da visualização da cena e da informação na leitura, torna-se então necessário introduzir na peça de rádio elementos que permitam ao ouvinte perceber e visualizar para si o decorrer da acção: por exemplo, um dos personagens dará essa informação ao ouvinte.

Törnqvist e Barry Jacobs acreditam que a transposição da peça para outros ambientes artísticos assentam sobretudo na sua brevidade, no reduzido número de actores e no facto de a peça depender fundamentalmente de um conflito verbal, mais do que de outros elementos cénicos, até porque a acção decorre, durante uma hora e meia, num cenário dominado por uma mesa:

«the brevity of the playing time; the one-act form; the limited number of characters – one man, two women – which makes it easy for the listener to keep the voices apart; the reliance on verbal (ideological) conflict, on poetical (metaphoric) language and on atmosphere.» (Törnqvist, *idem*:186-187)

2. Televisão

Um pouco por toda a parte, *Fröken Julie* foi também apresentada como peça de teatro transmitida na televisão, à semelhança do que Jorge Listopad fez com *A Dança da Morte* para a RTP em 1989 em Portugal. Fizeram-se mais de uma dezena de transposições da peça para a televisão. A Inglaterra foi a primeira a inaugurar a ideia em 1956. Seguiram-se-lhe a Dinamarca (1956), a Polónia (1957) — de Wanda Gojawiczyńska-Nadzin, como já foi referido — os Estados Unidos (1960), a Noruega (1960), a Suíça (1960).

Em 1970, a televisão espanhola realizou também uma adaptação. Os protagonistas foram Nuria Torray (Julia), Fernando Guillén (Juan) e Margarita Calahorra (Cristina), numa adaptação de Juan Guerrero Zamora.

A respeito desta transposição televisiva, o actor Fernando Guillén esclarece em que ambiente é que lhe surge esta oportunidade de representar o papel de Juan numa adaptação televisiva.

Num clima de greves revolucionárias e de um ambiente de instabilidade política, os teatros e as companhias espanholas viviam momentos menos felizes, devido à fraca afluência de público e aos constantes endividamentos.

Numa entrevista a Jesús García de Dueñas, o actor conta como foi contactado pelo realizador da adaptação televisiva Juan Guerrero Zamora, que tinha que apresentar um qualquer trabalho na secção de Teatro do Estudio 1 da Televisão Espanhola e não tinha ideia do que apresentar, no clima de greves e manifestações que constantemente se desenrolavam. Daí que lhe surgiu a ideia de fazer «La señorita Julia» sem ter uma tradução pensada ou trabalhada. De um momento para o outro, serve-se de uma tradução argentina e envia ao actor num domingo à tarde para que se iniciem as gravações na segunda feira seguinte de manhã.

«Bueno, “La señorita Julia” tiene una anécdota... ‘gorda’. De esto merece la pena hablar. “la señorita Julia” es el último espacio dramático que yo hago en blanco y negro y la grabamos inmediatamente después de la huelga famosa de actores del 75. Estamos ya en un período que tú conoces perfectamente, porque ya estabas metido en nuestro mundo desde hacía años...

Como sabes es una huelga que dura me parece que nueve días, se suspenden todas las grabaciones, todos los ensayos, absolutamente todo, hasta que por fin un sábado la huelga se termina, se rompe. En esa huelga todos sufrimos grandes traumas, de tipo económico, de tipo moral... Fue realmente todo muy doloroso...

[...] en aquella época la compañía me costaba todo lo que ganaba y además tenía que ir continuamente a pedir dinero a mis amigos, a los bancos y a todas partes... fue una vez que me arruiné.

Entonces, en mitad de la catástrofe, de la huelga, 'qué vamos a hacer con la compañía tuya, qué vá a pasar con la mía...', el sábado, efectivamente, la huelga salta por los aires, ya no hay huelga..., y el domingo por la mañana, me llama Juan Guerrero Zamora y me dice: 'Necesito empezar a grabar mañana'. ¡Ah, sí...!, digo yo... ' "La señorita Julia", de Strindberg, y no tengo ni traducción..., pero para demostrar que hay normalidad, la Casa pide que se grabe, pero yo no tengo nada, y lo único que se me ha ocurrido hacer es "La señorita Julia" que tiene dos personajes (bueno, y la criada, que hacía Margarida Calahorra, la pobre), y lo podéis hacer Nuria [Torrays] y tú, pero no sé cómo porque hay que empezar a grabar mañana. Tanto es así que no tengo ni siquiera versión, o sea, que te mandaría directamente la fotocopia de la versión argentina, que es lo único que tengo...'.

Yo estaba en un momento tal de caos, económico, ideológico, sentimental, mental..., que dije '¡Dámelo!', y efectivamente, a mediodía del domingo me llegó el texto "La señorita Julia", y el lunes por la mañana estábamos haciendo una "Señorita Julia" que es uno de los trabajos de los que me siento más orgulloso...

Recuerdo que sólo me aprendía los 'argumentos' de cada párrafo, teniendo cuidado de dar el 'pie', yo, afortunadamente, tengo bastante riqueza de lenguaje, me refiero a los sinónimos, de manera que puedo aprenderme el 'argumento' de un párrafo y si no digo una cosa, digo otra... ¡parecida! Total, que fue una grabación así, en la que tardamos ocho o diez días... Recuerdo que Nuria no era capaz de hacer esa memorización que yo hacía y durante toda la grabación utilizaba grandes letreros (nunca habíamos usado eso), o sea, un "auto-cue..." artesanal...» (Oliva; Dueñas, 1999: 137-139)

Através da entrevista de Fernando Guillén é possível inferir que a peça surge não como algo planeado e devidamente escolhido, mas sim como algo que serve para cobrir um hiato existente. O trabalho de actores parece insuficiente — apesar do regozijo de Guillén que sublinha a sua fluência vocabular para fugir ao texto original que não teve tempo para decorar e trabalhar e sobre o qual trabalhava parágrafo a parágrafo — destacando-se a necessidade de recorrer a cartazes com as frases de Julia, para que a actriz as pudesse ler, uma vez que não tinha tido tempo para as trabalhar.

Na Suécia, só em 1969 aparece a primeira transposição televisiva, sob a direcção de Keve Hjelm.

Em Setembro de 1971, Robin Phillips apresenta uma encenação de Miss Julie no teatro The Place, com a Royal Shakespeare Company. Depois, no ano seguinte, juntamente

com John Glenister, decide fazer uma produção de teatro para televisão com o mesmo elenco de actores e utilizando a tradução de Michael Meyer. Helen Mirren desempenhou o papel de Miss Julie, Donal McCann o de Jean e Heather Canning o de Christine.

O genérico da adaptação televisiva é marcado pela aparição gradual da gaiola com um pássaro branco, facilmente associável ao enredo, para quem conhece a peça e, para quem não ao conhece, objecto que reconhecerá no fim da peça.



LXVIII. Genérico: gaiola com o pássaro, 00:00:51.

O cenário é caracterizado por uma cozinha demasiado escura, onde decorrerá toda a acção, tal como na peça. A escuridão das paredes e dos móveis e a fraca iluminação que entra pelas janelas sugere antes uma noite de Inverno do que o festejo do solstício de Verão.



LXIX. Christine prepara o jantar de Jean, 00:02:19.



LXX. Jean olha para a linha do público enquanto fala do vinho, 00:05:59.

A aparição de Jean revela ao espectador, logo desde início, um criado nervoso e muito pouco confortável com a posição que ocupa, arrogando-se no direito de julgar o comportamento da menina Julie. Assim que Jean e Christine começam a falar sobre o rompimento do noivado da dona da casa, Jean utiliza uma faca para exemplificar a

maneira violenta como o noivo lhe bateu. A faca substitui aqui o pingalim que Julie terá utilizado. Entretanto, a sua violência e instabilidade de comportamento manifestam-se também quando a criada lhe tenta acariciar o cabelo e ele, sistematicamente, lhe retira as mãos de forma irritada. Um apontamento curioso em termos de realização é a viragem do corpo e do rosto de Jean para a linha do público enquanto fala sobre o vinho e o aprecia.

Em termos de planos, Julie é quem domina o écran e quase sempre de forma isolada. Jean e Christine também terão alguns grandes planos, mas em muito menor número do que aqueles que são feitos a Julie.



LXXI. Grande plano de Miss Julie, 00:09:38.

No que diz respeito ao texto original, poder-se-á dizer que o texto de Strindberg é mantido fielmente e os que os actores se esforçam para que ele saia naturalmente durante os diálogos. As indicações cénicas e técnicas que Strindberg fez à obra são também tomadas em consideração nesta encenação de Phillips. A pantomina de Christine e o ballet que se analisará mais adiante são disso exemplos.

Durante a pantomina de Christine, que dura uns largos minutos, ouve-se uma leve música de fundo e, tal como o estabelecido pelo dramaturgo sueco, a criada recolhe a louça de Jean, lava-a, senta-se na mesa e acende uma vela, aquece o ferro de frisar o cabelo e ajeita a roupa nos armários. Só mais tarde encontra o lenço de Julie, ao qual aspira o perfume, e depois dobra-o em quatro.



LXXII. Christine utiliza o ferro para enrolar o cabelo, 00:11:58.



LXXIII. Christine aspira o perfume do lenço de Julie, 00:13:05.

Quando Julie regressa com Jean do baile e se prostra em frente a Christine para lhe dar uma justificação sobre o seu comportamento, parece bastante mais alta do que a criada, como se estivesse num patamar superior e se vincasse a diferença de papéis na casa. Christine retira-se para a cadeira de baloiço, onde acabará por adormecer. Entretanto, Miss Julie pega num livro esquecido sobre a mesa enquanto espera que Jean lhe traga uma caneca de cerveja. Servindo-se do livro, a menina observa o criado de costas e é claro o desejo sexual que revela por ele através das expressões faciais. Jean manifesta sempre uma atitude altiva e um tom despropositado para com Julie. Em nenhum momento desta transposição este criado é submisso em relação a ela: os modos com que se lhe dirige são sempre rudes e insolentes.



LXXIV. Julie finge ler um livro enquanto Jean a serve, 00:18:11.



LXXV. Julie olha para Jean com um olhar lascivo, 00:18:27.

Quando o criado lhe traz a cerveja, há um comportamento algo contraditório: Jean pensa que pode estar à vontade e prepara-se para se sentar. Mas, perante o olhar reprovador de Julie, não ousa fazê-lo e pede primeiro permissão com o olhar. Julie

pede-lhe então que beba à sua saúde. Voltando a levantar-se, o criado ajoelha-se, fazendo-lhe um brinde. Todavia, a dona da casa não se mostra satisfeita e explica-lhe que para a cerimónia estar completa lhe deverá beijar o sapato. Efectivamente, Jean beija-lhe a bota com grande gentileza, mas, adivinhando-lhe a falsidade do gesto, ela diz-lhe que ele daria certamente um bom actor e bate-lhe com a bota duas vezes na boca. Os diálogos aqui proferidos constam da peça original, mas tomam nesta encenação uma outra dimensão e um significado distinto daquele que Strindberg lhe atribuiu, na medida em que a protagonista não acredita na sinceridade do acto e lhe bate com a ponta do pé.



LXXVI. Jean prepara-se para beijar a bota de Miss Julie, 00:19:19.

Já se referiram os grandes planos que são feitos do rosto de Julie. Este personagem

aparece também amiúde de perfil. É de perfil que fala a Jean do seu sonho e é nesta posição que o escuta a narrar o dele, havendo ainda nesta troca de experiências uma troca de câmaras e de perfis conforme os interlocutores. Mais tarde, é também esta a opção do realizador para filmar Julie ouvir o criado falar da forma como a conheceu e dela se enamorou, acicatando a tensão sexual entre ambos. Em dois momentos os rostos de criado e senhora cruzam-se como se se cruzassem os sonhos e as vidas.



LXXVII. Julie escuta Jean a falar-lhe do sonho recorrente que tem, 00:22:37.



LXXVIII. Jean revela a Julie a primeira vez que a viu e se apaixonou, 00:30:04.



LXXIX. Julie escuta maravilhada as palavras de Jean, 00:30:16.

O cruzamento dos perfis vai ao mesmo tempo aumentando a gradação sexual entre ambos. O momento de maior luminosidade do palco é quando a menina da casa lhe tenta tirar o cisco do olho, como se se fizesse luz para a relação que há-de nascer entre ambos. No entanto, essa tensão sexual, o desejo de um pelo outro, está presente desde o primeiro momento. A utilização da técnica de cruzamento de perfis dá ao espectador a impressão de que os dois se acabarão por beijar mais cedo ou mais tarde.



LXXX. Perfil de Julie a ouvir o relato de Jean sobre a sua infância, 00:30:19.



LXXXI. Nova tensão amorosa entre ambos, 00:32:57.

O beijo iminente é talvez adiado pela sujidade que entra no olho de Jean. Como forma de agradecimento por lhe ter limpado o olho com o seu lenço —que depois passa no meio dos seus seios —Julie pede-lhe que lhe beije a mão. Vendo a relutância por parte do criado, mais uma vez a sexualidade é estimulada e a dona da casa puxa-o com as suas pernas abertas, prendendo-o dentro delas. Então, perante esta putativa disponibilidade, o instinto do homem/macho é despertado e este tenta finalmente beijá-la. Mirren ao repudiar o beijo de Jean faz com que este se torne cada vez mais agressivo nas suas falas. Mesmo quando lhe relata a maneira como a conheceu, Jean mostra-se sempre nervoso e ansioso, como se contivesse uma imensa raiva. Um grande plano da cara do actor é filmado no momento em que, comovida, Julie lhe pergunta se alguma vez ele esteve apaixonado e ele responde afirmativamente com a palavra «You!».



LXXXII. Julie tira a sujidade do olho de Jean, 00:23:24.



LXXXIII. Os corpos de ambos tocam-se, sugerindo o acto sexual, 00:24:38.

Segue-se o ballet proposto na obra de Strindberg. Nesta adaptação começam por se ouvir as vozes dos populares e, fiel à peça do sueco, Julie insiste em ficar na cozinha, argumentando que o povo a ama. Jean nega que tal assim seja, enfatizando o facto de esse povo rir à custa dela. É então que Julie mostra pela primeira vez raiva por ouvir a verdade e bate-lhe no ombro. Jean insiste em levá-la para o seu quarto e o espectador apercebe-se de que ela é de alguma forma arrastada e forçada. Perante isto, a câmara desloca-se e vê-se uma sombra no chão da cozinha. Supostamente, um dos trabalhadores espiava Jean e Julie.

A cena do ballet é extremamente bizarra e assemelha-se mais a um ritual de sacrifício do que a qualquer paródia ou sarcasmo que pudesse ser proferido da boca dos populares. Em cena aparece um grupo de gente que traz em braços uma rapariga vendada com os seios descobertos. É colocada uma pipa de vinho sobre a mesa e o vulto que primeiro apareceu em cena senta-se agora em cima da pipa. A multidão aproxima a rapariga da pipa e abre-lhe as pernas.



LXXXIV. Sombra de um dos populares, 00:34:09.



LXXXV. Os homens levam uma mulher vendada até junto do barril, 00.34:32.



LXXXVI. Os homens seguram a mulher no ar, 00:34:52.



LXXXVII. Os homens mantêm a rapariga suspensa, mas abrem-lhe as pernas, 00:34:56.



LXXXVIII. O homem abre a pipa, vertendo o vinho 00:35:14.



LXXXIX. O vinho é derramado em cima das pernas e das culottes da rapariga, 00:35:21.

Como se esta cena não causasse já suficiente estupefacção, começa a ouvir-se em crescendo um murmúrio por parte dos presentes como se estivessem a fazer uma reza num efectivo ritual bárbaro de fertilização. Assim, colocam a rapariga no chão, de pernas abertas, enquanto o homem sentado na pipa abre a torneira e verte o vinho sobre elas, simbolizando uma clara ejaculação. Entretanto, começam a ouvir os gemidos de Julie e, bebendo todos um gole dos copos que têm, cospem para o chão em sinal de desprezo e desaprovação pelo comportamento da dona da casa.

Finalmente, Julie sai do quarto. A primeira reacção, quando desce as escadas e se acerca do fogão de lenha e da cadeira de baloiço, é deitar as mãos ao ventre, mostrando claro arrependimento. Em seguida, recolhe o vestido e despe as culotes, que usa para se limpar. Não sabendo o que lhes fazer, coloca-as imediatamente no fogão de lenha. Estranhamente, leva os dedos ao nariz, sentido o cheiro dos fluidos trocados, lambendo os dedos em seguida.



XC. Julie retira as culottes sujas, 00:38:00.



XCI. Julie lambe os dedos sujos, 00:38:44.

Logo que entra na cozinha, Jean começa a dar pontapés a todos os obstáculos que lhe aparecem à frente e a falar mal da criadagem. Referira-se que este personagem, protagonizado por Donal McCann, é desde o primeiro instante arrogante e antipático, falando sempre com maus modos, não podendo fazer-se uma clara distinção entre o Jean sedutor e o Jean que já adquiriu os seus «ovos de ouro», como o próprio refere no sonho recorrente que tem. É muito difícil ao espectador nutrir qualquer tipo de simpatia, pena ou compreensão pelos comportamentos que tem em cena.

Ao contrário, Julie mostra-se sempre calma na maneira de falar — mesmo quando é ativa — e, nesta fase, mostra-se em transe como se não acreditasse no que acabou de acontecer. Depois de lhe perguntar o que farão, mostra-se profundamente arrependida e desapontada.

À medida que Julie definha — procurando algum refúgio no choro e alguma esperança no plano de fuga que Jean vai tecendo—, o desdém do criado vai aumentando, parecendo não haver limites para a crueldade com que a trata, porque afinal «para ser tratada como um ser humano tem que se comportar como ser humano».



XCII. Julie, com o cabelo completamente desgrenhado, continua a beber vinho, 00:56:50.



XCIII. Julie num ataque de choro, 01:08:02.



XCIV. Olhar de desdém e repulsa de Jean, 00:47:49.

Uma das cenas que também traz alguma novidade nesta encenação é a mesa enquanto refúgio. Julie acaba por repousar aí, como se fosse por instantes uma metade-cama, onde possa deitar a cabeça e os pensamentos. Apenas se começa a erguer quando sente a presença do criado nas suas costas e, mais uma vez, é sugerida uma imagem sexual entre ambos, em que a posição da mulher é submissa em relação à posição do homem.



XCV. Julie escuta Jean, deitada sobre a mesa, 00:52:47.



XCVI. Jean prostra-se atrás de Julie, 00:53:40.

Outro momento interessante é a forma como Helen Mirren idealiza uma carabina para matar Jean e lha aponta, ao mesmo tempo que o criado lhe desfaz o sonho no ar, movendo as mãos sobre a falsa carabina e lembrando-lhe que ela não tem nada com que o possa matar. Mais uma vez, o plano do sonho é desfeito e Julie trazida de volta a uma realidade, de forma realista e crua.



XCVII. Julie simula que mata Jean com uma carabina, 1:01:20.

Este desempenho de Julie assemelha-se de certa forma ao que Saffron Burrows irá desenvolver no filme de Mike Figgis. E as parecenças recaem no facto de a actriz

mostrar uma mulher que fala sempre de forma contida: apesar das emoções visíveis, da raiva sentida e das constantes provocações de Jean com a sua insuportável altivez, Julie nunca eleva muito o tom de voz. É mordaz, irónica e presunçosa em muitos momentos — pois assim deve ser — mas fala sempre num tom baixo. A expressão facial e o tom como são pronunciadas as frases sobrepõem-se a qualquer tipo de histerismo exagerado, como facilmente é desencadeado em variadíssimas encenações feitas da peça, como se fosse o histerismo e o descontrole do comportamento da atriz de uma maneira, muitas vezes, bipolar, os únicos meios capazes de dar ao público a ilusão de que esta mulher está descontrolada emocionalmente. Pelo contrário, este tipo de *over-acting* transmite uma noção de desequilíbrio profundo que impede o espectador de se concentrar na evolução, no crescendo da angústia do personagem, como se pretensamente se deseja.

O momento que efectivamente despoleta o climax de dor e descontrole das emoções é quando Jean decepa o pássaro e que, nesta encenação, é filmado com um pormenor tão cru que o realismo conferido talvez resulte excessivo.



XCVIII. Jean segura no pássaro, 1:19:01.



XCIX. Jean decepa o pássaro, 1:19:02.

Este sim é o momento em que Julie mais sente a perda e a revolta interior. Ainda assim, Mirren não se descontrola em gritos e choros desmesurados. Depois de Jean passar o dedo no sangue do pássaro, com o mesmo gosto sádico com que Julie passou os seus dedos com esperma pela boca — uma vez que há prazer na dor produzida e no acto consumado — ela força-o a passar o dedo sujo na sua cara. Este misto de cumplicidade e de condenação das acções escolhidas pretendem exaltar a relação sado-masoquista entre ambos.



C. Julie esfrega o dedo de Jean, sujo de sangue, na sua cara, 1:19:07.

Desta forma e sempre coincidente com o papel desenvolvido até aí, Julie dirá todas as suas deixas relacionadas com o facto de ele pensar que ela é fraca, que ela seria capaz de o matar — ao mesmo tempo que empunha o cutelo que acabou de decepar a ave — que cortaria o seu sexo e beberia do seu crânio sem gritar ou exasperar. Tudo é proferido de forma crua e arrogante. Perante a falta de demonstração de sentimentos de McCann, Mirren liberta a sua fúria e agride-o quando este coloca o chapéu, pronto a partir.



CI. Com aparente calma, Julie diz a Jean que era capaz de o matar, 1:20:29.



CII. Julie agride Jean, fazendo-lhe tombar o chapéu, 1:21:21.

Novo momento de exaltação sado-masoquista é quando Julie tenta convencer Christine sobre os intentos de fuga: fá-lo de forma calma, porém o tom de voz e as maneiras com que senta e se comporta — tentando comportar-se como uma senhora — contrastam profundamente com o desalinho em que se encontra fisicamente: o rosto manchado do choro, o cabelo desganhado, uma das faces suja de sangue — o

que sustenta com maior credibilidade a teoria de que Julie não precisa de gritar e de se movimentar neuroticamente em cena, para provar o desequilíbrio emocional. Este momento acaba por se centrar numa vertente sado-masoquista, pois o público, enquanto escuta o novo plano de resgate da situação completamente descontrolada, está de frente para a figura de Jean, ao fundo, alisando a navalha na cinta de couro, como se fosse um carrasco — navalha essa que acabará por ter um grande plano, assim que Christine sai de cena e é pousada na mesa.



CIII. Julie conversa com Christine, convencendo-a do plano de fuga. Jean em plano de fundo, afiando a navalha, 01:26:09.



CIV. Grande plano da navalha, 01:30:27.



CV. Jean entrega a navalha a Julie, 01:36:17.



CVI. Julie acaricia o rosto com a navalha, 01:38:10.

Depois, mal a segura na mão, Julie passa a navalha pela cara, nesse misto de horror e de prazer que já havia sido iniciado com as culotes e com o sangue do pássaro.

Para a época em que foi produzida e encenada, esta performance traz algumas novidades à peça como já foi possível demonstrar, quer se concorde ou não com as opções do encenador. Todavia, há que sublinhar que, ainda hoje, muitas encenações se baseiam neste género de concepção: um cenário pesado e com fraca iluminação, procurando reproduzir com rigor os finais de oitocentos através do vestuário e

adereços vários. No entanto, nos nossos dias, poucas são as encenações que trazem algo de novo dramaturgicamente.

No que diz respeito ao género de identidade que Donal McCann confere a Jean e independentemente de se desenvolver ou não simpatia por este tipo de trabalho — não podendo cair na tentação do anacronismo que se revela perigoso —, o actor concebe um criado único, na medida em que é violento e manipulador do início ao fim da peça. Sem hesitações, coloca a navalha na mão da senhora e manda-a sair de cena. Quando a campainha toca, mostra inquietação. Mas esses sinais, misturados com medo, evidenciam também a sua revolta por ter que voltar a envergar a libré e a engraxar as botas.



CVII. Jean engraxa as botas, a pedido do conde, 01:33:35.



CVIII. Jean em atitude servil, 01:34:30.

Resignado com o facto de não ter conseguido “trepar a árvore de tronco escorregadio”, o actor certifica-se que Julie sai de cena e, enquanto ela, sai vai preparando o café e alinha tudo numa bandeja. Com as botas debaixo de um dos braços e o tabuleiro na outra mão, fica sozinho em palco e a câmara distancia-se permitindo ver todo e cenário. É através deste plano picado da filmagem que a peça termina.



CIX. Jean pega na bandeja e nas botas e dirige-se ao conde, 1:39:44.

Em 1987, Michael Simpson realiza nova adaptação para a BBC com a adaptação de Meyer. Os actores escolhidos são Janet McTeer (Julie), Patrick Malahide (Jean) e Sarah Porter (Christine). Este foi o nono episódio de vinte e oito peças transpostas para o pequeno ecrã, intituladas Theatre Night. Na imagem que se segue é possível observar a clássica cena em que Jean beija o pé da menina. Porém, na série de Michael Simpson, Jean procede a este acto com bastante relutância, sentindo-se humilhado e a câmara não mostra o rosto de Julie, apenas o acto consternado do criado enquanto lhe beija o sapato, só depois a câmara filma a reacção de Julie que lhe lança um «*Excellent!*» lembrando a recompensa a um bom comportamento. A destacar ainda a opção de um cenário bastante apetrechado de mobílias claras que auxilia a criar a ideia de luminosidade que se pretende durante o festejo do *midsommarrafton*.



CX. Miss Julie em Theatre Night, BBC. Adaptação de Michael Meyer e realização de Michael Simpson. Jean beijando o sapato de Miss Julie. 00:19:25.

3. Cinema

O tardio interesse sueco em fazer uma transposição da peça para a televisão deveu-se sobretudo ao facto do filme de Alf Sjöberg, premiado com o primeiro prémio no Festival de Cannes, em 1951, ter sido frequentemente exibida no pequeno ecrã.

No que respeita à sua transposição para cinema, contamos com oito filmes exibidos, baseados directamente na peça. Apontam-se as versões russa de 1915, intitulada *Plebej*; a húngara de 1919, *Júlia kikasszony*; alemã de 1921, *Fräulein Julie* — todas a preto e branco e mudas — ; e, finalmente, a versão argentina, *El pecado de Júlia*, 1947 — esta já falada mas ainda a preto e branco. As outras duas versões foram suecas.

Em 1912, Anna Hofman-Uddgren realiza uma versão cinematográfica, baseada numa adaptação sua e de Gustaf Uddgren. Nesta realização Manda Björling e August Falck foram os protagonistas, uma vez que o filme teve por base a encenação levada a palco em 1906, em Estocolmo. Estreou a 19 de Janeiro, no mesmo ano em que Strindberg morre. Anna Hofman-Uddgren realizou o filme, mas dele já nada resta, uma vez que se perdeu. Tornqvist, através da crítica e das referências jornalísticas que foram feitas do filme, refere algumas das imagens sugeridas por Uddgren nesta sua realização:

«For the exteriors... Mrs Hofman-Uddgren received permission to film at the manor of Stora Wäsby, in Uppland, where she made use of the impressive flight of steps up to the house . Julie and Jean’s summer evening walks were filmed in the avenue of trees... the interiors included other settings than the kitchen. The seduction scene took place in Jean’s room. There were no flashbacks. [...] The film has been lost. [...] The film was banned by the censor in Germany. In Sweden the censor had cut the scene where Julie marks a line across her throat with the knife as well as the suicide scene.» (Törnqvist; Jacobs, *idem*: 266)



CXI. Stora Wäsby Säteri (Solar), Uppland. Entrada principal.



CXII. Stora Wäsby Säteri, Uppland. Entrada do Solar.



CXIII. Stora Wäsby Säteri, Uppland. Álea de árvores onde foram gravados os passeios de Julie e Jean ao fim do dia, versão cinematográfica de 1912.

Acredita-se que possivelmente Strindberg ainda tenha assistido à sua exibição, uma vez que só veio a falecer em Maio.

Contra o cinema, o dramaturgo nada apontava. Terá mesmo pedido que *cinematografassem* o que quisessem das suas obras dramáticas, quando Gustof Uddgren the pediu permissão para filmar «some of the best pieces of the Strindbergian theatre» (Törnqvist; Jacobs, *idem*: 205)

Das transposições para cinema, a versão de Alf Sjöberg, também a preto e branco, com estreia a 28 de Junho de 1951, foi certamente a mais bem conseguida e mais vezes exibida.

Alf Sjöberg, *Fröken Julie*, 1951.

O filme de Sjöberg desenrola-se, como o de 1912, em cenários interiores e exteriores. Do mesmo modo que Anna Hofman-Uddgren, Sjöberg utilizou o solar de Stora Wäsby para gravar a sua adaptação.

Na peça original, toda a acção de *Fröken Julie* tem lugar na cozinha do solar familiar da heroína; permitindo, desta feita, a concentração e intensidade típicas do teatro das três unidades. Sjöberg, que havia preservado estas três unidades na sua produção teatral de 1945 da obra, decidiu desenvolver o filme numa variedade de interiores e exteriores e fragmentar a narrativa num complexo arranjo temporal. Também seguiu o teatro moderno coetâneo, exemplificado por peças de Strindberg como *Spöksonaten* — *A Sonata dos Espectros* — na qual o palco é simultaneamente ocupado por pessoas vivas, espíritos e fantasmas. Sem desistir das possibilidades dramáticas do confronto entre Jean, o criado que sobe a escada social, e a caprichosa e neurótica Miss Julie, que simboliza a decadência e a queda da aristocracia, Sjöberg tentou penetrar no passado dos dois personagens e no seu significado para os seus problemas do presente. E para mostrar o passado e o presente num só nível não hesitou em usar um meio revolucionário na história do cinema: mostrar o «agora» e o «antes» numa e na mesma cena. E assim vemos Julie falando da sua infância e, na mesma imagem, Julie como criança, sensível e nervosa — um comportamento que explica muito do carácter adulto de Julie. Cenas análogas com Jean, o trabalhador agrícola retirado da terra, sublinhando o seu complexo de inferioridade, o seu desejo ressentido de vingança e a sua persistência em ascender desde os estratos sociais mais baixos. O suicídio de Julie, no final, pretende simbolizar o desaparecimento de uma classe social ultrapassada, prevendo o suicídio também do pai e o fim de toda a família.

Sjöberg estava quase tão interessado na passagem de uma época civilizacional quanto no tratamento naturalístico de Strindberg da luta entre espécies (aqui, dos sexos) onde o mais forte sobrevive, e no problema da emancipação feminina usado no filme para contrabalançar o hiato social entre Julie e Jean.

Fröken Julie foi unanimemente classificado como um dos melhores filmes escandinavos de todos os tempos. Foi até à data o único filme sueco a ganhar a Palma

de Ouro em Cannes. Sjöberg nunca mais foi capaz de repetir este sucesso global. Nos seus filmes posteriores tende ocasionalmente a citar-se a si mesmo, colocando personagens de diferentes períodos temporais na mesma cena – como em *Ön — A Ilha* — de 1966, e numa meticulosa produção adaptação de *Fadren*, de 1969. Mas a estes filmes falta o velho poder visual do autor que combinava as tradições folclóricas de Sjölstrom com o ímpeto, vigor e virtuosismo visual de Stiller (cf. Kwiatkowski, 1983: 77).

Como a influência do cinema é directa na importação de modelos teatrais para a adaptação e criação de uma *Menina Júlia* portuguesa, cabe, neste estudo, dedicar uma atenção especial a algumas das adaptações cinematográficas feitas.

O filme de Alf Sjöberg desenvolve-se em analepses constantes, revelando, desta forma, a infância de Jean, de Julie e do casamento do conde. Os diálogos, apesar de se basearem no discurso da peça e de retomarem frases idênticas, são claramente acrescentados.

Anita Björk encarna uma menina meio lunática, mimada, caprichosa e com um comportamento pautado pelo *voyeurismo*. Isto é claramente visível no início do filme, quando observa os populares e os criados a preparar os festejos do *midsommar*. Julie espreita a multidão através da janela do seu quarto, onde é visível também a gaiola com o pássaro —que mais tarde se saberá que lhe foi oferecida pelo noivo como prenda de natal. O enquadramento, na maior parte do tempo, apenas deixa ver metade do seu rosto, ora ocultado pela cortina, ora pela gaiola. Nesta cena inicial, Julie mostra-se algo incomodada com a felicidade que os criados e os populares exibem nas suas propriedades.



CXIV. Momento de abertura do filme: Julie observa os preparativos da comemoração do solstício de Verão, 00:02:07.

Outra situação semelhante desenrola-se quando Julie vai ao celeiro levar o remédio à cadela Diana e dá conta que mais alguém está do outro lado do espaço. Aí, em silêncio, fica a observar Viola que se oferece sexualmente ao cocheiro, após a tentativa falhada de conquistar Jean.



CXV. Julie espreita Viola e o cocheiro no celeiro, quando vai dar o remédio à cadela, 00:15:35.



CXVI. Close-up do enquadramento do voyeurismo de Julie, 00:15:43.

Porém, o hábito de ficar a espreitar atrás das portas, janelas e outros espaços que se revelem propícios, não são somente relegados a Julie. As classes inferiores têm também este hábito, regozijando-se com as descobertas feitas.

Por exemplo, Kristin apanha Viola a ouvir a sua conversa com Jean atrás da porta da cozinha, o que a faz ter um comportamento violento, ameaçando bater à rapariga e dizendo-lhe que a haverá de ensinar a afastar-se do namorado das outras.



CXVII. Kristin surpreende Viola, 00:08:17.



CXVIII. Kristin ameaça bater em Viola, 00:08:25.

Outro momento análogo é visível quando o cocheiro surpreende Julie e Jean no jardim e se esconde atrás de uma das estátuas para ouvir a conversa. Julie primeiramente está a tirar uma sujidade do olho de Jean com o seu lenço, mas logo começam a discutir porque se cria um ambiente amoroso entre ambos. Depois de assistir a esta cena, o cocheiro sai detrás da estátua, compõe o cabelo desgrenhado e coloca a cartola — crendo adquirir, desta forma, algum respeito — e corre, satisfeito, a contar ao resto dos criados.



CXIX. Julie limpa o olho de Jean com o seu lenço, 00:35:22.



CXX. O cocheiro sai do seu esconderijo, 00:35:56.

O mesmo personagem haverá ainda de espreitar Jean e Julie, após o acto sexual, enquanto estes conversam na cozinha e depois dos criados terem aí estado a tocar e a dançar.



CXXI. O cocheiro espreita Jean e Julie através da janela da cozinha, 00:54:58.

A última cena onde é explorado o tema da escuta atrás das portas é protagonizado por Kristin, quando Jean e Julie se preparam para fugir. Contudo, na peça, a criada apenas toma conhecimento de parte dos acontecimentos de forma involuntária.



CXXII. Kristin ouve a discussão entre Julie e Jean enquanto se prepara para ir à igreja, 1:19:13.

O tema dos sonhos e a forma como são filmados demonstram também inovação no filme sueco. Além de serem claramente um prenúncio do final de um dos personagens e dos desejos de outro, eles permitem que o personagem que fala seja filmado num plano frontal, enquanto uma sombra do sonho — como se se tratassem de fantasmas — cobre o fundo da cena.

Nas seguintes cenas, Julie refere algo como «Estou tonta, devo descer. Não tenho coragem para saltar. Não consigo aguentar... Desejo cair. Não encontro paz enquanto não chego ao fundo. E mesmo lá em baixo quero ir ainda mais fundo.». Enquanto profere estas palavras, vislumbra-se um vulto em queda e a gradação do sonho

culmina com a imagem de um cisne branco, que, de certa forma, personifica a realeza e a ingenuidade.



CXXIII. Julie conta a Jean o seu sonho, 00:32:47.



CXXIV. No fim de contar o seu sonho, surge a imagem do cisne como fundo, 00:33:17.

Depois, é a vez de Jean. Este relata da seguinte forma o sonho que desde sempre o acompanha. «Sonho muitas vezes que estou debaixo de uma árvore muito alta. Quero subir até ao cimo e roubar o ninho com os ovos dourados. E eu trepo e trepo, mas o tronco é demasiado macio e demoro muito tempo a alcançar o primeiro ramo. Nunca cheguei ao topo, mas um dia chegarei lá, nem que seja só em sonhos».



CXXV. Jean em estado de êxtase enquanto conta o seu sonho recorrente a Julie, 00:33:55.

Apesar dos momentos de devaneio e de surrealismo apresentados no filme, Alf Sjöberg sabe também dotar o seu filme de comportamentos absolutamente realistas e verosímeis. Um desses momentos — e talvez o mais representativo — é quando Kristin se retira para o seu quarto e se prepara para dormir. Märta Dorff consegue reproduzir de forma eficaz um modo de ser natural com que facilmente o espectador se

identifica: ela não se limita a tirar a roupa, espreguiça-se, boceja e coça-se como se estivesse na verdadeira intimidade.



CXXVI. Kristin preparando-se para dormir, 00:30:32.

O confronto entre as classes e o desejo de ganhar a «galinha dos ovos de ouro» que Jean deixa bastante claro no seu sonho está também presente nos outros personagens, que se acham sempre superiores aos seus iguais. Tal é o caso de Viola em relação ao cocheiro, com o qual se tinha envolvido sexualmente momentos antes. Quando este a procura, pretendendo dar continuidade à cumplicidade no celeiro, Viola grita-lhe que não a toque com a sua mão rústica.



CXXVII. Viola rejeita a aproximação do cocheiro, desviando-lhe a mão com que este a tenta tocar, 00:31:17.

A analepse, construída por Sjöberg, serve para dar ao espectador uma visão da infância dos protagonistas/antagonistas que vem a ajudar a compreender os seus comportamentos futuros.

Jean conta então a Julie como foi a primeira vez que a viu e se deparou com a grandeza do solar. No fotograma é possível observar a estupefação do miúdo perante a grandeza do solar. Depois de ser banido pela criada, o pequeno Jean consegue esconder-se debaixo de um muro e Julie convida-o a entrar na grande mansão. Tudo lhe causa espanto e é dado ao espectador um vislumbre do grande hall cheio de quadros de família que atestam a ascendência aristocrática dos senhores do solar. A acompanhar o pasmo da criança, a banda sonora confere à cena uma maior densidade dramática. A menina Julie estende a mão ao menino pobre e sujo — como se não houvesse barreiras sociais entre ambos durante a infância, idade da inocência — mas logo leva os dedos ao nariz, dizendo-lhe que cheira mal.



CXXVIII. O pequeno Jean a contemplar a mansão do conde, 00:40:22.



CXXIX. A pequena Julie estende a mão a Jean, após o ter convidado a entrar em sua casa, 00:41:55.

A segunda tentativa de Jean se aproximar de Julie tem lugar no Domingo seguinte, quando o menino se lava e se veste apropriadamente para ir à igreja. Ao tentar sentar-se nas filas da frente, o sacristão empurra-o com um bastão, lembrando-lhe a sua classe, e ordena-lhe que se senta nas filas de trás. Mesmo assim, o pequeno fita a menina — que entretanto adormece — e a condessa, como que sonhando. Mais uma vez, é o sacristão quem lhe quebra o momento de êxtase, e lhe bate novamente com o bastão como que o chamando à realidade. A criança levanta-se e abandona a igreja. É neste ponto que o Jean adulto conta a Julie que estava disposto a cometer suicídio por ela. Porém, estas cenas servem sobretudo para intensificar a distinção entre ambos.



CXXX. Julie adormece na cerimônia religiosa. Jean contempla-a deslumbrado, 00:45:41.

A analepse da infância de Julie é construída de forma mais interessante, à semelhança dos sonhos. Julie conta o seu passado a Jean quase no fim do filme e no hall de entrada, onde estão os quadros da família. As referências à mãe são assim feitas através do quadro exposto na parede. Há um grande plano da imagem e, quando a câmara se distancia, o espectador depara-se já com o passado.



CXXXI. Retrato da mãe de Julie em grande plano, 1:00:38.



CXXXII. O conde mostra o retrato da noiva aos amigos, 1:00:41.

Sempre navegando no passado, o realizador mostra como o casamento dos pais era atribulado. Ao contrário da peça de Strindberg, outros pormenores são aqui apresentados. O conde deseja casar com uma mulher claramente louca e manipuladora — Bertha, mãe de Julie. Habitando o solar mas recusando-se a casar com ele, todos os amigos do conde abandonam a casa, restando apenas um deles — aquele que se virá a revelar o amante de Bertha.

Depois de algum tempo, é concebida uma criança e a mãe lança gargalhadas enlouquecidas quando descobre que se trata de uma menina, contrariando os desejos

do conde. Até aos sete anos, esta criança é tratada como se de um rapaz se tratasse: veste roupas masculinas; trata dos cavalos; lavra os campos; caça com os homens e é obrigada a assistir à matança do gado, o que lhe causa o desmaio.

Somente no dia em que a mãe quer bater em Julie por esta estar a brincar com uma boneca de pano é que o pai acorda do feitiço e decide deitar novamente rédeas à casa. É neste momento que a criança começa a ser tratada como uma menina de vestidos aos folhos. É também por esta altura que o pai impõe o casamento legal à mãe e convida todos os amigos para celebrá-lo. No salão de festas todos aguardam a descida da noiva, mas esta recusa-se a fazê-lo. No momento em que o conde faz um brinde ao evento e manda levantar novamente as cortinas das janelas — pois havia feito juramento de que estas estariam fechadas enquanto os amigos estivessem ausentes do solar — todos dão conta de que as propriedades em redor estão em chamas e que o fogo se espalha pela casa. Com um ar triunfante, e enquanto o pânico se instala, a mãe de Julie surge de uma das portas, vinda de um compartimento em chamas, vestida completamente de noiva e ao som da marcha nupcial, sugerindo uma imagem demoníaca. Enquanto que Bertha demarca claramente a sua posição na casa, o conde tenta, a todo o custo, encontrar e salvar a filha das labaredas.



CXXXIII. Bertha aparece vestida de noiva no meio da casa em chamas, 1:03:57.



CXXXIV. O conde tenta salvar a pequena Julie do incêndio que se propagou pela casa, 1:04:52.

É assim que Julie adulta conta a Jean que quem deitou o fogo ao solar havia sido a mãe, tentando depois convencer o pai a aceitar o empréstimo do amigo — e seu amante — para reconstruí-lo. Porém, o público vem a tomar conhecimento que o amigo lhe empresta, sem juro, nem sequer lhe pertence. Pertence antes à mãe de

Julie que, assim, reconstrói a casa com o seu dinheiro. Quando o pai de Julie descobre tudo, tenta cometer suicídio e fá-lo à frente da filha.



CXXXV. Tentativa de suicídio do conde diante da filha, 1:06:58.



CXXXVI. Julie relata como a mãe se passou a encarregar da sua educação e que aparece como pano de fundo no fotograma, 1:08:40.

Nessa tentativa falhada, e como é possível observar no fotograma, a Julie do presente explica que é a mãe que se volta a encarregar da sua educação, algo que o espectador vê decorrer no fundo da mesma imagem, fundindo o passado e o presente na mesma imagem. Esta narração é silenciada com o riso sarcástico de Jean.



CXXXVII. Riso sarcástico de Jean, no tempo presente, enquanto o passado decorre como tela de fundo, 1:08:57.

Como se pode facilmente verificar através da descrição do filme, a violência não está somente no discurso proferido pelos personagens mas também nas suas acções e comportamentos.

Já se tinha referido atrás que Kristin tentou agredir Viola quando a apanhou a espreitar atrás da porta da cozinha. Outros momentos de violência física implícita podem ser visualizados no momento em que Jean discute com Julie e esta o tenta colocar

novamente no seu lugar, chamando-o de «lacaio» e ordenando-lhe que lhe obedeça. Jean fica tão descontrolado que em fracções de segundo perde a compostura e parece que vai agredir a menina, que se curva tentando defender-se da iminente agressão. Por seu turno, Julie terá oportunidade de ver Jean na mesma posição quando se prepara para o agredir após este se mostrar indiferente à morte provocada ao pássaro. Verifica-se então uma inversão de papéis, quer na postura do presumível agressor, quer no agachamento do agredido putativo.



CXXXVIII. Tentativa de agressão de Jean, 00:56:49.



CXXXIX. Tentativa de agressão de Julie, 1:19:33.

O desfecho do filme é feito à semelhança da projecção do passado, isto é, se há uma construção de um passado no presente, o realizador também se serve da mesma técnica para antecipar o futuro. Por momentos, Julie relata a Jean o que irá suceder assim que o pai chegar a casa: entrará, subirá até ao seu quarto, verá a escrivaninha arrombada e os papéis revoltados e tocará a sineta pedindo que lhe chamem a polícia. De seguida, e em silêncio, consumará o suicídio que não levou a termo na primeira tentativa. A toda a projecção do futuro assiste Julie do presente.



CXL. Num vislumbre do futuro, o conde manda chamar a polícia, 1:20:07.



CXLI. Julie relata no presente o que virá a acontecer no futuro. O conde olha para Julie como se estivesse efectivamente a vê-la, 1:20:14.

Com efeito, Julie não se engana muito na projecção feita. O pai chega ao solar de moto próprio e faz-se acompanhar do noivo de Julie, o qual lhe havia pedido para ver a rapariga uma última vez, tal como se pode observar nas imagens e que muito difere da peça original.



CXLII. O conde e o ex-noivo de Julie entram no pátio do solar, 1:24:40.



CXLIII. Os dois entram em casa e o conde prepara-se para tocar a sineta, 1:25:14.

O pai entra no grande hall com o noivo e bate à porta do quarto da filha. Como esta não responde, pensa que está a dormir e diz ao rapaz que têm ainda tempo para fumar um cigarro no terraço. É este o motivo porque toca a sineta, e é este o momento em que se dá o clímax da angústia de Julie e Jean. Assim, e sem olhar para trás, Julie aceita a navalha da barba e sai pela porta da cozinha. Efectivamente, o conde sobe ao seu quarto, apercebe-se do dinheiro roubado, lê a carta que Julie lhe deixa e toca novamente na sineta. Ao ouvir o pai gritar o nome de Julie, o noivo, que está então no jardim, entra em casa e vai de encontro ao conde. É precisamente neste instante que os dois se desencontram: o noivo sobe ao encontro do conde e Julie aparece no jardim para entrar então em casa pela porta principal.

Ao ler a carta conjuntamente com o conde, o noivo pensa que Julie estará ainda na estação de comboios e parte imediatamente na tentativa de a impedir. Os últimos minutos do filme decorrem no grande hall do solar, onde estão pendurados os retratos da família. Aí, o pai vê a filha no chão, já sem vida, e a lâmina de barbear. Tal como a acudira no fogo, apressa-se a tomá-la nos seus braços e, angustiado, ergue o olhar para o retrato da falecida esposa, cujos olhos o penetram de forma triunfante.



CXLIV. O conde toma Julie nos braços, já sem vida, 1:29:34.



CXLV. Momento final do filme, com um grande plano do retrato de mãe de Julie, 1:29:37.

Mike Figgis, Miss Julie, 1999.

Em 1999, Mike Figgis realiza *Miss Julie*. Saffron Burrows, Peter Mullan e Maria Doyle Kennedy desempenham os papéis dos protagonistas. A adaptação esteve a cargo de Helen Cooper. De acordo com o *Wallflower Critic Guide* de produções de filmes norte-americanos (2000), os autores referem que o estilo e a preocupação do experimentalismo de Figgis estão bem patentes na adaptação que fez da peça de Strindberg, *Miss Julie*, de 1999. O filme é baseado, tal como a obra, na separação que existe entre classes e géneros que ocorrem enquanto o proprietário da mansão se ausenta. A novidade que Figgis traz ao cinema e a transposição particular desta peça assentam no facto de ter utilizado algumas técnicas inovadoras para construir a densidade do clima entre os protagonistas e uma *mise-en-scène* claustrofóbica:

«He had a 360-degree one-room stage constructed for the entire film. The action was shot using two hand-held Super 16mm cameras, one in the hands of the cinematographer and one operated by Figgis himself. The action was filmed in sequence, in long, 15-minute tales. A tight space is created around characters, forcing the audience to focus on their expressions, their mannerisms and movements, while the lighting works in expressionistic contrasts of light and shade.» (Allon et al, 2000: 166-167).

O filme de Figgis não foi concebido para ter grande sucesso comercial, mas sim para continuar o trabalho do realizador enquanto amante da sétima arte em todas as suas perspectivas. A crítica não se mostrou particularmente favorável no que diz respeito a este filme, relegando os argumentos para o facto de o filme depender mais do efeito teatro, do que do efeito cinema. Estas críticas foram inclusivamente admitidas por

Figgis que terá argumentado: «Theatre is gorgeous and film is theatre — unfortunately most films are bad theatre» (cf. *idem*:167).

Stephen Holden escreve no jornal *New York Times*, sob o título, *The Joylessness of Sex in Class-Riven 1890's Sweden*, que o filme de Figgis não passa indiferente à crítica cinematográfica e que causa tanta celeuma quanta aquela que levantou no momento em que a peça estreou. O problema desta adaptação, na opinião do crítico, incide no desajustamento da realidade produzida e da realidade vivida, isto é, no fundo, o filme distancia-se da sociedade actual. Considera ainda que apesar de todo os esforço que os actores fazem para que os diálogos se mostrem fluentes e verosímeis, bem como os seus comportamentos, esses esforços resultam em vão, pois não poderiam parecer mais artificiais. O pathos erótico distancia-se largamente de uma cultura habituada a implantes de silicone, Viagra e campanhas de Calvin Klein:

«Filmed with hand-held cameras that chase the characters around a roomy 1890's-style Swedish kitchen, Mike Figgis's screen adaptation of August Strindberg's drama "Miss Julie" would like to persuade us that the forces driving its vicious sexual conflict are as volcanic today as they were a century ago.

Strindberg's study of the embattled relationship between Miss Julie (Saffron Burrows), the imperious, profoundly neurotic daughter of a wealthy count, and Jean (Peter Mullan), the virile, opportunistic footman whom she goads into a sexual liaison, casts the coldest of eyes at unleashed human sexuality.

In the play's frigid world of repressed aristocrats and randy servants, a sensual upper-class woman's lifting the lid on her own seething libido is tantamount to self-destruction. Although the lower classes are free to rut as they please (in one scene, a group of servant girls cavort around the kitchen singing lewd songs about the sexual uses for garden vegetables), what keeps their appetites in check are fear for their livelihoods and the bromide of religion. Jean's sanctimonious fiancée, Christine (Maria Doyle Kennedy), who works in the count's kitchen, fervently subscribes to the notion that a rich man has about as good a chance of entering the kingdom of heaven as a camel does of passing through the eye of a needle.

How then does the play's erotic ethos relate to today's sexually commodified culture of Calvin Klein, Frederick's of Hollywood, breast implants and Viagra? Distantly. The brutal power struggle between Miss Julie and Jean and the kinds of abuse they hurl at one another might be compared to a stormy affair between a rebellious Park Avenue debutante and an aspiring gangsta rapper hoping to seduce her into subsidizing his fledgling record company. But for all the exploitative undercurrents that this theoretical 90's coupling might involve, it is likely that they would at least be enjoying some hot sex.

The game played by Miss Julie and Jean is an emotionally sadomasochistic ritual in which she humiliates him by issuing commands and reminding him of his place as her servant, with the implied threat that if he doesn't obey he will be dismissed. Jean in turn reviles Miss Julie, whom he has worshiped almost as a goddess, for a lack of self-control that

makes her no better than a beast. What both characters share is an unquestioned disgust for the sexual act. For both, succumbing to lust is a dirty and degrading surrender. And when they finally consummate their desire, they do it standing up, fully clothed, in a hidden corner of the kitchen, face to face, looking each other angrily in the eye and all but denying the joyless, perfunctory intercourse taking place.

The British director's close-up portrait of this encounter is not surprising, given the erotic components of his previous film "Internal Affairs" and the more recent "Loss of Sexual Innocence." "Loss," in spinning variations on the Adam and Eve story, also emphasized the self-disgust of the world's first couple after Eve tasted the apple. And its parallel contemporary vignettes dwelled on the powder keg of sexual jealousy.

This view of sex as an essentially dangerous, eruptive force is amplified in the director's flagrantly unsensual interpretation of "Miss Julie." The characters' attraction and revulsion are part and parcel of a power struggle between social classes, and of women's sexual oppression. (Some of Miss Julie's troubles are ascribed to the fact that she had an unorthodox upbringing by a father who treated her like a man.)

Whenever the camera pulls away, the movie pointedly illustrates the class differences between Miss Julie and Jean. Ms. Burrows, who is tall and swanlike, literally towers over her servant, who is stocky and several inches shorter. Jean worships Miss Julie less for her beauty (Ms. Burrows is a stunner) than for her upper-class status and wealth and his dream of leeching onto it. The chemistry of her hauteur and his blunt carnality strongly recalls the menacing, eroticized class atmosphere that suffused Joseph Losey's great film "The Servant."

Ms. Burrows, who appeared in "Loss of Sexual Innocence" (and was wasted in "Deep Blue Sea"), imbues Miss Julie with a smoldering resentment that suggests a more subdued Judy Davis (and oh what a Miss Julie Ms. Davis could be!). If her performance is consistent, it is far from riveting. Mr. Mullan's Jean may not fit today's stereotype of a spoiled rich girl's working-class dreamboat, but he radiates a magnetic mixture of earthiness and cunning. Even in those moments when his fantasy of running away with Miss Julie and having her set him up in business seems within grasp, he remains grounded.

Because "Miss Julie" was shot in sequence in less than three weeks, it has some of the spontaneity of a filmed play. But the film's many close-ups and the camera's swirls lend it an air of hyper-realism that is contradicted by the schematic play (adapted for the screen by Helen Cooper). The dialogue may be crisply idiomatic, but there's finally nothing realistic about the speed with which the characters hurtle through their mood swings and power plays. The visual realism only underscores the fact that this drama, so groundbreaking in its time, is an extremely (and artificially) compacted case study of a frustrated woman flailing against the social constraints of a much more repressive society than the one we live in.» (NYT, December 10, 1999)

Como foi já referido o filme de Mike Figgis não foi concebido para um público de consumo imediato e amante de grandes efeitos especiais. Apesar de não trazer as inovações que Sjöberg trouxe no seu tempo, esta Miss Julie está longe de ser uma má adaptação. As razões que levam a tecer este comentário residem em diversos argumentos: Figgis efectivamente traz o teatro ao cinema e o cenário gira — e efectivamente gira — em torno de uma cozinha surpreendentemente luminosa e

espaçosa e os jardins exteriores. Apesar da aparente grandeza dos espaços, da beleza e da luminosidade evidentes, essas dimensões vão encolhendo à medida que a acção avança e a tensão se instala, causando a sensação de sufoco e de claustrofobia.

O filme começa com a agitação na cozinha para os preparativos do festejo do Midsommarafton que se avizinha. A câmara aos ombros cria um movimento que reproduz na perfeição a lida dos criados naquele espaço. A etnografia sueca e oitocentista foi sabiamente reproduzida através dos figurantes escolhidos e do vestuário utilizado. A fotografia destes primeiros momentos fazem lembrar quadros do quotidiano. Christine é a criada encarregue de chefiar o trabalho de todos na cozinha e inclusivamente de repreender as crianças desobedientes e ariscas.



CXLVI. Crianças a preparar os festejos, 00:00:53.



CXLVII. Christine repreende uma das crianças, 00:01:47.

Os preparativos decorrem à medida que vai passando o genérico do filme. Quando o genérico termina, Christine fica sozinha na cozinha e o espectador consegue ter uma ideia de todo o cenário da cozinha. A crítica acusou o filme de Figgis de não conseguir sair do universo do teatro enquanto palco fechado. Ora, a ideia de trazer o teatro para dentro do cinema, tornando-o claramente identificável, não é nova. Muitos outros realizadores o fizeram antes de Figgis.

Desta forma, o espectador depara-se com uma cozinha muito arejada, construída em arcadas, onde a câmara acabará por rodar a 360°, e que lhe permite ter uma percepção do compartimentos de todos os ângulos. O movimento circular em que se move a câmara irá, posteriormente, relacionar-se com a desorientação dos personagens, nomeadamente de Julie, e com o discurso circunlocutório proferido pelos populares durante o ballet.

É então neste espaço que Christine recebe Jean, mostrando-se já aborrecida porque sabe de antemão que esteve a dançar com a dona da casa. Jean tem um

comportamento muito distinto: abre o vinho com elegância e mostra-se também desiludido ao reparar que o prato da comida está frio. Apesar de parecer distinto, não tolera brincadeiras. Afasta imediatamente a mão de Christine quando esta brinca com ele e lhe belisca bochecha, como acontece em quase todas as encenações e transposições feitas.



CXLVIII. Jean serve-se de vinho, 00:05:49.



CXLIX. Christine afaga Jean e este repele as suas carícias, 00:06:18.

A entrada de Julie em cena é feita de forma brusca e durante o momento em que Jean beija a suposta namorada no pescoço. Logo que entra, esbofeteia o criado por a ter abandonado sozinha no baile. Os comportamentos dos personagens não resultam artificiais, nem excessivos. As câmaras estão sempre em movimento, dando perspectivas de vários ângulos. Retomam-se os movimentos circulares de câmara e, enquanto Julie se movimenta na cozinha, Jean vai rodando a garrafa de vinho na mesa para que Julie não reconheça o rótulo da adega do pai. O movimento circular reproduz-se em pequenos pormenores e não apenas na deslocação da câmara.

Outro detalhe interessante que se vai desenvolvendo no filme é a questão das alturas. Nos fotogramas seguintes é possível verificar com Julie se destaca, pela altura e pelo volume, em relação aos dois criados.

Perante a bofetada que Julie dá, Jean mostra-se surpreendido e envergonhado, supostamente por esta repreensão ser feita em frente a Christine. Julie ri então para disfarçar o nervosismo e diz-lhe que aquelas não são maneiras de abandonar uma parceira de dança. Jean fala-lhe sempre num tom de voz muito submisso.



CL. Julie esbofeteia Jean, 00:06:56.



CLI. Pedido de satisfações de Julie na presença de Christine, 00:07:07.

A ocupação do espaço por parte dos actores, como é demonstrado no fotograma seguinte, é feita como fundo, enquanto que o elemento de primeiro plano de câmara é o criado mudo que sustenta o casaco e o chapéu do conde. Há nesta imagem uma demonstração de hierarquias a partir das alturas dos actores sugeridas. A figura omnipresente do conde, representada pelo criado mudo, é dominante, o que condiciona o comportamento de Jean. Na peça original, as roupas que Jean vestirá — o casaco preto e o chapéu de coco — são seus e não do conde, como acontece aqui. Nas costas deste, sente-se um confronto silencioso entre Julie e a criada, que a primeira domina inequivocamente.



CLII. Ocupação do espaço por parte dos actores, 00:11:59.

Depois de, condescendente, Christine deixar o noivo sair com Julie novamente para o baile, há uma filmagem de exteriores. A senhora da casa — e mais uma vez os movimentos circulares são preponderantes — passa de criado em criado, rodando, tonta, suada, como se a sua vida não passasse disso mesmo, de andar de mão em mão — pai/mãe — tonta, sem ter domínio de si mesma. É aí que finalmente toma consciência do seu desenquadramento naquela convivência, com uma classe que não é a sua e que a desrespeita claramente. Mais tarde, sabe-se que Julie advoga a Jean o

respeito dos criados por ela, mas já nesta fase, Figgis faz com que Saffron Burrows demonstre o contrário.



CLIII. Julie no baile com os criados, 00:09:29.

Enquanto está no baile, as cores captadas para remeter para um ambiente de *Midsommarafton* situam-se num azul turquesa de algum modo feérico e que, além de dar a noção de fim de tarde, se prolonga igualmente no tempo de acção.

Ao regressar para junto de Christine, Jean mostra-se muito carinhoso e acorda-a docemente. Os dois juntos começam a desenvolver um momento de intimidade entre casais e Figgis não desperdiça a oportunidade de explorar o voyeurismo que Sjöberg tão bem soube captar.



CLIV. Jean beijando Christine enquanto lhe desaperta o corpete, 00:10:58.



CLV. Julie espiando os criados, 00:10:56.

Nesta cena de voyeurismo, Julie faz questão de impor a sua presença e de fazê-lo de modo perturbador, incomodando os criados com a sua presença. Apesar deste prazer sórdido em apanhar os dois em flagrante, a actriz age como se não tivesse visto absolutamente nada, ignorando qualquer tipo de relação entre Jean e Christine. A repulsa aparente de Julie perante os afectos entre homem e mulher mais não é do que

uma evidente inveja daquilo que gostaria de ter para si, como se pode ver na imagem que se segue. A câmara centra-se nesta actriz, desfocando e desvalorizando os outros dois e o seu comportamento, isto é, a câmara desvaloriza aquilo que mal disfarçadamente Julie também não quer ver.



CLVI. Julie impõe-se entre Jean e Christine, 00:11:07.

Segue-se o diálogo no qual Julie acaba por ordenar a Jean que vista o casaco disposto no criado-mudo. A particularidade desta cena é que, apesar da ironia com que Peter Mullan se dirige a Saffron, assim que esta lhe diz que ele parece um verdadeiro *gentleman* vestido com o casaco — e a câmara neste momento foca Jean e sua expressão — o actor se mostrar orgulhoso por Julie lhe reconhecer isso e por imaginar poder ser esse tal *gentleman* por instantes, antes de se voltar para Julie e manter o seu discurso irónico, ao mesmo tempo que o seu sonho se desfaz.

Christine já dorme na cadeira de baloiço quando Julie lhe pede que lhe seja servida uma bebida — algo que não é novo — mas Jean apenas lhe traz a garrafa de cerveja e os copos, não a serve. A dona da casa é quem se serve com a maior das naturalidades. Porém, não tarda a pedir que lha faça um brinde e que se siga a famosa cena do beijo no pé. Apesar disto ser espectável, não é esperado é que Jean se certifique primeiro que Christine já dorme e não o vê naquela posição humilhante.



CLVII. Jean ajoelha-se aos pés de Julie, 00:16:48.



CLVIII. Jean beija a bota de Julie, 00:17:02.

O actor apenas encosta a face na bota, ainda assim a carga sexual desta cena é das mais bem conseguidas nos filmes e encenações feitos até ao momento: primeiro, ela sobe um pouco do vestido e, ao cruzar a perna, permite que o vestido lhe suba acima do joelho, exibindo umas botas extremamente apelativas e umas pernas nuas; depois, com uma voz doce, pede-lhe que lhe beije o pé; antes de se decidir a beijar-lho, o criado demora-se em carícias, esfregando a pele das botas no seu rosto e por isso o beijo é visto de lado.

Arrependendo-se desta atitude e tomando consciência do ridículo, Jean levanta-se e tira o casaco com fúria. A agressividade é também visível quando Julie tenta acordar Christine de forma zombeteira.



CLIX. Jean impede que Julie acorde Christine, 00:18:06.



CLX. Jean repreende Julie, 00:18:15.

Assim, agarra-a pela cintura e empurra-a para longe da cadeira, repreendendo-a severamente com o dedo esticado. Esta atitude dá-lhe pela primeira vez controlo da situação e o direito de se sobrepor à dona da casa.

Anuindo com o argumento do criado, Julie abandona a cozinha com um andar cambaleante, o qual é acompanhado pela câmara. Por uma das portas de saída da cozinha, a actriz terá acesso a uma espécie de bosque. Ali, do lado esquerdo, há uma

nora e por momentos fixa aquele objecto. O som da roda é como se fosse o som do tempo: Julie lembra-se do passado e as imagens do incêndio do solar vêm-lhe à cabeça.



CLXI. Imagens do incêndio, 00:19:31.



CLXII. Roda da nora que desperta memórias, 00:20:46.

Quando o espectador volta a ver Julie esta está sentada num muro com um bosque e o céu azul lilás como fundo. Este ambiente feérico é acentuado pelas pequenas plumas brancas que vão caindo das árvores como se fosse flocos de neve, plumas essas que entrarão mais tarde no olho de Jean. Este observa-a da porta, calado. Ouve-se somente o som da roda que marca o tempo e os sonhos. É neste instante que a protagonista conta o seu sonho ao criado. Estranhamente, Jean parece perceber a menina da casa e partilhar os seus sentimentos, olhando-a com ternura ao mesmo tempo que com alguma estranheza.



CLXIII. Jean observando Julie, 00:20:26.



CLXIV. Julie pede a Jean que a acompanhe, 00:20:29.

Ela pede-lhe então que a acompanhe num passeio pelo bosque. Ele quer resistir, todavia, o seu corpo parece ter vontade própria e encaminha-se lentamente na direcção da patroa. É nesta fase de acção que algo lhe entra para o olho e Julie regressa para o ajudar.



CLXV. Julie tenta tirar a pluma do olho de Jean, 00:23:56.

Neste momento, Christine acorda e, sem se aperceber que ambos estão no exterior, dirige-se para o seu quarto. Enquanto Julie lhe sopra para o olho, Jean vai descrevendo o seu sonho. O ambiente romântico criado pelas cores vívidas e pelo cenário bucólico acabam por contrastar com o naturalismo das acções e o realismo dos personagens. Por exemplo, as unhas de Julie não estão limpas e polidas como seria hoje de esperar de uma senhora de classe superior. Esta imagem de limpeza e perfeição é anacrónica porque, de facto, a noção de uma higiene perfeita não se enquadra com a realidade oitocentista. Mike Figgis fez questão de captar esse detalhe.



CLXVI. Mãos de Julie, 00:25:04.

Enquanto está sentada no colo de Jean, o erotismo e a sexualidade são novamente explorados nos olhares que ambos trocam. Beijam-se pela primeira vez e Julie não mostra qualquer resistência. Apenas quando ele lhe começa a acariciar um dos seios é que ela o afasta e dá-se novo episódio de violência física. Primeiro, ela esbofeteia-o.

Ao perguntar-lhe, com um sorriso incrédulo e de forma calma, se a bofetada foi a sério — «You're serious or you're joking?» —, ela responde simplesmente «Serious». Mal ouve a palavra pretendida, Jean vê nisto pretexto para a atirar imediatamente para o chão.



CLXVII. Julie e Jean beijam-se, 00:26:01.



CLXVIII. Jean toca no seio de Julie, 00:26:11.



CLXIX. Jean atira Julie ao chão, 00:26:25.



CLXX. Julie sentada no chão, incrédula, 00:26:26.

Algumas das técnicas que Mike Figgis utiliza para conferir dimensão trágica ao filme é o uso da música com violinos que o próprio compôs e a utilização de blackouts. Depois de Julie ser atirada ao chão, ambas são postas em prática. Seguido de um blackout, e supondo que Jean se encaminhou para a cozinha, o espectador depara-se com um grande plano do pulso de Julie enquanto lava as mãos sujas de folhas numa bica de água.

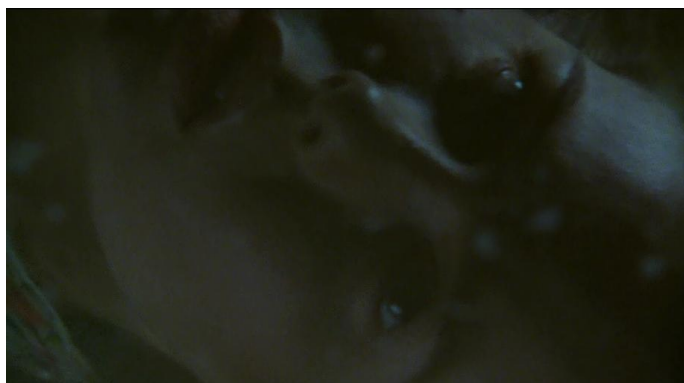


CLXXI. Julie lava a mão suja de folhas, 00:27:02.



CLXXII. Grande plano do pulso, que acaricia, 00:27:13.

O grande plano do pulso que é visível no fotograma é já um prenúncio do fim trágico da heroína. Há um ligeiro sadismo evidente na forma como ela o acaricia enquanto lava. O reflexo da água mostra-lhe a sua verdadeira natureza.



CLXXIII. Reflexo de Julie na água, 00:27:36.

Enquanto se projecta o reflexo na água, Julie ouve a sua própria consciência, a sua voz que profere «Everything's a screw drifting on the water until it sinks», ou seja, aliado ao grande plano do pulso, a voz de fundo intensifica o fim trágico iminente. Os presságios vão-se sucedendo. Ao regressar à cozinha, o criado engraxa as botas como se de repente voltasse a ter consciência de que aquele é que é o seu lugar: «I'm paid to do so, I'm not paid to be your playmate», refere a Julie. Engraxa as botas com vigor e cospe nelas para lhes puxar o brilho. A utilização do cuspo — aqui tão bem explorada — tem na verdade uma leitura dual. Se por um lado efectivamente se utilizava o cuspo para puxar brilho ao couro, por outro o cuspo significa também o desprezo. De maneira que Jean cospe nas botas quando diz determinadas frases. A primeira vez que cospe profere «Do you know what the world looks like from down here? No, you don't!»; a segunda vez aponta «Because you despise us, don't you?»; e a terceira vez

insiste «You say you don't, but I know you do». Ou seja, o cuspo está sempre associado a perguntas deixam antever a preocupação com a diferença de classes.

Com raiva e engraxando as botas, é assim que lhe conta como se enamorou dela. Mais uma vez, o puxar o lustro adquire aqui um duplo sentido: Jean está a passar graxa não só nas botas mas também a Julie e, pela última vez, cospe e refere «Whatever I was doing, my thoughts always returned there». Ele cospe porque não se consegue libertar da imagem que o faz sentir inferior. Mas, indiferente a esta leitura, Julie emociona-se com o sofrimento do criado.



CLXXIV. Julie emociona-se ao ouvir Jean falar sobre o seu enamoramento por ela, 00:33:51.

Segue-se o diálogo em torno das palavras obscenas que os elementos das classes superiores também utilizam e que o criado insinua ter ouvido em diversas ocasiões. Como se sabe, Julie argumentará em seguida que os elementos de classes superiores não se comportam da mesma forma que a criadagem antes do casamento. É então que Jean lhe suspira ao ouvido «I saw what happened in the stable yard. », sugerindo que Julie também já não é virgem.

Novo indício se sucede então. Julie responderá «The man I gave my love to was a bastard!», ao que Jean responde «Yep. Well, they all say that afterwards.», antecipando já o comportamento de ambos após o envolvimento sexual.

Quando se começam a ouvir os passos da criadagem a entrar na cozinha, Jean tenta convencer a patroa a subir para o seu quarto, mas depressa se apercebem de que estão encurralados e que vem gente de ambas as alas. É importante ressaltar ainda a imagem do crucifixo que está pendurado na parede de uma das alas e que mantém

presente o moralismo e a fé de Christine. Uma vez sem saída e de forma natural, Jean força Julie a entrar numa espécie de despensa e a manter-se em silêncio.



CLXXV. Jean ouve vozes de uma das alas, 00:38:03.



CLXXVI. Ouvem-se passos de outra das alas, 00:38:21.

Dentro da despensa, são obrigados a esconder-se num espaço ainda mais exíguo uma vez que um dos empregados procura o vinho que Jean rouba ao conde na despensa onde eles estão. Eis como de uma cozinha espaçosa se passa para um reduzido espaço — dentro da mesma — conferindo uma nova dimensão de pânico e de atrofia de movimentos de acção, durante a qual Jean aproveita para se encostar ao peito de Julie.



CLXXVII. Primeiramente Jean dirige Julie para a despensa, 00:39:52.



CLXXVIII. Acabam por esconder-se num compartimento ainda mais pequeno, 00:40:28.

O homem bêbedo que primeiro surge na cozinha é o mesmo homem que minutos antes tinha sido filmado a dançar com a dona da casa e com o qual ela se sentiu desajustada no ambiente. Pretendendo vestir um papel que não o dele, este indivíduo retira o chapéu do criado-mudo e começa a imitar o comportamento de Jean ao telefone com o conde, mas utilizando uma linguagem onde predomina o calão: «Yes, your Grace. At once, your Grace, yes. Three bags fuckin' full, your Grace! Stick it up your fuckin' arse, your Grace!».

Enquanto decorre esta situação, ouve-se a música que as raparigas entoam no ballet e que é uma paródia em crescendo. Começam por referir o comportamento inadequado da condessa e a figura impotente e submissa do conde, depois segue-se Julie e culmina com Jean. O refrão que separa as várias etapas da canção é sempre o mesmo:

«If you're too pissed to get the gist,

Just listen to this farse.

Oh, a carrot up your shitter,

A carrot up your arse»

E a acompanhar o refrão, um dos trabalhadores está mascarado de forma a torna-lo bastante iconográfico.



CLXXIX. Ballet dos trabalhadores na cozinha, 00:41:45.

A canção escrita por Helen Cooper é então a seguinte:

«The countess of the manor,
So fine and so well bred
Had balls instead of piss flaps
The count found cut in bed

One evening in the east wing
When they were on the job
The count found out the awful truth
The countess had a knob!

She whipped him with her chopper,
She whipped him with her dick
The count went weak between
Her knees cos he's a useless prick

Countess Julie is the daughter —
The kid they did not want
She is ne noble offspring
Of the countess and the cunt

Her ladyship is dainty
Chasing like a bitch on heat
After every bit of rough

She's horny for the footman
And the blacksmith at the ball
She's horny for Christine as well.
Good God! She'll fuck us all!»

Jean tapa-lhe os ouvidos e pede-lhe que não ouça a canção. Porém, enquanto a ouvem, Julie questiona-o sobre o que poderão fazer. O discurso de Jean após o relacionamento sexual na peça, antecipa-se aqui no filme de Mike Figgis e o actor profere, referindo-se a uma possível fuga para a Suíça: «Eternal summers, laurels at Christmas, orange trees...». Enquanto o criado começa o discurso já conhecido, as raparigas seguem cantarolando a música, centrando-se agora na figura de Jean:



CLXXX. Jean tapa os ouvidos de Julie para que não escute a canção, 00:41:52.

«And there is Jean the footman,
Superior and bold
He licks the arse of the ruling class
With his tongue right up their hole.

So talented and gifted,
He prefers posh wine to beer
But all we know his secret —
The shirt lifter is queer!»

He's surely quite above us,
Refined beyond belief
But underneath
That slimy gif's a liar and a thief.

Com efeito, a música vai fazendo uma descrição dos personagens e dos seus defeitos, brincando com as palavras e com o som, por exemplo, no caso de *count* e *cunt*, onde o título é confundido com o calão propositadamente, aludindo à infidelidade da condessa de forma grosseira.

Enquanto decorre o ballet, Jean começa a acariciar Julie e levanta-lhe o vestido, dando crédito às palavras cantadas. Por fim, as pessoas acabam por abandonar a cozinha. De câmara aos ombros, o espectador é conduzido até ao esconderijo dos dois. Segue-se um blackout. Quando voltam a aparecer as imagens, Figgis apresenta dois planos de imagem durante o acto sexual. Enquanto decorre esta cena, o criado continua a conversa suspensa durante poucos segundos, por causa da música, como se o seu discurso lhe permitisse seduzir a senhora da casa e convencê-la sexualmente:

« I'll set up a hotel. That's living, believe me. Believe me. New faces, new languages. No time to worry. Too busy to be bored. Trains coming, going, all the time. Money just keeps rolling in. and you'll be the jewel in the crown. The mistress of the house. You'll sit behind your desk and press your electric bell. You'll be my queen. The guests will file past your throne. And then will humbly settle their debts. Because you have no idea... how embarrassed people are when it comes to paying...»



CLXXXI. Enquadramento com imagem dupla durante a relação sexual, 00:43:37.

E, à medida que vai discursando, Jean vai-lhe puxando a cabeça para baixo. Pela primeira vez, sobrepõe-se a Julie em altura e esta cena é feita de forma deliberada. A actriz parece incrédula com o que está a fazer, ao mesmo tempo que pequena e assustada.



CLXXXII. Julie ocupa uma posição mais baixa que Jean, 00:45:15.

Depois, Jean sai do compartimento e Julie fica sozinha. Começa a chorar, agachando-se cada vez mais, isto é, diminuindo-se. É importante também salientar que durante a relação carnal dos dois, para além da dimensão claustrofóbica que é transmitida através do espaço do compartimento, a luminosidade também é significativamente reduzida: a luz da cozinha dá agora vez à penumbra e à escuridão. Essa escuridão aumenta quando Julie é deixada sozinha. Nesta fase, ouve-se novamente a música de violinos e faz-se novo blackout, como se a escuridão plena fosse um crescendo do negrume em que o personagem já se encontra.



CLXXXIII. Julie chora depois de Jean sair do compartimento, 00:46:42.

Assim que se regressa à cozinha, um plano só de imagem é imediatamente restabelecido e enquanto a câmara filma Jean de costas lavando o seu sexo num dos lavatórios da cozinha e secando-o com um pano, vemos Julie do outro lado da Janela observando-o. À dona da casa não lhe é permitida a higiene que Figgis faz questão de captar em Jean. Estes pequenos pormenores permitem registar a diferença de sexos, de posições e de inversão de papéis que o realizador vai fazendo, como se se tratasse de apontamentos pouco importantes mas que, na verdade, não o são.



CLXXXIV. Jean lava-se enquanto Julie o observa do outro lado, 00:46:59.

Adivinha-se o confronto dos diálogos e dos personagens. A distância entre os dois protagonistas é criada através da mesa. A mesa é aliás o elemento fundamental em palco, uma vez que toda a acção gira em torno dela. Aqui também tem uma função importante: separa-os. Cada um dos actores senta-se a uma das cabeceiras. Este facto também é relevante, uma vez que permite valorizar a altura de Jean em relação a Julie, pelo menos, situá-los ao mesmo nível.



CLXXXV. Julie e Jean discutem a sua relação dentro daquela casa, 00:55:17.

A discussão e a troca de acusações são feitas em tom irónico, mas brando. A haver exaltação, ela recai em Jean, pois Julie tenta a todo o custo elevar-se moral e socialmente, pretendendo retomar o controlo da situação. Decidida a partida, Julie desce, como se sabe, pronta com uma gaiola vazia para tirar o pássaro da gaiola

central que ocupa um dos armários da cozinha. Julie em momento algum pede a Jean que lhe mate a ave. Explica antes que o pássaro consubstancia todas as memórias que leva daquela casa e profere que antes a queria ver morta a não levá-la. Mas esta sugestão é feita sem consciência — ou pelo menos sem intenção — que o criado lhe faça isso, tanto que Jean se disponibiliza para lhe apanhar o pássaro, uma vez que ela não consegue e, à falsa fé, decepa-o. E, como se nada tivesse acontecido, como se tivesse apenas tirado um brinquedo a uma menina mimada, o criado regressa à sua posição de partida.



CLXXXVI. Julie chora o pássaro decepado, 01:17:51.

Como foi acontece na versão de Sjöberg, a morte do pássaro vai fazer mostrar o lado mais agressivo, em termos de comportamento, de Julie. Na versão de Figgis, é a histeria e o descontrole emocional que imperam, como são visíveis nos fotogramas seguintes.



CLXXXVII. Julie grita com Jean por causa da morte do pássaro, 01:18:31.



CLXXXVIII. Descontrole das emoções por parte de Julie, 01:18:54.

Esta agonia e raiva culminam quando retira todo o dinheiro e o atira à cara de Jean. Quando este a agarra para tentar controlar o seu ataque de fúria, Julie vai perdendo as

forças até acabar novamente sentada no chão diante do criado. Figgis tenta sempre que o jogo de actores se faça de maneira em que as alturas entre eles determinem quem está a controlar a situação nesse momento.



CLXXXIX. Jean tenta controlar o ataque de histeria de Julie, 01:19:35.

A toda esta cena assiste Christine de uma das arcadas laterais, desfocada da óptica da câmara. O comportamento da criada desenvolvido por Figgis é muito mais humanista do que nas transposições analisadas até ao momento. Apesar de Christine não aprovar a conduta da patroa, a sua decepção é naturalmente mais intensa e direccionada a Jean, pois só a este pode pedir justificações — «responsabilities», como profere. O desconcerto da criada é gradual, como é em crescendo que se faz a construção de toda a peça. Ainda assim, é Christine que auxilia a menina e a levanta do chão, a acarinha e a senta num banco para que se possa recompor. Maria Doyle parece desempenhar o papel de irmã/amiga/mãe que Julie nunca teve.



CXC. Christine ajuda Julie a levantar-se do chão, CXCI. Christine acaricia Julie, 01:24:07. 01:23:47.

Obviamente que a leitura que se pode fazer deste comportamento da criada também se pode relacionar com o facto de ela estar agir assim porque pode fazê-lo, ou seja,

sendo superior em termos morais, Christine pode tomar conta e sobrepor-se aos mais fracos. Porém, a sua sobreposição moral é segundo uma perspectiva humanista e religiosa: a noção de «*pity*» e «*sorrow*» estão vincadas e mais evidenciadas por parte da criada quando nem a própria Julie acredita na história sobre a fuga e a construção do hotel que lhe tenta impingir. E desta forma parece ainda mais frágil a dona da casa, uma vez que a criada soube identificar logo o plano interesseiro de Jean sem se deixar iludir, ao passo que ela chegou mesmo a acreditar nele.

A superioridade moral da criada é também sublinhada quando sai para ir à igreja — ouvir o sermão sobre São João Baptista, que é também um prenúncio do fim trágico da heroína⁹⁴ — e que faz questão de sublinhar que virá do culto com os seus pecados perdoados, bem como os de Jean. A salvação de Julie está fora de questão, uma vez que é mais fácil «for a camel to go through the eye of a needle than for a rich man to enter the kingdom of God.», segundo as palavras de Mateus na Bíblia.

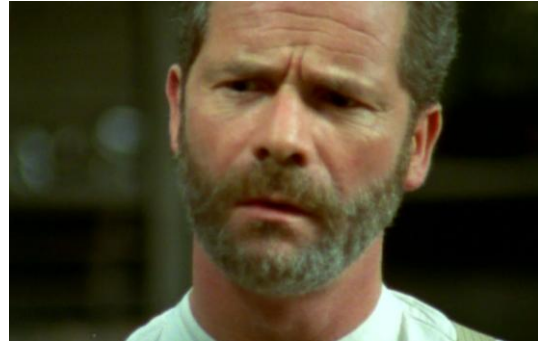
Não havendo perdão para Julie na igreja, nem viagem possível, nem capacidade para voltar atrás no tempo, a dona da casa vê na morte a única solução.

Tal como outrora, o reflexo límpido de Julie na água deixava antever o seu fim: «Everything's a screw drifting on the water until it sinks», também o espelho lhe disforma a figura e serve de elo para o hipnotismo. Não é a verdadeira Julie que o espectador observa, mas sim a sua deformação. Ao pedir a Jean que a mande pegar na navalha — *broom* — e sair, Jean parece ficar aparvalhado e incrédulo com o que ouve.

⁹⁴ São João Baptista — o discípulo que baptizou Jesus Cristo — acabou por ser feito prisioneiro na na Pereia, sob ordem de Herodes Antipas. Levado para uma fortaleza de Macaeros, aí foi mantido durante dez meses até ao dia da sua morte. O motivo dessa prisão estaria na origem de uma suposta revolução, da qual era apontado como líder. Herodias, por intermédio de Salomé, sua filha, mandou cortar a sua cabeça e fê-la ser servida numa bandeja de prata. Julie ocupa aqui o papel de São João Baptista. Também a sua cabeça será servida, por intermédio de Jean.



CXCII. Reflexo de Julie no espelho, 01:27:48.



CXCIII. Jean demonstra perplexidade com o pedido de Julie, 1:29:09.

Apesar da aparente perplexidade, Jean acabará por enunciar as palavras: «take the broom». Mais do que ser cúmplice na ideia, Jean assiste ao suicídio de Julie através da janela, como que se certificando de que ela o faz efectivamente. O telefone com a chamada do conde só é ouvido quando Julie começa a desabotoar as mangas do vestido. Jean continua impávido. Através da expressão do actor é possível observar um misto de surpresa, pena e alívio, o que, de certa forma, transforma este Jean num homem mais simpático e humano do que em outros desempenhos do personagem.



CXCIV. Julie dirige-se para a fonte, 01:31:37.



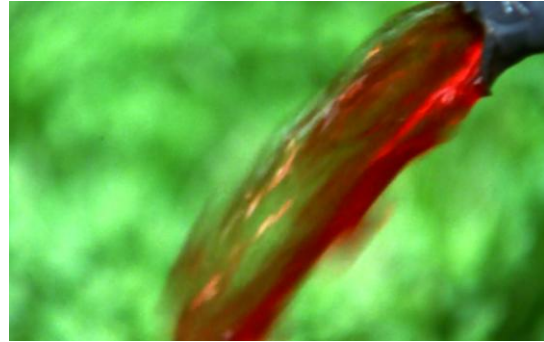
CXCV. Jean observa Julie através da janela, 01:32:01.

As cores do céu continuam a manter algum do azul turquesa encantado que foi já referido. Contudo, a luz do novo dia começa a deixar que o branco amarelado do sol se sobreponha ao azul, como se o fim do sonho estivesse próximo e o novo dia, a nova realidade, raiasse.

Da morte iminente apenas se mostrarão imagens de um pulso branco, uma borboleta que paira no ar — a larva metamorfoseada em beleza mas com vida breve — e o sangue a brotar da bica, em vez de água.



CXCVI. Julie molha o pulso na água gelada, 01:31:58.



CXCVII. Sangue a jorrar da bica, 01:33:33.

O começo do novo dia e da restituição da normalidade é também assinalado por Figgis com a rotina habitual da criadagem. As crianças entram na casa, ainda compondo os trajas, um cão entra para comer e começam a limpar-se os estragos e a sujidade da noite anterior.



CXCVIII. As crianças entram alegres na cozinha, 01:33:07.



CXCIX. Limpeza da cozinha, 01:33:36.

O filme termina pois com esta imagem de limpeza: a água lá fora que jorra, a criada que varre o chão, as crianças que ajudam a preparar as refeições e as actividades do quotidiano. Cada um ocupa o novamente seu lugar e a ordem restabelece-se. Jean, apumado na sua libré e numa posição pautada pelo rigor da verticalidade, sobe as escadas, levando o café ao conde, como se nada tivesse acontecido. E assim que Jean sobe as escadas, a câmara continua imóvel e o espectador vê a criada que continua a varrer, de facto, o lixo da noite passada. E do *midsommarafton* parece não haver vestígios de um pássaro decepado, de notas caídas no chão, das malas da menina ou de Jean. O espectador fica sem perceber se isso foi ocultado por Jean, se a criada ainda não se apercebeu — o que seria muito improvável — ou se pura e simplesmente são apontamentos que já não interessam. Figgis insere novo blackout e a tragédia chega ao fim.



CC. Jean sobe as escadas para ir servir o conde, 01:33:44.



CCI. A criada continua a ocupar-se da limpeza da cozinha, 01:33:48.

Linda Wendel, *Julie*, 2011.

A última transposição cinematográfica conhecida e que desenraíza por completo *Fröken Julie* do tempo e contexto de acções é a adaptação da dinamarquesa Linda Wendel, em 2011.

A peça de câmara de Wendel — como a própria se lhe refere —, apesar de se pretender fiel à obra de 1888, tem lugar num torneio de ténis e é intitulada *Julie*. A actriz Birgitte Hjort Sørensen encarna a pele de uma jogadora afamada, segura do seu talento, ao mesmo tempo que transpira vulnerabilidade. Julie é mimada e pretensiosa, não tem noção dos seus limites e é dependente de um treinador muito caprichoso — Jan — e de um pai austero e ambicioso, que está arruinado financeiramente. Rolf Hansen veste a pele de Jan e Trine Appel o de Kristine, que aqui é a massagista de Julie. A acrescentar a introdução de mais dois personagens sempre presentes na trama, de forma física — na peça de Strindberg as botas substituem a imagem do Conde e os restantes personagens (como a condessa e o seu amante) são apenas fantasmas que se perdem nas referências —, Jesper Christensen é o pai de Julie e Niels Skousen, Eddy, o ex-amante da mãe e seu *amigo*. Com esta trama o espectador assiste ao endividamento do pai de Julie. O que na obra é apenas referido através do relato das memórias de Julie a Jean, no filme trata-se de um endividamento duplo. Assim, não só se trabalhará a relação do triângulo Julie-Jan-Kristine, como também decorrerá uma segunda história narrativa entre a relação do pai com o pretense *amigo*.

O público depara-se pois com um cenário muito actual, uma fotografia limpa e com bastante luz, sempre que desejado. Segundo Linda Wendel, foi mesmo essa a intenção e por isso optou por fazer a realização através de máquinas fotográficas e só depois passou esse material a filme de 35 mm:

«August Strindbergs Frøken Julie er den evigtgyldige fortælling om kønnes kamp, klasseskel og begærets magt. Julie er mit bud på de samme temaer i 2011.

Julie er en ung pige fanget i tennisverdenens konkurrencedisciplin, andres ambitioner og penge. Vi følger Julie den dag, hun gør oprør og kaster sig ud i et kærlighedseventyr bare for at mærke, at hun lever. Julie er optaget over 8 dage på et Marc II stillbilledkamera og siden blæst op til 35 mm film.

Vi har arbejdet med lange indstillinger, optimal udnyttelse af lys og framing. De begrænsede rammer har presset fotograf og skuespillere til at reagerer intuitivt i arbejdet med at fremkalde et nutidigt udtryk fra det over 100 år gamle materiale. Julie afslutter en række filmiske undersøgelser, som jeg har givet mig hen til de sidste 10 år med filmene Baby 2003, Han, hun & Strindberg 2006, One Shot 2008. Undersøgelser hvor jeg med simple filmiske greb har fortalt historier på en meget kort produktionstid.

Med Julie har jeg på baggrund af Strindbergs skuespil i stiliseret form smeltet teater og film sammen. Autenciteten i de lange indstillinger skaber kontinuitet i tid og rum, dialogen er renset for smalltalk, og der er rum til de store følelser.»⁹⁵

O filme começa com uma reportagem, onde a protagonista fala em língua inglesa — anunciando à partida que se trata de uma vedeta internacional — sobre as dificuldades que teve em vencer a partida, afirmando que, no geral, bastou manter-se focada no jogo e não perder a concentração. Estas palavras são importantes, pois

⁹⁵ Discurso da realizadora disponível no seu site oficial em <http://www.lindawendel.dk/directorsvision>
dk.pdf: «Frøken Julie de August Strindberg é uma história universal sobre a batalha dos sexos, das classes, de poder e do desejo.

Julie é uma jovem rapariga que entrou no mundo do ténis, com ambições pessoais, muita disciplina e competitiva com os outros, sobretudo para ganhar dinheiro. Seguimos Julie no dia em que ela se revolta e se joga numa aventura de amor apenas para sentir que vive. Julie foi gravado durante mais de 8 dias com uma máquina fotográfica e depois passado a filme de 35 mm.

Optou-se por trabalhar com exposições longas, permitindo uma óptima utilização da luz e um bom enquadramento. O jogo criado entre fotógrafo e actores permitiu que os últimos reagissem intuitivamente no seu trabalho, evocando uma expressão contemporânea de um material que conta com mais de 100 anos de idade.

Julie completa uma série de realizações cinematográficas que e tenho feito ao longo da última década e que se iniciou em 2003 com Baby, depois Han, Hun & Strindberg, em 2006, e One Shot em 2008

São estudos onde uso uma realização cinematográfica simples: conto as histórias de uma forma muito curta. Com Julie, tenho por base as peças de Strindberg apresentadas no teatro de forma estilizada que depois acabo por fundir com os filmes. Cria-se uma autenticidade através das opções de longo prazo que acabam por criar uma continuidade no tempo e no espaço, tendo um diálogo limpo de conversa desnecessária, e não havendo espaço para grandes emoções.» (Tradução livre)

anteveem o fim de um jogo em que não vai conseguir manter o mesmo comportamento a partir do segundo set para vencer o adversário:



CCII. Conferência de imprensa de Julie no final do jogo, 00:00:07.

«I was able to put pressure on her play and play more aggressively... but, then in the second set she wanna win a few points and broke my service a few times... but I knew I'd to stay focus, to play one play at the time, you know,... stay positive! You can't change what you did but you can change what you gonna do and I think in the end I was able to keep my game consistent and beat her!»

Depois a câmara mostra-nos a tenista a preparar-se para o jogo. Ela é a primeira a chegar ao ringue. Segue-se o pai, o treinador e a massagista. Todos assistem ao treino. Julie parece exausta e pede ao treinador que lhe dê apenas dois segundos. Jan finge não ter escutado aquele pedido e continua a mandar bolas. A rapariga chateia-se por não ver o seu pedido acatado, deita a raqueta ao chão e abandona o ringue.



CCIII. Momento em que o pedido de Julie é ignorado. Fotografia Anita Josephine Wales, 2011.

É então que o pai de Julie se levanta da cadeira e começa a berrar aos ouvidos de Jan, chamando-o «amador» e ordenando-lhe que regresses imediatamente com a filha. O

pai de Julie mostra-se sempre muito tenso e pouco à vontade. Com o desenrolar da acção, o espectador perceberá a raiz das suas preocupações.



CCIV. O pai de Julie altera-se quando a filha abandona os treinos e o treinador não faz nada, 00:04:00.

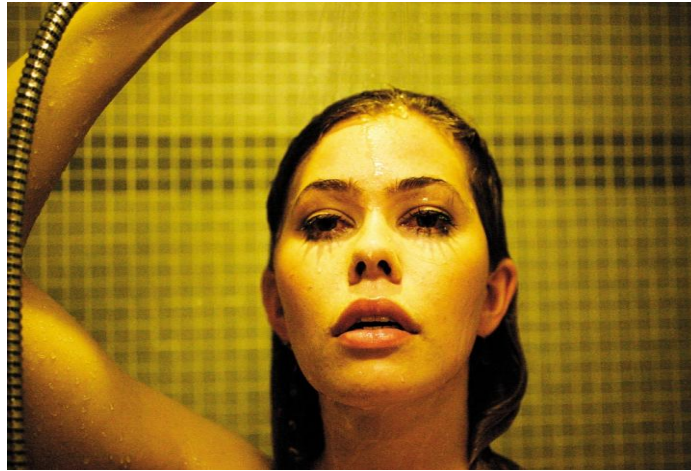
Quando Jan sai para ir buscar Julie, Kristine mostra-se desconfortável com toda a situação e, pouco depois, voltam a entrar os dois: treinador e tenista. Logo que entram, o pai recebe uma chamada e sai de cena para atender o telefone. É então mostrado o genérico do filme, que se pauta pela simplicidade: um fundo negro, com o nome da protagonista em destaque.



CCV. Genérico de abertura do filme, 00:05:02.

É filmada a tenista no duche enquanto se ouve a música, elaborada por Dicte Westergaard Madsen propositadamente para este filme, e que acaba por antecipar a parte do ballet da peça original, uma vez que se trata de uma paródia ao comportamento da protagonista e resume a sua história: Julie vive num mundo de faz-de-conta, onde tudo está controlado, mas não por ela; trata-se de uma estrela em ascensão que acabará por cair; comporta-se de maneira contrária ao que postula. O interessante desta música de Dicte é a apropriação dinamarquesa da peça e da

protagonista, tal como Wendel faz uma apropriação dos nomes dos protagonistas: Jan e Kristine.



CCVI. Julie no duche. Genérico. Fotografia de Anita Josephine Wales.

«This is no card
you live when you're doing

Tie break is all
you have to take into it
A rising star
who takes it all

A Danish heart
who takes a fall

Julie is lost
'cause nothing's what it seems to be

Does what she's talked
cause everything is pre-arranged

A rising star
who takes it all

A Danish heart
who takes a fall

A rising star
who takes it all

A Danish heart
who takes a fall» (Dicte Madsen)

Ainda no que diz respeito à letra da música é interessante analisar o jogo de palavras feito em campos semânticos distintos: «card» e «tie break» são palavras utilizadas no âmbito do ténis: *card* é o acesso que se obtém para um torneio quando os jogadores não têm o *ranking* suficiente para a participação, o que não é o caso desta tenista; e *tie break* é um sistema de desempate através de vantagens. Contudo, estas palavras relacionam-se com a vida além ténis de Julie, quando os limites de comportamento são ultrapassados — «there is no card/ you live when you're doing» — e com o corte das relações familiares e da posição social — «tie break is all».

No que diz respeito aos cenários, os enquadramentos interiores escolhidos para rodar o filme são um apartamento num hotel, onde supostamente está hospedada toda a equipa, e um balneário, no caso de Julie, Jan e Kristine. O espaço onde se movimenta o pai é — na maior parte do tempo — uma sala de reuniões de dimensões diminutas onde tenta negociar o *timing* de pagamento desse mesmo apartamento onde estão instalados. Nesta negociação entre o pai da tenista e Eddy — o cobrador e ex-amante da mãe — este exige, como garantia, o hotel que o pai de Julie possui algures caso não seja efectuado o pagamento da estadia destes numa das suas cadeias de hotéis e que já tem um atraso significativo. Eddy exige então que lhe seja assinado um documento onde conste essa transacção. E enquanto decorre o drama entre Julie, Jan e Kristine, o pai debate-se com Eddy para não assinar esse documento, pedindo-lhe mais tempo para saldar as suas dívidas. Percebe-se assim a tensão constante do actor e os seus maus modos para com o treinador da filha logo no início do filme.



CCVII. O pai de Julie em reunião com o seu cobrador. Fotografia de Anita Josephine Wales.

No filme de Wendel, Jan é claramente namorado de Kristine e ambos planeiam casar. Estão os dois no apartamento, na sua intimidade, quando a rapariga começa a imaginar o discurso do padre e a fazer de contas que estão diante do altar. Afaga a cabeça do namorado que rapidamente lhe pede para não repetir o gesto.

Desta forma, é perceptível que a realizadora, apesar de actualizar o texto, as referências, os espaços e a linguagem, introduzindo novos elementos e retirando outros, mantém a sequência dos diálogos e da acção, de uma forma geral, sempre muito próximos dos do original.



CCVIII. Jan e Kristine estão sozinhos no apartamento e Kristine imagina-se diante do altar com o noivo, 00:08:27.

Enquanto Jan e Kristine estão sozinhos no apartamento, Jan conta à noiva que a tenista está no bar do hotel a beber — num dia em que devia descansar, pois avizinha-se um jogo importante — e a *flirtar* com um homem que não conhece. De facto, são filmados os pés de Julie e de outro homem e vê-se a actriz beber enquanto segura pela trela a sua Norfolk Terrier, Stella.

Poucos minutos antes, ainda no quarto, deitado sobre a cama, Jan tinha contado a Kristine o motivo pelo qual o noivo de Julie terminara a relação: estavam os dois no court de ténis e Julie mandava-lhe bolas para ele treinar. De cada vez que falhava uma bola, Julie obrigava-o a saltar através da sua raqueta, batendo-lhe com ela depois no rabo. À terceira vez, Peter — assim se chama o noivo — atira com a raqueta ao chão e abandona o campo para sempre. Percebe-se então que o pingalim original é aqui substituído por uma raqueta.

Já na sala e enquanto Kristine mexe a panela com a *poção* de abortamento para a cadela, Jan lembra de como a mãe da tenista tinha também um comportamento excêntrico, de como entrava nas lojas de grandes marcas e de estilistas conceituados, completamente suja e desgrenhada, deixando o motorista à porta de cada uma das lojas, esperando por si.

Quando Julie sobe novamente para o apartamento, deixa a cadela no seu quarto e dirige-se para o apartamento de Jan e Kristine.



CCIX. Julie faz-se acompanhar da sua cadela de raça, Fotografia de Anita Josephine Wales.

Apesar de ver a cumplicidade entre ambos, Julie é ousada e não se mostra incomodada por ir encontrá-los em tronco nu. A cena tradicional do baile e o convite para ir dançar é, nos tempos modernos, substituída por uma ida ao bar, tal como o facto de Jan saber falar francês não é por ter estado da Suíça — como no original de 1888 — mas sim por ter feito temporadas em Paris.



CCX. Julie entra, sem ser esperada, no apartamento de Jan e Kristine, 00:12:05.

Como foi referido, Julie convida Jan para uma bebida e a desculpa deste para não a acompanhar é a de que já tinha combinado ver um filme com Kristine. Julie pergunta directamente à massagista se pode levar o namorado durante uns minutos, gerando-se um clima de desconforto entre os três, através dos risos forçados e depois do silêncio. Regressados do bar, Julie e Kristine conversam um pouco sobre o tipo de relação que a empregada tem com o treinador, explicando-lhe que eles apenas são namorados, enquanto que ela e Peter eram noivos. Na presença de Jan, este tipo de diálogo pretende causar humilhação, porque Julie frisa que entre o namoro e o

noivado há uma diferença simbólica e de *status*. Jan remata este diálogo com a frase: «Não vamos dormimos todos uns com os outros?» Rompendo o desconforto criado e de forma algo infantil e despropositada, Julie pede a Jan que vista a roupa do seu pai, tal como acontece no filme de Mike Figgis.



CCXI. Julie pede a Jan que vista a roupa do pai, 00:17:13.

Como se pode ver através da claridade que passa das janelas, esta adaptação também decorre durante a noite do solstício de Verão, sendo claramente visível a luz. É certamente o filme que mais luz exterior projecta para identificar a noite em específico, enquanto que nas outras adaptações já referidas há sempre uma tendência para criar um *fade-away*, um esbatimento ou uma pigmentação surreal ao azul do céu à medida que se vai desenrolando a acção.

O calor e a luz são particularmente visíveis depois de Kristine se retirar para o quarto. Julie pede ao treinador que a acompanhe até à varanda e é aí que lhe dá a sandália prateada a beijar, como se estivesse a brincar com ele. Oferecendo uma resistência natural, Jan não vê motivo para lhe beijar o pé e só se decide a fazê-lo quando Julie lhe pergunta se não a beija porque tem vergonha e, no fundo, se trata de um homem tímido.



CCXII. Julie pede a Jan que lhe beije o pé, 00:19:52.

Através do fotograma escolhido é possível observar a cara de espanto de Jan perante a atitude inusitada de Julie, bem como as cervejas de lata que bebem e a imensa luz que transparece que, a par do vestido ligeiro usado pela actriz, transmitem a sensação de calor e de plena tarde.

Jan beija-lhe o pé mas tira-lhe imediatamente a perna da frente. Depois, Julie acaba por se levantar e encostar-se à parede de vidro. É aí e como que num estado onírico que relata o sonho que tem recorrentemente a Jan. Apesar de o sonho da protagonista ser desconcertante e ser caracterizado pelo prazer da dor de querer descer sempre mais de nível, a imagem seleccionada denuncia uma rapariga num estado de calma e de satisfação que parece contrapor-se à imagem sugerida pelas suas palavras. Acariciando o vidro quente, e à luz indirecta do sol, esta imagem enche-se de luz, de calor e de ascensão o que também se opõe à representação de um sonho pautado pelo negrume e pela queda.



CCXIII. Julie conta o seu sonho a Jan, 00:21:28.

Seguidamente, há um corte de imagem e a câmara filma agora os acontecimentos em torno da discussão do pagamento das dívidas do pai a Eddy, numa sala de hotel escura e com um ambiente denso. Quando volta a filmar Jan e Julie, estes estão dentro da casa de banho do apartamento e é o momento em que Jan tem qualquer coisa dentro do olho. O espectador não percebe de que forma isso aconteceu e porque é que tiveram de ir para a casa de banho que, como se verá, é um compartimento menos espaçoso e luminoso do que a varanda. Porém, o público espectador depara-se com Jan sentado na sanita e Julie a tentar limpar-lhe o olho, onde os dois vão sussurrando — supostamente para não incomodar Kristine — e a tensão sexual aqui é levada à concretização do beijo, tal como acontece no filme de Figgis.



CCXIV. Julie tentar limpar o olho de Jan, na casa de banho, 00.23:20.

Segue-se a cena tradicional do beijo na mão como forma de agradecimento e com serenidade Jan pede a Julie que não lhe peça essas coisas, pois mais não são do que provocações sexuais e ele é apenas um homem. Ao beijar-lhe a mão deixa claro que ultrapassado esse limite ela está por sua própria conta e risco. A linguagem é aqui renovada e acrescentada, mais uma vez, quando Jan explica que é um homem com material inflamável junto dela, o que remete directamente a imagem para o campo da sexualidade: «Det finns brännbart material runt dig». Mesmo assim, e percebendo a mensagem transmitida, Julie continua a provocá-lo e profere «Jag tror du är en tråkmåns!» o que é traduzido para inglês como «I think you're a boring fart!» — em português uma tradução possível seria «Acho que és um chato!», ou então «Acho-te completamente desinteressante!».

Assim, Jan agarra-a e beija-a. Depois de levar a bofetada, Jan decide contar a Julie sobre a primeira vez que a viu no court de ténis do pai, onde o seu pai era um simples tratador de relva e responsável pela manutenção. Está declarada a artimanha de Jan.



CCXV. Jan beija Julie na casa de banho, 00:24:31.

Sob o pretexto de querer ir nadar, Julie pede-lhe que a acompanhe até ao balneário. Jan tenta demovê-la porque qualquer passo em falso será capa de revistas e jornais. Ela explica que o povo a adora e que não haverá problema de serem vistos sozinhos em privado. Porém, o treinador adverte-a de que as pessoas gostam é da sua história, subentendendo-se que os jornalistas vivem de escândalos. À medida que os dois caminham ao longo do estreito corredor até à piscina são vistos por um empregado de limpeza que lhes lança um olhar irónico de soslaio, como se entendesse o que eles vão ali fazer. É então que Julie se questiona se o empregado mencionará algo. A esta suposição, Jan refere que se tal acontecer o mata com a sua pistola. Esta é a primeira referência que se tem do personagem Jan como sendo capaz de matar. Incrédula, a tenista pergunta-lhe se possui de facto uma arma. Jan não responde. Já dentro do balneário, Julie diz-lhe que ele mente e que não tem nenhuma pistola. Não há mais conversa entre ambos. A palavra «pistol» adquire, neste contexto, nova carga sexual e é na sequência desta palavra — com óbvia conotação fálica — que as restantes cenas se desenrolam.



CCXVI. Jan e Julie são visto pelo empregado de manutenção dos balneários da piscina, 00:31:15.

Sem haver espaço para diálogos e inibições muito demoradas, a relação sexual entre ambos desenvolve-se mesmo antes de se equiparem para a piscina, uma vez que a intenção de ambos era de facto essa. Porém, a maneira de abordagem de Jan coaduna-se muito pouco com a imagem do galanteador e do homem apaixonado que se havia revelado, momentos antes, na casa de banho.

Linda Wendel concebe um ambiente de sedução na casa de banho do hotel e, aparentemente, é essa atmosfera de cumplicidade e de sussurros que levam Julie a abrir-lhe o espaço para que algo mais aconteça, através do convite para saírem dali e

irem nadar — na peça original é o de saírem para irem apanhar ar fresco, flores e ir dançar, práticas comuns nos festejos do *midsommar*. Contudo, a faceta do predador revelado durante a consumação sexual causa alguma estranheza a esta Julie, isto é, aquele acto sexual não lhe proporciona prazer. Aliás, em nenhuma das abordagens elaboradas até ao momento o espectador fica com a sensação de que Julie tirou algum proveito do acto sexual em si. O desejo e a tensão conhecem-se mas ficam completamente rarefeitas com a concretização, o que deixa a porta aberta para questionar o porquê dessa submissão se aquela se sente desconfortável logo desde início. A filmagem de Mike Figgis — com a utilização dos dois enquadramentos em simultâneo — é também reveladora de uma Julie incrédula e que tira muito pouca satisfação do que está a acontecer. Ainda assim, pode esclarecer-se que a transposição de Figgis se situa num contexto oitocentista e que a forma como a acção se desenvolve até leva a crer que Julie não está propriamente à espera daquela atitude por parte do criado. Tal não acontece nesta versão, porque nem faria sentido nos dias que correm e no ambiente que é criado.



CCXVII. Jan e Julie nos balneários, . Fotografia de Anita Josephine Wales.

Optou-se primeiro pela utilização de uma fotografia de Wales antes de mostrar o fotograma, pois esta cena, além de ser propositadamente escura, não deixando analisar muito bem o rosto de Julie, que é literalmente arremessada contra a porta dos cacifos, também é muito rápida, o que reforça a imagem de um Jan manipulador, que visa única e exclusivamente o proveito próprio.



CCXVIII. Jan e Julie durante o acto sexual, 00:33:27.

Não obstante, através do som e dos poucos segundos em que se consegue analisar Julie, compreende-se que a actriz desempenha o papel de uma mulher sobretudo intimidada e assutada.

Seguidamente, as acusações entre ambos e depois o plano de Jan de fuga são desenvolvidos ao longo corredor branco que dá acesso à piscina. Nos tempos modernos, a ideia de Jan é fugirem para as ilhas Phi Phi na Tailândia e aí construir um *resort* de luxo para tenistas, onde darão aulas e enriquecerão.



CCXIX. Jan e Julie discutem no corredor do hotel, 00:42:50.

Esta cena é filmada com alguns cortes, mas sempre de câmara aos ombros, ou com a máquina fotográfica em movimento, com focagens e desfocagens súbitas para dar a sensação de claustrofobia e de confusão na mente dos personagens.

Enquanto a tensão aumenta deste lado da história, também vai crescendo do lado daquela que se desenrola em torno do pai. Encurralado numa espécie de saleta dos fundos, é quase obrigado a assinar o documento onde penhora o seu hotel para pagar

as contas que tem em atraso. O tempo que o pai de Julie ganha de um lado é desperdiçado pela filha do outro.

Depois, Julie chega à conclusão que precisa de pensar calmamente, manda o treinador buscar vinho — o vinho da garrafeira do pai — e voltam ao balneário. Ali contará a história da mãe: uma modelo de sucesso, com ideias e muitos amigos hippies que não acreditava nas instituições, por isso não podia casar. Explica como levou o pai à loucura por amor e é neste momento que o público percebe quem é Eddy.

Ao subirem novamente aos apartamentos com a resolução da partida, Jan terá ainda que enfrentar Kristine, que acabou de acordar e que se prepara para ir à igreja. A questão da igreja, do pastor e do sermão — o qual não é mencionado — que Kristine quer levar Jan a ouvir parece um pouco desgarrada de contexto. Contudo, percebe-se depois que a ida à igreja já está relacionada com o facto de escolherem o pastor que os vai casar, e Kristine afirma que «Man vigs inte av en präst man inte hört predika», ou seja, é necessário ouvir primeiro o padre pregar um sermão antes de se decidir sobre a sua escolha.



CCXX. Kristine fica estupefacta pela recusa de Jan em ir à igreja, 00:52:36.

Quando já está sozinho no apartamento, Julie acabará por surgir com um saco de viagem e a cadela ao colo. A cadela mantém-se fiel nesta versão, não havendo substituição pela ave. É então que o impensável acontece e Jan lhe mata o animal, a sangue frio, na casa de banho, com uma enorme faca de cozinha.



CCXXI. Julie vê a cadela morta no lavatório da casa de banho, 00:58:52.

Esta cena é tão despropositada e cruel que só se entende se a intenção da realizadora é mostrar o lado perverso e sádico de Jan. É certo que é Julie quem lhe manda matar a cadela, mas esta cena é tão bizarra nos dias de hoje quanto a necessidade de a protagonista se matar, de ambos fugirem e da cena do hipnotismo. A morte da ave é uma morte rápida. O pássaro é decepado de uma só vez, sem haver margem para o espectador pensar no sofrimento do animal. Nesta versão cinematográfica, o público ouve durante largos segundos a cadela a ganir na casa de banho: a cena da matança não é filmada, mas o som toma o lugar da imagem. Depois, apenas se vê o banho de sangue no lavatório e o animal tapado com toalhas. Jan começa também a perder a paciência com o discurso de Julie e mostra-se violento com ela.



CCXXII. Jan perde a paciência com Julie, 00:59:01.

Entretanto, Kristine regressa ao apartamento, como que arrependida, para tentar convencer Jan a acompanhá-la. Quando se apercebe do que ali aconteceu, de que Jan matou o cão na presença de Julie e que os dois tencionavam fugir abandonando-a, instala-se a tensão entre todos. Ora, a tensão é natural que exista, no entanto, dado

que Kristine está, nesta adaptação, assumidamente comprometida com Jan — com um casamento anunciado — o discurso de Julie em levá-la com eles para as ilhas Phi Phi e o comportamento da massagista, que parece dar pouca importância ao que viu e ouviu no final é algo que levanta algumas dúvidas quanto à sua verosimilhança. Na peça de Strindberg, o compromisso entre Jean e a criada é mais sugerido do que efectivamente comprovado: sabe-se que ela gosta dele, que ele nutre esses sentimentos nela, mas em nenhum momento Kristin culpa Jean de lhe prometer algo que não cumpriu — a não ser a dança no baile.



CCXXIII. Kristine regressa ao apartamento e vê a cadela morta na casa de banho, 00:59:59.

Linda Wendel mantém na boca de Julie o mesmo discurso da peça de Strindberg, o de tentar convencer Kristin a fugir com eles. Sugerir, neste caso, à massagista que parta para um paraíso para construir um *resort* de luxo e explicar-lhe que sempre poderá casar com um inglês, uma vez que são homens fáceis de enganar, sabendo o público que ela quer ir à igreja escolher o padre para a casar com Jan, torna-se pouco credível. A impassibilidade da massagista pode ser questionada tanto neste momento como no final do filme, quando regressa ao quarto para buscar Jan. Kristine começa a discutir com Jan sobre aquele plano absurdo, os corpos movimentam-se em círculos em torno do grande plano da cara de Julie e as vozes passam a ouvir-se em eco. Julie ergue os olhos para o céu tentando acordar de um pesadelo.



CCXXIV. Julie ouve a discussão entre Jan e Kristin, 01:02:46.

A massagista insiste, perante todo este quadro, em levar Jan à igreja e, uma vez que este lhe responde negativamente, sai sozinha novamente do apartamento, entre indecisões se sai de facto ou não e sendo Julie nos braços de Jan a última imagem que vê.



CCXXV. Kristine abandona o apartamento, deixando Jan e Julie a sós, 01:03:58.

Entretanto, o pai de Julie consegue que Eddy lhe dê catorze dias de prazo para conseguir saldar as suas dívidas. O argumento utilizado pelo pai da tenista é que tem a certeza de que a filha vai vencer o torneio e que a publicidade e os convites para novos encontros fervilharão, permitindo pagar o que deve.

Se por um lado esta história se resolve com o pai, por outro começa a tecer-se o quadro do hipnotismo e do médium entre Julie e Jan. Esta cena, no século XXI, torna-se também estranha. As ciências ocultas e a questão do hipnotismo é algo que Strindberg desenvolve após a fase Inferno e que estava muito na moda no século XIX entre o meio intelectual: Conan Doyle fazia sessões espíritas para evocar o seu filho,

cuja morte precoce nunca ultrapassou. De facto, as crenças nestes cultos e práticas não nos são estranhos nos dias que correm. Elas persistem. Contudo, a ciência tende em abafá-las, ou pelo menos o hipnotismo surge agora relacionado a práticas terapêuticas no âmbito da psicanálise e não nos espectáculos de circo. Estabelecer uma relação entre uma classe superior, aparentemente formada, a um espectáculo de circo acaba por se perder na identificação e no reconhecimento por parte do público.



CCXXVI. Imaginando que está a ser hipnotizada, Julie pede a Jan que a mande suicidar-se com a mesma faca com que foi morta a cadela, 01:08:46.

Sentam-se os dois, frente a frente, em cadeiras. O discurso proferido anda em torno do sonho, do fumo, do homem de capa preta e do chapéu alto, da imagem do mágico tradicional que tira coelhos da sua cartola, depois passa para o calor da Tailândia e Jan passa-lhe a faca para as mãos:

«**Julie:** Hela rummet är fullt av rök. Du liknar en Weber-grill. Du har svarta kläder och hög hatt. Dina ögon är som två kolbitar. Ditt ansikte är som en vit fläck. Här är lika varmt som i Thailand.

Jan: Här är kvasten. Gå ut och sopa rent.

Julie: Säg till mig att gå.

Jan: Nej.

Julie: Jo, gör det.

Jan: Nej, Julie. Det kan jag inte säga.

Julie: Säg till mig att jag ska gå.⁹⁶»



CCXXVII. Jan entrega a faca a Julie, 01:09:13.

O pai de Julie abandona o local onde esteve trancado até à data e telefona a Jan, dizendo que vai a caminho e que se encontrará com eles dentro de uma hora. Ao segundo telefonema, Jan diz então a Julie que se dirija à varanda. A câmara filma então o pai, de perfil, a regressar, e Julie a entrar na varanda. Fica oculta por uma das paredes. Jan transmite um misto de alívio e de horror. Enquanto decorre toda esta tensão, que é também sustentada por uma música de fundo *chill-out* propícia à sessão de hipnotismo, vê-se a porta do elevador abrir e Kristine novamente a regressar ao apartamento para buscar Jan. Uma vez que não vê Julie, Jan vê nesta ida à igreja uma oportunidade para se desligar de tudo o que aconteceu: a morte de Julie pode ser explicada durante a sua ausência, uma vez que Kristine nada vê e o ambiente está calmo agora.

⁹⁶ «**Julie:** A sala inteira está cheia de fumo. Pareces um grill. Tens roupas pretas e um chapéu. Os seus olhos são como duas brasas. O seu rosto é uma mancha branca. Está tão quente aí como na Tailândia.

Jan: Aqui está vassoura. Vá lá para fora e limpe.

Julie: Diga-me para ir.

Jan: Não.

Julie: Bem, faça-o.

Jan: Não, Julie. Eu não posso dizer isso.

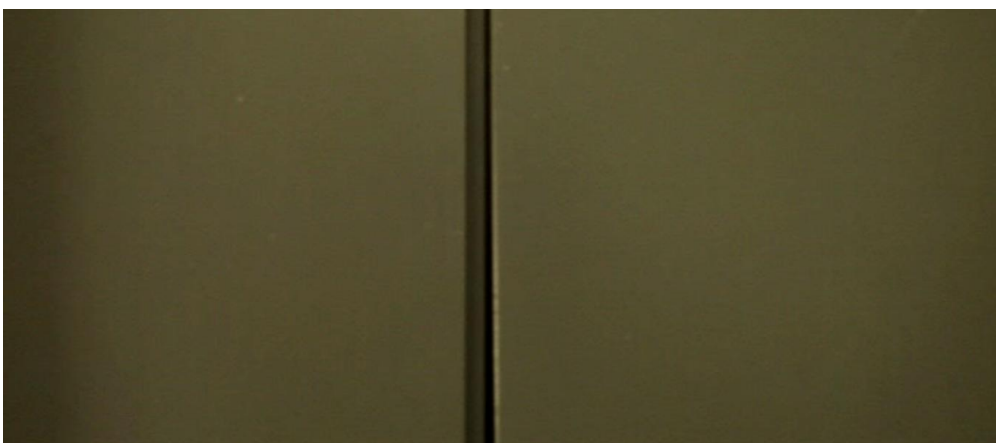
Julie: Diga-me que eu devo ir!» (tradução livre)



CCXXVIII. Jan aceita o convite de Kristine para a acompanhar à igreja, 01:11:22.

O inesperado regresso de Kristine ao apartamento apenas poderá ser justificado para servir de alibi a Jan, porque a dado momento já não se entende porque é que ela continua a querer ir à igreja e porque é que continua a querer escolher um padre para os casar, dado o desenrolar de toda a trama e de perceber o relacionamento entre o namorado e a tenista, os planos de fuga e um nos braços do outro.

Para terminar o filme, Linda Wendel escolhe as portas do elevador que, à semelhança das cortinas num palco, ao fecharem dão por terminado o espectáculo e a história. Seguem-se então imagens esfumadas de Julie nas conferências de imprensa, podendo querer sugerir as notícias depois sobre a morte da tenista ou evocar a sua memória. A acompanhar estas imagens ouve-se a música de Dicte Madsen que canta o porquê da triste desdita da heroína.



CCXXIX. As portas do elevador fecham-se, marcando o fim do filme, 01:10:40.



CCXXX. Imagens das conferências de imprensa dadas por Julie, 01:11:37.

4. Ópera

Fröken Julie foi transposta três vezes para ópera. Para a primeira, Ned Rorem compôs a música e Kenward Elmslie o libreto. Estreou no dia 4 de Novembro de 1965, na New York City Opera. Todavia, a tentativa não parece ter sido muito bem sucedida. A crítica considerou que unir esta obra de Strindberg à ópera consistia num paradoxo tremendo, uma vez que a peça prima pelo ódio e pela falta de comunicação e a contradição jaz precisamente na tentativa de criar uma ópera íntima:

«The play is an epic not only about hatred but about lacking communication. It is about words and actions which pass by without being understood, about words without any contact with each other. As such the play has no need of music at all. Much of the impression it makes stems from emptiness, the clair-obscure of Midsummer surrounding the words.» (Törnqvist; Jacobs, 1988: 224)

Kenward reescreveu todo o texto e introduziu novos personagens:

«Scene: the garden of a country estate in Sweden, on a Midsummer Eve in the 1880's. The light has dimmed to the half-intensity of a solar eclipse. Miss Julie, daughter of a Count, has commandeered John, her father's valet, to dance with her. A Young Couple enter the garden, unaware of John and Miss Julie.» (Elmslie, 1968: 4)

Depois de apresentar a noite do solstício de Verão, a média luz, surgem os personagens e segue-se então um diálogo entre a rapariga e o rapaz sugerindo uma noite de amor entre ambos, sleeping on seven flowers: «I'll build a bed of flowers if you'll be mine.» (Elmslie, *idem: ibidem*).

Esta ópera foi revisitada em 1974 e depois em 1994 no Manhattan School of Music Opera Theater, durante o mês de Dezembro. James Oestreich, na sua crítica para o New York Times, escreve:

"Until an ideal production is one day mounted and still reaps bad write-ups," Ned Rorem wrote of his opera "Miss Julie" a few years after the original production, "I'll continue to pass the buck in retrospect." James Robinson's production of the work by the Manhattan School of Music Opera Theater may not be ideal in every respect, but it is far too good to allow any buck-passing.

Nor is buck-passing needed. In its present sleek 90-minute form, Mr. Rorem's adaptation of August Strindberg's one-act play of the same name, with a libretto by Kenward Elmslie, makes for taut and persuasive musical drama.

Commissioned by the New York City Opera, "Miss Julie" was presented in 1965 in a two-hour, two-act version that was, as Mr. Rorem writes in his program notes, "a critical flop." It has since been presented only twice, notably in 1979, when Mr. Rorem and Mr. Elmslie compressed it by about 30 minutes into a single act for a production by the New York Lyric Opera. That version, with further nips and tucks, is used here.

Strindberg's anti-heroine, the jaded daughter of a count, slums recklessly with common revelers during a Midsummer Eve celebration in Sweden, taunting and squandering her fiance, Niels; seducing her father's valet, John, right under the nose of his fiancée, and stealing from the count. Sensing the desperation of her plight with a thud, she takes John's suggestion and slashes her wrists.

What Mr. Rorem learned after the original production, he said in a preconcert discussion, was that the action "has to go inexorably from A to Z without interruption." It does so now, and effectively.

Erhard Rom's set designs make literal the upstairs-downstairs conceit and give a sense of entrapment even to the outdoor scenes, with trees packed densely and tightly around.

Theodora Fried was excellent in the title role on Wednesday evening, singing with lovely tone and good range, now steely, now affecting and vulnerable. Philip Torre was stolid and powerful as John. Heather Sarris, as Christine, John's spited sweetheart; David Blackburn, as Niels, and Mark Mulligan and Laurelyn Watson, as the Young Boy and Young Girl, completed the singing cast effectively.» (NYT, December 09, 1994)

Esta ópera de Rorem já teve várias outras apresentações, espalhando-se pelos diferentes estados norte-americanos, variando a equipa de trabalho e fazendo-se dela várias edições para comercialização. Por exemplo, Judith James foi a soprano escolhida para dar voz a Julie numa edição que deixa antever a agonia da personagem através da ilustração que Elmsie escolheu para o seu site oficial e que ilustra a capa do compact disc editado.



CCXXXI. Ilustração de Miss Julie para capa de CD, Kenward Elmslie oficial page, 2004.

O pormenor das letras desenhadas a sangue acabam por dar continuidade ao acto da heroína, conferindo mais horror à obra plástica, que é crua por si só.

Em 2003, Chas Rader-Shieber utilizou a música e o libreto da primeira apresentação de Rorem e apresentou a sua própria encenação no Curtis Institute of Music em Filadélfia, num cenário arrojado e dominado pelos tons azuis e rosa, com um chão coberto de flores. Mais flores — em tons de vermelho — são lançadas da parte superior do palco no momento em que Julie se suicida. O cenário da cozinha está elevado e não é simétrico.



CCXXXII. Julie e Jean a falar. Coro como fundo. Encenação de Chas Rader-Shieber, 2003. Fotografia Lenore Doxsee.



CCXXXIII. Julie prepara-se para partir, levando a gaiola consigo. Encenação de Chas-Shieber, 2003. Fotografia Lenore Doxsee.



CCXXXIV. Cena final: Julie sai segurando uma faca. Caem flores vermelhas, simbolizando o sangue. Encenação de Chas Rader-Shieber, 2003. Fotografia Lenore Doxsee.

Em 1975, Antonio Bibalo faz uma adaptação na Danish Jutland Opera, em geral bastante fiel ao texto de Strindberg. Segundo Törnqvist, esta transposição teve adaptações que se revelaram uma mais-valia no momento concretizar jogos de actores específicos:

«The only spectacular change is the transposing of Jean's and Julie's dream monologues to the beginning of the opera; in this way the contrasting striving of the two characters is made the keynote of the ensuing action.» (Törnqvist; Jacobs, 1988: 226).



CCXXV. Fröken Julie, Antonio Bibalo, Kungl. Teatern, Edith Thallaug e Helge Brilioth. Fotografia de Enar Merkel Rydberg, 1975.

Se Elmsie optou por fazer uma divisão em dois actos, Bibalo optou por apresentá-la em três actos e um prólogo, mostrando-se «much more interesting and sensitive to the dramatic nuances of the play», (Törnqvist; Jacobs, *idem*: 226) Viajou pois pelos palcos da Alemanha, Noruega e em 1977 pisou o palco do *Södra Teatern*, em Estocolmo.

Por último, William Alwyn fez uma versão inglesa em dois actos apresentada em Londres em 1976 e na Suécia, nos dias 15 e 16 de Novembro de 1979. Recebeu melhor recepção por parte da crítica e contou com o precioso contributo da Philharmonia Orchestra. Alwyn estava já muito envolvido nos trabalhos relacionados com ópera, pois já tinha tocado flauta na orquestra e tinha sido maestro da primeira vez que se apresentaram na Grã-Bretanha os trabalhos de Rimsky-Korsakov.

Nesta transposição, apresenta quatro personagens: Jill Gomez — soprano — deu voz a Miss Julie; Benjamin Luxon — barítono— a Jean; Della Jones —mezzo — foi Kristin e John Mitchinson — tenor — protagonizou Ulrik, o camponês bêbedo do ballet. Benjamin Luxon, nas cenas de abertura, mostra as suas qualidades enquanto barítono, declamando as falas de Jean de forma bastante autoritária e transpirando autoconfiança. O papel de Kristin foi atribuído à *mezzo* Della Jones. Jones revela-se uma voz ligeira, que encontra muita da sua expressão através das melodias que lhe foram atribuídas. No segundo acto, por exemplo, desempenha o papel de uma amada

ciumenta, capaz de destilar veneno, noutras — durante a encenação em palco — conseguiu a simpatia do público através da sua movimentação em cena.

Ulf Johansson, no *Kvällsposten* de 1 de Fevereiro de 1984, relatou:

«Beautiful, lyrical, almost bel canto-inspired passages appear, as do Puccini-blow-outs. Alwyn's use of a languishing solo violin underscores the vulnerability of Miss Julie... the opera is leavened with a seductive and fragmentary Ravellian waltz theme. It is a smart idea, which further emphasizes Miss Julie's inability to "reach the end" on this charged Midsummer Eve.», (Trad. Törnqvist, *op. cit.*: 225)

A abertura da ópera parece invocar uma chamada muito descontextualizada de "Parsifal" de Wagner, durante o primeiro acto, quando dirigida por Kundry. Quando Julie entra, Jill Gomez — a soprano — dá ao público a imagem de uma patroa bajulando Jean ao mesmo tempo que Aldwyn teve o cuidado de a retratar como um personagem com alguma maturidade. A sua ária, no final do primeiro acto, primeira cena — «Midsummer Night, O night of magic» — é uma reprodução da sua gentileza, ao mesmo tempo que transmite o seu lado mais misterioso e de desejo. Uma teia que Alwyn desenvolve através de um acompanhamento de cordas de forma harmoniosa. Mais tarde caminha-se para um clímax algo pucciniano entre Jean e Julie. Entretanto, o par amoroso sai para o baile e Kristin, ao descobrir o palco vazio, cospe a palavra «Bitch», mantendo os seus movimentos graciosos e divertidos.

A mesma fragrância pucciniana informa o espectador do prelúdio orquestral da segunda cena, pouco antes de Jean e Miss Julie entrarem no jardim e, mais adiante, quando Jean chama por Kristin. Essa fragrância atinge proporções de erotismo, nomeadamente durante a bajulação de Julie a Jean — «And it's Midsummer Night, if you want an excuse». Dir-se-ia que Gomez conduz os sons mais altos nesta fase de forma adequada, como se se tratasse de uma sirene atraindo o marinheiro para a sua morte, enquanto que as alusões a uma Salomé devoradora são mais evidentes — primeiro acto, segunda cena, «Would you like me to dance and shed my seven veils ...». Ulrik, o último personagem a entrar, perto do final do primeiro acto, é interpretado por John Mitchinson, que protagoniza de forma correcta um embriagado, com o seu registo forte, antes de se iniciar o ballet.

A poderosa ária pós-coito com que se inicia o segundo acto mostra uma nítida mudança no relacionamento de Miss Julie e Jean. Tudo se desenrola neste momento,

culminando com Miss Julie a cometer suicídio. Alwyn põe em marcha as manivelas instrumentais e vocais para elevar a tensão. No palco, esta ópera representa uma escalada em pico para a soprano, tal é a enorme quantidade de tempo que ela passa a cantar. Talvez um dos momentos mais marcantes seja o acompanhamento hipnótico (com cordas em ritmo lento) para as palavras de Julie: «Scum on the surface of the water – sinking, sinking – down, down, always down».

O trabalho de orquestração da Filarmónica conjuga-se numa intensidade notável que de forma quase assustadora consegue capturar o humor dos personagens que, como se sabe, muda frequentemente.

Apesar da boa recepção por parte do público, Adrian Wright, na sua obra sobre a vida e o trabalho de Alwyn, refere que ao libreto falta uma outra dimensão, a do «sub-texto», o qual apenas poderá recair sobre o aspecto musical. Explica ainda que as inovações que William queria introduzir na ópera, como a abolição dos solilóquios; dos cantos concertados e do uso de sibilantes, acabam por não se reflectir em óperas posteriores, como é o caso de *Death in Venice*, de Thomas Mann:

If there is sub-text, it may be in the music, with the effects that Alwyn pulls from his heavy orchestral palette. How much better, perhaps, if - rather than trying to prove a point (*several* points) - he had simply set out to write an opera of Strindberg's play, but that was never Alwyn's way. His music needed *purpose*; the symphonies would alter, he said, the course of musical history, and Miss Julie was meant to change the face of opera, to change the understanding of opera. No soliloquies! (because they were artificial and held things up, but *Death in Venice* is propelled forwards by them as they seamlessly link disparate times and places). No concerted singing! (but *Death in Venice* establishes its vision of the city with passages of sprawling choral energy). No sibilants! (and Miss Julie is obsessed with Switzerland).

One could hardly expect Alwyn to give his heroine a longing for Bognor, but Alwyn's non-sibilant theory is at once in danger of collapse. His belief that in Miss Julie he was bringing something new to music is puzzling. In his opera, he insisted that 'The music springs naturally from the words, and I frequently use the rhythm of a significant phrase or sentence before it is actually sung, to give extra stress to the words by an anticipating them in the music. And, again, I used the same device after the words have been sung ...' That device had already been used by Alwyn in his film music and in the operas of Britten. In insisting on the innovations and improvements he has made to opera, Alwyn makes us step away from it, and makes us think, too, that the linear approach taken by his libretto might have been improved on. (Wright, 2008: 246)

Mais recentemente, em 2010, *Fröken Julie* acabou também por ser transposta para a Ópera de Pequim, num trabalho artístico de Zhao Qun, o que mostra como a peça do dramaturgo ultrapassou várias fronteiras, não só territoriais, mas também culturais,

uma vez que a Ópera de Pequim tem um registo muito próprio e que se distancia da cultura ocidental.

A escolha desta peça para fazer parte do reportório de Zhao Qun começou por assentar numa experiência académica, nos Estados Unidos, com alunos de doutoramento sobre os movimentos e a estética específica da Ópera de Pequim. Rapidamente chegaram à conclusão que os movimentos desta arte se mostravam mais intensos do que uma abordagem naturalista e que seria um bem maior para a própria China tentar exportar uma das peculiaridades artísticas e ganhar adeptos dessa mesma forma de expressão:

«For those actors who knew only the prevailing American Method, and who needed to expand their horizon, Beijing opera seemed to offer very good new alternatives. Several PhD students in that project later adopted stylized movements in their careers of teaching and/or directing. [...] Miss Julie gives us two leading roles-- a female aristocrat and a male servant--as they enact a battle of the sexes as well as classes. This would be unthinkable in a traditional Chinese opera, but it rings true to today's audiences. In addition, in the wake of China's recent rise as an economic power, doing western classics through Chinese opera appears to serve yet another function: to help Chinese arts and culture go abroad. When theatergoers in the west see their classics adapted by Chinese artists, they would naturally pay more attention to the unique Chinese ways in which their familiar stories/characters are presented. The richness of Chinese theatrical imagination and means of expression will not only excite them to see their classics in a different light, but also entice them to learn more about the aesthetics and cultural values behind them.»
(Conferência de Imprensa Zhao Qun, CCTV9, 09-04-2010)



CCXXXVI. Julie, Ópera de Pequim, dir. Zhao Qun, 2010, Fotografia Bartek Warzecha.



CCXXXVII. Julie e Jean, dança do Leão, dir. Zhao Qun, 2010, Fotografia Bartek Warzecha.

Através de características específicas como a dança do leão, a pintura facial, a música, os cânticos, os trajes e a própria interação com o público — o qual está sentado muito perto do palco —, a peça causou impacto à assistência que assistiu com interesse ao espectáculo, tal como é possível visualizar através dos arquivos da CCTV9 e das entrevistas feitas aos espectadores. A morte como resgate de uma honra perdida parece fazer todo o sentido no universo oriental, em geral, e, de forma particular, na dimensão artística e temática das histórias levadas à cena pela ópera de Pequim.

Num cenário completamente despido e pautado pelo fundo negro, os actores apenas necessitam de uma cadeira vermelha. A cadeira, além de tomar o lugar da mesa, adquire também uma simbologia única, pois ela indica o poder de Julie e Jean. No final da ópera, o público verá a cadeira virada ao avesso e é junto dela que a protagonista se vai suicidar e cair morta. Todo o trabalho é feito pela voz, pela sua cadência afinada com rigor pela dos instrumentos e pelos movimentos rigorosos. A expressão facial e os trajes completam o quadro cénico conferindo a riqueza ao espaço que, numa cultura ocidental, dependeria de outros adornos. Depois da dança de Jean, as imagens escolhidas mostram o suicídio de Julie. É visível a agonia do personagem através da sua expressão facial e tentou-se ainda captar um dos movimentos acrobáticos que executa até ao momento do suicídio junto da cadeira. Aí, jazerá até que aparecem em cena os criados e desdobram um grande lenço de seda vermelho que deixam cair sobre a dona da casa. Esse lenço simboliza o sangue derramado e a morte consumada. Interessante é ainda a reverência que fazem à menina da casa antes de as luzes do palco se apagarem e se ouvirem os aplausos do espectador.



CCXXXVIII. Movimentação de Jean em palco — I.



CCXXXIX. Movimentação de Jean em palco — II.



CCXL. Julie comete suicídio.



CCXLI. Final da peça. Julie prepara-se para morrer.



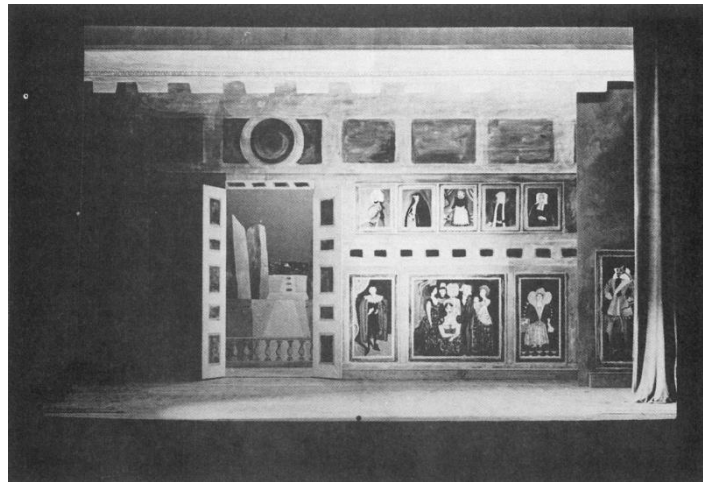
CCXLII. Julie jaz morta.



CCXLIII. Jean e Kristin lançam sobre o corpo o lenço vermelho que simboliza o sangue derramado.

5. Ballet

No que diz respeito à transposição para ballet, *Fröken Julie* interessou dois coreógrafos: a sueca Birgit Cullberg em 1950 e o inglês Kenneth Macmillan em 1969. Macmillan apresentou a sua versão na Republica Federal Alemã, no Stuttgart, mas as demasiadas semelhanças com a coreografia de Cullberg levaram a que os suecos protestassem aquando da sua apresentação (cf. Tornqvist; Jacobs, 1988: 229).



CCXLIV. Cenário da sala de família, cenografia de Sven Erixon, 1950. Fotografia de Enar Merkel Rydberg.

Então, foi pela mão de Cullberg que *Fröken Julie* se tornou um dos ballets suecos mais bem-sucedidos desde que há memória. O espectáculo foi levado a percorrer o mundo e dele se fizeram mais de trinta produções diferentes. Foi também gravado para televisão e a produção feita pelo Esso World Theatre Television (1964), nos Estados Unidos, com bailarinos suecos, foi considerada a melhor de todas, ainda que a mais conhecida a nível internacional seja a versão feita para a Tv2 sueca em 1981.

Em 1951, o ballet foi recebido em Londres, no Princess Theatre, sob o título *The Swedish Ballet*. Esta apresentação incluía as performances de Birgit Cullberg para *Medeia*, baseada na tragédia grega de Eurípidés, com música de Bela Bartok. The Swedish Ballet apresentava também *Miss Julie* com música de Ture Rangstrom. Do elenco, constava Elsa-Marianne Von Rosen como Julie, e Julius Mengarelli como Jean, bem como a restante companhia.



PRICE SIXPENCE

CCXLV. *The Swedish Ballet* no Princes Theatre, Londres, 1951. No cartaz, Elsa-Marianne Von Rosen desempenha o papel de Julie.



CCXLVI. Elsa Marianne von Rosen e Julius Mengarelli. Julie faz a sua entrada em casa. 1950. Fotografia Enar Merkel Rydberg.

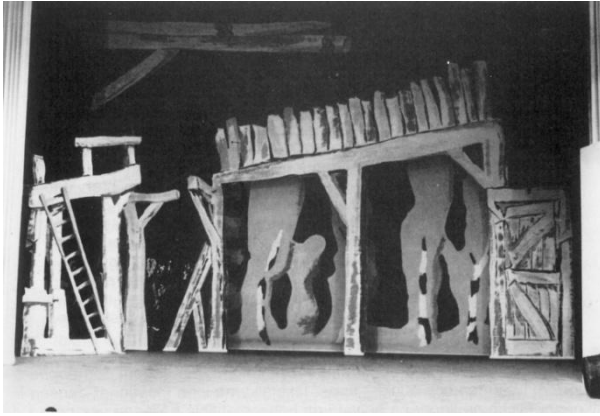
A transposição de *Fröken Julie* para ballet veio provar como «a great drama successfully transposed to another medium can reach large new audiences» (*idem, ibidem*:239), não pondo em causa a popularidade da própria peça. A transposição de Cullberg conseguiu levar até ao público as dimensões do erótico, da sensualidade, do

desprezo, do ódio e das manifestações de superioridade inscritas na peça, de forma surpreendente. Todavia, a transposição pressupôs o uso de estratégias particulares para corroborar essas dimensões, e de alterações que, podendo roçar o ridículo num ecrã de televisão ou em teatro, provaram ser bastante eficazes em ballet:

«Characteristically, Julie's asking Jean to kiss her foot in the beginning is done from her superior position on top of the table. It is also from there that she seductively exposes her body to Jean. Then follows the prelude to the intercourse, as Jean tears her skirt off and carries her to his room. The very absence of words, inherent to the medium, enforces kinesic clarity as to what is to happen. After the intercourse, when the roles are switched, Jean demonstrates his (feeling of) superiority by climbing onto the literally – thus figuratively fallen Julie, magnified by the fateful shadow behind him, and Julie's appealing gesture, are visual translations of what is largely communicated verbally in the play. While it would be rather ridiculous to have Jean demonstrate his superiority by climbing onto the table in a stage, TV or film version, we easily accept this in a ballet since the mode of presentation of this medium is almost by definition expressionistic rather than naturalistic: exteriorization of feelings and/or mythical stylization.», (Törnqvist; Jacobs, *idem*: 236-237)

Erik Näslund, na sua obra sobre a transposição de *Fröken Julie* para ballet (cf. Näslund, 1995), explica como Brigit Cullberg Cullberg delineou esta passagem. De forma geral, o ritmo dramático da dança é constituído por momentos de alta tensão e momentos de relaxamento (cf. Näslund, 1995:121). Refere, a título de exemplo, o suicídio de Fröken Julie — sob sugestão de Jean — que adquire um efeito inesperado no final uma vez que se trata de uma cena de curta duração na obra de 1888. Na peça de Strindberg, a actriz limita-se a sair de palco. Aqui, Cullberg optou pela utilização de uma curvatura sensível para conferir dramatismo. O ritmo dramático traz, por si só, uma força mais própria do ballet do que propriamente do contributo da coreografia. Assim, a dança e o drama acabam por se complementar.

O ballet de Cullberg é conhecido por se fixar à peça dramática original. No campo específico da dança, cada cena tem um momento claro de intensidade, seguida de um relaxamento e, por último, um acorde final que transporta o espectador para a próxima cena. O primeiro momento de cume dramático é atingido com o nervosismo de Julie e a cena do chicote com o noivo. O segundo é quando a protagonista observa, através da porta do celeiro, o casal dançando. A tensão acumula-se novamente quando dança com Jean e atinge o clímax no abraço quente entre ambos. A ruptura segue-se de imediato, quando o criado se apercebe dos olhares curiosos dos rostos em redor.



CCXLVII. Cenário utilizado no ballet, concebido por Allan Fridericias, 1950.



CCXLVIII. Elsa Marianne von Rosen e Julius Mengarelli na dança do celeiro, 1950.

Uma vez que tanto Jean como Julie acabam por sair de cena, Cullberg optou por fazer aumentar ainda mais o ritmo de dança entre os camponeses que se agitam violentamente em círculo enquanto os murmúrios entre eles se elevam no ar. Termina assim a imagem com um momento alto de acção, mas segue-se a cena da cozinha, num ritmo calmo de lazer, com Kristin, que se levanta e se move vagarosamente. Esta cena calma atingirá nova intensidade quando Julie entra na cozinha interrompendo os criados em clima amoroso.

Novo momento de clímax é criado quando os criados batem no quarto onde sabem que Julie e Jean estão trancados. Depois deste interlúdio, faz-se novamente uma pausa rítmica antes do próximo ataque que terá lugar quando alguém faz soar o sino do Conde. Em seguida, o público é preparado para o último momento de tensão, quando Julie em cena para cometer o seu suicídio: primeiramente, Julie encontra o caminho de saída, mas no hall de entrada, os retratos da família ganham vida. A sua dança furiosa com a adaga estendida numa das mãos constitui o auge dramático no bailado. Então, em seguida, surge uma recuperação no comportamento, sugerindo o despertar de Julie através da sua dança mecânica para logo dar lugar ao duro e rápido momento do suicídio. Após a facada entre os seios, Jean abandona o local e a luz que flui em cima do corpo morto da bailarina conduz a um acabamento em *fade-away*.

Desta forma, para dar a cada imagem ou a cada cena uma curva rítmica especial, próprias do ballet, há obviamente uma composição dramática. No fundo, cada cena é isolada e constitui uma unidade, forçando a seguinte e conferido desta forma movimento. Este é denominado movimento de ligação e pretende captar o interesse do espectador ao longo do bailado.



CCXLIX. Julie esbofeteia Jean por este tentar beijá-la. Londres, 1951.

No que diz respeito à estruturação do ballet de acção, compelido, próprio de Cullberg, o objectivo é criar alguma violência não só no conteúdo do espectáculo mas também na forma. A bailarina e directora da companhia teve que sacrificar muito do conteúdo — elementos como a discussão biológica e social e ataque do autor sobre emancipação das mulheres — e optou por se concentrar na carga erótica da luta de géneros entre Julie e Jean. Brigit Cullberg foi forçada a recriar o espectáculo.

No que diz respeito ao texto, colocou os seus planos em cima da mesa e explicou-os à sua equipa de trabalho. Fez referência apenas alguns episódios importantes: Julie a treinar o noivo na quinta, os festejos do solstício de verão no celeiro — onde Julie tem a oportunidade de desafiar Jean. Assim, além de variar o espaço, alargando-o ao castelo e ao celeiro — não o confinando meramente à cozinha —, Cullberg decide também aumentar o número de protagonistas e a referência que se faz a estes: tal é o caso do noivo, do camponês bêbedo, de Clara (através do diálogo entre Kristin e Jean), etc. Fez ainda questão de notar a necessidade de incutir alguma poesia no fim trágico de Julie. (cf. Näslund, 1995:122)



CCL. Julie pede a Jean que volte a dançar com ela no celeiro. Performance na tournée em Londres, 1951.



CCL. Julie exibindo-se em cima de Jean, Londres, 1951.

O humor na peça de Cullberg é também um elemento importante, uma vez que os constituintes cômicos são um traço distintivo entre o drama de Strindberg e o conteúdo do ballet. Como se sabe, o humor está ausente em Strindberg — ainda que os diálogos sejam construídos em torno de reviravoltas bem-humoradas. O Conde e o noivo são caricaturas e a sua aparição no ballet, além de ser breve, é feita através de movimentos ridículos. Porém, apesar de ser eliminado o perigo da sua ausência, a figura do Conde continua espiritualmente presente no espectáculo. A reversão de

identidades através do cómico na crítica do papel do Conde tem continuidade nos traços caricaturados e algo burlescos que são mantidos na organização da festa de Kristin. Mas estas cenas cómicas — a entrada Conde e do noivo em cena, a pantomima de Kristin — têm uma função clara no drama do ballet. Funcionam como uma forma de repouso, tal como Strindberg criou os seus próprios momentos de «mellanakter» —entre actos — para aliviar os momentos carregados de tensão dramática.

É também de notar que até mesmo os camponeses são bastante caricaturados e estereotipados, formando um todo. Agricultores são caracterizados como indivíduos brutos e simplórios, mas a visão da coreógrafa talvez não seja inteiramente surpreendente pois, como refere Näslund, Cullberg pertencia também ela a uma classe alta e dificilmente tinha estado em contacto com os agricultores, por isso idealizava-os desta forma (cf. Näslund: 123). Também era este o conceito que estava habituada a ver reproduzido nas peças teatrais. Refira-se que um padrão semelhante foi produzido no filme de Alf Sjöberg, com a introdução do bêbedo ruivo que traduz uma imagem do camponês altamente estereotipado.

No ballet de Cullberg há ainda uma influência visível de Kurt Jooss, coreógrafo habituado a fundir teatro e, por sua vez, um precursor das teorias de Laban. Näslund indica que muitos críticos contemporâneos viram, na caricatura do Conde e do noivo feita por Brigit Cullberg, uma evidente influência de Jooss, assim como na gestão de danças do grupo que tem sempre uma função dramática e não meramente decorativa. De maneira característica, Jooss fazia o tratamento do trabalho de grupo como um todo, individualizando, porém, quase todos os camponeses pelo seu carácter, conferindo-lhe uma personalidade exclusiva. Cullberg fá-lo através da invocação de nomes distintivos: Skogvaktarns, Clara, Anders, etc.

A influência de Jooss é também visível na maneira de usar o espaço e de criar tensão no mesmo: a relação do movimento e do espaço, onde se movimenta o coro — *koreutiken* (choreutic) — e a utilização de qualidades dinâmicas que servem a própria cinética do movimento — *eukenetiken*. A utilização das direcções do espaço de cena é pautada pelo uso de diagonais e de círculos marcantes. O papel da trajectória diagonal torna-se interessante uma vez que é utilizado em praticamente todas as cenas e talvez

mais claramente na cena da cozinha, onde o duelo entre Julie e Jean se situa numa transversal entre a porta e a mesa da cozinha.

Por seu turno, a utilização do círculo tem lugar no encerramento da cena do celeiro e na última imagem onde os ancestrais dançam em minueto. Com a sua presença fantasmagórica rodeando Julie, acabam por abafá-la e dar a sensação que a protagonista é a consubstancialização de todos os seus ancestrais. A cena culmina com o fecho do círculo iniciado. Quando Julie então repete o minueto, utilizando a mesma técnica, comprova-se que esta não permite nenhuma abertura, nenhuma saída. É inexorável. Porém, o uso do semicírculo tem um significado diferente. Julie faz a sua entrada em cena em diagonal, tendo uma acção de ataque, mas é então transferida para um semicírculo quando se aproxima de Jean e Clara. Esta técnica indica as voltas num ataque ousado como indicativo de incerteza. Julie fica chocada com o que vê — a dança entre Jean e Clara — mas sabe como deve lidar com a situação. Esta abordagem não é tão forte emocionalmente, ao contrário dos círculos completos, são mais fracos, mais hesitantes e inseguros. Na cena seguinte, a entrada de Julie pretende mostrar um personagem que sabe bem o que quer, corajoso e ousado. O celeiro tem um ambiente limpo, neste momento.

Combinando a técnica clássica com a contemporânea e aplicando a dinâmica de Jooss, Cullberg cria um manifesto equilíbrio propositadamente instável na dança camponeses em pleno celeiro. Mas, a base da expressão do povo camponês, em termos de movimento, ainda é manifestamente clássico.

Cullberg combina a técnica clássica e a contemporânea, influenciada por Jooss, para poder alcançar uma maior capacidade de expressão. A coreógrafa usa o movimento apenas quando este expressa algo e não se fixa meramente num patamar decorativo. Os papéis de protagonistas móveis são, portanto, peças fundamentais para ela. No drama, Strindberg atende a dois mundos muito diferentes, duas classes sociais diferentes e, portanto, uma desculpa para fazer uso do clássico e do moderno. Neste caso, a técnica de Jooss serve para fazer a descrição do confronto entre eles. A mistura entre o clássico e o moderno não é algo inovador nos anos 50, quando *Fröken Julie* foi transposta para ballet. Kurt Jooss, por exemplo, abriu caminho para esta fusão, mas não o usou de forma consciente e a fim de representar um jogo psicológico. A mistura

das duas correntes serviu também para despertar a consciência dos críticos mais puristas.

Cullberg não tinha, na época da criação do ballet 1949-1950, pouca experiência na criação de coreografia clássica. Mas a limitação na expressão era algo que havia sido sempre criticado na coreógrafa, antes e depois *Fröken Julie* (cf. Näslund, 1995: 124). Olhando para a produção da Cullberg como um todo pode ser determinado que, na generalidade, o drama em si é mais importante do que dança. O que se expressa torna-se mais importante do que a forma «como» se expressa.

Todavia, ao considerar-se a linguagem coreográfica de *Fröken Julie* convencional, isto deve-se à sua forma exterior: a reacção dramática imita a dança havendo uma fusão do drama com o movimento. No entanto, Erik Näslund refere que a dança enquanto forma pura deve ser analisada como algo mais do que mera reprodução de uma trama. Explica que nas produções posteriores a *Fröken Julie*, como *Medéia*, *Romeo e Julieta* e *Månrenen — As Renas da Lua —*, Cullberg tenta explorar apenas a dança, afastando-se do trabalho que desenvolveu com o ballet de Strindberg, onde promoveu a reprodução dramática. Mais tarde, viria ainda a tentar coreografias com formas mais abstractas, como é o caso de *Kärlekens ringdans — A Dança do Amor —* em 1956:

«Efter "Fröken Julie" skulle Cullberg i framför allt "Medea", "Romeo och Julia" och "Månrenen" söka uttrycka sig i rent dansade dramer, utan att använda sig av den äldre typ av mimisk-dramatisk aktion som återfinns i Strindbergsbaletten.

Koreografen skulle även komma att experimentera med en mer abstrakt hållen koreografi (som i "Kärlekens ringdans" 1956).» (Näslund, 1995: 125)

Ballet Cullberg: Projectos recentes. Dansupati no yoru de Miyauchi Mitsuya (1987) — Ocidente vs Oriente.

Para comemorar os 100 anos da morte de Strindberg, o Cullberg Ballet apresenta, durante a temporada de 2012, *The Strindberg Project*. O projecto pretende criar trabalhos na área da dança e a estreia foi marcada no *Dansens Hus* de Stockholm no dia 15 Março de 2012.



CCLII. *The Strindberg Project*, cartaz de apresentação. Cullberg Ballet, 2012.

A coreografia esteve a cargo de Tilman O'Donnell e Melanie Mederlind — que acompanhou as encenações de Luís Miguel Cintra durante o Ciclo Strindberg, pelo Teatro da Cornucópia — foi responsável pela direcção do projecto. Esta apresentação está inserida no movimento cultural que pretende dar vida a Strindberg, no meio artístico, um pouco por todo o mundo.

Em entrevista exclusiva para o Cullberg Ballet, Tim O'Donnell refere a importância de ver Strindberg enquanto artista e ícone, bem como na necessidade de uma fusão multilinguística e cultural. A China é o ponto de referência:

«I'm delighted to be back with Cullberg Ballet, this time as a choreographer, to work with the artists who make up the company. One of my sources of inspiration is the writer David Foster Wallace. I read a quote by him just after being asked to work on The Strindberg Project. 'To make someone an icon is to make him an abstraction, and abstractions are incapable of vital communication with living people.' It made me start to think about Strindberg as an artist and an icon. How are artists turned into icons, and how does that affect the way we experience their art? That will be my starting point.»

In the final years of his life, Strindberg largely abandoned literature and dedicated himself to attempting to master Chinese. "Now the Chinese are coming, it might perhaps be time to learn their language!" he bursts out in one of his texts. While the published conclusions of Strindberg's linguistic studies were rejected by contemporary linguists and their successors, they are nevertheless the result of a huge effort by Sweden's greatest author and demonstrate his tremendous power of association.

In the form of a stylised language lesson, Strindberg's paths of free association and mental leaps serve as a starting point for Melanie Mederlind's and the dancers' exploration of the language. We listen, repeat and translate. Out of the incomprehensible suddenly emerges something beautiful and fragile that we can all understand and share. The multilingual ensemble is enveloped in echoes and projected images, words and pictures combine with memories and imagination. The language collides with a constantly shifting concept of China from the past and from the future – as a landscape, a dream and a poem.»

Melanie Mederlind explica também o que a apaixonou neste projecto, sublinhando a quase profecia de Strindberg em relação à China: «It has always been my dream to work with dancers. I feel honoured. Cullberg Ballet is a context in which I am a stranger and at the same time at home, considering the company's tradition of dance theatre. I have great respect for dance and am inspired by its proximity to contemporary art.

Today, a hundred years later, Strindberg's words on China seem almost prophetic. The performance will be based on Strindberg's linguistic texts and will be a playful and stylized language lesson. I want to take in the different linguistic backgrounds of the dancers and create an ensemble piece out of language, associations and images.» (Cullberg Ballet, Site Oficial)

Se por um lado a Ópera de Pequim tenta granjear admiradores na cultura ocidental, por outro a cultura ocidental abre portas para que esta miscigenação cultural aconteça, através de projectos como o que Cullberg Ballet desenvolve.

Para terminar, referir-nos-emos à adaptação, realizada por Miyauchi Mitsuya e Ichinomiya Hajime, para musical. Foi apresentada em Outubro de 1986, em Tóquio, sob o título *Dansupati no yoru*, (*A Festa de Dança Nocturna*). Como facilmente se percebe, o *midsommarafon* sueco é sempre carregado de uma magia muito significativa, bem como de um erotismo emergente, características que também transparecem em *Hemsöborna*. Para estes dois japoneses, a festa serviu-lhes mesmo como mote para o título. Vincando uma nova criação, os personagens viram

igualmente os seus nomes alterados: Julie passou a ser Ojosama (Honoured Lady); Jean, Ken; e Kristin, Renge. Acrescentou-se, por fim, uma irmã, Sumire:

«The songs and (break) dances were interwoven with spoken passages. At the end, Ojosama threatened to kill Ken with the revolver he planned to use against her. As he knelt asking for mercy, she disappeared indiscernibly outside. A moment later a shot was heard.» (Christina Nygren, *Entré* 6/86, 37, trad. Törnqvist, op. cit: 270)

As transposições feitas da obra acabam por ultrapassar inevitavelmente muitas fronteiras, porque a peça nunca deixou de ser uma peça de teatro, nem o espectáculo se afastou completamente do espectáculo teatral — exceptuando talvez a transposição para televisão e cinema, que se distanciam completamente do palco enquanto espaço físico. No entanto, não podemos deixar de referir que ao separarmos a obra da *mise en scène* teatral, ela perde a sua essência original. Aparta-se da *Fröken Julie* inicialmente criada por Strindberg. A este propósito, Patrice Pavis, em *Le Théâtre au Croisement des Cultures*, alerta para a perda da especificidade e da forma da *source culture* à medida que é transposta para a *target culture*. No contexto, focamos não somente culturas diferentes, quando a peça viaja para outros países, mas fundamentalmente a sua transposição para uma forma de expressão diferente da inicial e daquela para a qual foi concebida. Não soará de todo estranho ou descontextualizado se se evocar a metáfora da ampulheta de Pavis para o este encadeamento de ideias.

«[The hourglass] is a strange object, reminiscent of a funnel and a mill [...] In the upper bowl is the foreign culture, the source culture, which is more or less codified and solidified in diverse anthropological, sociocultural or artistic modelizations. In order to reach us, this culture must pass through a narrow neck. [...] The grains will rearrange themselves in a way which appears random, but which is partly regulated by their passage through some dozen filters put in place by the target culture and the observer. The hourglass presents two risks. If it is only a mill, it will blend the source culture, destroys its every specificity and drop into the lower bowl an inert and deformed substance which will have lost its original modelling without being molded into that of the target culture. If it is only a funnel, it will indiscriminately absorb the initial substance without reshaping it through the series of filters or leaving any trace of the original matter.» (Espasa, 2000: 60)

Do teatro para o ballet, ou do teatro para o cinema — ainda que sejam suecos — a obra tem que passar da parte de cima da ampulheta para a parte de baixo do relógio. Nessa passagem sofre inevitavelmente alterações profundas e indiscutíveis. Ainda que todos os grãos de areia do relógio se reorganizem de forma harmoniosa — de forma a que possamos reconhecer *Fröken Julie* no produto final — algo é profundamente

modificado na obra de Strindberg. Pode entender-se este fenómeno com uma perda? Talvez seja mais adequado afirmar o contrário: que se trata de uma riqueza, uma vez que há um contributo de toda uma equipa de trabalho — director, encenador, tradutor, coreógrafos, cenógrafos, actores — que se reúnem para, de acordo com os seus critérios e os seus objectivos, tentarem apresentar o melhor espectáculo possível. Os trabalhos desenvolvidos são sempre sujeitos a críticas positivas e negativas: há trabalhos que desvirtuam completamente a obra, outros que parecem até superá-la — veja-se o caso do filme de Sjöberg. No entanto, tal como se tratasse de uma obra arquitectónica que se prolonga no tempo, cada época, cada construtor dá o seu contributo e torna-a única para si, em última instância.

Do mesmo modo, face à extraordinária variedade de abordagens que contemporaneamente são levadas à cena ou para o domínio de outras artes, torna-se difícil continuar a defender fórmulas únicas e intocáveis de dramaticidade e teatralidade. Precisamente por isso, esta dissertação pretende examinar como determinada encenação ou transposição foi concebida em função dos processos dramaturgicos que lhe estão associados, situando historicamente a produção que é dependente das circunstâncias, que obviamente, *financiam* a sua concretização.

Estes argumentos são sustentados sobretudo pela teoria de Patrice Pavis no seu estudo, *L'Analyse des Spectacles*:

«La seule chose que l'on puisse affirmer, c'est que chaque moment historique, et chaque pratique dramaturgique et scénique qui lui correspond, possède ses propres critères de dramaticité (façon de tendre un conflit) et de théâtralité (manière d'utiliser la scène). Au lieu de tenter une définition phénoménologique, universelle et abstraite, de la spécificité de l'écriture dramatique, mieux vaut en conséquence traiter historiquement chaque cas particulier, c'est-à-dire examiner comment le texte a été conçu en fonction d'une certaine pratique de la langue et de la scène et quels procédés dramaturgiques se trouvent mis en valeur. (Pavis, 1996: 190)»

No contexto nacional sueco e mais claramente num contexto internacional — seja ele alemão, russo, finlandês, norte-americano ou inglês —, aliada à transposição, está simultaneamente a adaptação da obra, como já foi referido anteriormente, dado que ao viajar pelo mundo ela pressupõe ao mesmo tempo uma tradução e uma adaptação, quer em termos textuais, quer em termos semióticos e estéticos.

O caso de *Fröken Julie* é particularmente interessante porque nos revela de que forma uma obra ultrapassa os limites impostos pelo tempo e, em certa medida, supera o próprio autor, revestindo-se, ela mesma, de autonomia. Adquirindo definitivamente o estatuto de clássico, *Fröken Julie* adquiriu também *saleability* — termo utilizado por Espasa (cf. Espasa, *idem*: 56): no caso da transposição para ballet, houve uma combinação tão perfeita entre obra, performance e recepção do público, que o bailado se tornou altamente vendável. Citando Susan Bassnett, Espasa refere que «under this alleged “performability”, there hide economic policies: the name of a well-known playwright can attract more people» (Espasa, *idem*: 57). Este facto não é novidade, mas foi a obra em bailado, pelas mãos específicas de Cullbert, que atraiu o público. Só assim se explica o sucesso que a tornou comercial e o facto de ter suscitado o interesse em filmá-lo repetidamente para a televisão sueca. E só assim se justificam as sucessivas coreografias, inspiradas na de Cullbert, pelo mundo fora. Estamos perante o exemplo de como, através de um bailado, as pessoas são induzidas a esquecer que estão perante uma transposição da obra, processada pelo funil ou moinho de um relógio de areia.

No caso específico de Portugal não se fez, até ao momento, nenhuma transposição nacional da peça para outros meios que não o do teatro e das transposições feitas para radio, TV e cinema pouca ou mesmo nenhuma divulgação tiveram no nosso país. Chegou-nos apenas uma série de televisão com seis episódios, intitulada *Strindberg – Uma vida*, como já foi mencionado em estudo anterior (Campos, 2007: 123). O quarto e o quinto episódios debruçaram-se sobretudo sobre a criação, a primeira representação e o fracasso de *Fröken Julie*:

«Os problemas financeiros de August Strindberg continuam. Com Siri e os filhos refugia-se num castelo dinamarquês cuja proprietária, uma condessa misteriosa, mantém uma estranha e enigmática relação com o criado. «Miss Julie» é o resultado da análise desta experiência. No entanto, a representação da peça em Copenhaga é um fracasso de que Strindberg culpa Siri, a intérprete principal.» resumo do 4º episódio, Expresso, 21 de Novembro de 1987. «Depois do fracasso obtido com a peça «Miss Julie», August Strindberg fica profundamente abatido. Incapaz de assumir (por inteiro ou parcialmente) a derrota, acaba por culpar dela Siri, a intérprete principal. Naturalmente, a já de si conflituosa situação matrimonial vivida pelos dois torna-se insustentável. O divórcio apresenta-se, então, como a única solução possível...» (Expresso, 28 de Novembro de 1987).

Esta série televisiva foi exibida na RTP2, semanalmente, com início a 7 de Novembro de 1987. Curiosamente, no dia anterior, *Sonho* tinha estreado pelas mãos do TEUC.

Ainda que no final da década de oitenta não existissem em Portugal mais do que dois canais televisivos, a exibição da série destinava-se claramente a atender a um público mais restrito. Era exibida às 21 horas todos os Sábados. Chegou-nos directamente da Suécia através da Sveriges Television 1 e da Satel Film, de Viena, em associação com Sacis, Télé-Hachette, WDR e Danmarks Rádio. Kjell Grede e Johan Bergenstrahle foram os responsáveis pela realização da mini série.

Mesmo no que diz respeito ao cinema, nem o filme de Mike Figgis, nem o de Linda Wendel tiveram divulgação comercial no nosso país, o que reforça a ideia que os filmes se delimitaram a um nicho muito específico em termos de comercialização e divulgação.

Em 2011, o Teatro Nacional São João acolheu a produção búlgara do Teatro de Laboratório Sfumato, com sede em Sófia. Esta adaptação intitulada *Julie, Jean et Kristine* tinha já sido apresentada em Paris, onde obteve enorme sucesso. No capítulo dedicado às encenações portuguesas pretende dar-se-á uma maior atenção a esta adaptação apresentada em Portugal.

III. REESCRITAS DA OBRA

A utilização do termo *reescrita* que Lefevere conota com o processo de tradução prende-se com o facto de a obra literária ser alterada em função dos diferentes confrontos linguísticos, culturais, ideológicos e estéticos do sistema de chegada (cf. Lefevere, 1993). Este conceito corresponde ao que muitos entendem por adaptação ou versão. Nos casos das obras de Patrick Marber e de Phil Willmott não se trata de uma operação de tradução. Ainda que os autores se inspirem na tragédia de Strindberg, pretendem construir uma obra nova. Porém, ao assegurarem a transposição da obra para um outro contexto espacial e temporal, ao negociarem a alteridade, estas operações de *reescrita* não deixam de se manter coladas à estrutura e ao modelo. Definir as fronteiras entre *reescrita*, versão ou adaptação é algo que se apresenta como complicado, porque há nesta operação uma criação de palimpsesto consciente e que não se quer muito rasurado, por muito que se reescreva descontextualizando, subtraindo ou adicionando elementos, o original permanece como base e o novo autor faz questão que assim seja.

1. *After Miss Julie* — Patrick Marber after Strindberg

A obra de Patrick Marber surge em 1995, quando foi convidado por Simon Curtis a escrever uma adaptação para a BBC. Michael Robinson e Michael Hastings juntaram-se-lhe para acompanhar o trabalho de tradução. Assim, Robinson apresentou-lhe uma tradução o mais fiel possível ao texto sobre a qual depois trabalhou (cf. Marber, 2003: 2). A transposição para a série televisiva «*After Miss Julie*» foi exibida no dia 4 de Novembro desse ano. Da lista de actores constavam Geraldine Somerville (Julie), Phil Daniels (John) e Kathy Burke (Christine).

Oito anos mais tarde, com Michael Grandage, começou novamente a trabalhar no manuscrito e procedeu-se a uma série de alterações. Escolheram propositadamente os actores para cada papel, de acordo com as características peculiares de cada um, e a peça estreou no Donmar Warehouse, em Londres, no dia 23 de Novembro de 2003. Desta primeira encenação, contaram com a colaboração de Kelly Reilly (Julie), Richard

Coyle (John) e Helen Baxendale (Christine). Michael Grandage foi o responsável pela encenação e direcção de actores.

Tendo consciência de que se trata de uma *modernização* da peça de Strindberg, Patrick Marber explica na edição da obra que «I have been unfaithful to the original. But conscious that infidelity might be an act of love» (Marber, 2003: 2). Esta justificação serve também como desculpa para que o público não possa *colar* demasiado o que vê ao original, caso as diferenças lhe soem muito distantes e díspares. Lembra, no fundo, a *tentativa* a que Strindberg se refere na última página do prólogo que escreveu para a obra. (cf. Strindberg, 1963: 71)

A crítica inglesa recebeu com carinho esta reescrita e elogiou a destreza de Marber em recolocar o enredo num cenário do pós-guerra. Todavia, nas duas críticas escolhidas para amostra do impacto da apresentação na crítica valorativa da imprensa londrina, surgem algumas observações menos positivas. Michael Billington, no jornal *The Guardian*, a 26 de Novembro, noticia a apresentação de Marber com algum entusiasmo. No entanto, faz um apontamento interessante sobre um — entre outros — desajustamentos da peça: o facto de Christine tolerar a infidelidade do noivo com alguma naturalidade; o episódio em que Christine vai à igreja, uma vez que a vitória do Partido Trabalhista ocorreu numa Quinta-feira e seria improvável que um empregado abandonasse o seu posto de trabalho para ir a uma cerimónia numa Sexta-feira de manhã; a manifestação dos empregados no lado de fora da casa. Contudo, o trabalho de actores em cena merece os seus aplausos:

«[...]In Marber's version Miss Julie, still raw from being jilted by her officer fiancé, becomes the daughter of a Labour peer. John, the chauffeur with whom she has a catastrophic midsummer night's fling, is torn between obeisance and consciousness of the working-class's new-found power. And Christine, John's fiancée, embodies the kind of gumption that allows her to tolerate her partner's sexual waywardness if not that of her social superior.

You could nitpick over some of Marber's details: since the Labour victory was declared on a Thursday, it seems unlikely that Christine would have been going to church the next morning. And, although there is a good moment when drunken revellers batter on the kitchen's taped-up windows, you feel electoral euphoria might have impinged even more on the action.

But what Marber captures precisely is the way the heroine's hysteria is heightened by the night's tumultuous events. Boyishly reared by an emancipated mother and a suicidal

father, she is the victim of heredity, environment and her own anachronistic position as an outsider in the new socialist England.

It is the sense of Miss Julie as a lost soul that is beautifully caught in Kelly Reilly's astonishing performance. She saunters arrogantly into the servant's quarters and even makes a toast to the workers sound like a mocking sexual invitation. But, in the post-coital scenes, Reilly's splayed fingers and inturned toes suggest a woman ill at ease not only in her own body but in her current social limbo. For once the heroine's suicide seems inevitable rather than willed.

Michael Grandage's production also gains enormously from the accuracy of Bunny Christie's farmhouse kitchen where even the labelled bells remind you of the survival of the caste-system. And, while Richard Coyle captures exactly John's mixture of swagger and servitude, Helen Baxendale exudes a lifetime's drudgery as his put-upon fiancée. But the real virtue of Marber's version is that it refreshes an old play and reminds us that it is as much about psychological disintegration as the never-ending sex and class wars.» (*The Guardian*, November 26, 2003)

Charles Spencer, em *The Telegraph*, refere que Strindberg e Marber deveriam andar juntos como «horse and carriage», parafraseando a música de Frank Sinatra, tal a cumplicidade que o *reescritor* conseguiu atingir através da sua actualização da obra.

«Love and marriage, as Frank Sinatra once memorably informed us, go together like a horse and carriage. And so, too, do August Strindberg and Patrick Marber, though there is precious little romance in the air in *After Miss Julie*, just lashings of sex, violence and class hatred. I need hardly add that I loved this show.

Marber first adapted Strindberg's thrillingly intemperate account of sex across the class divide for television in 1995, just before he wrote his big hit *Closer*, an account of the tortuous love affairs and infidelities of four present-day Londoners. *Closer* has been described as an updated version of Coward's *Private Lives* given a bitter late-20th-century twist. But, in its bruising sexual confrontations and keen awareness of the way love and desire can so easily corrode into jealousy and hatred, it was clear that Marber also had a great deal in common with Strindberg.

In a note to his version of *Miss Julie*, Marber writes: "At times I have been unfaithful to the original, but always conscious that infidelity might be an act of love."

That love shines through in this electrifying stage version, blazingly directed by Michael Grandage, and so too does a keen dramatic intelligence. *Miss Julie* has never seemed more relevant, or more resonant.» (*The Telegraph*, 27 Nov., 2003)

A 28 de Julho de 2006 fez-se uma apresentação regional no Theatre By The Lake em Keswick. Estas representações terminaram a 1 de Novembro desse ano. Os personagens entretanto foram desempenhados por outros actores: Juliette Goodman (*Miss Julie*), Guy Parry (*John*) e Polly Lister (*Christine*). A encenação esteve a cargo de Simon H. West. Esta performance causou impacto novamente na crítica jornalística

pelo impacto do jogo de actores e pela dinâmica desenvolvida em torno da química sexual (cf. Robinson, 2008: 874).

Em 2009 registam-se mais duas encenações interessantes: uma em Salisbury e outra em Nova Iorque num dos teatros da Broadway.

A primeira mencionada decorreu durante o mês de Outubro, no Salisbury Playhouse, sob encenação de Tom Daley. Do elenco de actores fizeram parte Lucinda Millward (Julie), Christopher Harper (John) e Caroline Faber (Christine). Além da fotografia, Tom Scutt executou também todos os trabalhos de cenografia, onde procurou reproduzir com rigor um espaço amplo, recheado de pequenos detalhes arquitectónicos, como se podem observar nas imagens seguintes:



CCLIII. Christine executa a pantomina, Salisbury Playhouse, 2009. Fotografia Tom Scutt.



CCLIV. John e Julie encetam a relação sexual entre ambos, Salisbury Playhouse, 2009. Fotografia Tom Scutt.



CCLV. Julie expressa o seu contentamento assim que entra na cozinha, no início da peça, Salisbury Playhouse, 2009. Fotografia Tom Scutt.



CCLVI. John e Julie no momento pós-coito, Salisbury Playhouse, 2009. Fotografia Tom Scutt.



CCLVII. Julie no momento em que sai para cometer suicídio, Salisbury Playhouse, 2009. Fotografia Tom Scutt.

A segunda performance deste ano, mais conhecida, ocorreu em Nova Iorque e teve Sienna Miller como cabeça de cartaz no Roundabout Theatre Company. Sob direcção artística e encenação de Mark Brokaw, Jonny Lee Miller e Marin Ireland desempenharam os papéis dos restantes personagens. Brokaw serviu-se da beleza de Miller provavelmente para atrair um maior número de público ao espectáculo, valendo-se da *saleability* (cf. Espasa, *idem*: 56) desta actriz enquanto cabeça de cartaz⁹⁷. Porém, a sua escolha revelou-se fatal para a crítica nova-iorquina. Das quatro performances referidas até ao momento, esta foi seguramente a que recebeu pior nota. Por exemplo, no *New York Times*, Ben Brantley é referido que a actriz parece uma noviça no piano, enquanto tenta construir o seu personagem, que apesar de o par amoroso ter uma bela apresentação física isso não se traduz na construção dos protagonistas. Como se pode observar no cartaz de apresentação da peça, há um particular destaque para o rosto de Sienna Miller, enquanto Jonny Miller é fotografado de perfil. Sublinha-se nesta fotografia o ambiente sexual, apesar de o desfecho da peça e os elementos cénicos constarem do cartaz: a mesa da cozinha, a faca, a garrafa de

⁹⁷ Os motivos que levaram à escolha de Brokaw não constituem casos isolados, Muitos outros encenadores fizeram o mesmo. Christian Benedetti escolheu Isabelle Adjani em 1983 e em 1985 para a sua encenação no Théâtre Édouard VII. Depois, tendo que ser hospitalizada, Andreas Voutsinas assegurou, no mesmo ano de 1983 e no mesmo teatro, a peça substituindo a actriz enferma por Fanny Ardant. Recentemente, no Festival d'Avignon de 2011, Frédéric Fisbach escolheu Juliette Binoche para desempenhar o papel de Julie. O facto de serem escolhidas actrizes de talento comprovado no cinema para desempenharem este papel permite que mais público seja atraído uma vez que reconhece o elenco. Porém, estas escolhas — na maior parte dos casos — não são indicativas de um aumento de qualidade entre o jogo de actores, pelo menos atendendo à crítica teatral que lhes é feita.

vinho, um dos copos de vinho em pé, enquanto que o outro está caído, vertendo vinho sobre a mesa — simbolizando a derrota de Julie. E foi esta opção em escolher o *duo Miller* que, na opinião de Ben Brantley, não terá sido a mais acertada.



CCLVIII. Cartaz de apresentação da peça ao público, *After Miss Julie*, Roundabout Theatre Company, Encenação Mark Brokaw, 2009.

«[...]If Julie is written as clashing chords of conflicted impulses, Ms. Miller plays them like a novice at a piano, plunking down each note loudly and individually.

She conveys Anger, Self-Abasement, Sorrow and Fear very clearly and, on occasion, convincingly. But the segues among these feelings are never natural, let alone inevitable, so that when events take a turn for the lurid, the audience is laughing when it should be recoiling.

[...] Ms. Miller wears Michael Krass's swing-era costumes stiffly, and her manner is often that of a little girl pretending to be a grand lady. Mr. Brokaw unwisely underscores this impression by having her stand in rigid, straight-backed profile, staring across Allen Moyer's vast set at the too symbolic chasm that divides her Julie from John.

[...] While Mr. Miller and Ms. Miller are undeniably attractive people, their Julie and John don't seem terribly attractive to each other, a serious problem. There is one early moment of real erotic tension, when Julie extends her leg and asks John to kiss her shoe. Ms. Miller looks smug at first, then saucy, then distinctly uncomfortable and finally a bit frightened, as Julie wonders what she has let herself in for.

[...] Mr. Miller snatches at that pretty foot like a ravenous fish going after a hooked worm. Unfortunately, he — and we — are destined to stay hungry for the rest of the night.» (Ben Brantley, NYT, October 23, 2009)

Na sua crítica, Terry Teachout vai ainda mais longe quando escreveu para o *Wall Street Journal* a 23 de Outubro, arrasando por completo a performance da actriz, ridicularizando inclusivamente o Teatro por ter permitido que a escolha tivesse recaído em Sienna Miller:

«Mr. Marber claims that *After Miss Julie* is "in its way, truer" than the original play on which it's based, but all he's done for *Miss Julie* is tart it up with politics and vulgarize it beyond recognition. As for Ms. Miller, a model turned second-tier movie star, all she does is stalk around the stage striking vampy poses and looking really, really skinny. I almost felt sorry for her, but the truth is that she has no more business playing a classic stage role than I have posing for the cover of *Vogue*. The Roundabout Theatre Company should be ashamed of itself for asking her to do so.» (Terry Teachout, *Wall Street Journal*, October 23, 2009)



CCLIX. Sienna Miller desempenhando o papel de Julie no momento em troca olhares com John e acende um cigarro, The Roundabout Theatre Company, encenação de Mark Brokaw, 2009.



CCLX. Julie no momento em que pede a John que lhe beije o pé, The Roundabout Theatre Company, encenação de Mark Brokaw, 2009.

Ora na peça de Marber, que se procurará analisar agora com mais algum rigor, optou-se pela utilização de fotografias da peça de 2003, com Kelly Reilly no principal papel. Patrick Marber tenta, de facto, actualizar a peça do dramaturgo sueco e transferi-la para um contexto social do pós-guerra. Logo através da visualização da cozinha e da entrada de John, o espectador reconhece elementos que lhe são familiares — ainda que, de alguma forma, já ultrapassados: o sistema telefónico, o jornal que o motorista traz, as chaves do carro que pousa dentro de um pequeno recipiente, os cigarros que os personagens femininos da peça fumam. São, na sua generalidade, hábitos e elementos que se mantêm nos dias de hoje, apesar da modernização dos *décors* ou dos trajes. É também visível a nacionalização da peça através do uso de costumes

específicos ingleses, do facto da acção decorrer durante a vitória do Partido Trabalhista e de os nomes terem sido transferidos para a onomástica nacional. Também aos animais são atribuídos novos nomes: a cadela passa a chamar-se Emily e a ave, Serena.

Assim que entra em cena, John refere a Christine que conduziu o patrão — aqui mantendo o título de *Lordship* — até Central Hall, onde decorrem os festejos da vitória do partido em 1945, numa Quinta-feira. Os dois empregados comentam entre si que há uma grande movimentação de gentes nas ruas e, tal como na obra de Strindberg, o motorista reprova o comportamento de Miss Julie no baile do celeiro, junto dos trabalhadores. Ouvindo a aprovação de Christine — de que é normal que a senhora não tenha paciência para papéis sociais depois do rompimento com o noivo, que lhe trouxe grande dor —, John conta a mesma versão sobre a separação entre ambos: o treinamento, o pingalim, a quebra do pingalim.



CCLXI. John relata a Christine o comportamento de Miss Julie no celeiro. Encenação de Michael Grandage, Donmar Warehouse, 2003.

Através do discurso proferido, o público não põe em causa a relação próxima entre os empregados. No entanto, ambos brincam com alguma ironia acerca da ligação que mantêm:

«**Christine** Isn't he particular? Heaven help the woman who marries you.

She hands him a wine glass.

John Easy, you're talking to a gentleman here. *Your* gentlemen, perhaps.

He tastes the wine ostentatiously to amuse her.

Like Churchill: robust, full-bodied...

He drains the glass.

And finished.

Christine Poor Winston.

John Hardly *poor*.» (Marber, 2003:7)

Marber insere neste diálogo o duplo sentido das palavras e o cômico. Há um jogo de palavras entre o vinho, Churchill e John, não sabendo ao certo a que é que John compara o famoso estadista inglês. Usa o copo de vinho, como se o estivesse a descrever, mas Christine sabe que ele se está a comparar a si próprio a Winston Churchill e desdenha dessa comparação. Começa-se então a perceber que o motorista se coloca numa posição superior aos demais, comparável a um ministro.

Quando se dá a entrada de Julie em palco, é perceptível de que é claramente diferente do personagem strindberguiano: é mais simpática e afável com os empregados, mostra um incrível contentamento com a vitória do partido e é com cortesia que trata Christine, usando expressões como «angel» e «could you, please...». Num tom de brincadeira, Julie pergunta aos dois se estão contentes com a vitória, pois supõe que aquela foi a intenção e a concretização de voto de ambos. Se Christine se apressa a concordar com a patroa, John mostra algum snobismo e, com ironia, diz-lhe que não pode revelar o voto, uma vez que é secreto. É com esta fala que se arma o confronto imediato entre os dois:

«**Julie** And you, John?

John Secret ballot, Miss, I'm afraid I can't reveal.

She flips him ill the face with her handkerchief.

Julie Impertinence!» (Marber, *idem*: 10)

Depois de John e Julie saírem novamente para o baile, segue-se a pantomina de Christine. John haverá de regressar, como se sabe, mas nesta versão a diferença de comportamento do personagem diverge, como se pode observar através da didascália:

«He sees that she's asleep and gently stubs out the cigarette.

He goes to the sink and washes his face. It is a hot night and he is sweating from dancing.

Christine wakes up, watches him.» (Marber, *idem*: 12)

Ao ver Christine acordada, John reforça a ideia de que a patroa está louca — o que não é novo —, mas explica que todos os empregados se riem do seu comportamento. Christine mostra novamente o seu lado solidário e acode a defender a patroa. Conta a John que é natural que ela esteja exaltada, mais do que o habitual, porque teve o período menstrual essa semana: «**Christine** Don't he mean, she's not herself. She's got the curse this week, Claire told me.» (Marber, *idem*: 12).

Por fim, a relação entre John e Christine torna-se mais explícita e Miss Julie incentiva os beijos trocados, logo que entra e os vê:

«**John** You are going to make a - very - good - wife.

On each word he kisses her. They are locked in embrace as Miss Julie enters. Christine has her back to Miss Julie. John faces her. They stare at each other. Then he gently disengages himself.

Julie Please, carry on ...» (Marber, *idem*: 12).

Enquanto John se retira para trocar de roupa, o diálogo entre Julie e a cozinheira também demonstra alterações significativas. Por exemplo, Julie não tenta diminuir a empregada, nem o tipo de relação que tem com John; fala — ainda que alto — para si mesma sobre a relação que tinha com o noivo. Aconselha ainda a ir deitar-se, ao ouvir o bocejo, compreendendo que esteja exausta, ao mesmo tempo que se certifica de que Christine não se tornará num obstáculo para seduzir John. Perante a resistência da empregada, uma vez que espera ainda ir dançar com o namorado, Julie intenta desenganá-la em relação aos homens — que nunca cumprem as suas promessas —, mas mais com segundas intenções do que estando interessada em desempenhar o papel de boa conselheira:

«**Julie** Is John your fiancé? You seem quite ... intimate?

Christine We were going to marry but then the war came and ... we're not engaged officially.

Julie Officially?

Christine Well, I don't have a ring, Miss.

Pause,

Julie (*to herself*) I had a ring ...

Christine stifles a yawn.

Julie I'm sorry, Christine, am I boring you?

Christine No, Miss Julie, I'm very sorry, I'm tired.

Julie Then you must go to bed.

Christine John promised me a dance, I'll just -

Julie Men like to keep their women, not their promises.» (Marber, *idem*: 14)

Seguem-se os curtos diálogos em francês e o motorista explica que aprendeu a falar a língua em França, enquanto acompanhava o pai nas viagens àquele país e ao estrangeiro em geral, durante campanhas de trabalho.

Como já foi referido, um dos hábitos modernos introduzidos em Julie e Christine é o de fumarem. A primeira vez que a dona da casa pega num cigarro é quando os olhos dela se cruzam com os de John e começa a ficar nervosa. A protagonista disfarça o seu mal-estar e pede ao companheiro que lhe fale sobre o facto de ter combatido na Segunda Guerra Mundial. É então este o mote de conversa quando ambos se sentam a beber uma cerveja.



CCLXII. Julie pergunta a John como foi lutar na II Guerra Mundial. Encenação de Michael Grandage, Donmar Warehouse, 2003.

«**Julie** What was the war like?

John Like? Like nothing.

Julie Did you kill lots of Germans?

John Hundreds.

Julie Not thousands?

John Hundreds of thousands.» (Marber, *idem*: 16)

Parece haver, neste diálogo, um prazer sórdido por parte de Julie em querer saber se John já foi capaz de matar e de saber o número de pessoas que matou ao certo. Tal como na peça original, segue-se o momento do brinde. Porém, Marber não põe na boca de Julie um brinde narcisista mas sim uma série de brindes ao socialismo, à paz, ao amor e aos trabalhadores. Os brindes são rematados com a frase «Kiss my shoe», seguindo-se então um bailado entre o pé de Julie e John, como se se tratasse de um ritual de acasalamento ou de uma cena típica entre a fera e a presa.

«**John** To you.

Julie To you.

John To me.

Julie To Socialism.

John To Socialism.

Julie To peace.

John To peace.

Julie What else? To Love.

John To Love.

Julie To the workers.

John The workers.

Julie Bravo.

They drink.

Now kiss my shoe.

He stares at her.

As a sign of respect.

She dangles her foot.

Pause.

He moves to her, she snatches her foot away.

Pause. They look at each other.

She dangles her foot. He moves to her. She snatches it away.

He stares at her. She dangles her foot. He moves very fast, catches it, holds it.

They look at each other.

He kneels and kisses her shoe.» (Marber, idem: 17-18)

Ora, depois de uma série de brindes revolucionários e a tudo e a todos, a frase «Kiss my shoe», evocando o respeito, soa completamente despropositada, uma vez que é antagónica à ideia da construção de um personagem que promove os direitos dos trabalhadores. Esta frase só pode ser entendida — continuando a sublinhar-se o

despropósito — se entendermos o personagem como desequilibrado e fetichista. Aquele pedido pode ser compreendido sob um ponto de vista erótico.

Quando John se queixa de lhe ter entrado uma impureza no olho, Christine acaba por acordar na cadeira e é ela que limpa o olho ao namorado. Então, toda a plateia fica a saber que John e Christine combinam ir à igreja no dia seguinte e que Julie e o noivo vão ficar sozinhos na cozinha a conversar e a beber, uma vez que ela vê logo as bebidas em cima da mesa (cf. Marber, *idem*: 20). Na peça de Strindberg, a criada limita-se a levantar-se na cadeira e a encaminhar-se para o quarto, como que sonâmbula, ignorando completamente Jean e Julie.

Depois da saída de Christine, Julie questiona John sobre o tipo de conversas que ele desenvolve com o pai durante as viagens de automóvel. Quer saber se falam sobre mulheres, amantes ou prostitutas. No fundo, Julie espera que John lhe conte algum segredo ou escândalo relacionado com o pai.

Quando se começam a ouvir os empregados a rodear a casa e a cantar uma música perversa sobre John e Julie — parte da obra que foi criticada por parecer desajustada — as didascálias permitem perceber que os cantos dos empregados apenas atizam a relação entre os dois: é na cozinha que começam a beijar-se e a despir-se. Depois, é Julie quem pede a John que a leve para o seu quarto.



CCLXIII. Julie e John começam a beijar-se ainda na cozinha. Encenação de Michael Grandage, Donmar Warehouse, 2003.

«They kiss and begin to struggle with each other's clothes — aggressive, laughing, scared.

Julie Take me to your room.

She whispers, intimately.

John What?

Julie Just take me to your room.» (Marber, *idem*: 28)

Uma nova introdução nesta peça, completamente inovadora, é habilmente tecida por Marber quando decide fazer uma segunda pantomina de Christine. Esta acorda por volta das cinco da madrugada. Quando entra na cozinha repara nos copos de cerveja, mas o que a intriga é o saco da menina e a poção da cadela que continuam em cima do móvel. Por isso, a cozinheira dirige-se imediatamente para o quarto de John. Abre a porta calmamente e o espectador sabe que Christine vê os dois juntos. Segue-se então um *fade* de luz depois da actriz abandonar o palco. A diminuição da luz e a sua gradação ao longo dos minutos seguintes sugere o tempo a passar. É já de manhã e Julie sai descomposta do quarto do motorista e tenta limpar com um pano o sangue que tem no vestido. John entra em cena quase logo de seguida e mostra-se bastante preocupado com o estado de Julie. Assiste-se a uma alteração do protagonista em termos psicológicos, havendo um aditamento qualitativo às suas características: ao contrário do drama de 1888, este John mostra-se amoroso na fase pós-coito.

«**Julie** Sorry.

He takes the rag and puts it in the bin.

John You all right?

She nods. They kiss, tenderly.

Silence. Exchange of looks.

John You're all right?

Julie Mmmhm.

He offers her a chair, she sits.» (Marber, *idem*: 29)

Sentados à mesa, falam dos planos da viagem de forma bastante natural, como se já tivessem concertado isto dentro do quarto. Por duas vezes, John diz que a ama e beija:

«So... New York. That's the place for us. Yeah? New life, new people. I met some GI's during the war, I got their addresses, everything. They live in... the Bronx. We'll have to look them up. Maybe they'll help us with the nightclub? I imagine it'll be very English, glamorous, sophisticated. They love us over there, they die for the accent. I'll do the books, the bar... you'll be front of house, charm everyone...

Miss Julie nods, smiles.

Have to hurry though, Christine'll be up soon and your father's due back. I'll drive us to the station, we'll catch the train, on the boat... we're there. How long does it take? Two, three days?

Julie A week.

John A week.

Julie Tell me you love me.

John I love you. -

Julie Come here.

He kisses her.

John We have to go, Miss Julie.

Julie How can you call me Miss now?!

John Because we're here... in this house with your father's shoes waiting to be cleaned. And me sitting here full of respect... that bell rings — I jump. But In America it'll be different... I won't feel suffocated... I'll be rich.

Julie I don't care if you're rich. Tell me you love me.

John I love you.

They kiss.» (Marber, idem: 30-31)

O clima amoroso entre ambos só se transforma quando Julie lhe diz que não tem uma quantia tão avultada para montarem o clube nocturno em Nova Iorque. A heroína percebe então que tudo se tratou de um casual episódio de sedução para John, que agora se mostra frio, irónico e grosseiro.

«**Julie** But the things you said...? What about your story? The white dress, the pony...?

John I told you what you wanted to hear, it's called seduction.

Julie Am I your conquest? Nothing more?

John Don't force me to be cruel.

Julie Tell me what I am.

Pause.

John A fuck.

Julie (*childlike, to herself*) I'm all dirty.

John So wash.

Julie STAND UP WHEN YOU SPEAK TO ME! STAND UP! REMEMBER YOUR POSITION!

He stands.

John Which one, Madame? There were so many.» (Marber, *idem*: 32-33)

Quando Julie profere que na realidade merece ser tratada sem respeito, Marber aproveita este pormenor para enfatizar o lado sado-masoquista do personagem que, apesar do retrocesso no comportamento de John, lhe continua a pedir que a magoe mais:

«**Julie** Please no more... I know... I deserve this... I'm bad... I'm a bad girl.

He puts his arms around her, full of pity and desire.

John No you're not... I'm as much to blame... I didn't mean what I said... please, I'm sorry...

Julie Hurt me again.» (Marber, *idem*: 33)

A primeira vez que o escritor introduz a ideia de suicídio é quando a dona da casa tenta ridicularizar o motorista com a suposta viagem para Nova Iorque e a construção do clube nocturno sublinhando a ideia de que ele é basicamente um incompetente e que não consegue controlar sequer as contas de uma tenda na feira, quanto mais a envergadura de um clube. John aproveita a deixa para lhe lembrar também a sua origem pouco nobre, enfatizando o facto de lhe correr nas veias o sangue de fêmeas vulgares e adúlteras. Nesta altura, e uma vez que são ambos falhados, Julie propõe-lhe um pacto de suicídio.

«**Julie** You?! In the capital of the world?! You wouldn't survive five minutes! You, with your clumsy hands and grubby nails, your quick wit but slow, slow mind. Your pub talk and your pools and the way you swill your beer like a mouthwash. You wouldn't suit New York — in your ill-fitting suit — your demob disaster — hacked together by some gnarled troll in the East End. You? Run a nightclub? I remember you at the village fair, you couldn't even run the egg-and-spoon race because of your 'weak chest'!

John At last, the true blue blood speaks! The little blueblooded bastard! And you called *me* a snob? I read up on your 'pedigree' once, that book in your father's study (*glances up*). Would you like to know who your earliest ancestor was? A farmer, a stinking, stupid farmer and five hundred years ago he pimped his wife to the king. And in return... all this. Doubtless she enjoyed it, the slag. The blood of a whore runs through you for centuries.

He holds her face. They stare at each other.

Julie Die with me John, a suicide pact.

John Suicide's for cowards.

Julie Chicken.» (Marber, *idem*: 37)

O discurso também é alterado no momento em que John lhe põe algum dinheiro em cima da mesa para lhe pagar como se fosse uma prostituta. Phil Willmott, na sua transposição gay da peça, irá construir uma cena semelhante, uma vez que os personagens — Julie neste caso e Sandy no outro — acham que o dinheiro posto sobre a mesa não paga o que lhes foi roubado. Voltando ao caso específico de Marber, Julie diz-lhe que nada paga o que ele lhe deve efectivamente: a questão da virgindade roubada é levantada e, astutamente, a dona da casa pensa em utilizar o argumento de uma violação para amedrontar John, o que o acalma durante uns instantes.

«**John** Here's a few bob. Cheers, darling.

Julie (*calm*) Not enough. You take my virginity, you humiliate me, you abuse me and my family's honour there's a *price*. You don't leave this room. You listen to what I say or help me God I will scream rape and I will not stop screaming until you are in prison.

John Miss Julie... I'm sorry. I'm sorry I've hurt you. I know you're suffering, I'm sorry for that, truly. But I'm to be married. This is where I belong and so do you. In time you'll forget about this until it's just a dull ache. You'll live with it, that's life.» (Marber, *idem*: 38)

John mostra o seu lado mais sensível — pois não tem outra alternativa — e diz-lhe que, apesar de a amar, não a pode amar por uma questão de medo.

Julie acabará por subir para o quarto e ir preparar as suas bagagens, tal como também roubará o dinheiro ao pai. Entretanto, surge em cena Christine com a roupa engomada do namorado para irem à igreja. John aceita aquele gesto com muita naturalidade. Só após uma troca de falas casuais sobre o vestuário, a maneira como dormiram essa noite, é que a cozinheira refere o facto de os ter visto juntos de madrugada. A raiva de Christine é mostrada através da agressão física, esbofeteando John duas vezes, deixando-o perplexo da primeira vez.

Com ironia, define-se como uma mulher com «low expectations» e diz-lhe que não fez nada de que já não estivesse à espera e que certamente já terá feito com outras mulheres, de baixa condição, enquanto viajava por França.

«She ties his tie. He strokes her cheek. She catches his hand and smells his fingers.

Christine These need a wash.

They look at each other. Suddenly she slaps him hard all the cheek.

He stares at her.

Christine I woke in the night, I opened your door.

Pause.

You both had your backs to me.

Pause.

I was wondering if you'd tell me, since we are to be married, for better or worse.

John 'Course I'd've told you. I'm sorry.

Christine Don't bother. I imagine you did it with every little scrubber in France. I have low expectations, I'm rarely disappointed. I understand, how could you resist her beauty when you're just a man?

She slaps him again.» (Marber, idem: 40)

Marber reinventa também, de certa forma, o simbolismo das botas do conde, que nesta adaptação são transformadas em sapatos. A novidade passa por, no momento em que se preparam para sair, John ainda se encontrar descalço e Julie lhe ordenar

que calce os sapatos do pai. Apesar de se mostrar renitente, John acaba por calçar os sapatos.

«**Julie** I'm ready! You haven't got any shoes on!

John I'll get some.

She gestures to her father's shoes.

Julie Wear those.

He hesitates. She insists now.

Put them on...

He hesitates.

Put them on, John.

He thinks then puts them on, she watches him interly.» (Marber, idem: 43-44)



CCLXIV. Julie prepara-se para levar serena durante a viagem. Encenação de Michael Grandage, Donmar Warehouse, 2003.

O episódio da decapitação do pássaro é semelhante ao da peça original, uma vez que Julie pede a John que lhe mate o animal pois prefere vê-lo morto do que abandonado. O empregado não se mostra propriamente confortável a desempenhar a função atribuída. Então, a explosão de Julie e o discurso em torno do sangue do pássaro decapitado tornam-se também numa surpresa para John, que apenas aceitara

executar uma tarefa. Porém, não é propriamente a morte efectiva do pássaro e o sangue que faz Julie explodir. Ela lembra o sangue entre eles — o do pássaro — e relaciona-o com a perda da sua virgindade.

«She picks up the decapitated bird and smears blood from it onto his face.

Who's scared of blood? Who's scared of blood? Tell me, who's scared of blood?

She kisses him aggressively then thrusts her hand into his trousers.

How much would this bleed? Would it bleed like me... like last night... ?» (Marber, *idem*: 45)

Neste ponto de acção, onde o vocabulário utilizado se prende com o campo semântico da matança e do sangue, Christine regressa à cozinha com uma navalha na mão e depara-se com todo aquele cenário. Outra introdução é feita por Marber para dar convicção ao regresso da cozinheira. Ela explica que enquanto aguardava por John junto ao portão se lembrara de que a sua navalha da barba estava partida. Por isso, ocorreu-lhe pedir uma lâmina emprestada ao porteiro e trazer-lha, para que ele se pudesse arranjar e acompanhá-la à igreja a preceito. Portanto, quem nesta peça traz o elemento que anuncia a morte de Julie é Christine.

O esperado discurso em que a dona da casa tenta convencer Christine a fugir com eles para a apetecida Nova Iorque gira em torno dos clubes nocturnos, do metropolitano, do Empire State Building, do lago em Central Park, elementos atractivos já na altura e que Julie espera que persuadam a rapariga.



CCLXV. Julie fixa a navalha da barba, enquanto houve John. Encenação de Michael Grandage, Donmar Warehouse,

2003.

Patrick Marber segue os argumentos da peça original até ao momento em que, deixados novamente a sós, e durante a conversa do hipnotismo, Julie revela a John que foi durante a feira na vila que descobriu que ambos estavam destinados a ter uma relação, e que, embora acomodado numa ligação com Christine, sabia era nela que pensava.

«**Julie** No fun on my own. Order me. Be the hypnotist at the village fair. You remember the fair. I saw you there that last summer, before the war... remember?

He nods.

You saw me... that's when I knew you wanted me, you were chained to Christine... already buried alive... but I know you saw me... you were hypnotised... describe my dress.

John White with a pink ribbon...» (Marber, *idem*: 51)

Por fim, a última cena que se espera ser a do suicídio é aligeirada com um beijo entre o casal. O último discurso de John acaba por ser de incentivo. No fundo, ele tem medo que ela se distraia com o som da campainha que não pára de tocar. Acompanha-a até à porta e volta para engraxar os sapatos. Decorrem vinte segundos e as luzes apagam-se.

«He eases the razor into her hand.

John Here's the broom...

He whispers in her ear.

She turns to him, holding the razor, she nods.

They kiss briefly, tenderly.

[...]

John It's not just a bell. There's someone behind it. And a hand that sets it in motion... and a vast spinning universe that sets the hand in motion. And if you stop your ears it rings louder until you answer, until the police come... it's hell... and there's nothing else... go.

Miss Julie walks to the door, the razor in her hand, she doesn't look back.

She exits.

John sits at the table.

He starts to polish the shoes.

Twenty seconds.

Blackout.» (Marber, *idem*: 52-53)

2. *The Master's Boy* — Phil Willmott

The Master's Boy, de Phil Willmott, é um texto cujo autor refere ser «freely adapted from Strindberg's *Miss Julie*» e foi escrito em 2005. Willmott é, antes de mais, um distinguido director de teatro em Londres, dramaturgo, jornalista e crítico de artes, bem como director artístico da The Steam Industry.

O contexto social da peça situa-se na greve geral que ocorreu em Londres em 1926 e o cenário deixa ver a parte de trás de uma garagem dos autocarros de Londres. Os personagens da peça são Charles, de uma classe social mais alta; Sandy e George, pertencentes a uma classe de trabalhadores. Todos têm idades situadas na casa dos vinte anos.

A peça estreou em Maio de 2005 no Oval House Theatre, numa encenação de Sean Duffy. Nesta altura, Willmott revelou-se espantado com o espaço criado: «The space is definilly the fourth character». Sandi Torksvig, após ter assistido à apresentação, referiu na rádio London's Biggest Conversation (LBC 97.3) o seguinte: «Great space, the whole experience is great. The set was brilliant, the text of it was great.» (LBC. 97.3 -archives). Jonathan Hooley desempenhou o papel de Sandy, James Alper o de Charlie e Adam Hall o de Mustard.



CCLXVI. Cenário da peça *The Master's Boy* — I. Oval House Theatre, 2005.



CCLXVII. Cenário da peça *The Master's Boy* — II. Oval House Theatre, 2005.

Paul Vale, em *The Stage*, refere que, apesar de promissora, a peça acabou por se transformar numa desilusão, evidenciando vários motivos: o que Willmott e Torksvig viram como uma mais valia — o cenário — Vale expõe como sendo uma exposição mal tratada; menciona que os argumentos — polémicos, de facto — são trocados entre os personagens sem coerência, pois aliam-se a carícias desajeitadas. Relata também que quando finalmente paixões são despertadas, o casal se retira do palco para permitir que uma vítima da Grande Guerra faça uma pantomina que se afigura desajustada em termos de contexto:

«For a few chaotic days in 1926 the British working classes went on strike and the upper class youths of the day took over the jobs they had abandoned. Into this scenario, author Phil Willmott has placed two homosexual lovers separated by the class divide.

Taken from Strindberg's *Miss Julie*, Willmott has created an interesting play, which promises much but fails to deliver on several levels. Exposition is clumsily handled, polemic arguments are tossed to and fro between awkward caresses and when finally passions are aroused, the couple flee the stage to allow a damaged victim of the Great War to mutter away incoherently. What happens next is a sad yet inevitable class struggle, which at one point leaves us with the impression that the mismatched lovers are heading to Hollywood to join a burgeoning movie industry.

Jonathan Hooley as a striking bus-driver gives a sincere performance, coming close to encapsulating the attitude of the working classes of the period. James Alper gives a suitably superior performance as the young Lord, whose ride on the buses opens his mind to the possibility of escape and self discovery. Adam Hall has the more difficult task of conveying the horrors of war, juxtaposed to his character's own broken dreams, while two men are having sex in the garage next door.

The possibilities of this play are endless and certainly worthy of further treatments but what we appear to have been given is an early draft thrown into a single act, leaving us ultimately unsatisfied.» (Paul Vane, *The Stage*, May 25, 2005)

No dia 8 de Maio de 2010, a peça voltou a ser levada à cena no New Players Theatre, em Londres, uma companhia de teatro não profissional. A peça de Willmott não foi até ao momento editada, pelo que para análise se utilizou o documento impresso que o autor da versão disponibiliza no seu site oficial (cf. Willmott, 2005).

Nesta adaptação livre, o autor apenas se poderá prender — e esta foi a sua opção — na questão social. Não se pode promover o confronto sexual, uma vez que todos os personagens são homens. Apesar de se manter fiel à peça em um acto, Phil Willmott introduziu quatro cenas na sua versão, o ballet foi substituído pelo som dos motins entre grevistas e polícia — sugerindo também o som da relação sexual entre Charlie e Sandy — e a pantomina é um momento de alucinação de George. Em termos de densidade psicológica do personagem, Kristin é aquela que menos identificação tem com o personagem que a substitui. Como se terá possibilidade de verificar, a criada é substituída por um homem atormentado pela guerra — *Mustard* — enlouquecido, vítima da sociedade. Este homem representa, no fundo, todos aqueles que foram obrigados a cumprir um dever pela pátria e a quem depois a sociedade se esqueceu de reconhecer e de tratar. Este personagem é uma sombra que vive de pesadelos. Tal como Jean e Kristin, Sandy também tem uma relação especial com este homem, mas podem levantar-se muitas dúvidas quanto à veracidade do carinho e da atenção dispensados pois fica-se com a impressão de que Sandy apenas o manipula para levar a bom termo tudo aquilo de que necessita. O autor da reescrita, apesar de apresentar o filho do patrão como Charles, Lord Darlington, designa-o no texto sempre pelo seu diminutivo — Charlie.

Através da escuridão do palco, a peça inicia-se com um ambiente de tensão. George, cuja alcunha é *Mustard*, está agachado nessa garagem de autocarros e ao aperceber-se que alguém parte um vidro para entrar, pega numa barra para se defender. Trata-se afinal de Sandy, seu amigo e colega. Com o avançar dos diálogos entre ambos, o espectador apercebe-se que Sandy pretende que George sabote os autocarros para impedir que os outros trabalhadores voltem ao trabalho, assegurando desta forma que a greve se mantém. Entretanto, aproxima-se Charlie que, nas sombras, fica a observar os dois homens. Sandy incentiva *Mustard* a lutar contra o poder dos mais fortes, uma vez que sente o amigo perder forças e coragem:

«We can't let them bring us to our knees.»; «Well, we've got show him what the working men of this country went thru in the war...»; «This are people with nothing, nothing Mustard, nothing, like you and me and they're being sacrificed by them with everything to keep the profits rolling in. We've got to show them this is a whole new world. It's different to before... We've been thru too much to keep letting them do us over.» (Willmott, 2005: 1-2)

Através deste discurso a construção do personagem George é a de um idealista, revolucionário, que sonha com o levantamento popular contra a opressão dos mais fracos, deixando antever um ideal claramente comunista, quando discursa acerca das revoluções que estão a ser feitas na Rússia.

Sandy, acalmando um pouco o discurso político, começa então a falar sobre o comportamento do patrão de ambos, o Lord Charlie Darlington. Segundo o relato, o patrão exibia nessa noite um comportamento completamente desajustado à sua classe social. Mais do que considerar desapropriado, Sandy não reconhece em Lord Darlington o direito de se misturar com os operários. Conta a Mustard como o patrão lhe tirou o seu autocarro e se foi enfiar num bar repleto de trabalhadores:

«Seems ridiculous don't it? Him with all his clubs and operas and dances to go to. What's he want with the public bar at The Dog and Duck, eh? 'Cept to rub our noses in it.» (Willmott, 2005:3)

Neste pequeno excerto é visível que a raiva mostrada pelo comportamento do patrão não recai apenas na introdução forçada de uma classe que não é bem-vinda junto dos trabalhadores, mas também no facto de ver neste comportamento uma forma de Lord Darlington os humilhar com a sua simples presença. Além das incorrecções sintácticas e supressões típicas da oralidade, e também características de pessoas com um fraco nível de instrução, torna-se curioso focar o nome do bar que é mencionado como se fosse de maneira casual. Na verdade, *The Dog and Duck* é um indício do desenvolvimento de toda a trama — o caçador e a sua presa.

É então referido o noivado desfeito de Charlie. Sandy explica ao colega que a sua mãe é cozinheira em casa deles e que, por isso, vê e ouve muita coisa. Conta como Lord Darlington pretendia amestrar a sua noiva para fazer dela uma senhora: «He said he was training her. Trying to make a lady of her. Well, she cound't make a gentleman out of him» (Willmott, *idem*: 3).

Depois, à semelhança da sequência strindberguiana na peça *Fröken Julie*, fala sobre os familiares do patrão, neste caso o discurso incide na figura do pai e não na descrição do comportamento materno, como no original que lhe serviu de base.

«His father's the same. A bully and a snob. I saw him once walking into the stoke exchange. A bloke got in his way and he just knocked him flying with the head of his cane. Violence is all they understand man like that and no one stands up to them.» (Willmott, *idem*: 3).

Posto isto, Charlie resolve sair das sombras e mostra-se. Fala como se não tivesse ouvido nada e então o público percebe que o comportamento revolucionário e empertigando de Sandy é apenas uma fachada. Na presença do seu superior altera automaticamente a forma de estar e só lentamente ganha coragem para o enfrentar.

CHARLIE: My, my, this is cosy. I don't think you strikers should be in here, should you?

SANDY: (DEFENSIVE) Lord Darlington, I was just checking on my mate. His brain got messed up in the trenches, he sleeps under the bench in the mechanics bay, never does anyone any harm. He's got no were else to go. (ASSERTIVE) What do you want here? The busses don't go out for a couple of hours yet. All you want is to deny honest working men the right to fight for a decent wage. (Willmott, *idem*: 3-4)

Através deste diálogo percebe-se que o comportamento atormentado de *Mustard* se deve a um trauma de guerra e que por isso ele é tão medroso. Deste modo compreendemos que a alcunha atribuída remete para os ataques com gás mostarda comuns da Primeira Grande Guerra. Apesar de Sandy explicar ao patrão que não os pode impedir de lutar pelos seus direitos, o tom entre o diálogo de ambos é pautado pela assertividade e pela calma.

Entretanto, com a evolução do diálogo, Charlie tenciona ir-se embora, mas Sandy detém-no e fixam o olhar um no outro. Começa então a formar-se a tensão sexual entre os dois:

«PAUSE. CHARLIE TURNS. THEIR EYES MEET.

CHARLIE: There's that look in your eyes again. What is going on behind those beautiful...? Oh god, you didn't think you could blackmail me did you? I'm hardly the Oscar Wilde type. Your word against mine, No one'd believe you. And I think the police have other things on their minds in the current crisis don't you?

SANDY: "Utter my thoughts." "Good my Lord, pardon me: Though I am bound to every act of duty, I am not bound to that all slaves are free to"

CHARLIE: That's? No, don't tell me, Merchant of Venice isn't it?

SANDY: Othello.

CHARLIE: Well, I'm impressed Mr. Omnibus driver.» (Willmott, *idem*: 5)

Através do diálogo, é evidente que a habilidade de Jean em saber falar francês é substituída pelas citações literárias de obras de Shakespeare. É também interessante a ironia patente na deixa de Charlie que, surpreendido, o trata por *Mr. Omnibus driver*. O diálogo continua a fazer crescer e a tornar evidente o clima erótico entre ambos, com o facto de cada um dos dois se excitar com um elemento de uma classe social distinta da sua, apesar de nenhum deles o querer admitir:

«**SANDY:** I don't know. No. He stinks of sweat.

CHARLIE: This isn't a simple matter of Cologne. You're really quite confused aren't you Mr. Bus Driver? I don't think you know what you want.

SANDY: So why do you want me then? Me, the son of a cook, a bus driver with ideas above his station.

CHARLIE: Who said I wanted any of that? I'm not interested in your class struggle. Just your.. I just fancied... letting off some steam.

SANDY: So why not with someone of your own class? Wouldn't excite you in the same way, eh?» (Willmott, *idem*: 6-7)

Sandy contraria-se porque não se quer relacionar com nenhum trabalhador que cheire a suor e Charlie continua ironicamente a trata-lo por Mr. Bus Driver. É então que George entra em palco andando como um sonâmbulo e falando durante o sonho. Charlie pergunta a Sandy porque é que George tem aquele comportamento e profere a frase «Bully beef, boiled beef, boiled beef and mustard.» (Willmott, 2005: 7). A explicação recai então no que já foi mencionado, na utilização de gás mostarda durante a guerra:

«**SANDY:** It's like sleep releases him. Always goes on about mustard. I used to wonder why. Some bloke told me they were always terrified the enemy'd release mustard gas on them. It's like George's got the word trapped in his head. Not much use to anyone is he? But he can mend engines. Fix 'em up. Fix 'em really good.» (Willmott, *idem*: 7)

Segue-se o momento em que entra algum pó para o olho de Sandy e o patrão Iho tenta tirar com o seu lenço. Há a destacar dois elementos importantes: em nenhum momento Charlie se Ihe dirige sem ser através de alcunhas que constantemente Ihe lembram a sua posição e é visível a existência de uma constante movimentação para o culminar da relação erótica entre ambos.

«HE STARTS TO REMOVE THE DUST WITH HIS HANDKERCHIEF. SANDY IS FLINCHING.

CHARLIE: (NOT COY) Your such a big baby Mr. Rough Burley Bus Driver. And a moment ago you were so assertive!

SANDY: (WITHOUT CONVICTION) Shut up!

THE EYE PROCESS CONTINUES. THEY ARE BOTH AWARE OF THE GROWING TENDERNESS OF THE ACT.

IT'S DONE.

CHARLIE: There. (BEAT)

THEIR FACES ARE VERY CLOSE.» (Willmott, *idem*: 8)

Como se espera, Charlie pede que o empregado Ihe agradeça e nesta fase as caras de ambos estão tão próximas que o público aguarda que se beijem. O beijo só não acontece porque Sandy Ihe pede que se vá embora «Listen. I think you should go» (Willmott, *idem*: 9).

Como Lord Darlington resiste e continua na garagem, o operário explica-Ihe qual a imagem que teve dele no primeiro instante em que o viu. O pequeno patrão estava doente na cama e através de uma fresta da porta pôde vê-lo nas suas roupas brancas, lembrando-Ihe um «broken angel» porque parecia impossível tocar-Ihe sem que se partisse.

O segundo encontro dar-se-ia na noite a seguir e o pequenito Sandy iria observá-lo a tomar banho:

«**SANDY:**[...]One day you were ill in bed, you weren't eating with the rest of the family. The nursemaid needed a hand carrying a tray up to your room. Everyone else was busy with some great dinner and the butler said it would be all right if I carried it for her. I was to finally make that journey out of the steam and up into the light. I think I remember ever single second of our procession through the great empty rooms full of beautiful objects, rich colours, even my feet sinking into the carpet. When we got to your room I wasn't

allowed in of course but through the crack in the door I saw you propped up against the pillows and you looked so...

CHARLIE: Go on.

SANDY: You were in a white night shirt, the sheets were all white, you were drowning in that huge bed. Your face was pale like china and your hair was gold against the pillow. I gasped because you were a broken angel.

CHARLIE: Broken?

SANDY: That's how it seemed because I wanted to hold you. I thought that if I could hold you, you might mend.

CHARLIE: No one ever held me.

SANDY: I came back. I came back the next night.

CHARLIE: What happened?

SANDY: I watched you in the bath.

CHARLIE: Little pervert.» (Willmott, *idem*: 10)-11

Ao saber que captou a atenção de Charlie, Sandy narra então como se quis sentir tão limpo quanto ele, lhe roubou um bocado de sabão e, assim que teve oportunidade, deixou que todos saíssem de casa e preparou um banho só para si. Este episódio acaba por ter um fim pouco feliz, uma vez que o pequeno se demora tanto na água que o seu primo Billy, juntamente com três colegas, vieram mais cedo para casa do *pub* e, sentindo o cheiro a lírios, subiram até onde se lavava e urinaram-lhe para dentro da água.

«**SANDY** [...] The magic was very week when I got down to the kitchen. I had to cup the piece of soap in my hand and breath deeply from it through my fingers. It was even weaker back at the cold dark house in poplar but I waited until everyone was out. I filled the tin bath, I lathered myself up in your soap and I lay there but I lay there too long and my cousin Billy came back from the pub with his three mates.

They smelled that beautiful, light perfume amongst the beer they were belching up and they knew it was nothing to do with them, your smell. One of them held me in the water and they all pissed in it. Then they forced me under. I didn't struggle. I wanted to drown. You don't get any lower then that. Do you have any idea how it feels to get that low. If you survive that the only way is up.» (Willmott, *idem*, 11-12)

Esta impossibilidade em misturar classes sociais diferentes parece ser o que mais afectar Sandy do que propriamente a questão sexual, o que levanta algumas questões sobre a evolução das mentalidades e a aceitação da homossexualidade em Londres de finais dos anos vinte. Num ambiente de tumultos sociais e greves, o operário tem mais medo que o encontrem junto do patrão e de ser considerado um traidor da causa, do que ser conotado como homossexual: «**SANDY**: The workers of this country are on strike, in case you've forgotten. If my comrades find me with you, I'll be an outcast.» (Willmott, *idem*, 12).

Sentam-se numa mesa onde começam a beber. O público esperaria a cena tradicional do beijo no sapato. Willmott constrói também aqui uma outra dimensão psicológica para o personagem que substitui Jean. Sandy, mais do que bajulador, é orgulhoso e resiste em beijar o sapato do patrão. De acordo com as didascálias e o texto de Phil Willmott, pressupõe-se que o empregado não chega a beijar o sapato de Lord Darlington, apesar das constantes provocações por parte deste para que isso aconteça:

«CHARLIE SITS AND STICKS HIS FOOT OUT IN FRONT OF HIM.

CHARLIE: Kiss my shoe.

SANDY DOES NOTHING.

What's the matter? Lacking the courage of your convictions?

[...] **CHARLIE**: I think we should test your theory. Lick my boot then, boy.

SANDY DOESN'T MOVE

No? I wonder, are you just a little concerned you may like it.

[...] **SANDY**: You haven't got any power over me.

CHARLIE: I wonder how you would feel placing your mouth against the leather.

SANDY: I would feel nothing. You have no power. It would mean nothing.

CHARLIE: So why do you hesitate?

SANDY: I'm going to do it. I'm going to do it to show you that we fetch and carry for you but inside we hate you. You can humiliate us like this but ultimately it means nothing

because inside we don't respect you. Your power is hollow, can't you feel that? We tolerate you while we dream of one day slitting your throat.

CHARLIE: Let me feel that emptiness then. Bend down and lick my boot.

SANDY HESITATES.» (Willmott, *idem*: 13-14)

É claro que Sandy vê neste acto uma humilhação que o patrão quer ver a todo o custo e apesar do erotismo em torno do vocabulário de sugestão «lick my boot», «your mouth against the leather», «bend down and lick», o operário apenas está a ser excitado para a concretização do acto sexual e a questão do beijo no sapato deixa de ter qualquer importância. Assim termina a primeira cena, com um *blackout* e a sugestão de que ambos vão consumir a relação na garagem, enquanto *Mustard* dorme:

«**SANDY:** I want it. Now. Out there. Amongst the engines.

BLACKOUT

SOUND OF RIOTING.» (Willmott, *idem*: 14)

O som dos motins que substitui o ballet é também entendido como o som do acto sexual que ambos praticam na presença de George. Ao contrário das encenações e transposições de *Fröken Julie*, Sean Duffy, o encenador, certifica-se de que o público percebe que ambos os protagonistas obtiveram satisfação do momento carnal.

Inicia-se a Segunda Cena com a *pantomina* de George. Na realidade, não se pode chamar a toda esta longa cena uma pantomina, devendo antes chamar-se monólogo porque de facto é disso que se trata: o personagem não se movimenta desenvolvendo gestos e acções sem discurso; pelo contrário, fala longamente deixas que não têm ligação entre si, mas que permitem ao público perceber que aquele quadro de loucura é consequência das suas experiências durante a guerra. O que se assiste é à recriação dos pesadelos de George, que ganham vida perante o espectador. Citam-se pois apenas as didascálias que remetem para um cenário de guerra e para a recordação da morte do bem-amado deste ex-combatente. Nesta fase, percebe-se que todos os personagens são homossexuais.

«Lights up on George alone.»

«He starts to talk. Very simply – no great waves of emotion.»

«He recalls the breakfast when he left his family home and sisters for ww1.»

«Recalling the journey to the training camp.»

«Recalls the harsh voice of the sergeant major during drill known as “square bashing”.»

«And bayonet practice...»

«Now remembering the boredom of waiting in training camp for the call to France.»

«Remembering the joy of leaving for the western front.»

«The word “mustard” brings disturbing associations. He tries to banish the thoughts.»

«He banishes his fears in recalling the excitement of the journey to France.»

«The memory of trench war fare’s depressing reality gradually returns.»

«His thoughts are momentarily lifted by the recollection of something nice.»

«But gradually return again to the grind of the long wait for action.»

«He is galvanised by the recollection of first going into battle.»

«He recalls the officer he fell in love with.»

«Haunted by memories of how the horror around him drew he and his lover together.»

«He recalls lying in a trench cradling the dying officer – the man he loves.»

«He remembers slitting his lovers throat.»

«Recalling the madness of grief.»

«In his desire for revenge he imagines himself forming an alliance with the deadly mythical mustard gas.»

«Brutalised by events he will become a serial killer. When he recognises the look of fear his lover once had in others he thinks they’ve stolen it from that lover and revenges the theft by killing. He recalls his first victim.»

«He remembers more victims.»

«The daydream ends and he becomes aware of his surroundings again.»

«He recalls Charlie with blind hatred.»

«He picks up Charlie's empty whisky flask.»

«He anticipates Charlie being blown up in the engine he's tampered with.» (Willmott, *idem*, 14-18)

Após a leitura destas didascálias percebe-se que *George-Mustard* é simultaneamente um prisioneiro de memórias. Começa por lembrar o pequeno-almoço em casa da mãe, com as irmãs, depois a ida para a guerra, o ensaio com as baionetas, as trincheiras, o momento em que se apaixonou pelo seu comandante, depois o instante em que o perdeu, o veneno do gás com que muitos companheiros foram afectados, as vítimas. Em seguida, as memórias vão-se e George torna-se numa espécie de profeta, antevendo o fim trágico de Charlie, preparado pelas suas próprias mãos: Lord Darlington deverá sucumbir num dos autocarros que ele armadilhou. Numa espécie de discurso entre Dr. Jeckyll and Mr. Hide, George fala de *Mustard* na terceira pessoa, ao mesmo tempo que se torna cúmplice das suas acções: *George-Mustard* como um todo.

«**GEORGE:** Wait thief, wait for dawn and the turn of the key. Mustard and me have made a bomb and there will be tick tick tick over of the engine warming its heart to hot white burning heaven and death by mustard clouded yellow laid wires petrol and bomb. Petrol and bomb, petrol and mustard gas. The smell of flesh, the stench of bacon everything waits for mustard and washes down with coffee in a can.» (Willmott, *idem*:18)

A Terceira Cena começa com Sandy e Charlie a reaparecerem na garagem. Todavia, o espaço está vazio e Sandy revela muita preocupação, uma vez que o amigo nunca abandona aquele espaço. É ele quem lhe traz a comida ao fim do dia. *Mustard* tem medo das pessoas, não fala, isola-se. Terá havido apenas uma ocasião em que Ellis, um dos companheiros de jornada, o terá ido buscar na noite de véspera de Natal para ir até ao pub comemorar com os restantes companheiros.

Desta forma, a ausência de *Mustard* causa alarmismo. Sandy teme que, ao tê-los visto juntos, o colega se tenha dirigido ao único *pub* que conhece para chamar os colegas, imaginando que o patrão o estivesse a atacar em vez de ter consciência de que era um acto consentido. Charlie explica que tais explicações são ridículas e que o mais provável é o rapaz ter ficado chocado e se ter ido embora. Contudo, Sandy insiste na ideia de que, mesmo sendo essa a leitura da sua ausência, certamente terá ido ao bar buscar os restantes operários:

«**SANDY:** What if he thought you were attacking me, what if he was frightened. What if he went to get help?

CHARLIE: Why would he think that?

SANDY: When he was watching us... He might have thought you were hurting me.»

CHARLIE: This is ridiculous.

SANDY: Well he's not here, is he? So something must have affected him really bad.

CHARLIE: He's probably just gone for a walk. Maybe we shocked him... I don't know.

SANDY: Yes but he might have gone to fetch the others... He just might. You ought to go.
(Willmott, *idem*:20-21)

Então percebe-se que este alarido em torno da ausência súbita de *Mustard* é um pretexto para Sandy dizer a Charlie que não pode continuar mais naquele sítio, pois os restantes operários acabarão por saber o envolvimento entre os dois e tornarão a sua vida num inferno. Roga-lhe que partam juntos para a América e em vez dos «eternos loureiros», «das laranjas» e «do sol quente», o elemento de atracção é, nesta altura, os filmes de cinema, levando Charlie a acreditar que pode vir a ser um segundo John Barrymore:

«**SANDY:** Nobody does, they're learning. Things are changing all the time; it's a new world, a new industry. There's no snobbery, there's no class. A man's worth is judged by his mind and his hard work not who his parents are. I know a bloke works one of the big projectors. He told me about what goes into making one of those pictures. You wouldn't believe it and there's sound now as well. They need hundreds of people. Carpenters, electricians, painters. It's all out there for the taking. A whole new life. I could be making moving pictures, I could be a millionaire. That could never happen here.

CHARLIE: What would I do?

SANDY: You seen John Barrymore?

CHARLIE: Yes.

SANDY: You could do that.

CHARLIE: What?

SANDY: You heard. You could do that. You've got the looks.» (Willmott, *idem*:20-21)

O personagem que sobressai neste discurso acaba por se distanciar do Sandy do início da peça: o revolucionário, o camarada, o que evocava o exemplo dos tumultos na Rússia. Agora, converte-se a uma sociedade que não poderia ser mais díspar do ideal socialista, mesmo nos anos 20. E refere que ali não há diferenças sociais, que todos os homens são iguais e que se pode, finalmente, tornar milionário. Charlie mostra-se muito renitente com todo aquele discurso e advoga que não há necessidade de fugir, uma vez que são iguais agora, argumento a que Sandy reage sublinhando que nunca serão iguais enquanto viverem naquele país.

Enquanto o tenta convencer e uma vez que o patrão está sempre a interrompê-lo, Sandy acaba por beijá-lo na tentativa de o calar. Porém, quando é a vez de Charlie tentar beijá-lo novamente, o operário afasta-o dizendo-lhe que não há tempo para aquilo.

Lord Darlington não parece nada disposto a fugir com Sandy, dá-lhe inclusivamente a ideia de se afastarem durante uns tempos e fazer de conta que nada aconteceu, algo que, na peça de Strindberg, é Jean que faz. Explica também que não tem dinheiro suficiente para fugir, uma vez que o pai apenas lhe dará os rendimentos da empresa no final do mês e que são quantias que controla com bastante rigor. Assim, Sandy começa a ficar inquieto e manda-o sair da garagem. Diz-lhe que logo que *Mustard* chegue com os outros, inventará uma desculpa:

«**CHARLIE:** We could stow away.

SANDY: Stow away? Stow a way? What's the matter with you? Just go!

CHARLIE: What?

SANDY: Get out. Go on. Mustard'll bring Ellis back here in a minute. I'll tell him I gave you a black eye and sent you running. In fact I might do that if you don't clear out.

CHARLIE: Oh no you don't. A minute ago you were throwing me a life line. You're dream. America. I want that. You promised me that and you're not going to take that away from me. Now you will figure out how to get us there.

SANDY: No. There's no "us".

CHARLIE: What do you mean? You said -

SANDY: And you said you hadn't any money.» (Willmott, *idem*:24)

Phil Willmott introduz mais uma inversão de papéis nesta versão. Sandy, ao reparar que não consegue manipular Charlie da mesma maneira que manipula George, pede-lhe que lhe seja pago o que lhe é devido, uma vez que foi *obrigado* a realizar «unnatural acts». Ou seja, o pagamento que Jean faz a Julie com algumas moedas, como se fosse uma prostituta e enfatizando que daquela forma não lhe ficará a dever nada, é, em *The Master's Boy*, tomado como algo a que deveria ter direito. Sandy exhibe-lhe então a carteira que lhe tirara — supõe-se que durante o acto sexual — e mostra-lhe como está recheada de notas. Está decidido a partir sozinho para Southampton:

«**SANDY:** [...] Just give me my due and we'll say no more. At least that'll get me to Southampton.

CHARLIE: Your “due”?

SANDY: Yes, fair's fair, you made me perform “unnatural acts” tonight. That don't come cheap.

CHARLIE: What do you mean?

SANDY: Pay me for what we did out there.

CHARLIE: I'm not paying you. You wanted it as much as I did.

SANDY: Of course I did. We're on strike. I needed the money. I was desperate. I'd have had to be to stoop to that.

CHARLIE: Why are you behaving like this? I'd have shared the money with you. I just wanted to be sure of your intentions.

SANDY: My what!

CHARLIE: Make sure you weren't taking me for a ride.

SANDY: You had the ride mate. You pay the fare.» (Willmott, *idem*:25)

Começa a troca de ataques entre ambos. No entanto, por mais que Charlie se tente impor através da sua posição social, *Mr. Rider Bus* já não se deixa intimidar:

«**CHARLIE**: That's not the point. I must have been mad thinking I could build some kind of future with a thief.

SANDY: I'm not a thief.

CHARLIE: A grubby little prostitute, then...

SANDY: I ain't that either.

[...]

CHARLIE: That would be much simpler wouldn't it? Except he can't buy you a ticket to America. The great labour man, the striker, a man of principle? Common little tart, more like. Selling yourself for the price of a one way steerage ticket.

SANDY: And what are you then? Pretending to be the gentleman. What kind of son are you to that famous father of yours, when your kneeling before a bus driver in a pool of oil?» (Willmott, *idem*:25-26)

Finalmente, Sandy relata a Charlie a verdadeira história que está por trás da expressão «broken angel». Narra como achou que aquela expressão o haveria de agradar e que apenas se limitou a lembrar de páginas de histórias femininas que acabavam por ficar esquecidas no chão dos *omnibus*. Os pensamentos sujos que Jean sentira por Julie quando a viu no jardim são substituídos pela ideia que Sandy começa a engendrar para lhe roubar os brinquedos, quando o viu pela primeira vez no quarto. Charlie, apesar de se mostrar desiludido com a fraude montada, afirma-lhe que o tiro lhe saiu pela culatra e «the rich dope» não é afinal tão maleável quanto ele pensara:

SANDY: Thought you'd like that. Sometimes the ladies drop penny romances on the omnibus. I always flick through, have a bit of a laugh. There full of stuff like that. Actually when we were kids and I first saw you I thought "how can I nick that little bastard's toys".

CHARLIE: And the soap, the bath, your... punishment?

SANDY: You believe what you like.

CHARLIE: It must be a real shock to discover that the rich dope isn't as malleable as you thought he'd be. (BEAT) What a turn up for the books if your betters really were exactly that. Where would that leave you? Who would that leave you? With your sexual predilections you hardly fit in with your comrades at the pub. I certainly don't want you and now the halfwit who was the only one to ever take you seriously has run off. You pathetic misfit.» (Willmott, *idem*:26)

Se, por um lado, o operário sente que já não consegue mais agarrar a oportunidade de controlar o patrão através do sentimentalismo, da atracção sexual e do vocabulário bajulador, por outro lado, Charlie continua a ganhar confiança em si e tenta ridicularizar o outro:

«SANDY: I don't want to hope any more. I drown in hope. (PAUSE) I want you so much. When we kissed it was like that hot, spiced wine they serve you on Christmas Eve when you're so bitter cold that it powers through you like molten gold. Lets leave all of this. Leave together. We can catch the boat tonight.

CHARLIE: I don't know... I need more time. Don't you need to know more about me.

SANDY: I don't want to know. I hate what you are. I'm interested in who you could be.

[...]

CHARLIE: Hide behind your pathetic working class machismo but it hardly sits comfortably alongside the Shakespeare and penny romances.

SANDY: Get out. Get the hell out. Just turn and walk out of here. Do it for both of us.»
(Willmott, *idem*:28)

O único motivo que pode impelir Charlie a fugir com Sandy é poder livrar-se da imagem opressora do pai. Entretanto, o rapaz sai de cena e aparece George entoando calmamente uma música sobre Jesus. Com esta aparição, Sandy sente-se de alguma forma aliviado e tenta de imediato tomar o controlo das suas acções. Começa por lhe acariciar a cabeça e arranjar uma desculpa para tudo o que aconteceu na garagem:

«Sandy: [...] All that, what you saw, me degrading myself with him, that was for us. When I saw he wanted me I thought I could get his money off him, screw the upper classes over same as they screw us. We would have done alright. I wouldn't have just run off and left you, you know that don't you? I would have seen you all right. But forget it, it was all a dream and they'll break us down and we'll be back at work same as we was before only poorer and more worn out. And there we'll stay day after bloody day, year after year until we're thrown on the scrap heap.» (Willmott, *idem*:29-30)

George continua a entoar a música e o companheiro completa-a como se se tratasse de uma canção de embalar. Logo que consegue que *Mustard* adormeça, relembra novamente a sua situação sem uma solução, um caminho mais luminoso à vista: «the hopes and the fears all of the.../ yet in the darkness shineth/ Yeat in the darkness...», (Willmott, *idem*:30). Tudo permanece igual. Faz-se um *blackout* e só a música indica que o tempo vai passando.

A Quarta Cena é a última da peça. Inicia-se com Sandy a citar vários nomes de ruas como se estivesse enlouquecido. Charlie regressa à garagem. Conta como esteve todo aquele tempo no telhado da garagem a ver a vida passar-lhe pelos olhos, a ver a cidade, a concluir sobre tudo o que se tinha passado e a respirar algum ar fresco. Dá-se o mote para calmamente falar sobre a mãe, uma atriz de sucesso. Retrata o pai como um tirano soberbo e vaidoso. Conta como a casa se incendiou e como a mãe se viu obrigada a deitar com outro homem para que o mesmo aceitasse fazer um empréstimo ao pai. Depois de reerguido, o enfatuado pai tornou-se ainda mais tirano e começou a tratar da educação do filho com um rigor assustador, não poupando também a mulher a maus tratos de toda a ordem:

«**CHARLIE:** [...] He paid off the dept and made a prisoner of my mother in that London house where we met. Through his towering rages and drunken beatings he made her every bit as miserable as he had been.

And he paid the toughest school he could find to beat, starve and torture me into a man who would never be as week as he had been. On my visits home his remonstrations against the state men call love installed in me a distrust that cripples me to this day. Even tonight. Especially tonight.» (Willmott, *idem*:32)

Finalmente, Charlie nota que *Mustard* regressou e que se mantém imóvel na sua posição meio dormente, meio sonâmbulo, proferindo «Bethlehem» como salvação. O diálogo entre os protagonistas principais continua e Sandy acaba por lhe confessar que tinha pedido a George que sabotasse os transportes da empresa. Em pânico, Charlie quer saber que género de sabotagem se trata, porque estão a pôr em risco a vida de gente inocente. O operário esclarece-lhe então que a armadilha montada apenas se destina a ele e que não porá em risco a vida de mais ninguém:

«**CHARLIE:** Brake cables, electrical fault, petrol leak, what?

SANDY: I don't know we never discussed it.

CHARLIE: I need to know. I need to know how far you would have gone with this. I was taking that bus out tomorrow. You knew I was going to pick up children and parlour maids and grocers wives and... you were going to make the bus a death trap.

SANDY: No. no.

CHARLIE: What then?

SANDY: Not for them. For you. You wouldn't have got to the end of the road.» (Willmott, *idem*:34)

Neste ponto é fácil de imaginar qual será o desfecho da história. Sandy, apesar de todas as tentativas, não convence Charlie a fugir com ele e diz-lhe que agora não poderá controlar mais nada. Desconhece a forma como *Mustard* sabotou o carro e está do lado dos grevistas, contra os opressores. A sua linguagem sexualmente sugestiva e com predomínio do calão e da grosseria continua:

«**SANDY:** Sod the strikers, is that what you want me to say. Well sod them. I've said it.. I don't care about any of that. I did. But you've poisoned everything, got under my skin until all I can think about is you.» .» (Willmott, *idem*:36)

De certa forma despropositado, Charlie ainda tenta acordar *Mustard* e convencê-lo a fugir com eles, não se sabe bem para onde, comprar uma espécie de concessionário de carros de luxo, tal como Julie tenta convencer Kristin. Contudo, Kristin é um personagem consciente e acordado, George não. Apesar da loucura deste, as suas falas, não fazendo sentido imediato para os personagens, fazem para o público. Quando George pergunta a Charlie se é ele o *Mustard* e que foi ele quem o criou — menção directa à classe política dominante que enviou os mais fracos para a guerra — acaba por se obter a chave do enigma — o autocarro está armadilhado com gás mostarda:

«**CHARLIE:** Wake up. Wake up please! You've got to help me. Protect me from this mad dog. This slavering wolf. You could help me tame him. I know, let's all three of us go away somewhere... Just to... I don't know. We could start a garage somewhere. We could sell cars. That's it we'll sell cars, Sandy can buy them second hand, you can do them up I'll sell them on to rich customers, Rolls Royces and racing cars and sleek, gleaming cars. I could sell them. I could make the money for us. All of us. We wouldn't go hungry. I'd look after us. Wouldn't that be nice? And we could live over the shop, the three of us, would you like that? And no one would ever bother you again because Sandy would go on protecting you and you could protect me from him and I'd keep all of us safe with nothing but the engines to keep us company. Just the three of us. You'd come to trust me, you could. I wouldn't let anything happen to us. We'd live together away from this place and strikes and my father and the constituency and just us. What do you think? What do you think? Would you come? Shall we make it work? Think of it.

GEORGE: Are you the mustard?

CHARLIE: What?

GEORGE: It was you. You made me. I didn't want to, Jesus will believe it was the mustard.» (Willmott, *idem*:36)

A navalha de Strindberg toma em Willmott a forma de um carro armado. A razão do suicídio deixa de ser passional, deixa de assentar na luta de classes e na conspiração de um nome, de uma família. A causa do suicídio, apesar de retomar a questão daquele que ordena e do que é ordenado, daquele que é o patrão e o outro que é funcionário, recai fundamentalmente na tensão pai-filho. Charlie apenas poderá ser livre se escolher morrer. Trata-se de uma escolha sua, provavelmente a primeira opção que toma de moto próprio na sua vida. E é esta a imagem que Charlie quer que Sandy tenha dele. Assim, cada um ocupará o lugar que sempre desejou. Mas, com a morte de Charlie, a vida e a luta de Sandy deixarão de ter um significado imediato. Se na peça de Strindberg o Conde continua a simbolizar o poder e permite que Jean mantenha uma razão para existir, a vida do jovem Lord Darlington adquire mais importância para Sandy do que a de Julie para Jean.

«**CHARLIE:** I want you to live the rest of your life, strong and proud in the knowledge that you conquered me, that I wanted to be mastered; not just by anyone but by you. You conquered me. I'm offering myself to you. My whole future is in your hands. I'm at your mercy. I'm offering you what you always wanted. Will you take it? You'll be free of the servant's hall for ever.

SANDY: But who would I be then?» (Willmott, *idem*:38-39)



CCLXVIII. Mustard, Sandy e Charlie em palco. Quarta Cena: Charlie despede-se de Sandy. Oval House Theatre, 2005.

A peça termina com os dois olhando um para o outro, seguido de um blackout. Assim, pode concluir-se que o efeito de sugestão é mais forte em Strindberg do que em Willmott, que decide deixar uma porta aberta para que o público especule sobre o destino daquelas três almas atormentadas. Ao sair de cena, com a navalha na mão, Julie evoca claramente a ideia de que o suicídio será consumado. Só depois de sair e de

todas as portas de fecharem, de toda a normalidade ser repostas, é que o pano pode cair, encerrando a tragédia.

PARTE IV

RECEPÇÃO DE *FRÖKEN JULIE* EM PORTUGAL. IMPORTAÇÃO DE MODELOS LITERÁRIOS E TEATRAIS.

Neste capítulo procurar-se-ão analisar os dois canais de recepção da obra em Portugal. Uma vez que não foram feitas transposições para outras áreas, nem reescritas, a importação de *Fröken Julie*, em Portugal, restringe-se a dois campos: a publicação e a encenação. Verificar-se-á que mesmo a actividade editorial é, na maior parte dos casos — e não só no exemplo específico desta obra de Strindberg, mas das publicações teatrais em geral —, resultado das encenações feitas pelas companhias que aqui são referidas.

No que diz respeito aos textos utilizados para os espectáculos, sublinhe-se desde já que os encenadores nacionais optam, quase sempre, pelo confronto de traduções já existentes e que o cotejamento de textos se tornou numa prática comum e recorrente. Assim, criando as suas próprias adaptações, assiste-se a uma proliferação de várias versões entre as companhias de teatro profissional, amador ou universitário. Porém, apesar de haver um número significativo de traduções por parte de cada um dos encenadores, estas nunca chegam a ser publicadas, dado o carácter provisório do espectáculo teatral e o propósito específico do texto. Além do carácter temporário da encenação, destaque-se também que a publicação de uma tradução representa custos que a companhia, na generalidade das ocasiões, não pode/quer suportar. A própria falta de interesse na publicação de um texto dramático por parte das companhias, por sua vez, prende-se com a falta de investimento das editoras, que geralmente não custeiam estas edições. Portugal tem um mercado editorial não especialista, cada vez mais monopolizado por grandes grupos empresariais mais interessados no lucro imediato, salvo raras excepções, como a Editora Cotovia, que continua a insistir numa publicação sistemática de obras dramáticas, servindo tanto um público geral como específico. Assim, na sua maioria, o investimento na tradução de *best-sellers* possui um atractivo que o texto dramático não contém por vários motivos. O texto teatral serve a um nicho muito específico (encenadores, actores, estudantes, académicos,...) e debate-se com o desinteresse do público geral, que não tem por hábito ler teatro. O

público português pode ter o hábito de *ver* teatro, mas não desenvolve o hábito de *ler* teatro, enquanto prazer de leitura. Assim, a falta de mercado, a falta de financiamentos, a falta de produção de um corpus fixo de traduções com rigor linguístico e literário são os principais factores que acabam por confinar o texto usado no espectáculo aos arquivos das companhias. Muitos deles acabam mesmo por se perder com o desaparecimento dessas companhias ou grupos de teatro.

A este respeito, em 1986, Ivo Cruz publicou uma obra financiada pela Secretaria de Estado da Cultura, *Repertório Básico de Peças de Teatro*, onde alertava já para a necessidade de se investir na publicação de literatura dramática nacional e universal, esclarecendo que era imprescindível o apoio à criação dramática no nosso país. Esse apoio assentava então no movimento a que se assistiu após a Revolução de Abril com a criação de várias companhias amadoras e a descentralização do teatro. Assim, reconhecia «...o papel estrutural e cultural do movimento amador, e o seu significado e potencialidades no contexto crítico do meio teatral português» (Cruz, 1986: 7) cujo sucesso dependeria das aptidões e dos mecanismos de estruturação interna da própria companhia — a formação dos artistas, a composição dos elencos, as infra-estruturas e logística dos espaços, a experiência —, bem como dos recursos e dos dinheiros que financiariam esses espectáculos, dando especial relevância à necessidade de se apostar em traduções de qualidade no caso da importação de peças estrangeiras (Cruz, 1986: 7-8). Em 1987, lamentava o que, no decorrer da primeira década do século XXI, se continua a verificar:

«Desde há anos, diminuiu muito o movimento de publicação de traduções. Existe toda uma época recente que permanece inédita para o público português. Perdem-se muitas traduções que são representadas mas não editadas.» (Cruz, *idem*: 11).

O mercado da tradução não se torna atractivo porque se trata de um país com uma população pouco numerosa no que diz respeito ao consumo de hábitos literários ou artísticos. As pequenas editoras que, por vezes, dão à estampa uma tiragem limitada de exemplares, não financiam o produto, são antes financiadas, também elas, para o fazer.

Postos todos estes condicionalismos, percebe-se porque é que o número de publicações que serão referidas no próximo capítulo é significativamente mais

reduzido do que o número de encenações: o espólio das companhias teatrais acaba por se perder em arquivos, uma vez que não existe uma necessidade de o fazer circular; continua a haver uma noção de reutilização do material já existente, isto é, as traduções já elaboradas são aquelas que servem de base aos novos espectáculos teatrais; desvaloriza-se o próprio texto uma vez que é provisório e verifica-se o desinteresse das editoras e do próprio mercado para se proceder à sua publicação.

I. FRÖKEN JULIE: EDIÇÕES PORTUGUESAS

Atente-se ao quadro seguinte onde se arrolam as edições portuguesas da peça *Fröken Julie*:

Data	Título	Tradutor	Local de Edição	Editora
1963	<i>Tempestade ; A casa queimada ; A menina Júlia</i>	Ana M ^a Patacho, Fernando Midões	Lisboa	Presença
1977	<i>A Viagem de Pedro o Afortunado, A Menina Júlia, Amor Maternal</i>	Mário Dias Correia	Lisboa	Círculo dos Amigos do Livro
1979	<i>Miss Julie</i>	Helena Domingos	Lisboa	Grupo de Teatro Hoje
1980	<i>Menina Júlia</i>	J. A. Osório Mateus	Lisboa	A Regra do Jogo
2009	<i>Menina Júlia</i>	Augusto Sobral/ Tânia Campos (apoio)	Lisboa	Bicho do Mato
— —	<i>Menina Júlia</i>	João Paulo Esteves da Silva	Lisboa	No prelo (Primeiros Sintomas)

Fazendo uma análise geral dos conteúdos apresentados podem-se tirar algumas conclusões imediatas. No que diz respeito à tradução do título da obra é possível identificar que existem três variações: com ou sem artigo definido, alternando entre *Menina Júlia* ou *A menina Júlia*, e mantendo o título da tradução inglesa *Miss Julie*.

Pode ainda fazer-se uma divisão entre a tipologia das obras publicadas: por um lado as que estão compiladas com outras obras igualmente dramáticas, por outro as que resultaram de encenações teatrais, ou foram elaboradas para esse fim, como é o caso das três últimas edições.

No caso das obras compiladas pode também fazer-se uma distinção em termos do público a que servem: a de Fernando Midões destina-se a um público mais preocupado

com a qualidade literária e linguística, enquanto que a publicação dos Amigos do Livro não requer um público tão exigente, necessita apenas de um leitor que se preocupe com o enredo que está a ler⁹⁸.

A questão da referência dos textos intermediários, dos tradutores e do trabalho que desenvolvem enquanto tal, assume um papel muito relevante. Fernando Midões e Ana Maria Patacho traduzem, em 1963, *Tempestade, Casa Queimada e A Menina Júlia* a partir de uma publicação da editora francesa L'Arche numa tradução de Boris Vian; a tradução apresentada pelos Amigos do Livro não menciona um tradutor sequer. Existe somente a figura de um revisor, não há referência aos textos que estiveram na origem da versão portuguesa.

A ideia de traduzir Strindberg partiu de Fernando Midões, que durante essa época estava ligado à Associação do Grupo Cénico da Faculdade de Direito de Lisboa, onde travou conhecimento com as obras do dramaturgo sueco que lhe suscitou particular interesse. A escolha da editora também não foi feita ao acaso. A Editorial Presença havia sido inaugurada pouco tempo antes, em 1960 e, de acordo com Fernando Midões, tratava-se de «*um amigo da faculdade que estava à frente da editora*», segundo as palavras do tradutor em entrevista. Midões referia-se ao Dr. Francisco José Conceição Espadinha, que encabeçou a direcção da editora em 1960, ano da sua abertura, e que em 1963 contava já com uma colecção de 16 livros traduzidos e editados (Cf. Campos, 2007: 50). Além de haver um ambiente evidentemente académico ligado, por seu turno, a um ambiente teatral que acompanha o trabalho dos dois tradutores, existe também uma teia de relações entre tradutor e editor. Assim, o gosto pessoal de alguém que já está ligado ao teatro e à literatura pode ser satisfeito por outro que dispõe de meios para o fazer e que aceita de bom grado que estes três títulos figurem na lista da sua jovem editora. Trata-se de uma edição inédita — a tradução de Redondo Júnior não tinha sido publicada — que pela primeira vez aparecem em Portugal. A Presença torna-se pioneira neste campo das edições. Todavia, estas publicações enquadram-se devidamente no contexto cultural, pois A

⁹⁸ De facto, as publicações da editora Amigos do Livro destinavam-se, sobretudo, a um público generalista. O objectivo era proporcionar um leque variado de autores a um preço acessível. Esta realidade, associada à então desvalorização do próprio processo tradutológico, levava a que fosse dada uma importância à divulgação da obra e do autor que não era atribuída à qualidade da tradução.

Menina Júlia tinha sido encenada anos antes no Teatro Nacional Dona Maria II e Strindberg começava a ser revitalizado largamente na Europa.



CCLXIX. Capa da primeira edição de *Tempestade, A Casa Queimada e A menina Júlia*. Presença, 1963.

Desta forma, três anos após a primeira encenação feita em Portugal de *Fröken Julie* a Editorial Presença vem, de algum modo, relançar Strindberg no mercado literário português, já que as edições existentes até aí eram meramente residuais: em 1906, a livraria clássica tinha editado *A viagem de Pedro o afortunado*, numa tradução de António Feijó; em 1937 e 1961 publicaram-se dois contos do autor em compilações — *O homem que ganhava o pão* e *Meia folha de papel*, por Alcoleu Trigais e Silva Duarte, respectivamente; e em 1957, Luiz Francisco Rebello tinha traduzido o *Holandês* para uma separata da revista *Vértice*, que abrangia, desde então, um público essencialmente académico.

A tradução de Fernando Midões e de Ana Maria Patacho pontua um ponto de viragem na recepção das traduções de várias obras dramáticas e narrativas de Strindberg, uma vez que é essencialmente a partir da década de 60 que há um revivalismo do teatro de Strindberg em Portugal e as encenações se sucedem um pouco por todo o país, ainda

que a grande concentração se continue a revelar nos teatros e companhias lisboetas, como se pode ver na tabela abaixo apresentada.

Representações de Strindberg em Portugal.

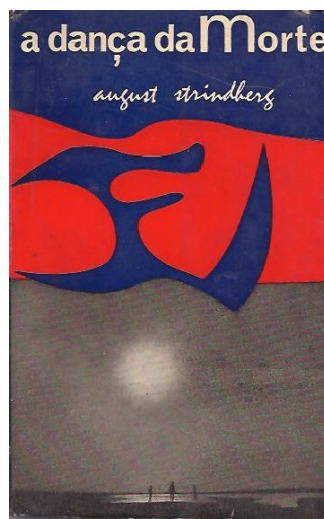
Data	Título	Companhias
1903	O Pae/ O Pai	Sociedade Artística - Teatro Nacional D. Maria II – Lisboa
1908	O Pae/ O Pai	Sociedade Artística - Teatro Nacional D. Maria II – Lisboa
1909		Teatro Sá da Bandeira – Porto Teatro do Príncipe Real
1916	O Pae/ O Pai	Teatro Nacional D. Maria II – Lisboa
1960	A menina Júlia	Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro – Lisboa
1962	Credores	Teatro Experimental do Porto – TEP
1962	O Pai	Companhia Nacional do Teatro – Lisboa
1963	O Pária (L.F. Rebello); Professor Taranne (Adamov); O Dia seguinte (L. F. Rebello)	Teatro Moderno de Lisboa – Sociedade de Actores
1969	A Dança da Morte	Casa da Comédia – Lisboa
1970	Dança da Morte em doze assaltos (play Strindberg)	Casa da Comédia – Lisboa
1971	Um Sonho	Teatro Estúdio de Lisboa – TEL
1971	As Babuchas de Abu Kassem	Teatro do Gerifalto – Lisboa
1978	A Dança da Morte	GITT- Grupo de Iniciação Teatral da Trafaria – Lisboa
1979	Miss Julie	Grupo Teatro Hoje – Lisboa
1980	Menina Júlia	Teatro Da Cantina Velha – Lisboa
1980	A Menina Júlia	TEAR – Teatro de arte realista – Viana do Castelo
1983	A Menina Júlia	Centro Cultural de Évora - Escola de Formação Teatral (alunos)
1984	Confissões numa esplanada de Verão (A Mais Forte)	Novo Grupo – Lisboa
1985	A Menina Júlia	Cena - Companhia de Teatro de Braga
1985	A Ilha dos Mortos; Páscoa	Teatro da Cornucópia – Lisboa
1986	Pai	Teatro da Cornucópia – Lisboa
1986	Menina Júlia	Companhia de Teatro de Almada / Grupo de Campolide – Lisboa
1986	A Sonata dos Espectros	Teatro da Cornucópia – Lisboa

1987	A Mais Forte	Grupo de Teatro Amador da Sta Casa da Misericórdia de Lisboa
1987	O Pelicano	Stockolm Teaterverkstad – apresentação feita em Lisboa
1990	Miss Julie	Grupo de Teatro Esteiros – Alhandra
1991	A Mais Forte	Teatro da Graça– Lisboa
1993	Menina Júlia	Casa Conveniente – Lisboa
1993	O Pelicano	Grupo Teatro Hoje – Lisboa
1996	A Menina Júlia	ESTC – alunos da Escola Superior de Teatro e Cinema – Lisboa
1996	Credores	CENDREV - Centro Dramático de Évora
1996	A Mais Forte; Pária	CENDREV - Centro Dramático de Évora
1996	A Menina Júlia	G. I. C. C. - Teatro das Beiras – Covilhã
1997	Artaud-Estúdio, cenas crueldade ocidental (Spöksonaten)	Apresentações: Teatro Cinearte - Teatro A Barraca - Lisboa IFP - Instituto Franco-Português - Lisboa Balletteatro Auditório - Porto Auditório Municipal Lourdes Norberto - Linda-a-Velha
1998	Um sonho	Teatro da Cornucópia – Lisboa
1999	A menina Júlia...	Companhia Teatral do Chiado – Lisboa
1999	O Pelicano	NNT - Novo Núcleo de Teatro da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Nova de Lisboa
2002	A Viagem de Pedro O Afortunado	Teatro D. Maria II – Lisboa
2002	O Pelicano	Fontenova Teatro Estúdio de Setúbal
2003	Júlia	Teatro O Semeador – Teatro de Portalegre
2003	Trilogia Strindberg (Credores; Pária; Mais Forte)	A Companhia Mala Voadora - Lisboa
2005	A Dança da Morte	Teatro da Rainha, Teatro dos Aloés – Caldas da Rainha
2005	A Menina Júlia	Companhia de Teatro de Sintra
2005	Projecto Strindberg	Companhia de Teatro de Sintra
2005	Play Strindberg – Adaptação de A dança da Morte	Companhia de Teatro de Sintra
2008	A Menina Júlia	Companhia Municipal de Teatro de Mafra
2008	Júlia	ESTC – alunos da Escola Superior de Teatro e Cinema – Lisboa
2009	Menina Júlia	Teatro Nacional D. Maria II – Lisboa
2009	Menina Júlia	Primeiros Sintomas – Lisboa
2010	Danza de la Muerte (Companhia Nao	Apresentações: Teatro do Bairro Alto – Lisboa

D'Amores – Espanha)

2011 Júlia, João e Cristina (T.L. sfumato – Apresentação: Teatro Nacional São João -
Bulgária) Porto

Esta tabela, ao cartografar todas as encenações feitas no nosso país de obras de Strindberg, permite fazer algumas leituras. Desde logo, que não se pode dissociar o aparecimento das publicações das obras do autor que se iniciam na década de sessenta⁹⁹ — apesar de neste capítulo apenas tratarmos as publicações de *Fröken Julie* — do facto de as várias obras de Strindberg começarem a ser encenadas com intervalos de tempo cada vez mais curtos. A destacar ainda o facto de a Editorial Presença ter sido também responsável pela edição de *A Dança da Morte*, três anos depois, em 1966, numa tradução de Mário Franco de Sousa. A peça acabaria por ser levada à cena em 1969 na Casa Comédia, numa nova tradução de Ricardo Alberty e publicada, anos mais tarde, na revista *Teatro em Movimento* (cf. *Teatro em Movimento*, Maio de 1975). Como é possível observar, o grafismo escolhido para ilustração da capa é muito semelhante ao da edição anterior, conferindo unidade às publicações trazidas a público.



CCLXX. Capa da primeira edição de *A Dança da morte*, Editorial Presença, 1969.

No caso da primeira edição das obras de Strindberg pela Editorial Presença, Urbano Tavares Rodrigues foi o responsável pela recensão crítica feita ao livro no *Jornal de Letras e Artes* de Outubro de 1963. Depois de fazer uma introdução ao teatro do autor e das obras que incorporam este volume, Tavares Rodrigues sublinha que esta

⁹⁹ Desde a década de sessenta até à data contam-se com vinte e uma publicações de várias obras, sendo a grande maioria obras dramáticas publicadas na sequência das encenações feitas.

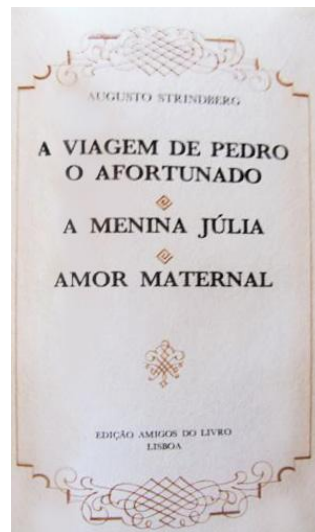
publicação veio prestar um grande serviço à nossa cultura e que o prefácio que Midões escreveu para a edição se pauta pelo rigor da informação, «*senso crítico*» e «*compreensão inteligente do fenómeno teatral.*» (Cf. *Jornal de Letras e Artes*, Outubro, 1963). Apesar de ter um fim puramente literário, esta tradução foi utilizada, por exemplo, por Luís Varela, juntamente com a tradução de Helena Domingos, para elaborar a sua própria adaptação para a encenação em Braga com o grupo teatral CENA, em 1985.

A segunda edição de *A Menina Júlia*, que surge também compilada com outras obras — *A Viagem de Pedro Afortunado* e *Amor Maternal* —, foi editada pelo Círculo dos Amigos do Livro em 1977, mais uma vez em Lisboa e a tradução foi acompanhada por Mário Dias Correia. Numa publicação de carácter sóbrio, a avaliar pela capa escura a imitar pele e os losangos trabalhados em relevo, característico das colecções de autor ou determinada tipologia¹⁰⁰, mas que servia, à altura, um público muito mais generalista do que a editora Presença.

Esta tradução serviu-se de um texto intermediário espanhol, editado em 1974 pela editorial Círculo de Amigos de la Historia, o qual, por sua vez, se tratava já de uma tradução indirecta da tradução francesa editora L'Arche de 1962, volume VIII.



CCLXXI. Capa de *A Viagem de Pedro o Afortunado*, *A Menina Júlia*, *Amor Maternal*, Amigos do Livro, 1977.



CCLXXII. Primeira página onde se pode ler o conteúdo do livro. Amigos do Livro, 1977.

¹⁰⁰ Note-se que este tipo de edições era bastante comum à data e continua ainda hoje a fazer-se por vários grupos editoriais. O Círculo de Leitores, por exemplo, que é já uma extensão do Círculo dos Amigos do Livro continua a trabalhar em publicações com estas características: vejam-se os casos das edições das obras de Eça de Queirós; Camilo Castelo Branco; Aquilino Ribeiro; Júlio Dinis; Clássicos da Literatura Mundial, entre outros.

Além de os nomes dos personagens serem nacionalizados na peça *A Menina Júlia* — João, Júlia e Cristina — é também interessante notar o aporuguesamento do nome do autor, tal como Redondo Júnior havia feito em 1960, quando traduziu a peça: Augusto Strindberg.

O livro publicado dispõe de algumas gravuras que ilustram o enredo, mas que se situam completamente deslocadas do contexto. As imagens relativas à peça *a Menina Júlia* ilustram as páginas de *A Viagem de Pedro o Afortunado* e *Amor Maternal*, o que cria naturalmente confusão no público leitor que erroneamente as associa ao texto que está a ler e não ao que já tinha lido anteriormente (cf. Strindberg, 1977: 84; 277). Por sua vez, a ilustração que acompanha o texto de *A Menina Júlia* é relativa à peça *A Viagem de Pedro o Afortunado* (cf. Strindberg, 1977: 229).

Poder-se-ia pensar que o critério de colagem das imagens ao texto era precisamente o de ter um carácter aleatório e não pretender ilustrar nenhuma passagem em específico. Porém, este princípio é posto em causa quando, logo no início da peça, enquanto João e Cristina falam sobre o comportamento da menina no baile, surge uma imagem que ilustra precisamente o momento da dança entre os dois, ainda que o texto que a acompanha se refira a um momento mais adiante da obra: «João: Pelo contrário, menina Júlia. Como vê, o cavalheiro apressou-se a regressar para junto do par que tinha deixado» (Strindberg, 1977: 180)

Como se pode observar, a ordem dos acontecimentos da trama não segue um fio condutor: primeiro aparece Júlia a dançar; segue-se a partida de Júlia na presença de João e Cristina e finalmente a cena em que João beija a perna de Júlia [e não o sapato].

É também ainda interessante notar o tipo de grafismo utilizado, que apesar de manter alguma fidelidade no traço, não consegue conferir uma unidade ao conjunto de todas as ilustrações. Em todas as gravuras, as imagens aparecem dentro de molduras que as fazem assemelhar a quadros. Porém, se o vestuário do personagem feminino da última ilustração apresentada no livro remete para um gosto mais ao género de pleno século XIX — com decotes generosos e mangas largas, elementos típicos dos vestidos de noite desse período —, os trajes e a disposição dos personagens no espaço, na primeira e na segunda ilustrações, lembram mais a Belle Époque, na viragem do século XIX para o século XX.



Julia: Bravo! Agora beija o meu sapato e a cerimónia estará perfeita.

CCLXXIII. Terceira e última ilustração de *A Menina Júlia*. Esta ilustração surge na peça *Amor Maternal*, p. 277 e onde se pode ler o comentário da heroína: «Júlia: Bravo! Agora beija o meu sapato e a cerimónia estará perfeita.», Amigos do livro, 1977.

Ora, esta falta de unidade percebe-se porque o ilustrador se limitou a copiar uma ou mais gravuras de artistas distintos. Por exemplo, a segunda ilustração é um decalque claro da gravura *The Blue Waltz* de Ferdinand Von Reznicek (cf. Fanelli, Godoli, 1987: 97)



CCLXXIV. Vestido de noite, 1836. Fashion Plate Collection, Washington University Library: The last and newest fashions, 1836. Evening and Opera dresses.



CCLXXV. *The Blue Waltz* de Ferdinand Von Reznicek, 1902.



CCLXXVI. Segunda ilustração de *A Menina Júlia*: Júlia e João no baile. Surge no livro no momento em que Cristina e João dialogam acerca do comportamento da menina no baile e a forma como terminou o noivado. Amigos do Livro, 1977, p. 180.

As influências do trajar feminino deste período são ainda visíveis na primeira ilustração do livro que surge na página 84 ao lado do texto de *A Viagem de Pedro O Afortunado*.

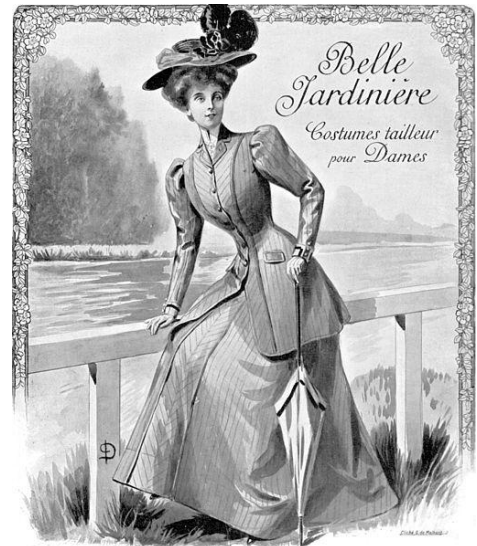


João: Não sei... E agora não posso.
Sou apenas o que esta maldita libré me obriga a ser.

CCLXXVII. Primeira ilustração da peça. Surge no contexto de *A viagem de Pedro o Afortunado*, p. 84, e onde se pode ler: «João: Não sei... E agora não posso. Sou apenas o que esta maldita libré me obriga a ser.» *Amigos do livro*, 1977.

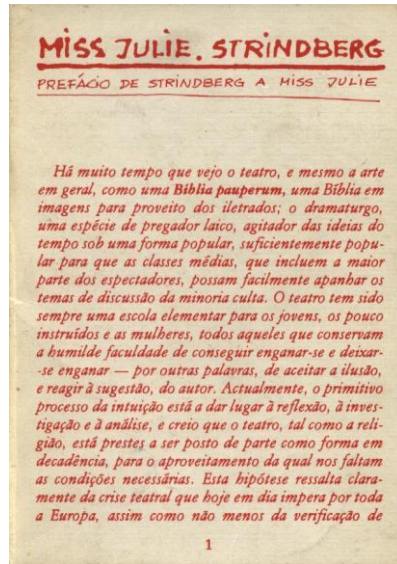
Nesta última ilustração apresentada e que é a primeira do livro, Júlia tem uma posição de destaque em relação aos outros personagens: enverga um traje faustoso de saída com o casaco por cima da saia e segura a gaiola. Ora, ao ilustrador não interessou a sequência da história, pois Christine não está na cozinha quando Julie desce com a ave pronta a partir. Os elementos que estão presentes na gravura é o que interessam para fazer uma leitura geral do enredo — ou parte dele —: as botas, a gaiola, o que se crê ser uma bandeja numa das mãos de João e os personagens. É visível um evidente descontentamento no rosto de João, através do arquear da sobrelha que ganha especial destaque, tal como o traço fino na boca. A figura de Cristina, por seu turno, é quase fantasmagórica: aparece em plano de fundo e revela um personagem simplório, de braços cruzados, rosto ligeiramente inclinado. Esta ilustração da criada parece sugerir alguém que espera, inquieta, que se ache uma solução para o problema ao mesmo tempo que mostra desagrado com a cena a que está a assistir.

Ao contrário do livro de 1977, as restantes três edições da peça em análise — e a que se prepara para ser publicada — estão já directamente relacionadas com as encenações que se fizeram da obra. Em 1979, Helena Domingos traduz a peça, segundo a versão inglesa de Michael Meyer publicada em 1964 pela Methuen, para a encenação de Carlos Fernando levada à cena no Teatro da Graça em Novembro desse ano, pelo Grupo de Teatro Hoje, fundado por Gastão Cruz. Esta edição é, na altura,



CCLXXVIII. *Belle Jardinière, Costumes Tailleur pour Dames*, ilustração de Cliché G. de Malherb, 1907 (Fanelli, Godoli, 1987: 104).

subsidiada pela Embaixada da Suécia e pela Secretaria de Estado da Cultura o que revela, como já foi referido, que os pequenos nichos teatrais necessitam de patrocínio exterior para editar os seus textos. No frontispício do livro é possível começar a ler o Prefácio da obra que continua no interior, num texto todo impresso a vermelho.



CCLXXIX. Capa da publicação *Miss Julie*, 1979, trad. Helena Domingos, Grupo de Teatro Hoje.

Em 1980, Osório Mateus traduziu *Menina Júlia* para o primeiro espectáculo do Teatro da Cantina Velha, também no mesmo ano. Como refere nas suas notas enquanto tradutor:

«O texto português da *Menina Júlia* e do «Prefácio do Autor» foi pedido pela Cristina Hauser, pelo Diogo Dória, pelo Leonaldo Almeida, pela Margarida Rosa Rodrigues, pela Maria João Brilhante e pela Marília Nunes para o primeiro espectáculo do Teatro da Cantina Velha em 1980.» (Strindberg, 1980: 65)

No seu trabalho, decidiu apresentar primeiro o texto da peça — onde os personagens são denominados apenas pelas primeiras letras do nosso abecedário: personagem A. (João), B. (Cristina) e C. (Júlia) — e só posteriormente é dado a conhecer ao leitor o *Prefácio* de Strindberg à obra. Tal como na tradução de Fernando Midões e na que foi revista por Mário Correia, os nomes dos personagens foram adaptados à onomástica portuguesa.



CCLXXX. Capa da publicação *Menina Júlia*, 1980, trad. Osório Mateus, Regra do Jogo.

No frontispício do livro é ilustrado o triângulo amoroso entre os personagens, em forma de pirâmide, sendo João a ocupar o topo da mesma. Nas laterais do triângulo são visíveis alguns dos elementos característicos dos personagens. A cama — símbolo da relação sexual —, o relógio/tempo e o sapato conduzem Júlia a João, em escada, e no sentido ascendente. É possível ainda observar o pássaro morto na sua cabeça. Os elementos que ligam João a Cristina são a casa — ambiente que partilham, e por isso num traçado maior — e o coração — a amarelo, num traçado mais pequeno que pode simbolizar a comunhão e a também o sentimento que é mais nutrido por Cristina do que por João. Da casa e do coração partem novos elementos em direcção a Júlia: o livro, um bastão / bota e o chapéu de coco / botão detonador. Interessantes são os símbolos escolhidos para ligar Cristina a Júlia num registo indirecto, já que são utilizadas linhas descontínuas: a coroa, símbolo de poder aristocrático; a cruz/religião e o dedo da culpa. As cores dominantes são então o vermelho, que simboliza Júlia, e o azul de João. A Cristina cabe o amarelo, e uma vez que também tem um papel mais pequeno na peça, esta cor também ocupa menos espaço na capa do livro. Mesmo em relação a João é importante referir que Júlia perde área de abordagem nas escadas, apenas ganhando no traçado intermitente que a relaciona com a criada. Na relação entre as duas mulheres, João é claramente a figura dominante. Não se trata apenas de ocupar um lugar de destaque no cume da figura geométrica, mas essa superioridade é também notória a partir do domínio cromático das linhas que o unem a Júlia e a Cristina.

O tradutor optou sempre pelo termo «texto português de...» ao típico «tradução de...», o que poderá, de certa forma, enfatizar a reivindicação de uma menina Júlia portuguesa. Todavia, assume-se claramente como tradutor e na sua «Nota do Tradutor», para além de explicar o porquê desta edição, dá-nos também a conhecer, ainda que de uma forma ligeira e breve, o modo como realizou o seu trabalho.

Depois de explicar que *Fröken Julie* é uma tragédia naturalista em acto único e que, por isso, «o prefácio é uma epístola ao naturalismo» (Strindberg, 1980: 65), Osório Mateus explica da seguinte forma a utilização de vários textos intermediários:

«Não vi o teatro do tempo e não sei a língua de origem. Conheci a peça através da versão filológica de Arvid Paulson (Bantam, 1964), que me garantia ter lido o texto sueco; usei também a tradução da Modern Library (1943), a de Michael Meyer (Methuen, 1964) e o texto francês de Boris Vian, representado em Paris a partir de 1952. Li o prefácio nas traduções de A. Paulson e M. Meyer e na versão francesa de M. Bjurström.» (Strindberg, 1980: 65-66)

De maneira económica e esquemática, finalizando desta forma as suas notas, adianta-nos ainda as alterações que decidiu introduzir na peça — «o *restauro das falas naturalistas*» e o «efeito do real» —, sempre de forma económica, que é aliás um dos traços distintivos da tradução e da encenação da peça, como se analisará mais adiante:

«3. Na peça, dois trabalhos: *restauro das falas naturalistas*: articulação do acto único. Ainda efeito de real: economia nova — outro como. Argumento e diálogo. Para o prefácio. Strindberg em português (a um século quase). 4. Como: a questão do realismo no teatro.» (Strindberg, 1980: 66)

Pela primeira vez, há um discurso sobre o trabalho enquanto tradutor e as opções que foram tomadas em relação à tradução. Ora, este facto não é surpreendente. Osório Mateus era na altura docente na Faculdade de Letras de Lisboa e criara, por iniciativa própria, uma disciplina relacionada com a área teatral para alunos de outros cursos que estivessem interessados em frequentá-la. É nesta sequência que acaba por surgir o Teatro da Cantina Velha. A publicação será editada pela Regra do Jogo, uma vez que é o nome de Osório Mateus que influencia esta decisão.

Também num campo mais académico e visando um público sobretudo estudantil, Maria João Brilhante apoia a iniciativa do Teatro Nacional em patrocinar a publicação

da tradução de Augusto Sobral, conhecido dramaturgo, pela Bicho do Mato¹⁰¹, uma vez que outro canal comum para a recepção de autores estrangeiros no nosso país é o sistema de ensino, isto é, através dos *curricula* escolares nacionais.

Embora Strindberg nunca tenha feito parte integrante dos programas escolares portugueses até então, surgiu em Maio de 2004 — de acordo com a nova reforma proposta para o Ensino Secundário — uma proposta do Ministério da Educação para o 12º ano dos Cursos Científico-Humanísticos. Esta proposta cabe no âmbito do programa para a disciplina de Clássicos da Literatura, da autoria de Isabel Pires de Lima e de Isabel Duarte e coordenado por José Adriano de Carvalho. Assim, foi integrada na unidade seis do referido programa — intitulada *A condição Feminina* —, *A Menina Júlia*, sendo de leitura obrigatória, enquanto que as leituras facultativas passam pelos *Contos* de Tchekov, *A casa das bonecas*, de Ibsen, *O retrato de Dorian Gray* de Óscar Wilde, *Nana* de Zola e *O Verão antes das trevas*, de Doris Lessing (Cf. Lima; Duarte, 2004: 26-27).

Referem as autoras do Programa que a obra de Strindberg aparece neste contexto:

«como um clássico europeu onde se espera que a abordagem do texto literário ultrapasse a sua imanência, transcendendo-se para o contexto histórico-cultural da época, para o diálogo com as outras séries estéticas e culturais suas contemporâneas ou posteriores e com os rastros que a nível intertextual o texto clássico vai deixando ao longo dos tempos» (Lima; Duarte, 2004: 2)

A tradução sugerida aos alunos é a de Osório Mateus, que aliás não se encontra disponível no mercado literário, uma vez que a edição é de 1980 e a editora Regra do Jogo já não existe.

A escolha desta tradução específica, tendo em atenção que ela não se encontra disponível no mercado livreiro, leva a tecer algumas considerações pertinentes. De facto, por um lado, parece clara a escolha de uma tradução em detrimento de outras — a de Fernando Midões, Helena Domingos ou até mesmo Mário Dias Correia —, pretendendo, deste modo, valorizá-la. Por outro, a tradução de Osório Mateus revela uma clara tentativa de modernidade quer na linguagem, quer na estrutura do texto, aspectos que poderiam ter pesado na escolha, minimizando o impacto da leitura oitocentista aos olhos dos alunos de século XXI.

¹⁰¹ De acordo com informações fornecidas por Maria João Brilhante durante a elaboração do presente estudo.

As autoras não explicam o porquê da escolha de uma tradução específica. Apenas se referem ao uso da tradução em geral:

«Estaremos, portanto, próximo da área dos estudos culturais, onde a literatura é encarada, como fenómeno cultural e como instituição, para além da sua dimensão estética. E nem poderia ser de outro modo se atentarmos no facto de que o contacto com textos literários de origem linguística tão diversa, como os que uma disciplina com esta designação forçosamente implica, terá que ser feito através de traduções, prescindindo-se assim de um elemento que seria fundamental se pretendêssemos radicar-nos da aludida vertente exegética mais tradicional.» (Lima; Duarte, 2004: 2)

Por esta razão, Maria João Brilhante considerou que era tempo de lançar no mercado uma nova publicação capaz de servir o público estudantil que, até então, se servia de fotocópias do exemplar que já não está disponível no mercado. Aliado a este Programa do Ensino Secundário há ainda a considerar o ensino universitário, onde em várias universidades do país que ministram cursos relacionados com as artes cénicas e teatrais, esta obra é estudada e utilizada para exercícios dramáticos¹⁰².



CCLXXXI. Capa da publicação apoiada pelo Teatro Nacional D. Maria II, 2010.

¹⁰² Ana Tamen escolheu esta peça de Strindberg para analisar e fazer alguns exercícios teatrais na disciplina de Oficina de Prática Dramatúrgica e Interpretação I, que integra a parte curricular dos alunos do primeiro ano do curso de Estudos Teatrais da Universidade de Évora, tal como Luís Varela o tinha feito anteriormente, no ano lectivo 2002/2003, na disciplina de Teoria da Encenação do mesmo curso. Em 1996, Antonino Solmer também fez exercícios num Atelier de Realismo/Naturalismo com alunos do segundo ano da Escola Superior de Cinema e Teatro. Na sua disciplina optou por cruzar a tradução de Helena Domingos com a de Boris Vian utilizada por Andréas Voutsinas em 198, no Théâtre Édouard VII em Paris. Na Faculdade de Letras do Porto, Gonçalo Vilas-Boas fez uma análise da obra com os alunos do curso de Mestrado em Texto Dramático, na área de Drama Alemão e Escandinavo entre 2003-2007, utilizando as traduções de Helena Domingos e de Osório Mateus, e na área de Teatro Moderno e Contemporâneo nos anos lectivos 2010/11 e 2011/12, utilizando a tradução de Augusto Sobral.

A tradução foi revista a partir do original sueco. Augusto Sobral não identifica o texto intermediário, nem é feito qualquer discurso tradutológico sobre o trabalho desenvolvido. São então apresentadas duas traduções: Maria João Brilhante traduz o Prefácio a partir do texto intermediário francês de Boris Vian e Augusto Sobral traduz a partir do cruzamento da tradução de Boris Vian e Michael Meyer.

Seguindo o mesmo critério, a companhia Primeiros Sintomas prepara-se para levar à estampa a sua tradução de João Paulo Esteves da Silva. Segundo o encenador da peça, Bruno Bravo:

«O texto foi traduzido para esta produção, a partir do original, com o apoio de algumas versões (alemã, francesa e inglesa) por João Paulo Esteves da Silva. Os Primeiros Sintomas vão editar este ano essa tradução (meados de Abril).» (Bruno Bravo: entrevista ao encenador, 2012).

Apesar de nas últimas duas traduções não haver um discurso sobre o fenómeno tradutológico e sobre as opções tomadas pelos tradutores, há a necessidade de reivindicar para as obras apresentadas a descendência *quase* directa do original sueco, uma vez que houve um confronto com a obra na língua nativa ou que alguém se responsabilizou por efectuar esse confronto. Porém, continuam a colocar-se as mesmas questões que foram mencionadas na Introdução deste estudo: quem confrontou o texto tinha conhecimentos suficientes de língua sueca ou conseguiria manter-se fiel a um universo strindberguiano e dramático?

No caso específico da tradução patrocinada pelo Teatro Nacional D. Maria II, foi-me proposto acompanhar e rever linguística e culturalmente o trabalho de Augusto Sobral. Procurei, em primeiro lugar, saber qual era o texto intermediário que estava a ser usado. Em momento algum isso foi mencionado, pois não era relevante. Relevante era o trabalho que estava a ser construído a partir dali. Porém, entre os vários confrontos estabelecidos, notava-se que o texto intermediário era inglês, uma vez que as passagens da peça onde Julie e Jean discursam em francês, apareciam inicialmente da tradução de Augusto Sobral em língua inglesa e, mais adiante, em francês, não havendo inicialmente uniformidade na escolha da língua. Este comportamento por parte do tradutor não pode ser tomado como inocente. A omissão dos textos intermediários utilizados e a tónica posta num apoio linguístico por parte de um especialista pode induzir os agentes teatrais e o público a acreditar que se trata de

uma importação directa do sueco. Gideon Toury é muito claro no estabelecimento das normas de tradução que se formam num *continuum* crescente dentro de uma escala específica (cf. Toury, 1978), às quais o tradutor obedece de acordo com a natureza da tradução e o propósito com que é traduzida e de acordo com os constrangimentos socioculturais a que é submetida:

«In terms of their potency, socio-cultural constraints have been described along a scale anchored between two extremes: general, relatively absolute rules on the one hand, and pure idiosyncrasies on the other. Between these two poles lies a vast middle-ground occupied by intersubjective factors commonly designated norms. The norms themselves form a graded continuum along the scale: some are stronger, and hence more rule-like, others are weaker, and hence almost idiosyncratic. The borderlines between the various types of constraints are thus diffuse. Each of the concepts, including the grading itself, is relative too.

Thus, what is just a favoured mode of behaviour within a heterogeneous group may well acquire much more binding force within a certain (more homogeneous) section thereof, in terms of either human agents (e.g., translators among texters in general) or types of activity (e.g., interpreting, or legal translation, within translation at large)» (Toury, 1978:54)

Apesar de haver uma ténue fronteira entre os vários sistemas envolvidos, também importante salientar que a omissão dos textos intermediários leva a que o público acredite que a obra tem de ser mais valorizada porque é traduzida com a omissão de intermediários, implicando que tenha havido uma tradução directa. Assim, este tipo de comportamento ganha um destaque dentro do universo de tradutores que identificam as obras intermediárias, expondo a incapacidade para traduzir directamente da cultura de origem.

De facto, o facto de haver uma omissão dos textos intermediários levaram-me a confrontar o texto de Augusto Sobral com as várias traduções inglesas e francesas de que disponho e chegar à conclusão que era o texto de Boris Vian que estava a ser utilizado juntamente com o de Edwin Bjorkman. Contudo, não posso deixar de sublinhar as várias incursões que fiz junto dos responsáveis desta edição para ter a certeza das afirmações que aqui se avançam sem, no entanto, obter qualquer resposta sobre esta matéria.

Esta intenção em manter a referência texto intermediário no anonimato — como aliás se verificar ao folhear o livro — é deliberada, pois legitima o trabalho do tradutor a quem, neste caso específico, é reconhecida autoridade por ser, também ele,

dramaturgo. Assim, Augusto Sobral não faz somente uma tradução de Strindberg, o tradutor apresenta a sua *reescrita* do texto, não necessitando por isso de indicar o palimpsesto. Assim, não me foi pedido que comentasse a pontuação, que fizesse sugestões em relação a diálogos ou opções de qualquer natureza. Enquanto estudiosa da recepção do teatro de Strindberg em Portugal, e sabendo que naturalmente possuo as obras originais, o meu trabalho seria o de confrontar determinadas expressões que estavam destacadas no texto e fazer as minhas sugestões, as quais poderiam ser ou não aceites.

Esta função do revisor do texto sueco, como é referido na primeira página da edição, é, afinal, um papel reduzido, pois ao revisor não cabe questionar a tradução, nem revê-la na íntegra. Cabe-lhe sugerir opções para questões que levantam alguns problemas pontuais e imediatos. Desta forma, o trabalho do revisor é o trabalho do académico que procura e investiga a génese das palavras, do seu significado na língua nativa e que os apresenta, na sua essência, de acordo com a cultura de partida. Depois, é da responsabilidade do tradutor/autor estudar se os conceitos da língua de partida se adequam ao trabalho e à estrutura linguística e literária que está a desenvolver e com a qual se identifica.

No que diz respeito à importação de modelos, Miguel Falcão, na obra *Espelho de ver por dentro: O percurso teatral de Alves Redol*, sublinha que o escritor português se inspirou em *Fröken Julie*, tal como Manuel Teixeira Gomes em relação à peça *Hedda Gabler* de Ibsen para escrever *Sabina Freire*. Miguel Falcão pensa que este interesse por Strindberg poderá ter-se desenvolvido depois de o escritor ter assistido à encenação de Jacinto Ramos no Teatro Nacional D. Maria II, em 1960.

A peça de Alves Redol aqui mencionada é *O Consórcio*, obra não publicada, mas que se prepara para ser levada à estampa muito brevemente. Por esse mesmo motivo, os herdeiros dos direitos do escritor não permitiram que esta peça fosse facultada para análise neste estudo.

No entanto, no estudo de Miguel Falcão é referido que Redol constrói um personagem feminino, em meados do século XX, que se submeterá a um igual confronto socioeconómico. O personagem Juju de *O Consórcio* vai de encontro à heroína strindberguiana:

determinada concepção político-ideológica do mundo – que era a sua e transparece no texto – e o destino da Miss Julie: o encaminhamento para uma certa letargia, em que parece insinuar-se a opção pelo suicídio.» (Falcão, 2009: 452)

Ainda que esta obra dramática de Alves Redol não corresponda a um *decalque* tão imediato como constitui a peça de Teixeira Gomes em relação a *Hedda Gabler*, não se pode deixar de referir a importância que *Fröken Julie* e sobretudo a sua encenação em 1960 detiveram para a escrita de *O Consórcio*. Strindberg ocupa, deste modo, uma posição de destaque na importação de modelos literários e de inspiração para escritores nacionais. Curiosamente, esta influência faz-se através da via teatral e não directamente pela obra dramática enquanto texto literário. O suporte teatral sobrepôs-se ao suporte livro.

II. FRÖKEN JULIE NO TEATRO PORTUGUÊS E EUROPEU: ANÁLISE DE ALGUMAS ENCENAÇÕES. CONTRASTES E APROXIMAÇÕES.

As encenações das peças de Strindberg em Portugal têm um trajecto interessante no que diz respeito aos limites cronológicos. O dramaturgo sueco é recebido em vários momentos distintos da História nacional. No final da monarquia constitucional estreia *O Pae*, em 1903, que teve apenas uma única sessão e foi prontamente proibido pelo Comissário Régio, Alberto Pimentel. Tinha estreia marcada para finais de Dezembro de 1903, mas acabou por ser apresentado em Janeiro de 1904. Todas as seguintes reposições foram suspensas e só em 1908 volta a subir à cena, pelas mãos do actor Ferreira da Silva, no Teatro Nacional D. Maria II e no Teatro Sá da Bandeira no Porto. A proibição foi justificada por se pôr em questão a legitimidade da paternidade e pelo facto de o actor escolhido desenvolver maneirismos que conotavam o personagem com o rei D. Carlos I (cf. Diário de Notícias, 15 de Janeiro de 1904). É compreensível que a peça fosse censurada, uma vez que se vivia em Portugal um intenso clima anti-monárquico e que qualquer ultraje à figura do rei constituísse um factor de enfraquecimento a uma já debilitada monarquia. Qualquer ameaça ao regime teria de ser rapidamente eliminada. Assassinado o rei em Fevereiro de 1908, a peça volta a ser então posta em cena em Abril e dela se fazem reposições em 1909, nas vésperas da Implantação da República. Subiria ainda à cena, pela última vez e com uma grande

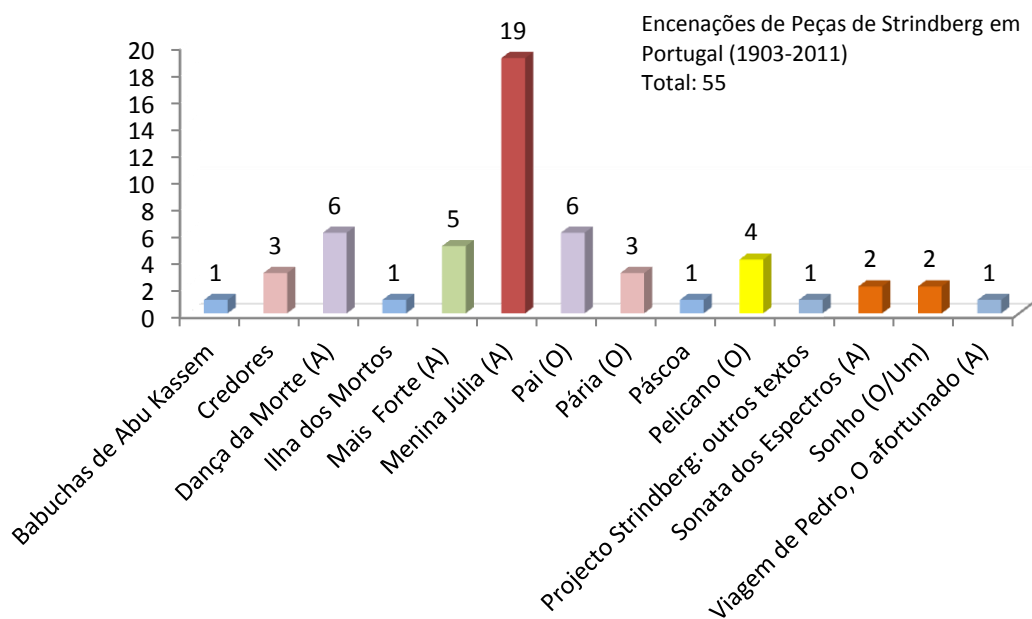
instabilidade no corpo de actores e distribuição de papéis, em 1916 (cf. Arquivos Cetbase).

Após um longo interregno nas representações de Strindberg em Portugal, faz-se a apresentação de *A Menina Júlia* em 1960, em pleno Estado Novo, seguida de *Credores* e de *O Pai* em 1962; em 1963 representa-se *O Pária*; em 1969 e 1970 *A Dança da Morte / A Dança da Morte em doze assaltos (Play Strindberg)*; em 1971, *Um Sonho* e, finalmente, pela última vez durante este período político, em 1971, sobe ao palco *As Babuchas de Abu Kassem*.

As mais de trinta encenações que se seguem das peças de Strindberg acontecem já após a Revolução de Abril e são levadas a cabo pelas diversas companhias teatrais que se começam a formar a partir daí.

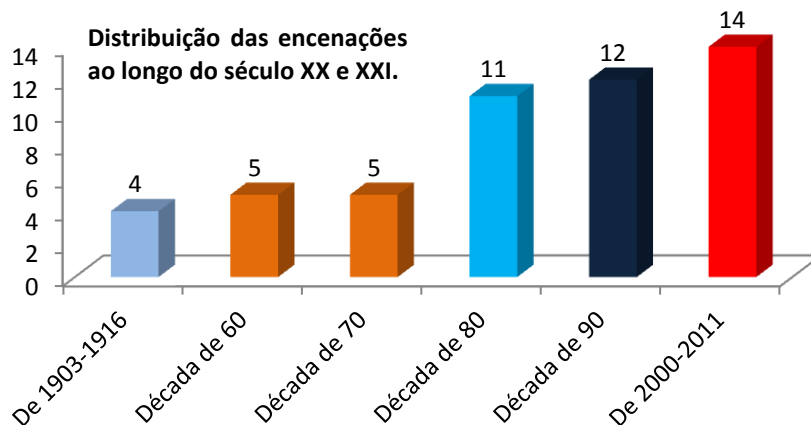
No entanto, ao atentar na primeira tabela apresentada neste capítulo, é possível observar que das cinquenta e cinco encenações distintas que foram apresentadas no nosso país — contabilizando também as estrangeiras do Teatro Experimental Sfumato da Bulgária e da Companhia Não d'Amores de Espanha, *Fröken Julie* é a peça que mais encenações teve nos palcos portugueses.

Assim, é importante apresentar o seguinte gráfico que permite concluir sobre quais as peças que mais interessaram aos encenadores portugueses. Observando o diagrama é visível que as peças que implicam um maior número de actores ou uma maior complexidade de montagem em termos de cenário, como é o caso de *A Viagem de Pedro, o Afortunado* ou *As Babuchas de Abu Kassem*, constituem as peças que menos vezes foram postas em cena:



CCLXXXII. Gráfico de representação das Encenações de peças de A. Strindberg em Portugal.

A peça *Fröken Julie* destaca-se largamente em relação às outras obras com dezanove encenações diferentes registadas entre 1960-2011. E também é interessante sublinhar que há um aumento gradual das encenações feitas a partir da década de 80.



CCLXXXIII. Gráfico de representação da distribuição das encenações ao longo do século XX e XXI.

Este fenómeno também se faz sentir em relação a *Fröken Julie*, tal como se pode comprovar através da tabela apresentada com os dados relativos ao local de encenação, companhia de teatro e actores.

Data	Título	Cidade	Companhia/Teatro	Encenador	Actores ¹⁰³
1960	<i>A menina Júlia</i>	Lisboa	Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro	Jacinto Ramos	MJ - Lourdes Norberto J - Jacinto Ramos C - Helena Félix
1979	<i>Miss Julie</i>	Lisboa	Grupo Teatro Hoje	Carlos Fernando	MJ - Maria Emília Correia / Elisa Lisboa J - Vicente Galfo / Wladimir Franklin C - Fernando Barreto
1980	<i>A Menina Júlia</i>	Viana do Castelo	do TEAR - Teatro Estúdio de Arte Realista	João Guedes	MJ - Fernanda Cardoso J - João Paulo Costa C - Isabel Alves
1980	<i>Menina Júlia</i>	Lisboa	Teatro da Cantina Velha	Osório Mateus/ M ^a João Brilhante	MJ - Cristina Hauser J - Diogo Dória C - Margarida Rosa Rodrigues
1983	<i>A menina Júlia</i>	Évora	Centro Cultural de Évora - Escola de Formação Teatral (alunos)	- Luis Varela	MJ - Lélia Guerreiro J - António Gonçalves C - Glória Férias
1985	<i>A menina Júlia</i>	Braga	Cena - Companhia de Teatro de Braga	Luís Varela	MJ - Ana Bustorff C - Isabel Marado J - Rui Madeira
1986	<i>Menina Júlia</i>	Almada	Companhia de Teatro de Almada / Grupo Campolide	de Rogério de Carvalho	MJ - Fátima Murta J - Luís Vicente C - Teresa Esteves
1990	<i>Miss Julie</i>	Alhandra	Grupo de Teatro Esteiros	Mário Rui	MJ – Benedita Rolo J – Miguel Falcão C – Isabel Santos
1993	<i>Menina Júlia</i>	Lisboa	Casa Conveniente	Fátima Ribeiro	MJ - Elisabete Piecho J - Carlos Aurélio C - Mónica Calle
1996	<i>A menina Júlia</i>	Amadora	Alunos da ESTC - Escola Superior de Teatro e Cinema. Apresentação no Teatro Municipal S. Luís.	Antonino Solmer	MJ – Margarida Cardeal J – Élvio Camacho C – Anabela Brígida
1996	<i>A menina Júlia</i>	Covilhã	G. I. C. C. - Teatro das Beiras	Rui Sena	MJ - Helena Faria J - Miguel Telmo C - Fátima Apolinário
1999	<i>A menina Júlia...</i>	Lisboa	Companhia Teatral do Chiado	Juvenal Garcês	MJ - Rita Lello J - Simão Rubim C - Laurinda Ferreira
2003	<i>Miss Julie</i>	Alhandra	Grupo de Teatro Esteiros	Mário Rui	MJ - Natacha Martins J – Ricardo Mendes C – Patrícia Dionísio
2003	<i>Menina Júlia</i>	Portalegre	Teatro O Semeador – Teatro de Portalegre	José Mascarenhas	MJ -Susana Teixeira J - Victor Pires C - Verónica Barata
2005	<i>A menina Júlia</i>	Sintra	Companhia de Teatro Sintra	de João de Mello Alvim	MJ - Cristina Basílio J - Rogério Jacques C - Assunção Meireles
2008	<i>A Menina Júlia</i>	Mafra	Companhia Municipal de	Júlio Correia	MJ – Tita Morgado

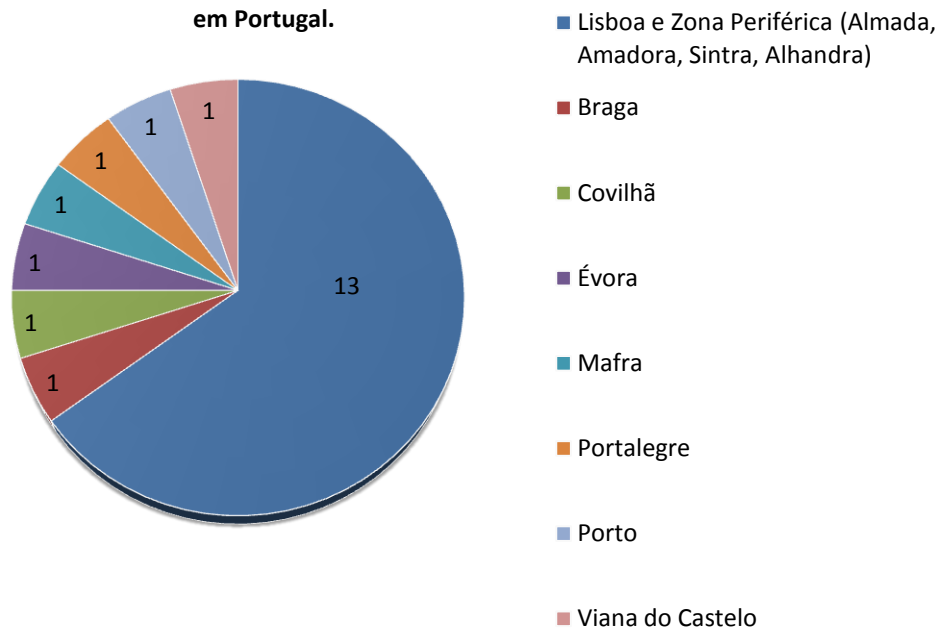
¹⁰³ Siglas utilizadas. **MJ** - Menina Júlia/Miss Julie; **J** – João/Jean; **C** – Cristina/Christine

			Teatro de Mafra (Extinta)		J- Júlio Correia C – Suzana Duarte
2008	<i>Júlia</i>	Lisboa	Alunos da Escola de Teatro e João Abel Cinema		MJ – Maria Vasconcelos J- João Abel C – Vânia Rodrigues
2009	<i>Menina Júlia</i>	Lisboa	Teatro Nacional D. Maria II	Rui Mendes	MJ - Beatriz Batarda J- Albano Jerónimo C- Isabel Abreu
2009	<i>Menina Júlia</i>	Lisboa	Primeiros Sintomas	Bruno Bravo	MJ - Ana Brandão J - Pedro Giestas C - Inês Pereira
2011	<i>Julia, Cristina e João</i>	Porto	Teatro de Laboratório Sfumato	Margarita Mladenova	MJ - Alben Georgieva J - Hristo Petkov C - Miroslava Gogovska

Posta esta apresentação, a primeira conclusão que se pode tirar é que a grande mancha de ocupação geográfica pertence à área metropolitana de Lisboa — Lisboa, Almada, Amadora, Sintra e Alhandra — tendo depois uma manifestação quase residual nas outras cidades do país. E que, tal como acontece com as restantes encenações — anteriormente expostas —, o aumento das encenações é gradual a partir da década de 80.

O interesse pela dramaturgia strindberguiana e pela encenação destas obras — que, como se pode verificar através dos dados expostos, tem uma intensificação pontual, em determinados contextos — merece que se reflita no teatro enquanto arte que se relaciona constantemente com a tradição. Não é exagerado pensar que o peso histórico-simbólico de obras dramáticas canónicas possa, em certos casos, levar a que as companhias queiram que determinados autores façam parte do seu repertório, acabando por marginalizar de certa forma outros autores mais contemporâneos. No entanto, também se pode ponderar que o centro cosmopolita e cultural, bem como o «gosto» que aí se pratica, ditam o que se fará no resto do território nacional, ainda que de forma menos expressiva. Strindberg é, nesta altura, um autor clássico que, no entanto, pode potenciar abordagens novas e originais, e foi efectivamente na área da Grande Lisboa que houve uma maior explosão de companhias teatrais após a Revolução de Abril. Em boa medida, é aí que ainda hoje se concentram grande parte das companhias, devido aos apoios que as subsidiam e a factores demográficos que permitem a sua sobrevivência.

Distribuição geográfica das encenações de *Fröken Julie* em Portugal.



CCLXXXIV. Gráfico representativo da distribuição geográfica da peça no território nacional.

Ao centrar agora a atenção nas encenações realizadas durante o Estado Novo, levantam-se questões que se prendem com a tentativa de delinear o quadro geral do teatro português durante esse período. É forçoso, desde logo, tentar saber se haveria de facto uma imposição, ou pelo menos tentativa de imposição, de uma produção artística nacional. Todos os regimes autoritários europeus foram pródigos em tentar conceber uma uniformização de critérios para a expressão da arte nacional (Cf. Portela, 1982). Em Portugal, a imposição da uniformização de critérios ligava-se sobretudo com a preservação da boa moral e dos bons-costumes. Assim, pode afirmar-se que se pretendia que o espectáculo teatral tivesse um impacto forte na bilheteira, que o imediatismo estivesse acima da qualidade e que as peças apresentadas não fugissem do referencial ideológico de então. Alguns dos teatros subsidiados pelo Estado foram o Teatro do Povo, a companhia de bailado Verde Gaio e o Teatro Nacional D. Maria II através da companhia de Amélia Rey Colaço-Robles Monteiro. Ao cair na tentação de apontar estas características dos espectáculos apresentados durante a época, tende-se a esquecer todo um século XIX de apresentações onde os critérios assentavam exactamente na mesma premissa: garantir lucro, servir a moral e a ética e não causar danos no sistema político vigente. Se assim não fosse a peça *O Pae* e muitas outras não teriam sido rapidamente tiradas de cena.

Portugal, dentro do regime salazarista, procurou ensaiar a sua própria estética. Enquanto o SPN — Secretariado de Propaganda Nacional — esteve sob a tutela de António Ferro, pode afirmar-se que houve a fabricação evidente de um protótipo do povo português, imagem essa que correspondia ao português humilde, honesto e de preferência acatador dos bons costumes. Nas palavras de Heloísa Paulo «a intenção é retratar a “alma portuguesa”, dando corpo a um ideal de “Lusitanismo”, que agrega desde o “aldeão”, “o campino” ao “colono” de África” ou ao “marinheiro dos Descobrimentos”» (Paulo, 1994: 106). Daí que os eventos culturais organizados, nomeadamente espectáculos de folclore, cinema, teatro, exposições e até mesmo o bailado ou documentários coubessem dentro de uma produção cultural «“do”, e para “o”, “povo”»:

«Os estudos acerca da “cultura popular”, do folclore, que são produzidos por intelectuais e especialistas, servem para compor o “rostro” oficial do “povo”, ganhando um carácter utilitário quando se trata de recuperar festas e costumes populares, reavivar ou mesmo “criar” tradições que se identificam com a visão que o Estado Novo procura perpetuar do quotidiano popular. [...] o regime procura, desta forma, aproximar-se do “povo”, mostrar-se conhecedor dos seus costumes e realidades...» (Paulo, 1994:6)

Artur Portela refere ainda que o salazarismo impulsionou não só «o anti-liberalismo, o autoritarismo, o estatismo, o nacionalismo, o corporativismo, o catolicismo, a democracia orgânica, o tríptico mitológico de Deus, Pátria e Família» (Portela, 1982: 132-133) — durante a denominada “fase António Ferro” que «representa um estilo um futuro-fascismo imediatista, de intervenção psico-social, a mobilização das artes plásticas para a visualização do regime feito Estado» (*ibidem*: 129) —, como também o *monumentalismo* e o *colossalismo* presentes na construção de uma mitologia heroica e imperial:

«na teoria dos heróis, no discurso do Império, no colonialismo artístico de espadas e de cruces, de guerreiros e de missionários, na retórica dos símbolos, no bom povo coreografado para ser trabalho musculado e obediente, nas alegorias da Família, na maneira de ver a Mulher-Mãe, na cidade burguesa, sólida, que cita, nas suas fachadas, História e Artesanato» (Portela, *idem*: 129)

Todavia, e no que diz respeito ao campo teatral, é a partir de 1952 que se nota uma reformulação na imagem que se pretende fazer passar do povo português. Saindo de cena as lavadeiras e o camponês humilde mas sério, dar-se-á agora lugar ao teatro clássico, ao teatro erudito. Começa a ter-se algum cuidado com a escolha de um

repertório. Além disso, o teatro começa a querer tornar-se independente dos empresários a quem interessava fundamentalmente o lucro, independentemente da qualidade das peças apresentadas.

Refere Heloísa Paulo a este propósito que o Teatro do Povo assume um papel de protagonismo enquanto meio veiculador de clássicos da literatura dramática:

«A ideia de uma mensagem simples para um povo simples, como deixa transparecer a afirmação de António Ferro na inauguração do Teatro do Povo, vai sofrer uma remodelação a partir de 1952, que vai culminar com a sua própria extinção e substituição pelo Teatro Nacional Popular em 1956. Saem de cena na década de cinquenta as pastoras inocentes, os camponeses felizes com o trabalho, os cenários bucólicos, os adros de igrejas e as cozinhas da aldeia. O “novo” Teatro do Povo volta-se mais para o meio urbano e para o teatro como arte de expressão de uma cultura mais erudita. Não há mais a linguagem simples e aliciante em prol dos valores máximos do ideário do regime, mas a linguagem tecnicamente trabalhada e culta que fala ao público do “tréteau medieval” e da “Skene helénica”» (Paulo, 1994: 130)

A década de 60 é o ponto de viragem na explosão de Teatros Independentes e de Grupos Teatrais Amadores que pretendiam assumidamente fugir ao controlo dos grandes empresários. Porém, a produção nacional é muito escassa. As correntes que emergiam dentro da escassa criação dramática portuguesa prendiam-se, neste momento, com modelos de escrita influenciados pelo teatro épico e o teatro do absurdo. Devido sobretudo à escassez de obras nacionais, tornava-se necessário importar textos estrangeiros.

É também durante a década de 60 que Portugal é abalado pela guerra colonial em África. A vida artística começa cada vez mais a fazer-se à margem do regime e, a maior parte dela, contra o regime, o que leva inclusive a um corte na atribuição de subsídios por parte do governo. Com os espectáculos cancelados e sem financiamento, os teatros independentes começam a fechar as portas. Até mesmo a Companhia de Amélia Rey Colaço, subsidiada pelo governo, começou a sofrer cortes no seu orçamento e viu os espectáculos anulados. Esquecida pelos apoios que a sustentavam, acabará mais tarde, logo após a Revolução de 74, por ser banida por uma geração revolucionária que a conotava com a ideologia do anterior regime, uma vez que tinha sido largamente financiada pelos seus governos.

Porém, várias vozes manifestavam consciência de que o Estado deveria suportar a criação artística para que este campo tomasse corpo no país. Alçada Baptista é uma

dessas vozes e dirige-se ao seu ex-professor Marcelo Caetano relembrando-lhe que é da responsabilidade do Estado criar condições para que a criação artística nacional se desenvolva. Se por um lado a não atribuição de subsídios pode ser visto como elemento castrador, na resposta que devolve ao aluno Marcelo Caetano relembra que as companhias que dependem unicamente de subvenções estatais não podem ter um futuro longínquo, que têm que avançar com novas formas de subsistência e empreendedorismo.

«... eu gostaria que um Estado, que tomou sobre si a responsabilidade da existências das condições, quer imediatas, quer profundas, de sobrevivência de uma sociedade, tivesse consciência do papel que cabe à criação cultural e que, sendo, ética e empiricamente, a cultura policultura, ela só é possível em quadros de pluralismo cultural. Não vejo é uma intervenção do poder político no apoio às condições de criação cultural, sem imposição do seu conteúdo e sem dirigismo na criação, numa atitude respeitadora da criação e das instituições culturais espontâneas.» Ao que Marcello responde «...Eu também não acredito numa arte sistematicamente subsidiada. Os apoios oficiais criam naturalmente, nos artistas, uma situação de dependência que age, ainda que subtilmente, sobre a sua independência criadora. Por outro lado, e também naturalmente, o poder tem alguma dificuldade em apoiar e ajudar quem frontal e sistematicamente o ataca [...] Não quero deixar de lhe chamar a atenção para o facto de existirem certas formas de expressão de cultura nas quais é muito difícil determinar onde acaba a cultura e onde começa o panfleto, o ataque determinado às instituições, o detonador da perturbação social, que os governos não podem consentir [...] os governos são responsáveis pelas condições presentes de uma sociedade: os intelectuais contribuem decisivamente para a formulação das sociedades futuras; os governos têm a responsabilidade da realidade imediata e das condições concretas e possíveis de realizar o bem comum; os intelectuais fazem os seus juízos desligados de formas imediatas e concretas de acção». (António Alçada Baptista, 1973, *Conversas com Marcello Caetano* citado em Artur Portela, 1982: 125-126)

Marcelo Caetano é bastante óbvio na resposta que devolve: os governos não podem subsidiar «quem frontal e sistematicamente o ataca», não podem consentir no ataque às instituições, nem que haja «detonadores da perturbação social». Assim, a Comissão de Exames e Classificação dos Espectáculos — CECE, entidade competente responsável pela aprovação dos espectáculos e pela censura dos mesmos — tinha um papel fundamental na garantia de que os pilares da boa moral continuavam inabaláveis e de que as estruturas do Estado funcionavam. Tinha, como se sabe, várias formas de intervir na escolha de peças para o repertório de uma companhia: a peça poderia ser simplesmente proibida devido ao conteúdo inapropriado — apesar de a Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro ser subsidiada pelo Estado e com ele conotada, isso não impediu que Amélia Rey Colaço visse os textos de Brecht proibidos de levar à cena e de não poder interpretar *Mãe Coragem* (Cf. Santos, 1987: 6) —; os textos eram reescritos,

muitas vezes desvirtuando-os completamente do sentido original, de acordo com o gosto e os ideais do regime; ou, outra forma de actuação, elevava-se a faixa etária do público que assistia aos espectáculos, limitando o número de entradas e penalizando sobretudo as companhias que procuravam ser independentes, como foi o caso do **TEP** — o Teatro Experimental do Porto.

António Pedro foi precursor, desde os anos 50, de um certo pensamento que visava criar um teatro independente, tanto na busca de um novo repertório, como na prática cénica. O encenador do **TEP** procurava então criar uma ideia de modernidade teatral, através de um trabalho de pesquisa estética, e por isso era experimental. Ali se começava timidamente a experimentar uma nova maneira de fazer teatro e de construir um repertório, apesar das constantes censuras e barreiras que lhe foram colocadas.

O **TEP** acaba pois por influenciar outro tipo de teatro que começa lentamente a proliferar nas cidades do litoral. O teatro de «pesquisa» acaba por ser depois um exemplo para novas companhias que se estruturaram em torno deste conceito, passando a utilizar vocábulos como «experimental» ou «estúdio» para qualificar o trabalho desenvolvido: Teatro Estúdio de Arte Realista (**TEAR**), Teatro Estúdio de Lisboa (**TEL**), Teatro Estúdio do Salitre (**TAS**); Os Saltitões — Teatro Experimental. A juntar-se a estas companhias que tentavam a todo o custo subsistir, o teatro académico assume também um papel importante no campo da história do teatro português: Teatro Universitário de Lisboa (**TUL**) e, mais tarde, o Teatro da Cantina Velha; Teatro Universitário do Porto (**TUP**) e o Teatro de Estudantes Universitários de Coimbra (**TEUC**).

O teatro experimental, de pesquisa, estúdio ou académico caracteriza-se por partilhar alguns aspectos. São companhias com poucos recursos logísticos e financeiros, actuam em salas de pequena dimensão, têm um período prolongado de pesquisa e de ensaios — uma vez que em muitos casos a dedicação não é plena e os elementos têm outras ocupações profissionais complementares, mas há a tentativa de se insistir na construção de um novo repertório: peças que ainda não foram divulgadas em Portugal ou que pretendem ser abordadas de outra forma. A este propósito, Rui de Pina Coelho esclarece que o teatro experimental em Portugal não trazia à cena propostas estéticas

de vanguarda — nem podia, devido ao regime político da altura —, mas que tentava a todo o custo tornar-se uma forma de contestação à convenção:

«Em Portugal, a postura experimental reflecte-se muito mais na divulgação de textos e autores, na defesa do rigor no trabalho e na contestação à convenção, do que em proposta estéticas arrojadas. “Experimental” em Portugal nos anos 40 não terá o mesmo significado do que terá porventura em França, na Rússia ou na Alemanha, onde remeteria para objectos artísticos de outra natureza» (Coelho, 2009:62)

Desta forma, não se reúnem condições para que o teatro experimental em Portugal se consiga profissionalizar. Contudo, não cabe dentro da mesma definição de teatro amador ou universitário, pois os interesses e o trabalho desenvolvido por estes fá-los distanciar daquele conceito. Mas entre as tentativas de profissionalização de todos estes grupos constrói-se um plano diferente, um meio termo entre o profissional, o amador e o universitário. E a peça *Fröken Julie* vai despertar interesse nestes quatro planos de teatro distintos: profissional, experimental, amador ou universitário.

Resta, no entanto, avaliar de que forma a peça foi encenada por estas companhias a partir do momento em que deixa de haver um regime político impeditivo da experimentação de novas estéticas ou da realização de novas leituras, de forma a entender qual evolução da estética teatral ao longo dos 50 anos em cena de *Fröken Julie*.

De facto, um dos grandes feitos da Revolução de 74, no âmbito do teatro nacional, foi o de ter permitido a expansão de várias companhias que se identificavam com o trabalho do teatro de pesquisa, permitindo a profissionalização dos grupos teatrais que se movimentavam em torno desta esfera, como é o caso do Teatro Experimental do Porto, do Teatro Estúdio de Lisboa, do Teatro Estúdio do Salitre ou da Casa da Comédia, entre outros.

No período pós-revolucionário, o teatro português passa a lidar então com outro género de problemáticas. Não havendo entraves para a construção de um repertório, que peças e que autores passam a ser escolhidos para representação? Quais os critérios? Quais as possibilidades?

Numa primeira fase, pode afirmar-se que tentou fazer-se um aproveitamento de todos os autores e dramaturgias que tinham sido proibidas até então: o teatro de combate e

Brecht eclodem um pouco por toda a parte e de Brecht há ressonâncias até aos dias de hoje. A noção de texto e de literatura não abandonaram nunca o espaço da criação teatral, apesar de se assistir à introdução de vários géneros literários e artísticos na cena: a poesia, a transposição narrativa, as artes circenses, entre outras.

O Teatro da Cornucópia, por exemplo, forma-se em 1973 e, segundo as palavras do fundador, Luís Miguel Cintra, a criação de um repertório acaba por ser uma consequência da história do teatro e da paixão de se ser actor. O encenador e actor explica como o espectáculo nasce a partir da poética do texto:

«(...) não fazemos peças por acaso, somos contra o repertório, o teatro “de qualidade” não nos interessa, se o nosso repertório passou por muitos grandes textos do repertório universal é porque a memória da história do teatro convive com uma paixão pelo ofício do actor e pelo “ofício de viver”, por uma necessidade de habitar grandes amores. [...] O que tantas vezes fazemos, quase sempre, é apaixonar-nos por um texto, uma peça de teatro, uma visão da vida. A encenação desse texto é uma grande vontade de o ler em conjunto com o público» (Serôdio, 2001:131).

Para explicar a escolha do teatro de Strindberg para integrar o conjunto de peças levadas à cena pela companhia, Luís Miguel Cintra referiu que os ciclos *Páscoa* (1985), *Pai* (1986) e *Sonata dos Espectros* (1986) se inscreviam dentro de uma dimensão da busca do absoluto através do sofrimento:

«Só avançamos por contradições. O desejo de absoluto passa pelo teatro do sofrimento. A vontade de alegria pela dor (...). Só nas trevas a luz pode brilhar. [...] Chegamos outra vez, todas as vezes, que me perdoem, a um teatro da moral. Só há uma questão. Dela falaremos sempre. E a ela só chegaremos por um lado, o lado da morte. O lado do Teatro. Que é também, claro, o lado esquerdo, o lado da vida, o do coração» (*ibidem*:158).

Já no século XXI, o teatro continua a aprofundar e a avançar no campo do experimentalismo, a tentar sobreviver sem ser subsídio-dependente, a criar o seu próprio repertório ou pelo menos a ter uma consciência exacta de uma metodologia de acção. A título de exemplo, cite-se o caso do Teatro do Vestido ou do Teatro Praga, em Lisboa, que mantêm uma relação com o texto literário próxima da desconstrução. Estas companhias tendem obstinadamente em criar os seus próprios textos. No caso particular do Teatro do Vestido, sempre que o espectáculo deriva de uma obra literária, o grupo de teatro não a encena como o autor a escreveu. Desta forma, o grupo vê-se numa quase obrigação — porque é este o seu ideário — de compor um novo texto a partir daquele já existente. O espectáculo é elaborado a partir dos vários

pedaços resultantes de uma desfragmentação propositada e consciente que dará origem a uma nova criação, «sempre numa procura de inéditos e construções dramáticas particulares» (Cf. Teatro do Vestido, homepage). No manifesto redigido para a página electrónica oficial, o manifesto é claro:

«O projecto que assiste à fundação do Teatro do Vestido tem como premissas fundamentais, em primeiro lugar, a escrita de textos originais, embora não excluindo a hipótese de trabalhar textos de outros autores, sempre numa procura de inéditos e construções dramáticas particulares, que reflectam o desejo de inovação e procura de novas linguagens estéticas no fazer da arte teatral. Por outro lado, o Teatro do Vestido assume-se como uma companhia comprometida com uma forma ética de fazer teatro e de se posicionar na arte em geral, e na sua relação com as comunidades. A gestão interna da própria companhia parte desse pressuposto ético, que se traduz na atribuição e reconhecimento de um amplo espaço de criação a todos os intervenientes no processo de trabalho, sendo a autoria do resultado final do trabalho, e espectáculo, partilhado por todos eles. A direcção do Teatro do Vestido compromete-se, para tal, a que esses espaços de trabalho e criação sejam amplamente, e sempre, respeitados. O Teatro do Vestido constitui-se como Companhia, porque nos parece ser a estrutura de funcionamento mais indicada às nossas procuras, que dependerão sempre dum trabalho contínuo de pesquisa, só possível, quanto a nós, com a uma equipa fixa de criadores empenhados na criação comum de objectos performativos.

O Teatro do Vestido assume-se como um teatro de pesquisa, nas várias áreas que estão representadas na sua equipa técnico-artística, reservando-se a procura de metodologias e processos de trabalho específicos para cada peça, que sigam esta linha laboratorial, e salvaguardando sempre a importância do processo de trabalho para a construção de novas orientações e sentidos a adicionar ao projecto inicial. Queremos com isto afirmar, que uma encenação não se faz, quanto a nós, no papel, e a priori, que ela é portanto fruto de tudo o que há ainda para descobrir e construir em conjunto.» (Teatro do Vestido, Manifesto, homepage)

Independentemente da intervenção teatral da companhia relativamente ao texto e à organização de um repertório, a partir do momento em que uma obra ou um autor figuram no panteão literário podem, como já foi referido, contribuir para a marginalização de obras contemporâneas — até porque muitas vezes é o distanciamento temporal quem as canoniza.

Contudo, o desafio do teatro moderno não se depara somente com a construção do repertório associado ou dissociado dos grandes nomes da literatura. A criação do espectáculo teatral depara-se com a busca de novas esferas estéticas que lhe possam ser uma mais-valia. Se o nome do autor, dos actores e do encenador podem assegurar a venda, a *saleability* do espectáculo, o facto é que o espectador contemporâneo está também enredado num mundo globalizado em que as inovações e as correntes artísticas têm uma duração mais efémera, havendo outras que imediatamente as

substituem. Hoje, o choque tecnológico impõe-se a todos os níveis da sociedade e as criações artísticas não estão à margem. Ao analisar o processo de criação das encenações de *Fröken Julie* até aos dias de hoje, importa questionar que modelos se importam e como se legitimam na sociedade actual.

O experimentalismo e a desconstrução do texto clássico por parte do Teatro do Vestido, que a título de exemplo de metodologia se pretendeu dar, não constitui novidade europeia. E se durante as décadas anteriores ao século XXI Portugal se escudava no facto de estar afastado das grandes correntes artísticas por motivos geográficos, sociais e políticos — castradores ou ainda à procura de estabilidade e de um rumo, após a Revolução de Abril —, hoje o mundo globalizado permite-nos acompanhar o que de novo se faz em qualquer parte do mundo. A troca de conhecimentos e de experiências nunca foi feita a um ritmo tão avassalador. A acrescentar a estes avanços dos meios de comunicação e partilha de trabalhos, a população portuguesa usufrui também de um sistema de educação mais equitativo e liberal, tal como a aposta na formação de profissionais de teatro se intensificou através da proliferação de cursos gerais e específicos em várias universidades do país. Dramaturgos, encenadores, técnicos das várias especificidades do espectáculo — luz, som, ... — artistas plásticos e actores são formados todos os anos, como nunca foram até aqui, pelos ensinos politécnico e universitário, pelos conservatórios de Lisboa e do Porto — Escola Superior de Teatro e Cinema (**ESTC**) e Escola Superior de Música, Artes e Espectáculo (**ESMAE**). Resta avaliar se os interesses do povo que se manifestava contra um Estado castrador se revelam agora nos seus comportamentos/interesses culturais ou se, pelo contrário, se continua a assistir à criação de elites intelectuais e artísticas e a um povo para quem a arte de fazer teatro se pode manter fiel ao imediatismo e ao comercial.

Muito recentemente, em 2011, apresentou-se uma desconstrução de *Fröken Julie* em Portugal, no Teatro São João, no Porto. Foi em Outubro que foi recebida a adaptação feita pelo Teatro-Laboratório Sfumato, traduzida como *Júlia, João e Cristina*. A encenação da búlgara Margarita Mladenova foi apresentada na sua própria língua mas com legendas em português, num ecrã. Porém, a descoberta do Teatro-Laboratório Sfumato tinha sido feita previamente em França, no ano de 2008, quando se

apresentou em Paris no Théâtre de la Bastille, numa trilogia composta por *Julie, Jean et Christine*, *La Danse de Mort* e *Strindberg a Damas*. Em Portugal apenas se fez a apresentação da adaptação de *Fröken Julie*.

A peça foi descrita como um “choque”, definição que procurava explicar a mistura de sentimentos provocada no público à custa de um teatro fortemente ritualizado. O Teatro de Laboratório — Teatralna Rabotilnica Sfumato — foi criado em 1989, em Sófia, pelos encenadores Margarita Mladenova e Ivan Dobchev, e é um dos rostos mais visíveis da renovação do teatro búlgaro, devido ao carácter experimental do seu projecto artístico. No programa do espectáculo apresentado no Théâtre de la Bastille, os encenadores explicam a sua visão de teatro enquanto espaço de comunhão:

«Le théâtre nous offre une autre façon de vivre, plus concentrée, plus pure et plus élevée. Il présuppose l'existence d'une communauté de gens qui ont quelque chose à partager, qui se réjouissent de leur rencontre, qui le partagent et qui sont disponibles pour donner beaucoup d'eux-mêmes. Une vie de gens en communauté, où chacun apprend de l'autre, partageant avec lui son énergie spirituelle, dans une complicité convertie en un rituel mystérieux des âmes, capable de nous restituer un sens perdu de la sainteté, de la pureté et de la chaleur. Le théâtre est une vie tumultueuse. Le théâtre n'est pas le lieu de la rencontre, le théâtre est la rencontre.» (Mladenova; Dobchev, 2008: 4)

Na página oficial de apresentação do Teatro Nacional São João ao espectáculo *Žjuli, Žan I Kristin* — *Julie, Jean e Christine* — é feita uma ligação entre a metodologia utilizada pelo Teatro Sfumato ao Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski, denunciando um desejo de filiação por parte do primeiro, devido também à organização do trabalho em ciclos de longa duração que são dedicados a um tema ou autor. Sobre o espectáculo em cena pode ler-se o seguinte:

«Júlia, João e Cristina é o primeiro espectáculo de uma trilogia sob a influência de August Strindberg. Ao adaptar *Menina Júlia* (1888) – violenta sonata intimista, onde a luta de classes nunca se distingue da luta de sexos –, Margarita Mladenova optou pela via menos ortodoxa, conferindo centralidade a uma personagem que a tradição cénica sempre relegou para um plano secundário: Cristina, anjo da culpa que paira sobre o jogo de sedução e massacre entre a aristocrática Júlia e o seu criado João. Uma cozinha metalizada domina a cena. Cenário frio e asséptico que três actores cuidarão de transformar num templo da humana sujidade.» (TNSJ-Homepage)

As imagens do espectáculo deixam antever o jogo de crueldade e desespero entre Júlia e João. Todos os actores envergam trajes contemporâneos. Porém, João — apesar de criado de libré — enverga uma casaca que se assemelha claramente a uma jaqueta militar pelo corte, cor verde, botões dourados e debruado vermelho na gola. Este

estilo militar é também visível no ambiente frio imposto pelo cenário metalizado e minimalista e pelos movimentos dos actores. Uma abordagem militar e decadente que se estendeu às peças seguintes, não apresentadas em Portugal: a Dança da Morte e Strindberg a Damasco.

A encenação é descrita como tendo uma precisão cirúrgica em termos de movimentos e de texto falado. O jogo de actores parece de tal forma trabalhado que atinge uma perfeição um pouco fria. Foi esta a maneira, aparentemente eficaz — a julgar pela crítica —, que os encenadores encontraram para expressar a dureza da peça de Strindberg. Não obstante, se o funcionamento aleatório do ambiente fechado chegou, por momentos, a perturbar o público, este acabou por render-se ao choque frontal entre os dois estratos da sociedade que não deixam de desistir da sua trajectória inicial.

Sobre este espectáculo, a encenadora legitima-o sob o ponto de vista filosófico que imperava na primeira metade do século XX e no período pós-guerra — daí os trajes propositadamente militares envergados por João e as botas usadas para simbolizar o Conde/autoridade — e que conduz à marginalização do ser humano em função de novos objectivos socioeconómicos: a tecnologia, o dinheiro, que, por sua vez, deram origem a um outro tipo de homens.

Afirma que o absurdo da nossa civilização é cultivar algo e depois começar a destruí-lo as bases.

«C'est l'idée anxieuse avec laquelle vivent les philosophes de la première partie du 20^e siècle qui me préoccupe: qu'advient-il de l'être humain - en particulier après les guerres - n'ayant cessé d'être l'objet absolu de la civilisation? Il n'est plus le centre d'intérêt. Dans les dernières phases, il existe d'autres objectifs pour la civilisation. L'homme est marginal au regard de ces objectifs.

Cette civilisation de technologies, d'argent, etc., commence à produire d'autre type d'hommes. Quelque chose se réalise dans l'homme classique et le transforme en une effigie métamorphosée, pour laquelle il n'y a pas de Dieu, il n'y a pas de lois non écrites, les notions comme la conscience et l'éthique sont considérées comme des anachronismes.

L'absurdité est que cette civilisation le cultive alors qu'il commence à détruire ses fondations. Cet homme précisément et les modalités de sa constitution sont le centre du regard de Strindberg. Avec son grand talent et génie, il attrape en état d'embryon les phénomènes cachés des yeux de tout le monde et met en garde l'homme de ce qu'il se passerait s'il ne prend pas conscience de la situation. Mais l'homme ne prend pas conscience et nous sommes déjà à l'époque où le barbare civilisé détient les règles du jeu,

le monde est à lui, il ne reste que des petites alcôves marginales attachées à d'autres valeurs. Les peurs et les cauchemars de Strindberg sont les peurs et les cauchemars d'une corde, d'une vibration humaine qui voit mieux que les autres.

Nous partons de ce point. Il se superpose à notre grande inquiétude, à l'objet même de Sfumato: ne pas livrer l'homme à l'amnésie de ce que l'esprit humain a réalisé lui-même.» (Margarita Mladenova, 2008:4)



CCLXXXV. João segurando Júlia já no momento pós-coito. Teatro de Laboratório Sfumato, Teatro Nacional São João, Outubro, 2011. Fotografia do Programa do espectáculo em França.



CCLXXXVI. Albená Georgieva, Hristo Petkov, Miroslava Gogovska, nos papéis de Júlia, João e Cristina. Teatro Nacional São João, Outubro, 2011. Fotografia do Programa do espectáculo TNSJ.



CCLXXXVII. Júlia no início da peça cheirando a poção abortiva para a cadela, Teatro de Laboratório Sfumato, Teatro Nacional São João, Outubro, 2011. Fotografia do Programa do espectáculo TNSJ.

Em Portugal, os jornais *Público* e *Diário de Notícias* fizeram referência à estreia do espectáculo. Inês Nadais, sob o título *Strindberg chama-nos da cozinha*, no *Público*, deixa perceber, mais uma vez, qual o ponto de vista da encenadora búlgara em relação à contemporaneidade da peça de Strindberg. Para Nadais, Cristina é um elemento decorativo. No entanto, Cristina é bem mais do que isso — a criada é o símbolo de uma classe social sempre presente e que nada tem de decorativo. A própria acção da peça dá importância a este personagem, delegando-lhe a capacidade de julgar. Júlia tem que morrer porque não encontra o seu lugar nesta sociedade. Assim, sem problemas de consciência, João e Cristina continuarão a fazer as suas vidas como se nada tivesse acontecido, continuam a ir à missa todos os domingos sem qualquer sinal de remorso, porque é assim que se caracteriza a sociedade actual: hipócrita, fria e cada vez mais individualista. Porém, Nadais também deixa perceber alguma ignorância em relação à peça original, sustentando que o autor escreveu a peça em francês enquanto estava de férias «no castelo de uma dinamarquesa excêntrica». A peça foi escrita em sueco e a primeira tradução que dela se fez foi, como já mencionado, para o Théâtre Libre de Antoine por Charles de Casanove. A autora do artigo terá certamente

confundido esta peça com outras obras escritas em francês. Strindberg teria em vista alcançar o público francês, mas a peça, sendo a primeira tragédia naturalista sueca, foi escrita na sua língua materna.

«Depois de terem escavado nos grandes temas de Dostoiévski, “a liberdade como doença, e o que acontece ao homem quando tudo é permitido”, Mladenova e Dobchev quiseram atirar-se ao dramaturgo sueco: “A Menina Júlia, que é a primeira peça que ele escreve, trata de como chegamos à autodestruição quando não há tabus e o inconsciente toma o poder.” As personagens de Strindberg, diz a encenadora, são Frankensteins construídos a partir de “elementos incompatíveis”, e o Sfumato quis dissecá-las em cima desta mesa de cozinha que é Júlia, João e Cristina. O futuro, acredita a encenadora, estava todo em Strindberg: “Foi ele que acabou com a ideia de que o homem ou é bom ou é mau.”

Essa peça que Strindberg escreveu em francês, quando estava de férias no castelo de uma dinamarquesa excêntrica, era o futuro também por outras razões. “Ele descreve a chegada ao palco do século XX de gente como nós, gente como o criado João e a cozinheira Cristina. Esta é uma peça que diz: o tempo agora é deles. E hoje constatamos que de facto é assim”, argumenta Mladenova.

O desvio proposto pelo Sfumato em relação ao título original da peça dá, de resto, conta disso mesmo: na esmagadora maioria das montagens de A Menina Júlia, a cozinheira é uma figura decorativa; aqui, ela é “a ideóloga da peça”. É por isso que esta cozinha é fria, metálica, implacável: o tipo de cozinha de onde uma menina da aristocracia nunca poderia sair viva, e de onde um criado e uma cozinheira podem escapar em direcção a um admirável (ou nem por isso) mundo novo. “Nós sabemos que eles vão ganhar dinheiro, construir o hotel, ter filhos – e que continuarão a ir à igreja ao domingo sem grandes problemas de consciência. Nisso esta peça é muito negra: mostramos que tipo de gente é capaz de sobreviver no mundo actual”, diz a encenadora.

É por “impulso” que o Sfumato escolhe os seus autores (“Há um momento em que nos reconhecemos num texto, e pronto”), e o impulso, depois de escavar Strindberg (o que implicou visitar todos os seus lugares em Estocolmo, ver as roupas que vestiu, os objectos que usou), foi ir ter com Shakespeare: Mladenova montou um já muito difundido Conto de Inverno, Dobchev acaba de estrear uma versão “hipnótica, muito potente” de Hamlet. Até amanhã, no S. João, também estaremos hipnotizados, mas por este Strindberg búlgaro, que nos chama da cozinha.» (Público, 14 de Outubro 2011)



CCLXXXVIII. Júlia desafiando João. Cristina dorme. Teatro de Laboratório Sfumato, Teatro Nacional São João, Outubro, 2011. Fotografia do Programa do espectáculo em França.



CCLXXXIX. João a beijar o pé de Júlia. Cristina, ao fundo, como figurante. Teatro de Laboratório Sfumato, Teatro Nacional São João, Outubro, 2011. Fotografia do Programa do espectáculo em França.

Através das fotografias retiradas dos vários programas de espectáculo — francês e português — é possível analisar aspectos interessantes sobre as opções de encenação e o jogo de actores: o negro é decididamente a cor dominante do cenário — apenas as roupas brancas de Júlia e Cristina se destacam. É ainda interessante notar o branco e o negro que Júlia enverga: como se bem e mal estivessem juntos, a noção de elementos contrastantes é visível. E se a heroína enverga um casaco negro, a criada enverga um branco o que também as coloca como émulos directos. O chão polido assume uma unidade com a estrutura metalizada e minimalista que simboliza a cozinha. A cena do beijo é muito mais nua e explícita do que provavelmente se esperaria, se bem que a pose da actriz, o gorro de lã que traz na cabeça e o arqueamento das pernas lhe dão um certo ar de colegial, como se fosse um comportamento *negligé*.

A fotografia seguinte mostra João quase na recta final da obra. Mostrando que não consegue conviver com a presença das botas — muito ao gosto do vestuário militar — enfia-as nos braços dando a ilusão de continuidade. A unidade cria-se entre servo e senhor, o negro funde-se e as solas tornam-se mãos, como um polícia que manda afastar gentes e deseja fazer parar uma qualquer situação.



CCXC. João com as botas do conde enfiadas nos braços. Teatro de Laboratório Sfumato, Teatro Nacional São João, Outubro, 2011. Fotografia do Programa do espectáculo TNSJ.

1. Contrastes e aproximações: *Mademoiselle Julie* em França – de Antoine até Renucci.

Em França, através da tabela que se segue e das encenações que foi possível registar, é notório que o número de representações é superior àquele que se apresenta em

Portugal. Esta tabela foi elaborada reunindo e cruzando informação de várias fontes: a base de dados *Les Archives du Spectacle* (cf. Les Archives du Spectacle, página oficial), as obras de Törnqvist e Jacobs Törnqvist e Jacobs — *Strindberg's Miss Julie A play and its transpositions* — (cf. Törnqvist; Jacobs, 1988)— e de Michael Robinson — *An International Annotated Bibliography of Strindberg Studies 1870-2005, Vol.II The Plays* (cf. Robinson, 2008).

Em França foram feitas trinta encenações distintas de *Fröken Julie* e várias destas encenações estiveram em tournée durante vários anos, pisando vários palcos do país. É também interessante a reescrita de Yves Ferry e Moni Grégo que decidiram combinar o personagem de Strindberg com o monólogo de vinte e um minutos de Samuel Becket, *Not I*, escrito em 1972. O espectáculo chamou-se precisamente *Mademoiselle Julie - Pas moi* e, em cena, surge somente Moni Grégo a desempenhar o papel de Julie e Yves Ferry o de Jean, seguido do monólogo de Becket. O espectáculo foi apresentado pelo Théâtre de la Mer, em 2005, e pretendeu criar um momento de unidade entre os dois dramaturgos e as duas peças.

Neste país foram ainda levadas a cabo quatro transposições ou adaptações estrangeiras da obra. Além da encenação do Teatro Laboratório Sfumato, foram apresentadas duas transposições líricas e uma encenação teatral, onde Christine toma o protagonismo na peça: *Christine, d'après Mademoiselle Julie* da companhia alemã Schaubühne am Lehniner Platz.

Tal como acontece em Portugal, a maior parte das representações estão centradas em Paris, tal como em Inglaterra e em Espanha os mesmos se concentram nas capitais, Londres e Madrid, respectivamente. Verifica-se então que, apesar da diferença cultural, geográfica e socioeconómica, o facto de tendencialmente os teatros e as companhias teatrais se desenvolverem na capital e na sua zona periférica parece ser uma realidade incontornável a nível mundial.

Tabela de representações em França

Data	Teatro/Companhia	Tradutor	Encenador	Actores¹⁰⁴
1893	Théâtre Libre (Paris)	Charles Bigault Casanove	de André Antoine de	MJ - Eugénie Nau J - Alexandre Arquillière C - M.me Besnier
1919	Théâtre Pitoëff / Compagnie Pitoëff (Paris)	Charles Bigault Casanove	de George Pitoëff de	MJ - Ludmilla Pitoëff J - George Pitoëff C - Nora Sylvère
1921	Comédie Montaigne (Paris)			
1925	Studio des Champs Elysées (Paris)	Charles Bigault Casanove	de Gaston Baty de	MJ - Marguerite Jamois J - Julien Lacroix C - Jeanne Pérez
1947	Théâtre Charles de Rochefort (Paris)	Charles Bigault Casanove	de Charles de Rochefort de	MJ - Mary Grant J - Tony Taffin C - Nadine Marziano
1952	Théâtre de Babylone (Paris)	Boris Vian	Frank Sundström	MJ - Eléonore Hirt J - François Chaumette / Michel Piccoli C - Andrée Tainsy
1958	Théâtre La Bruyère (Paris)	Boris Vian	Georges Vitaly	MJ - Eléonore Hirt J - François Chaumette C - Andrée Tainsy
1959	Théâtre de Carcassonne / Compagnie Théâtre D'Aujourd'Hui (Paris)	Boris Vian	Antoine Bourseiller	MJ - Chantal Darget J - Henri Serre C - Véra Feyder
1973	Centre Culturel Suédois (Paris)	Boris Vian	Jacques Baillon e Henry Pillsbury	MJ - Luce Berthommé J - Jacques Baillon C - Cléo Athanasiou
1974	Action Poétique (Montpellier)	Boris Vian	Michel Touraille	MJ - Suzanne de Morchon J - Michel Touraille C - Françoise Motis
1974 -1975	Mini-théâtre (Marseille)	Boris Vian	Michel Touraille	MJ - Suzanne de Morchon J - Michel Touraille C - Françoise Motis
1975	Théâtre de la Cité Internationale	Boris Vian	François Dupeyron	MJ - Luce Berthommé J - S./i. C - S./i.
1979- 1980	Theatre des Celestins (Lyon)	Boris Vian	Jean Meyer	MJ - Yolande Folliot J - Jean-Pierre Andréani C - Agnès Chentrier
1982	Théâtre du Jarnisy	Jacques Robnard	Bernard Beuvelot	MJ – Fabienne Margarita J – Didier Patard

¹⁰⁴ Siglas: **MJ** - Miss Julie; **J** - Jean; **C** - Christine.

1983	Théâtre Édouard VII (Paris)	Boris Vian	Jean-Paul Roussillon	C – Arlette Vafides
1985			Christian Benedetti	MJ - Isabelle Adjani
			Andréas Voutsinas	J - Niels Arestrup
				C - Brigitte Catillon
1983	Théâtre Édouard VII (Paris)	Boris Vian	Georges About	MJ - Fanny Ardant
				J - Niels Arestrup
				C - Brigitte Catillon
1986	Théâtre d'Art Moderne e no Grand Hall Montorgueil	Boris Vian		MJ - Alix de Konopka
				J - Steve Kalfa
				C - Claire Faucher-Beaufort
1988	Athénée - Théâtre Louis-Jouvet/Compagnie Matthias Langhoff	Mathilde Eidemoc	Matthias Langhoff	MJ - Laurence Calame / Anne- Cécile Moser
Em Tournée até 1990				J - François Chattot
				C - Martine Schambacher
1995	L'atelier à Spectacle (Vernouillet)	Henri Ronse (adpt.)	Henri Ronse	MJ - Marie Poumarat
Em tournée até 1997				J - Reno Rikir
				C - Monique Ghysens
1996	Théâtre de Chartres e no Théâtre de la Tempête de Paris	Elena Balzamo	Jacques Kraemer	MJ - Emmanuelle Messignac
				J - Maxime Leroux
				C - Catherine Depont
2004	Theatre Daniel Sorano (Vincennes)	Terje Sinding	Pierre-Marie Carlier	MJ - Karine Mauran
				J - Dominik Bernard
				C - Ivola Pounembett
2006	Théâtre de Suresnes Jean Vilar / Compagnie Sirènes	Terje Sinding	Jacques Vincey	MJ - Julie Delarme
(em tournée até 2008)				J - Vincent Winterhalter
				C - Cécile Camp
2006	L'Athador (Albi) / Compagnie Flagrants Désirs	Régis Boyer	Hervé Taminiaux	MJ - Caroline Bertin
				J - Matthieu Gaudeau
				C - Isabelle Girardet
2008	Compagnie Conduite intérieure	Henri Christophe	Christian Chessa	MJ - Vanessa Mattioli
(em tournée durante esse ano)				J - Florian Doidy / Marik Renner
				C - Loïk Flameng
2009	Théâtre de Nesle / Compagnie Cavalcade (Paris)	Terje Sinding	Saténik Khatchatryan	MJ - Anna Mrrikyan
				J - Guillaume Cesbert
				C - Nour-Ani sisserian
2010	Atypiques Utopies La Loge (Paris)	Terje Sinding	Géraldine Martineau	MJ - Maud Wyler
				J - Sylvain Dieuaide
				C - Agathe l'Huillier
2010	La Colline	Terje Sinding	Christian Schiaretti	MJ - Clémentine Verdier
(reprise em 2011)				J - Wladimir Yordanoff
				C - Clara Simpson
2011	Théâtre du Lucernaire (Paris) / Produção Théâtre de l'Invisible (Paris)	Terje Sinding	Corine Juresco	MJ - Camille Roy
				J - Jonathan Deveine
				C - Nathalie Charnier

2011 (em tournée até 2012)	Festival d'Avignon (Avignon)	Terje Sinding	Frédéric Fisbach	MJ - Juliette Binoche J - Nicolas Bouchaud C - Bénédicte Cerutti
2012	Les Tréteaux de France	Terje Sinding	Robin Renucci	MJ - Audrey Fleurot J - Thierry Godard C - Nade Dieu

Reescritas/Adaptações de *Fröken Julie* em França

Data	Título	Teatro/ Companhia	Autor	Encenador	Actores
2005	Mademoiselle Julie - Pas moi (Strindberg - Samuel Beckett)	Théâtre de la mer	Moni Grégo	Yves Ferry Moni Grégo	Yves Ferry Moni Grégo

Transposições e adaptações estrangeiras de *Fröken Julie* apresentadas em França

Data	Título	Género	Teatro/ Companhia	Autor	Encenador	Actores / Cantores Líricos ¹⁰⁵
1981	Giulia round Giulia	Lírico	Groupe Ouroboros (Itália)	Pier Luigi Pier'Alli	Pier Luigi Pier'Alli	SG - Gabriella Bartolomei J - Pier Luigi C - Rita Falcone

Apresentação: Festival D'Avignon

2008	Julie, Jean et Kristine	Teatro	Theatre Laboratory Sfumato (Bulgária)	Margarita Mladenova	Margarita Mladenova	MJ - Albena Georgieva J - Hristo Petkov C - Miroslava Gogovska
------	-------------------------	--------	---------------------------------------	---------------------	---------------------	---

Apresentação: Théâtre de la Bastille (Paris), Le Parvis Scène Nationale (Tarbes-Ibos)

2009	Julie	Lírico	Théâtre d'Orléans	Musica: Philippe Boesmans Libreto: Luc Bondy	Matthew Jocelyn	MJ - Carolina Bruck Santos (mezzo-soprano) J - Alexander Knop (barítono) K - Agnieszka Slaminska (soprano)
------	-------	--------	-------------------	---	-----------------	---

Apresentações:

2009-2010 Scène Nationale d'Orléans (Orléans)
Nouveau Théâtre (Besançon)
Athénée - Théâtre Louis-Jouvet (Paris)

¹⁰⁵ Siglas: **SG** - Signorina Giulia **MJ** - Miss Julie; **FJ** - Fräulein Julie; **J** - Jean; **C** - Christine/Cristina; **DK** - Duplo de Kristin.

			Le Manège de Maubeuge (Maubeuge)					
			Espace Malraux (Chambery)					
2011-2012			Opéra Théâtre de Limoges (Limoges)					
2011	Christine, d'après Mademoiselle Julie	Teatro	Schaubühne Lehniner (Berlim) – original: nach Fräulein Julie	am Platz título Kristin,	Trad, Zade Adap.: Mitchell	Maja Katie	Katie Mitchell / Leo Warner	F J - Laura Tratnik J - Tilman Strauss K - Jule Böwe DK - Cathlen Gawlich

Apresentação: Festival d'Avignon

Outras representações francesas marcantes apresentadas em França após a década de 60 são certamente a de Jean-Paul Roussillon e Christian Benedetti, retomada por Andréas Voutsinas, em 1983, onde o modelo teatral usado foi o naturalismo, e a de Matthias Langhoff, que estreia em 1988 e se prolonga, em tournée, até 1990. Esta encenação demonstra já uma tendência para o minimalismo cénico e para a actualização da peça, tal como a encenação de Jacques Kraemer com tradução de Elena Balzamo. Porém, a encenação de Kraemer é virada sobretudo para um ambiente decadente, onde o minimalismo é evidente mas a claustrofobia é imposta sobretudo pela atmosfera de uma negritude densa conferida em palco pelos cenários, pelo vestuário e pela maquilhagem dos actores. Ao contrário, por exemplo, da encenação de Frédéric Fisbach, proposta para o Festival d'Avignon, em 2011, com Juliette Binoche no papel de Julie. Esta encenação é manifestamente contemporânea. São definidos em cena dois espaços: o exterior, decorado com troncos de bétulas, onde decorre o baile e pessoas locais são convidadas para serem figurantes na encenação; o interior, todo ele branco mas com alguns reflexos azuis-claros, que é o espaço-cozinha, mais reduzido, com móveis cúbicos e onde o branco é também dominante. Aqui, os únicos elementos contrastantes são as botas pretas do conde e o casaco de Jean.

Com a apresentação das fotografias que se seguem, é interessante notar-se a evolução da leitura da peça, ao longo das décadas, dentro do teatro francês, começando num registo claramente naturalista e de reprodução de um teatro de época, onde a cozinha foi decorada um fogão de lenha dourado e com uma longa mesa de madeira, tal como o chão. Depois, observam-se fotografias de um teatro cruel, onde o elemento *noir* é dominante. Finalmente, culmina-se esta leitura com uma encenação contemporânea, onde predominam as linhas rectas e o minimalismo se mantém. Saliente-se que a

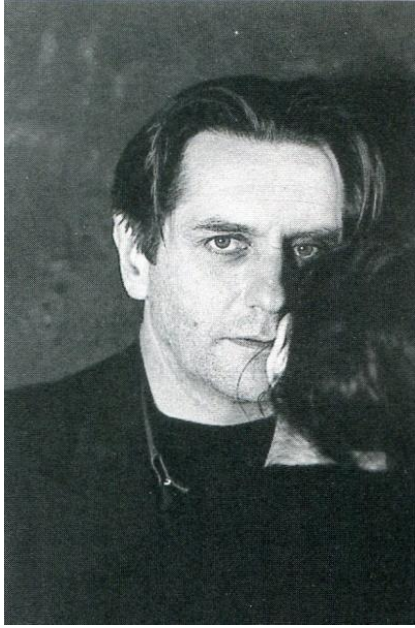
recriação do teatro naturalista em cena esteve em voga até à década de 80, tendo os encenadores franceses começado, desde então, a procurar outras estéticas que pudessem servir melhor aos seus objectivos e ao público.



CCXCI. Julie e Jean na fase de sedução. Isabelle Adjani e Niels Arestrup, 1983, Théâtre Édouard VII, encenação de Jean-Paul Roussillon / Christian Benedetti. Fotografia Isabelle Adjani Blog.



CCXCII. Julie na cena pós-coito. Isabelle Adjani, 1983, Théâtre Édouard VII, encenação de Jean-Paul Roussillon / Christian Benedetti. Fotografia Isabelle Adjani Blog.



CCXCIII. Emmanuelle Messignac (Julie) e Maxime Leroux (Jean), 1996, Théâtre de Chartres. Encenação de Jacques Kraemer. Fotografia de Jean-Julien Kraemer.



CCXCIV. Jean coloca a navalha na mão de Julie. Emmanuelle Messignac (Julie) e Maxime Leroux (Jean), 1996, Théâtre de Chartres. Encenação de Jacques Kraemer. Fotografia de Jean-Julien Kraemer.



CCXCV. Julie e Jean no baile. Cena exterior. Juliette Binoche e Nicolas Bouchaud, 2011, Festival d'Avignon. Encenação de Frédéric Fisbach. Fotografia de Christophe Raynaud de Lage.



CCXCVI. *Julie e Jean na cozinha, enquanto Christine dorme. Cena interior. Juliette Binoche, Nicolas Bouchaud e Bénédicte Cerutti, 2011, Festival d'Avignon. Encenação de Frédéric Fisbach. Fotografia de Christophe Raynaud de Lage.*

É também importante referir o recurso às traduções de Boris Vian e de Terje Sinding como sendo as mais utilizadas, nomeadamente nas produções cujo encenador tem uma maior visibilidade. Assim, pode afirmar-se que a excelência ou o desejo do alcance da excelência de um espectáculo estão relacionados com a junção de uma equipa de trabalho com notoriedade legitimada — encenador e actores — e com a escolha de um texto também fiável no que diz respeito à tradução.

Outra encenação invulgar ao nível do trabalho de cenografia e jogo de actores desenvolvido em torno desta peça foi a de Jacques Vincey, apresentada nos finais de 2005 e em 2006 em Paris com a *Compagnie Sirènes*. Este encenador tinha enveredado pelos estudos no campo das humanidades antes de entrar no Conservatoire de Grenoble. Notabilizou-se, enquanto autor, ao lado de Patrice Chéreau, Bernard Sobel e Luc Bondy. As suas experiências como actor com vários encenadores fizeram crescer em si o desejo de criar o seu próprio projecto e passar a dirigir as suas encenações. É então que em 1995 cria a *Compagnie Sirènes*. (Cf. Dossier *Compagnie Sirènes*, 2006)

Em 2006 apresenta uma *Mademoiselle Julie* — que acredita estar completamente adaptada aos tempos modernos — que sobressai pela cenografia arrojada levada à cena, utilizando a tradução de Terje Sinding. Vincey recorrerá um pouco ao vestuário burlesco para caracterizar Julie, durante a fase da sedução, e depois por um longo traje castanho que lhe tapa todo o corpo, em oposição plena com o da primeira abordagem. O burlesco e a caracterização marcada dos rostos serão elementos a que Vincey dará continuidade em encenações futuras, como é o caso de *Madame de Sade*, em 2010,

onde, apesar da armação de arame e dos cabelos ao gosto do século XVII e lembrando Marie Antoinette, se repete aquela abordagem nos vestidos envergados, nos corpetes, na maquilhagem, nas flores e nos laços no cabelo, bem como no calçado utilizado.



CCXCVII. Jacques Vincey, 2006, *Mademoiselle Julie*, Théâtre Vidy-Lausanne, Julie (Mélanie Couillaud) e Jean (Vincent Winterhalter) em cena. Fotografia Mario del Curto.



CCXCVIII. Jacques Vincey, 2009, Théâtre des Abbesses, *Madame de Sade* de Yukio Mishima. Fotografia de Anne Gayan.

Numa cozinha suspensa no ar — entre o céu e a terra, como é conotada — o cubo dá ao espectador a ilusão óptica de dois mundos, porque a tridimensionalidade do cubo o permite. No palco vê-se também, erecto, um par de botas. Os personagens aparecem sempre direitos e sempre arrogantes. Vestidos de forma cavaleiresca em cena e de forma impecável, são iluminados por um halo de luz na linha da frente.

Jacques Vincey recusa-se a fechar a trama a uma Suécia de finais de oitocentos, a uns costumes que já nem os próprios suecos reconheceram no seu tempo. Aqui, Vincey vai reforçar os esquemas mentais a que cada um dos personagens está preso, esquemas mentais que os acabarão por violentar e destruir. Sem dúvida, este é o efeito subversivo da peça escrita em 1888.

A intenção do encenador é decantar a essência da obra prima de Strindberg: um sabor forte e amargo. Por isso, rejeita o naturalismo e sentimentalismo, que reduz a história a uma anedota, a um simples *fait-divers*, para antes penetrar num espaço mental, lá onde se afrontam a punhos nus as forças opostas de cada ser.

Estruturado pela cenografia, que coloca a cozinha — espaço confinado do teatro — num pequeno castelo, suspensa a meia altura, a encenação rompe qualquer interpretação monolítica e mantém o equilíbrio entre a abstracção e o jogo encarnado pelos personagens. Julie Delarme interpreta Julie: bonita, corajosa, carnívora e, por vezes, ingenuamente triste. Vincent Winterhalter — Jean —, quase sempre vaidoso, ao mesmo tempo uma estátua curvada, mas sempre um vil calculista. Os dois encarnam essa luta repleta de ambiguidades e hesitações, à vista de Cecile Camp — Kristin —, que em cena ocupa o lugar de uma águia atenta.



CCXCIX. Julie dialogando com Christine I. Jean em plano de fundo, na sombra. Jacques Vincey, 2006, Théâtre de Suresnes Jean Vilar . Fotografia Mario del Curto.



CCC. Julie dialogando com Christine II. Jacques Vincey, 2006, Théâtre de Suresnes Jean Vilar . Fotografia Mario del Curto.



CCCI. Julie desafia Jean para o baile. Jacques Vincey, 2006, Théâtre de Suresnes Jean Vilar . Fotografia Mario del Curto.

Dividido entre a vergonha e o desprezo, repulsa e atracção, ódio e fascínio, eles transformam-se ambos entre carrasco e vítima, mestre e escravo. Vincey escolhe reforçar na sua encenação a ideia de que o perdão ou a possibilidade de voltar atrás não podem sequer ser postos como equação exequível.

«Mademoiselle Julie est une pièce de guerre. Guerre des sexes qui s’attirent et se repoussent sauvagement. Guerre des coeurs et de la raison. Guerre des cerveaux engagés dans une lutte à mort pour la domination. La pièce démarre pourtant dans l’euphorie de la fête de la Saint Jean.

[...] Strindberg s’inspire d’un fait divers et le hisse jusqu’à la tragédie. Il puise dans les petites histoires la matière brute qu’il passe au tamis de sa sensibilité et de son intelligence pour en restituer l’essence fondamentale. Le concentré ainsi obtenu est puissant et dangereux. Il déstabilise plus qu’il ne rassure. Il ne résout rien, n’explique rien. Une fatalité pèse sur ces personnages qui se heurtent désespérément aux conventions et qui perdent définitivement leurs illusions dès lors qu’ils réalisent leurs rêves. “ J’ai laissé les cerveaux travailler d’une façon irrégulière. ”

Strindberg décrypte la réalité avec une rage et une lucidité qui ne s’embarrassent pas de cohérence. La confusion, la pluralité de points de vue est exposée crûment. A chacun de choisir “ le mobile qu’il saisira le plus facilement ou qui honorera ses talents d’analyste ”.

Mademoiselle Julie est une pièce trouble et troublante.

Strindberg la qualifie de naturaliste, mais c’est d’un “ naturalisme halluciné ” dont il s’agit. Il se projette tout entier dans son théâtre comme dans un refuge d’où il peut se venger impunément d’une vie qui l’écorche vif. Il nous donne l’illusion de la réalité, mais il s’accorde la liberté du rêve. Il nous montre le décor et son envers. Les personnages

épinglés dans son petit théâtre intime disent tout et spécialement ce que l'on tait lorsqu'on reste dans les limites de la conscience, du bon goût et de la bienséance. Les situations, les objets prennent des proportions subjectives: la préparation abortive de Christine est prémonitoire de la mésalliance de Jean et Julie, les bottes du comte ont un poids symbolique qui fait courber l'échine de son valet chaque fois qu'il les aperçoit, la décapitation du serin préfigure le suicide de Julie...

La pièce est un précipité de mots et d'images, de situations et de sentiments. Mademoiselle Julie est une pièce hétérogène. Elle est irréductible à un sens, un parti pris, une formule définitive. Elle fuit, échappe sans cesse à une appréhension univoque. Ecrite après ses premiers drames épiques et avant les pièces expressionnistes, puis symbolistes de la fin de sa vie, elle porte en elle les germes de l'évolution formelle du théâtre jusqu'à aujourd'hui. C'est ce bouillonnement qui fait sa puissance. Il faut se coltiner au foisonnement de cette écriture et assumer la rage de Strindberg à vouloir nous restituer sa vision du monde jusque dans ses contradictions. Il faut prendre le risque de pénétrer " dans sa tête ", dans une forme libérée de la censure du conscient.

Mademoiselle Julie est une pièce en suspension.

Toute l'action se déroule dans la cuisine. Un espace intermédiaire entre les logements des domestiques et les appartements du comte. Un purgatoire entre " le haut " et " le bas ", l'ascension et la chute. Un lieu confiné où la parole se libère.

La nuit de la Saint Jean, on racontait que l'eau de source se transformait en vin et les fougères en fleurs. Un moment magique, " entre chien et loup ", une nuit blanche qui modifie la perception du temps.

Cette cuisine sera suspendue entre ciel et terre, en apesanteur dans les limbes du théâtre. Un cadre qui concentre le regard au coeur d'un hors champ menaçant, peuplé des spectres du passé, du fantôme du comte, des ragots des autres domestiques et des esprits de la Saint Jean...

Dans ce " tableau vivant " les personnages sont mus malgré eux par ces forces qui les dépassent, les débordent. Leur âme est un " conglomérat de civilisations passées et actuelles, de bouts de livres et de journaux, des morceaux d'hommes, des lambeaux de vêtements du dimanche devenus haillons, tout comme l'âme elle-même est un assemblage de pièces de toute sorte. "

Aux acteurs de prendre en charge ce patchwork qui déborde la psychologie pour atteindre aux fondements de la nature humaine et aux conflits qui nous constituent tous intimement.

Là encore, nous devons cheminer sur un terrain instable, explorer des codes de jeu différents, prendre le risque des ruptures et des contrepoints.

Notre enjeu sera de concentrer les rapports des personnages en un jus très puissant, de dépasser l'anecdote et la sentimentalité, de décaper le réalisme et le naturalisme pour parvenir à l'épuration, c'est-à-dire à la violence et à la crudité de la réalité «toute nue».

"Nous voulons voir les fils, la machinerie, explorer la boîte à double fond, toucher l'anneau magique pour trouver le sommeil, glisser un regard dans les cartes pour voir qu'elles ont bien été truquées " (Vincey, 2006 :5)

Na entrevista que Marie Bertholet, do Theatre Vidy-Lausanne, realizou ao encenador, já em 2006, aquando dos preparativos para a estreia, o encenador explica que *Mademoiselle Julie* lhe surgiu como que por brincadeira, pois prefere encenar peças que não entende, na medida em que é o facto de existir uma persistência das questões colocadas ao texto que o inspiram a trabalhar com uma equipa de actores e colaboradores para que conjuntamente possam estruturar uma encenação possível.



CCII. Jean conduz Julie para o seu quarto. Jacques Vincey, 2006, Théâtre de Suresnes Jean Vilar . Fotografia Mario del Curto.

Assim, num trabalho de aprofundamento e de apropriação íntimas das questões, finalmente pode mostrar-se ao público um trabalho comum. Refere ainda que desde a primeira vez que leu esta peça de Strindberg que as interrogações do dramaturgo nunca mais o deixaram de acompanhar. Elas são fruto de um homem que tentava furiosamente entender o que estava escondido por detrás da superfície das coisas e seres. Esta busca frenética, e por vezes desesperada, alimenta o trabalho de Vincey e da sua companhia com uma grande vitalidade. (Vincey, 2006 :2)

Sobre a questão do sonho e da ilusão presentes na dramaturgia de Strindberg, o encenador explica de que forma, a partir de uma obra realista/naturalista, *Mademoiselle Julie* se descola da realidade e escorrega para outros mundos possíveis.

«Strindberg nous donne l'illusion de la réalité, mais il s'accorde la liberté du rêve. *Mademoiselle Julie* part d'une situation très réelle (dans une cuisine, pendant la nuit de la Saint-Jean), mais progressivement dérape, glisse vers d'autres mondes. Ainsi les situations, les objets prennent des proportions subjectives... Le naturalisme bascule vers l'expressionnisme, le lyrisme, le symbolisme... La pièce échappe sans cesse à une appréhension univoque. Elle est irréductible à un sens, une esthétique, un parti pris rassurant... C'est ce bouillonnement qui fait sa puissance. Il faut coller à cette écriture, se

coltiner à son instabilité, assumer ses ruptures de style et ses changements de registre. Ils sont le signe de la rage de Strindberg à vouloir nous restituer sa vision du monde jusque dans ses contradictions. Sa lucidité est celle des voyants et des médiums beaucoup plus que des psychologues ou des sociologues: elle déborde largement le bon sens et le bon goût!» (Bertholet, 2006 :3)



CCCIII. Julie tenta convencer Christine a fugirem. Jacques Vincey, 2006, Théâtre de Suresnes Jean Vilar . Fotografia Mario del Curto.

Através da vontade de pretender mostrar a olho nu a alma humana, Marie Bertholet questiona Vincey sobre o risco de exagerar o lado natural dos personagens, uma vez que os personagens são já caracterizados em cena através de movimentos e de apresentações excessivas. Vincey argumenta que é necessário caminhar sobre um terreno instável e não agarrar-se somente aos factos verosímeis permitidos pelas situações e pelos os corpos dos actores em cena, muito menos estagnar-se em termos da sentimentalidade trazida a palco. Então explica como o cenário se torna um elemento importante na compreensão do que se desenrola, o halo misterioso que paira entre a cena e os espectadores:

«On ne peut pas tricher avec cette pièce! On ne peut que partir de la vérité des situations et de la présence des corps sur le plateau. Nous devons cheminer sur un terrain instable, explorer des codes de jeu différents, prendre le risque des ruptures et des contrepoints. Il s’agit de porter le texte sans le surcharger d’une interprétation qui l’anecdotise. Surtout ne pas stagner dans la sentimentalité! Il faut dépasser le pathos et le pathologique pour parvenir au tragique. Il faudrait arriver à cette limite où la fiction devient translucide, où on oublie les personnages pour ne plus voir qu’un homme et une femme engagés dans une lutte à mort...

[...] Cette cuisine est un espace intermédiaire entre le logement des domestiques et les appartements du comte. Un purgatoire entre le « haut » et le « bas », l’ascension et la chute. Un lieu confiné où la parole se libère au coeur d’un hors champ menaçant, peuplé des spectres du passé, du fantôme du comte, des ragots des autres domestiques et des esprits de la Saint-Jean...

Cette cuisine est un cadre qui concentre le regard, un « tableau vivant » dans lequel les personnages se débattent, mus par des forces qui les dépassent les débordent.

Le spectateur se retrouve à la fois témoin et voyeur : il voit à travers et au-delà des murs...» (Bertholet, 2006:3-4)



CCCIV. Julie em estado de loucura após Jean ter decapitado a ave. Jacques Vincey, 2006, Théâtre de Suresnes Jean Vilar . Fotografia Mario del Curto.

Através da análise das fotografias apresentadas, é observável que a ilusão da estrutura do cubo é alimentada fundamentalmente pelas luzes de néon que o fazem sobressair. Assim, a sua tridimensionalidade — como já foi focado — permite dar ao espectador a noção da existência de um quadro dentro de outro quadro: dois mundos que se encaixam; duas histórias que coabitam. Esta fusão potencia a leitura de todo o tipo de ligações — as ligações psicológicas e físicas entre os três personagens.

Ao fundo, uma imensa cortina azul cobre todo o palco e passa a ser um lugar de penumbra, um lugar de sombras. A luz que vai sendo gradual numa direcção de baixo para cima é de fraca intensidade e recai sobretudo no cubo onde o jogo de actores acontece.

A exuberância que Julie demonstra através da vestimenta e da maquilhagem — um corpete e uma saia com folhos cor de laranja, as maçãs do rosto carregadas com blush e os lábios carnivoramente vermelhos e sedutores — ao mesmo tempo que conferem

sensualidade e erotismo, fazem também com que a actriz se assemelhe a uma *Lolita* de porcelana. Este personagem contrasta amplamente com as vestes dos dois criados, destacando-se em cena.

O espaço em que se movem, apesar do minimalismo, possibilita uma abordagem diferente através do alçapão que serve, por exemplo, de quarto a Jean e dos vários contentores em cena que abrem e fecham, permitindo guardar e retirar objectos.

Na cena pós-coito, a vestimenta que Julie enverga, preparando-se para partir, é agora contrária ao traje ousado e tentador — apelativo sexualmente. A actriz surge em cena com um vestido castanho, uma batina, que lhe cobre todo o corpo. A deselegância e o desalinho com que a protagonista entra em cena, no cubo entre os dois mundos, contrasta agora também com os actores em cena, nomeadamente com o alinhado e o conservadorismo recriados para esta Christine, portadora da moral, que assume uma verticalidade impecável e que projecta na Bíblia o poder da consciência e da decência. Os olhos semi-cerrados, o sorriso ligeiramente forçado — transparecendo a imensa ironia, o sarcasmo e o desprezo — o cabelo penteado com perfeição, deixando visível uma testa com recorte em «V», fazem com que a actriz pareça o juiz portador da sentença final. Enquanto isso, Jean permanece sentado num sofá, com as roupas desabotoadas e manchadas de sangue, deixando perceber o seu alheamento e distanciamento perante a situação. Neste momento, Jean não assume o controlo de nada, é Christine quem sobressai em cena. Julie está completamente transtornada. O rosto manchado de sangue, o riso forçado, os olhos no vazio e a forma como se movimenta permitem que o público perceba o seu estado de loucura, a dor com a qual já não consegue lidar. Todo o rosto está manchado de sangue, tal como o vestido salpicado. O fim está anunciado e o espectador consegue vê-lo claramente.

As criações acima mencionadas levam a considerar que a peça se pode distanciar de um modelo teatral naturalista e ser objecto de uma leitura actual e de uma dramaturgia contemporânea, sendo associada a uma encenação mais ousada e de acordo com as novas correntes estéticas. Desta forma, nas páginas que se seguem far-se-á uma exposição das várias encenações dentro do território que serve de intermediário à recepção de *Fröken Julie* no nosso país. Sendo esta a opção tomada, segue-se a listagem da peça — ou pelo menos, das que foi possível apurar — encenada

ao longo dos últimos anos em França, Inglaterra e Espanha. Sempre que possível far-se-ão apontamentos sobre as opções cénicas dos encenadores em alguns espectáculos. Os critérios de selecção para esses apontamentos prendem-se, em primeiro lugar, com a relevância do país intermediário — sendo França aquele que imediatamente serve Portugal — depois, o apuramento de informação relevante. Aqui, destaque-se o caso de Inglaterra, onde as encenações mais marcantes já foram tratadas em capítulo anterior: a de Hellen Mirren e Donald McCann na produção da Royal Shakespeare Company e a de Patrick Marber. No caso de Espanha, é a encenação de Miguel Narros que continua a ter um revivalismo significativo dentro do campo teatral específico em que se centra este estudo.

2. Contrastes e aproximações: *Miss Julie* no Reino Unido — uma explosão a partir dos anos 90.

A recepção das peças de August Strindberg em Inglaterra fazem-se um pouco mais tarde e as traduções são, na sua maioria, elaboradas por tradutores americanos. A primeira tradução de *Fröken Julie* feita em Inglaterra foi já feita tardiamente. Chegou primeiro aos Estados Unidos e foi neste país que as sucessivas traduções da obra de Strindberg foram sendo feitas. Porém, do prefácio foi feita uma primeira tradução em 1892, pela mão de Justin Huntley McCarthy, publicado na *Gentleman's Magazine*, em Agosto desse ano (cf. Andermann, 2000: 580).

Segundo o compêndio de tradução em Inglaterra editado por Peter France, *The Oxford guide to literature in English translation*, um ano após Justin McCarthy ter publicado o prefácio da obra, em 1983, Strindberg e Frida Uhl deslocaram-se a Londres como objectivo de promover a obra do dramaturgo naquele país, como também já foi referido neste estudo, no capítulo *Frida Uhl: o amor e a amizade. Fase pré-Inferno*. Porém, refere Gunilla Andermann nesta antologia, foram necessários seis anos para que *Fadern* fosse publicado por Nelly Erichsen. A peça estreou em Londres em Julho de 1911 e os ecos que se fizeram do autor foram os de que se tratava do «the most pessimistic of all living pessimists' a reaction that was to be echoed throughout the English-speaking world in years to come.» (Andermann, 2000: 580). No que diz

respeito a *Fröken Julie*, só em 1912 é que Edwin Björkman, nos Estados Unidos da América, a traduziu para inglês (cf. Andermann, 2000: 581), tendo sido a casa Duckworth & Co. a responsável pela publicação.

Gunilla Andermann acrescenta que os Estados Unidos foram os grandes promotores da obra de Strindberg em língua inglesa, fenómeno que se relaciona directamente com o grande afluxo de emigrantes escandinavos naquele país:

«In the United States, on the other hand, the reception given to Strindberg was initially more favourable, partly due to the presence of the large number of Scandinavian immigrants who were also among the first to provide translations of his writing. Best-known among early American translators is perhaps Edwin Bjorkman, who between 1912 and 1916 translated 24 of Strindberg's plays, published in a series of five volumes.

Another early American translator whose translations included *Påsk* (1900) and *Sagor* (1903), published together as *Easter and Stories* (1912), was Velma S. Howard. Although she was praised for her 'light, tender touch', an examination of her translation of *Ett halvt ark papper*, *Half a Sheet of Paper*, reveals an almost word-for-word rendering of Strindberg's short story, conveying little of the original verbal mastery.

Following Strindberg's death in 1912, the English market was flooded with translations of his works.» (Andermann, 2000:580-581)

No que diz respeito à recepção das representações de *Fröken Julie* no território inglês, é em Londres que se situam a maior parte das representações. Porém, foi difícil no decorrer deste estudo conseguir recolher toda a informação relativa aos espectáculos, tomando em consideração o número de companhias teatrais que existem no país, sobretudo na capital britânica. Por isso, apenas foram recolhidas as informações disponíveis na base de dados dos arquivos de teatro do Reino Unido — Uk Theatre Web Archive —, bem como as informações disponibilizadas por Törnqvist e Jacobs — *Strindberg's Miss Julie A play and its transpositions* (cf. Törnqvist; Jacobs, 1988) — Michael Robinson — *An International Annotated Bibliography of Strindberg Studies 1870-2005, Vol.II The Plays* (cf. Robinson, 2008) — e a edição crítica de *Miss Julie*, por Robert Cardullo — *August Strindberg's "Miss Julie": Dramatic Text, Theater History, Critical Thought* (cf. Cardullo, 2010).

Das traduções que se conseguiram apurar para os espectáculos levados à cena, as escolhas recaem num primeiro momento na tradução de Edwin Björkman, seguida pela de Michael Meyer e da de Helen Cooper.

Seguem-se algumas tabelas com as representações, as adaptações/reescritas e as transposições que foram feitas em Inglaterra. Todavia, abre-se a excepção de um filme televisivo cujas filmagens decorreram na Cidade do Cabo, na Finlândia e na Suécia e que também é aqui mencionado.

Tabela de representações no Reino Unido

Data	Teatro/Companhia	Tradutor	Encenador	Actores ¹⁰⁶
1912	Little Theatre	Edwin Björkman	Maurice Elvey	MJ – Octavia Kenmore J – Frederick Groves C – S./i.
1927	Play Room Six	Edwin Björkman	Reginald Price	MJ – Hilda Maude J – Douglas Burbidge C – Olga Martin
1935	The Arts Theatre Club	Edwin Björkman	Terence de Marney	MJ – Rosalind Fuller J – Robert Newton C – Margaret Webster
1965 1966	Old Vic Theatre	Michael Meyer	Michael Elliott	MJ – Maggie Smith J – Albert Finney C – S./i.
1971	The Place / Royal Shakespeare Company	Michael Meyer	Robin Phillips	MJ - Helen Mirren J - Donal McCann C - Heather Canning
1983	Lyric Studio Duke of York	S./i.	Claire Davidson	MJ – Cheryl Campbell J – Stephen Rea C – Elaine Loudon/Veronica Roberts
1997	Jermyn Street Theatre / Actors Company	S./i.	John Jones e Jenny Lipman	S./i.
1997	Derby Theatre (Derby)	S./i.	Laura Harvey	S./i.
1997	Midlands Arts Centre Theatre (Birmingham) – 20toTheatre	S./i.	S./i.	S./i.
1997	Archway Theatre Company	William Fenton	Bill Fenton	S./i.
1997	Citizens Theatre (Glasgow)	Robert MacDonald	David MacDonald	MJ – Andrea Hart J – Michael Albertson C – S./i.
1998	Man in the Moon (London) – Roscian Productions	S./i.	Jonathan Lovett	MJ – Jessica Bates J – S./i. C – Deborah Morris
1998	Lyric Theatre (Belfast)	Sean Vincent	Robin Midgley	MJ – Flora

¹⁰⁶ Siglas: **MJ** - Miss Julie; **J** - John; **C** – Christine; **Ch** – Charlie; **S** – Sandy; **G**– George; **S./i.** – Sem identificação,

					Montgomery J – Tony Flynn C – Farrell Fleming
1998	Turtle Key Arts (London) – Cured Ham Theatre	Helen Cooper		Gari Jones	S./i.
1999	Union Theatre (London) – Courageous Petticoats Theatre Company	Harry G. Carlson		Jacqui Somerville	S./i.
1999	Union Theatre, London	S./i.		S./i.	S./i.
2000	Derek Newton Theatre (Warrington) – Scarper Theatre Company	S./i.		S./i.	MJ – Julian Waite J – S./i. C – S./i.
2000	Theatre503 (London) – Hidden Face	S./i.		Jo Rideout	MJ – Alecky Bulgin J – Rydian Jones C – Ruth Leah
2000	Haymarket, Theatre Royal, (London), Theatre Royal (Windsor)	Frank McGuiness		Michael Boyd	MJ – Aisling O’Sullivan J – Christopher Eccleston K – Maxine Peake
2000	Marsden Theatre (Leyland) – C’est Tous Theatre Company	S./i.		S./i.	S./i.
2000	Millfield Arts Centre (London) – Armstrong Arts	Michael Armstrong		Michael Armstrong	MJ – Cressida Carre J – Freddy Douglas C – Vicky Hall
2000	The Rondo (Bath) – 1157 Performance Group	S./i.		S./i.	S./i.
2000	Scarper! Theatre Company	S./i.		S./i.	S./i.
2001	Acorn Arts Centre, Penzance	S./i.		S./i.	S./i.
2001	White Bear, Someone Else, London	S./i.		Yael Shavit	S./i.
2002	Courtyard Theatre, Eyes Blue, London	S./i.		Sladjana Vujovic	MJ – Ava Thompson J – David Hepple C – S./i.
2002	Octagon Theatre, Bolton	S./i.		Mark Babych	MJ – Anna Brecon J – Jeff Hordley C – S./i.
2002	Secombe Theatre, Sutton	S./i.		Keith Lancing	S./i.
2002	Colchester Theatre Group, Mercury Theatre, Colchester	S./i.		S./i.	S./i.
2003	The Space, A Step in the Dark Theatre Company, London	S./i.		S./i.	S./i.
2003	Croydon Warehouse Theatre, Croydon, London	S./i.		S./i.	S./i.

2003	Warehouse Theatre e Arts Depot, Naach Theatre Comp., London	S./i.		Nadua Fall	S./i.
2003	The King's Head Theatre, Elephant Theatre, London	S./i.		Syd Golder	MJ – Emma Jay Thomas J – Alan Wraxall C – Charlotte Harber
2003	Upstairs at the Gatehouse, Moment to Moment Theatre Company, London		Helen Cooper	Kevin Dowsett	MJ – S./i. J – S./i. C – Rita Evelyn Smyth
2005	The Lion and Unicorn Theatre, Act Provocateur, London	S./i.		Victor Sobchak	MJ – Trine Thielen J – Shaban Arifi C – S./i.
2005	Greenwich Playhouse, Stonecrabs, London		Franko Figueiredo	Franko Figueiredo & Natascha Metherell	MJ – Davies Grey J – Antony Jardine C – Abigail Hubbert
2006	Mercury Theatre Company, Colchester		Helen Cooper	Patricia Benecke	MJ – Kate Copeland J – Victor Gardener C – Charlie Morgan
2006	Theatre Royal, Peter Hall Company, Bath		Frank McGuinness Revisão: Pete Wood	Rachel O'Riordan	MJ – Andrea Riseborough J – Richard Dormer C – Pauline Turner
2007	Brockley Jack Studio Theatre, Phrixus Theatre Comp., London		Michael Meyer	John Rolph	S./i.
2007	Pentameters, London	S./i.		Conrad Blakemore	MJ – Eva Gray J – David McCaffrey C – Natalie Haverstock
2007	White Bear, Chimera Theatre Company, London	S./i.		Alexandra Batiste-Wegner	MJ – S./i. J – Alek Hayes C – Carolyn Goodyear
2007	Chapter Arts Centre, Cardiff	S./i.		S./i.	S./i.
2009	Rose Theatre, Kingston,		Kenneth McLeish Revisão: John Thaxter	Stephen Unwin	MJ – Rachel Pickup J – Daniel Betts C – Lucy Briers
2009	Albany Theatre, London	S./i.		S./i.	S./i.
2009	The King's Head Theatre, London	S./i.		James Farrell	MJ – Mariam Bell J – Hugh O'Shea C – Gabrielle Schmidt
2010	Greenwich Playhouse, Elevate Theatre Company, London		Frank McGuinness	Oliver Baird	MJ – Jayne Davis J – Daniel McLoughlin C – Lucinda Westcar
2010	The Lion and Unicorn Theatre Club, Theatre Collection, London	S./i.		Victor Sobchak	S./i.

2010	Arcola Theatre, London	Nick Bruckman	Nick Bruckman	MJ – Nelly Kalligas J – Alex Trippier C – Maddy Wilson
2010	Chapter Arts Centre, Living Picture Productions, Cardiff	Ragna Weisteen	Robert Bowman	MJ – Ragna Weisteen J – Rhydian Jones C – Sian Summers
2011	Theatro Technis, Company Tower Theatre Company, London	S./i.	Roger Beaumont	MJ – Louise Bakker J – Jill Ruane C – Jack Lowe
2011	Corpus Christi Playroom, Cambridge	Helen Cooper	Celine Lowenthal	MJ – Genevieve Gaunt J – George Johnston C – Megan Roberts
2012	New Diorama, The Faction Theatre Company, London	Emily Juniper	Mark Leipacher	MJ – Leonie Hill J – Cary Crankson C – S./i.
2012	Octagon theatre Bolton	S./i.	Patrick Connellan	MJ – Anna Brecon J – Jeff Hordley C –

Reescritas/Adaptações de *Fröken Julie* em Inglaterra

Data	Título	Teatro Companhia	Autor	Encenador	Actores
2003	After Miss Julie	Donmar Warehouse, London	Patrick Marber	Michael Grandage	MJ – Kelly Reilly J – Richard Coyle C – Helen Baxendale
2005	The Master's Boy	Oval House, London	Phil Wilmott	Sean Duffy	Ch – James Alper S – Jonathan Hooley G – Adam Hall
2006	After Miss Julie	Playhouse, Nottingham	Patrick Marber	Zoe Waterman	MJ – Lara Heller J – S./i. C – S./i.
2006	After Miss Julie	The Theatre By The Lake, Keswick	Patrick Marber	Simon H. West	MJ – Juliette Goodman J – Guy Parry C – Polly Lister
2009	After Miss Julie	Playhouse, Salisbury	Patrick Marber	Tom Daley	MJ – Lucinda Millward J – Christopher Harper C – Caroline Faber

Transposições de *Fröken Julie* realizadas em Inglaterra/Commonwealth

Data	Género	Local	Encenador Director	Actores
1965	Série televisiva	Londres	Alan Bridges	MJ – Gunnel Lindblom J – Ian Hendry C – Stephanie

1972	Teatro Televisivo	Londres	John Glenister, Robin Phillips	Bidmead MJ – Helen Mirren J – Donal McCann C – Heather Canning
1986	Série Televisiva	Cidade do Cabo	Bob Heaney, Mikael Wahlforss	MJ – Sandra Prinsloo J – John Kahi C – Natie Rulia
1987	Série Televisiva	Londres	Michael Simpson	MJ – Janet McTeer J – Patrick Malahide C – Sarah Porter
1991	Filme Televisivo	Londres	David Ponting	MJ – Sean Galuszka J – Eleanor Comegys C – S./i.
1995	Adaptação para televisão de After Miss Julie	Londres	Patrick Marber	MJ – Kathy Burke J – Phil Daniels C – Geraldine Somerville
1997	Opera	Norwich — Theatre Royal	(Baseado na obra de William Alwyn) Benjamin Luxon, Peter Wilson	MJ – Judith Howarth J – Karl Daymond C – Fiona Kimm
1999	Cinema	Londres	Mike Figgis	MJ – Saffron Burrows J – Peter Mullan C – Maria Doyle Kennedy

É importante referir para compreensão desta tabela que o número de traduções que circulava no mercado de língua inglesa, por volta do centenário do nascimento de Strindberg, em 1949, correspondia a textos que ou já estavam fora de circulação ou já estavam desactualizados, o que levou à necessidade de relançar novas traduções de *Fröken Julie* e das obras de Strindberg em geral. Mais uma vez, o papel do mercado norte-americano e da comunidade sueca aí residente tornam-se fundamentais:

«In America, the Swedish-born actor Arvid Paulson turned his attention to Strindberg and, between 1959 and 1978, translated a large number of his works, adding and rearranging stage directions to conform to American stage custom. Other translations were often the work of scholars, such as Elizabeth Sprigge, who completed her biographical work on Strindberg by translating many of his dramas into fluent and accurate English. Several American scholars also combined studies of Strindberg's oeuvre with translations of his works. A major contribution was made by Walter Johnson. From 1955 until his death in 1983, Johnson translated a large body of Strindberg's work, including his historical plays such as *Mäster Olof* (prose edition 1872), *Gustav Vasa* (1899), and *Erik XIV* (1899). Together the three plays in translation, rendered in perhaps more academic than 'performable' American English, form the *Vasa Trilogy*. Strindberg's undisputed importance in the development of modern drama also attracted the attention of American scholars with an interest in theatre such as Harry G. Carlson, whose *Strindberg and the Poetry of Myth* (1982) was accompanied by *Strindberg: Five Plays*. This was followed in

1986 by a selection of plays from the pre- and post – Inferno periods translated by Evert Sprinchorn, author of *Strindberg as Dramatist* (1982).» (Andermann, 2000:581)

No entanto, refere o autor do artigo que, em Inglaterra, o trabalho de Michael Meyer se torna fundamental na produção de uma consciência de traduzir *para teatro* pois o tradutor e académico demonstra particular atenção em trabalhar para a cena, em fazer «'actable' translations» (*idem: ibidem*).

Os problemas com que o tradutor inglês se depara são sobretudo de origem linguística e socio-cultural, algo que, por sua vez, o tradutor português —através do recurso à tradução indirecta — pode importar sem ter consciência dos obstáculos que se formaram inicialmente. Estes obstáculos prendem-se igualmente com o distanciamento cultural e uma insuficiência dos conhecimentos dos costumes e das expressões linguísticas próprias da época em que os textos foram escritos.

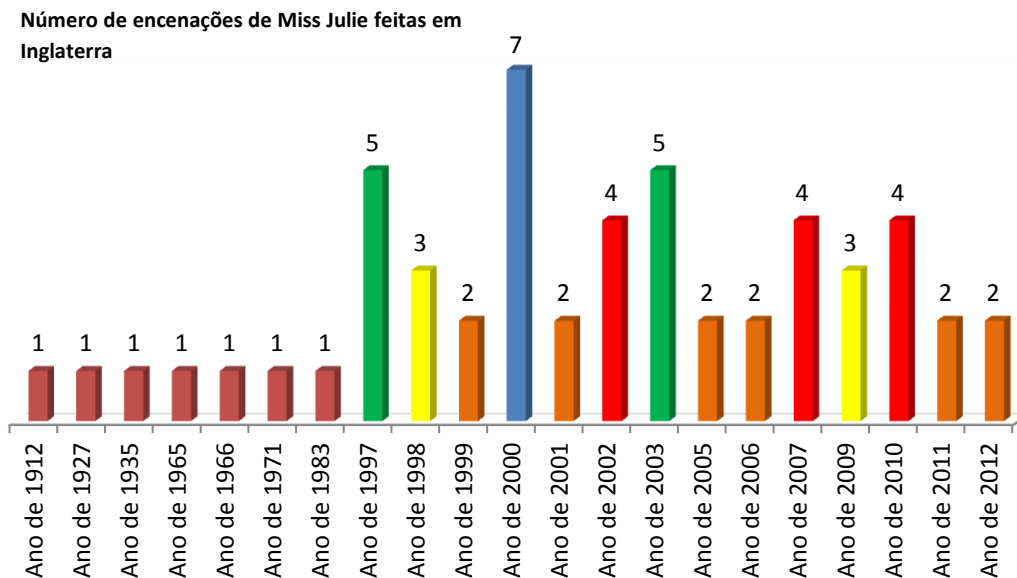
Andermann sublinha a existência destas barreiras e mostra de que forma o trabalho tradutológico elaborado por nativos e académicos se torna crucial na elaboração de traduções que possam ser compatíveis com o seu fim — a representação e/ou a leitura:

«The problems facing the translator of Strindberg are linguistic as well as socio-cultural. Strindberg is an acknowledged innovator in his use of the Swedish language, and the price of a fluent English translation is often a watered-down version of his sometimes quirky mode of expression. A further linguistic obstacle for present-day translators is the familiarity required with the language usage of the day. In a comparative study of different translations of *Spöksonaten* (1907, *The Ghost Sonata*), Egil Törnqvist has pointed to source-text misinterpretations in all existing English translations resulting from insufficient familiarity with Swedish language usage or prevailing customs at the time.

More recent translations by Eivor Martinus (e.g. *The Chamber Plays*) have helped to redress the situation on both counts, as have Mary Sandbach's terse, precise English translations of some of Strindberg's prose works such as *Giftas* (1884-6, *Getting Married*) and *Inferno* (1897) and *Ur en ockult dagbok* (1977, *From an Occult Diary*). Also available now in English translation, providing detailed information about Strindberg's life and the world in which he lived, is a collection of his letters translated and edited by Michael Robinson. These more recent efforts may go some way towards vindicating the view that what the English-speaking world tends to see as flaws in Strindberg, widely acknowledged to be Sweden's greatest writer, may in fact be problems in translation.» (Andermann, 2000: 581)

Considerando agora apenas a realidade do território e das diferentes encenações apresentadas, facilmente se percebe que a peça começa a ter uma maior difusão a

partir dos finais da década de 90, tal como se pode observar através do gráfico abaixo exposto.

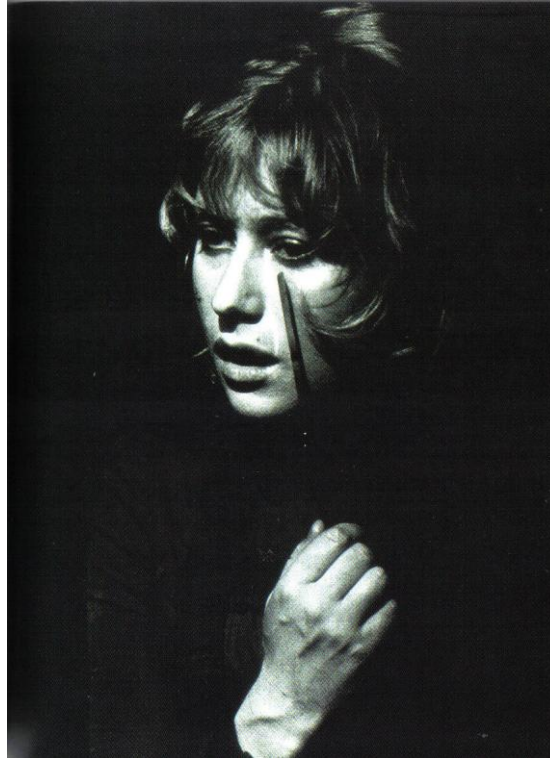


CCCV. Gráfico representativo das diferentes encenações feitas em Inglaterra desde 1912 até 2012.

De acordo com os resultados aferidos e num espaço de 100 anos contabilizam-se mais de cinquenta encenações distintas. Contudo, este número fica muito aquém da realidade. Em primeiro lugar deve atender-se ao facto de apenas a partir da década de noventa o fenómeno da internet começar a ser tido como uma parte da realidade social. Assim, há uma maior preocupação em divulgar informação e começa a haver um interesse em construir bases de dados. Muitas companhias e grupos teatrais formaram-se e desapareceram entretanto sem deixar rasto dos espectáculos realizados. É também interessante referir que a primeira transposição televisiva em que Patrick Marber participa também pertence à década de 90, pelo que o revivalismo de *Miss Julie* se faz politicamente e adaptado a uma realidade mais próxima dos expectadores. A televisão, o teatro e o cinema começam então a andar de mãos dadas e os espectáculos sucedem-se.

Em termos de estética teatral e remetendo apenas para as encenações da peça, há a considerar alguns espectáculos relevantes. Apesar de já se terem analisado em pormenor as transposições e reescritas inglesas em capítulo anterior, considera-se pertinente referir novamente a encenação feita em 1971 com Helen Mirren e Donal

McCann e dirigida por Robin Phillip, uma vez que foi uma encenação levada a cabo pela Royal Shakespeare Company e das que melhor foi recebida pela crítica teatral.



CCCVI. Helen Mirren protagonizando Julie na cena final. *The Place*. 1971. Encenação de Robin Phillip. Fotografia (cf. Mirren, 2008: 95)

Benedict Nightingale refere-se a Mirren como tendo incorporado o papel de um personagem psicótico, tal como McCann conseguiu que o público se enojasse com o seu personagem e com a cena da decapitação do pássaro:

«...she brought what was becoming her trademark full-bloodedness to the role, raging and roaring in upper-class contempt at Jean... but it was the character's psychosexuality that mainly preoccupied her. Her hands quivered, kneaded her handkerchief, flailed frantically, blindly, at her wooer, as if her body was in a state of civil war, in terror and disgust driving her away from him and then, with a sort of morbid, self-destructive fascination, to him, into his arms and into his power.» (Mirren, 2008: 94)

«[...]In 1971 he was so powerful as the valet who seduced Helen Mirren's Miss Julie that, when he faked chopping off her pet canary's head, a member of the first-night audience yelled, "That's bloody disgusting!"» (NYT, January 19, 1996).

No que diz respeito à escola teatral seguida, as produções inglesas tendem em manter uma estética naturalista no que diz respeito à encenação da obra de Strindberg. Respeitam o cenário descrito e a época em que a acção se desenrola. No entanto, há algumas representações que tendem em modernizar a obra, optando por cenários

escuros e minimalistas para conseguirem uma maior densidade da perturbação e do confronto psicológico, como se pode ver através de algumas das fotografias conseguidas de encenações distintas, a de 2009 de James Farrell e a de 2011 de Roger Beaumont.



CCCVII. *Miss Julie*, 2009, Encenação de James Farrell. Mariam Bell como Julie. Fotografia de James Farrell.



CCCVIII. *Miss Julie*, 2009, Encenação de James Farrell. Mariam Bell e Hugh O'Shea. Fotografia de James Farrell.

Enquanto que na encenação de James Farrell as fotografias divulgadas para apresentação e promoção do espectáculo demonstram alguma contemporaneidade em termos das tendências teatrais e uma modernização clara em termos de época e vestuário, na divulgação comercial da encenação de Roger Beaumont a aposta é feita no cariz sexual e erótico da peça. É possível observar uma Julie claramente voraz e sexualizada e um Jean como se tratasse de uma presa fácil e romântica.



CCCIX. Cartaz de apresentação de *Miss Julie*, 2011, Encenação de Roger Beaumont. Louise Bakker (*Miss Julie*) e Jack Lowe (*John*). Fotografia de Alexander Knapp.

Em 2011, Beaumont apresenta em Londres uma *Miss Julie* completamente presa ao seu tempo em termos de opções estéticas: um cenário que recria uma cozinha cheia de pormenores, os actores vestidos de acordo com a época oitocentista. O cartaz de comercialização da peça afasta-se em relação ao conservadorismo da movimentação dos actores em palco e do cenário apresentado.

Na cozinha, onde decorre a acção, existe uma janela larga junto à bancada da loiça que permite ao espectador ter a noção da passagem do tempo. A cor azulada escolhida oferece a ilusão de uma noite de verão onde não há trevas. Outro aspecto interessante é a cabeça do veado pendurada por cima da lareira, que apesar de ser facilmente conotado com elementos etnográficos quer suecos, quer ingleses, deixa antever a leitura da presa, da decapitação, da morte. Tal como a cruz por cima da porta, que sustenta a moralidade devassada e a presença inequívoca de Christine, mesmo quando esta está ausente.

Como se pode verificar através das imagens, o beijo no pé de Julie é feito com muita cerimónia. Uma cerimónia que também é visível na posição erecta do criado enquanto discursa sobre as suas memórias e condição social. A sua movimentação em cena permite observar a rigidez e a tradição de uma escola shakesperiana. No momento do pós-coito e sem saber bem o que deve fazer, a actriz desenvolve um personagem quase cândido, pela forma como profere as palavras e as expressa no rosto, como que pedindo ao público que entenda o seu sofrimento.



CCCX. John beijando o pé de Julie. 2011, Encenação de Roger Beaumont. Fotografia de Alexander Knapp.



CCCXI. John conta a Julie as suas memórias de infância. 2011, Encenação de Roger Beaumont. Fotografia de Alexander Knapp.



CCCXII. Julie na fase pós-sedução. 2011, Encenação de Roger Beaumont. Fotografia de Alexander Knapp.

3. Contrastes e aproximações: Miguel Narros e *La Señorita Julia* em Espanha.

Em Sevilha, Narros apresentou no Teatro Lope de Vega *La Señorita Julia* com María Adanez, Raúl Prieto e Chusa Barbero nos papéis de Julia, Juan e Cristina, respectivamente. Seguindo a tradição naturalista, o encenador procurou recriar no palco uma Julie oitocentista. Surge em palco marcada no rosto, tal como a de Ingmar Bergman, mas este personagem faz-se sempre acompanhar do pingalim. Entra em cena seguida de alguns trabalhadores que lançam flores no ar. O ambiente é de festa e ouve-se sempre uma música de fundo. Juan coloca-se imediatamente numa postura vertical, rígida e tensa. Julia entra contente — aparentemente — e exausta. Dirige-se ao criado criando, desde logo, uma relação com evidente carga sexual.

No palco, são visíveis seis pilares de betão. O cenário não é opulento, ao contrário de outras encenações que pretendem recriar a atmosfera de finais de oitocentos. A desconstrução e a decadência são visíveis. Os personagens principais trajam, neste primeiro momento, de cores escuras (negro para ela, verde para ele). Apenas Cristina se destaca nas suas vestes e lenço brancos. Na cena pós-sedução Júlia surgirá então vestida de branco e Cristina envergará um conjunto negro para se dirigir à igreja.



CCCXIII. Entrada de Júlia em cena. Teatro Lope de Vega, 2008. Encenação de Miguel Narros. Fotograma 00:07:15.

No que diz respeito ao pingalim, Julia faz-se sempre acompanhar dele e várias vezes o utiliza com Juan: em tom de brincadeira, na fase da sedução, e para lhe exigir obediência após o relacionamento sexual. Apesar de se recriar um ambiente de final

de século, o texto e conseqüentemente os personagens sofrem uma transformação significativa. A adaptação do texto esteve a cargo de Juan C. Plaza-Asperilla.

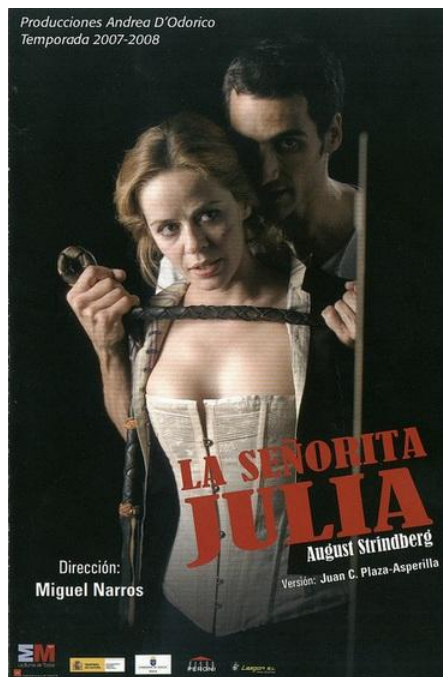
Este Juan de Narros é, num primeiro momento, brincalhão, atrevido e está, de certa forma, associado ao cómico — no momento em que tenta cheirar a poção que Cristina prepara ao lume, Julia impede-o de prosseguir utilizando o pingalim:

«Julia: No se mira! Fuera de aquí! [bate com o pingalim]

Juan: [dirige-se para a linha de público, sobe um banco de madeira] Ah! Ah! Un rito mágico para la noche de San Juan... algo para adivinar el destino y ver la cara del futuro esposo [faz o som do rufar de tambores e gestos de quem os toca. Ouve-se música de fundo]

Julia: [atirando o pingalim sobre a mesa] Hay que tener muy buena vista para ver eso!»
(Adaptação de C. Plaza-Asperilla, 2007, Script)

A carga sexual é, desde logo, também mais visível nesta adaptação. Aliás, a julgar pelo cartaz, o pingalim não só remete para uma esfera sado-masoquista, como também se transforma na corda que amarrará Julia.



CCCIV. Cartaz de apresentação de La Señorita Julia. Encenação Miguel Narros. Temporada 2007-2008.

Quando Julia apanha Juan a beijar Cristina, a cena também é bastante mais sexualizada do que a peça original, tal como o envolvimento entre os dois personagens principais em cena.



CCCXV. Julia entra em cena e encontra Juan e Cristina no chão. Encenação de Miguel Narros, 2008. Fotografia Produções Andrea d'Odorico.



CCCXVI. Julia e Juan durante o momento do ballet dos camponeses. Encenação de Miguel Narros, 2008. Fotografia Produções Andrea d'Odorico.

A encenação de Miguel Narros tenta então conciliar trajes de uma época strindberguiana com um cenário desgastado e decadente, ao mesmo tempo que confere ao empregado, desde o início, um comportamento despropositado perante a senhora da casa. Uma encenação onde o exagero entre o jogo de actores está sempre presente.

A imprensa espanhola acolheu o espectáculo de forma muito positiva, elogiando a fidelidade ao texto original, quando na verdade se trata de uma adaptação em que o texto foi acrescentado e modificado.

Julio Martinez Velasco refere que esta encenação demonstra um traço mais latino do que escandinavo, mas que o encenador consegue manter o clima e o naturalismo original da peça.

«El infatigable Miguel Narros, fiel al texto, ha acertado en su potenciación dramática de frases y situaciones, intensificando el conflicto social-amoroso con ímpetu más latino que escandinavo, lo que nuestro público acepta de muy buen grado. Mantiene el clima, así como su naturalismo original. Y, como de costumbre, su dirección de actores es irreprochable, por lo que María Adán, Raúl Prieto y Chusa Barbero consiguen modélicas interpretaciones en sus papeles.» (ABC, 19 Enero 2008)

Javier Villán, no jornal *El Mundo*, sublinha a sexualidade anteriormente mencionada que o encenador decide trazer para primeiro plano, algo que Strindberg sugere fora de cena. Assim, o clima e o naturalismo originais que o crítico do jornal ABC vê na representação cai aqui por terra.

«Que Miguel Narros se haya atrevido con el infierno de este texto, es una prueba de arrojo reservada sólo a los directores de raza dispuestos siempre a la inmolación sobre el altar del teatro. Narros evidencia con rigor la consumación del acto sexual, que Strindberg sugiere fuera de escena y lo trae a primer plano con una inusitada brutalidad.

Narros se mueva aquí en el filo de la navaja de un simbolismo de confrontación social y del erotismo crudo y duro. Y es ahí, donde Adánez toma altura y despliega matices. Resulta curioso que una actriz tan dotada para la comedia alcance sus mejores momentos en el drama de una aristócrata de fusta y doma, arruinada por la entrega a un semental ambicioso y desleal.» (El Mundo, 30 de Marzo de 2008)

Se em Espanha e nos países latinos ainda há alguma tendência para manter o naturalismo e os cenários propostos por Strindberg aliados às encenações, há que sublinhar que nos países nórdicos esta tendência é cada vez mais posta de parte. Assiste-se a um revivalismo de Strindberg mas abordando novas correntes estéticas e experimentando um novo jogo entre actores em termos de movimentação em cena e a cenários completamente distintos.

4. Dramaten e Svenska teatern: um caminho entre o preto e branco e o azul.

Ao analisar as encenações de *Fröken Julie*, é interessante abordar o número de performances que a peça teve apenas no teatro nacional desse país — Dramaten — e uma das últimas encenações feitas na Finlândia, no Teatro Nacional Sueco — Svenska Teatern. A informação disponibilizada foi conseguida através da base de dados destes dois teatros nacionais (cf. Dramaten, *Rollboken*, página oficial; Svenska Teatern, *Arkiv*, página oficial) com o cruzamento de fontes impressas, nomeadamente as obras de Törnqvist e Jacobs — *Strindberg's Miss Julie A play and its transpositions* (cf. Törnqvist; Jacobs, 1988)— e de Michael Robinson — *An International Annotated Bibliography of Strindberg Studies 1870-2005, Vol.II The Plays* (cf. Robinson, 2008).

Fröken Julie no Dramaten.

Data de estreia	Encenação	Sala	Actores
1917-02-16	Tor Hedberg	Stora scenen	FJ – Maria Schildknecht J – August Palme (1917) K – Ellen Borlander
1921-02-17	Tor Hedberg	Stora scenen	FJ – Maria Schildknecht J – Sven Bergvall (1921) K – Ellen Borlander
1949-01-23	Alf Sjöberg	Lilla scenen - Stora scenen	FJ – Inga Tidblad J – Ulf Palme K – Märta Dorff
1962-02-10	Alf Sjöberg	Stora scenen	FJ – Inga Tidblad J – Ulf Palme K – Irma Christenson
1974-10-12	Lars Göran Carlson	Lilla scenen	FJ – Solveig Ternström J – Börje Ahlstedt K – Margaretha Byström
1985-12-07	Ingmar Bergman	Lilla scenen	FJ – Marie Göranson J – Peter Stormare K – Gerthi Kulle
1991-06-10	Ingmar Bergman	Stora scenen	FJ – Lena Olin J – Peter Stormare K – Gerthi Kulle
2005-10-01	Thommy Berggren	Lilla Scenen, Stora Scenen	FJ – Maria Bonnevie J – Mikael Persbrandt K – Ingela Olsson
2007-10-27	Igor Cantillana (La Señorita)	Tornrummet	SJ – Macarena Teke

Julia)

J – Nestor Cantillana

C – Patricia Diaz Vilches

Em Estocolmo, segundo o arquivo do Dramaten, a peça é apresentada nove vezes, entre 1917 e 2007. Como se pode observar na tabela, tratam-se de apresentações feitas por seis encenadores distintos: Tor Hedberg, Alf Sjöberg, Lars Göran Carlson, Ingmar Bergman, Thommy Berggren e Igor Cantillana. Há a destacar algumas particularidades. As encenações de Alf Sjöberg e Ingmar Bergman, por exemplo, entraram em tournée na Europa e, no caso de Bergman, nos Estados Unidos da América. A última encenação apresentada esteve a cargo do Teatro Sandino, pelo director desse mesmo teatro, Igor Cantillana. O Teatro Sandino trata-se de um grupo teatral latino-americano estabelecido na Suécia. O chileno Igor Cantillana fundou a primeira Escola de Teatro Popular latino-americana decorria o ano de 1978, em Estocolmo, por e para jovens com estas mesmas raízes. O Teatro Sandino nasce um ano depois. O nome surge numa homenagem ao triunfo da Revolução Sandinista em Julho de 1979. A primeira estreia oficial é feita em Outubro desse ano na Casa de la Cultura de Estocolmo, com a peça *Santa Juana de América*, do escritor argentino Andrés Lizarraga, e que desenvolve o seu enredo em torno da luta de guerrilhas nas montanhas peruanas. Apesar de primeiramente se centrar em dramaturgos revolucionários da América Latina, Igor Cantillana acaba por mudar a sua política teatral inicial. Começa então a tentar introduzir-se no meio cultural sueco e a dar-lhes a conhecer dramaturgos chilenos. Deste modo e em parceria com o Teatro Real Sueco, Dramaten, acaba por levar à cena, em 1982, uma peça de Oscar Bravo, *Juego de Moscas*; *La Cena de los Viejos* de Mario Graviéh, em 2004; e em 2007, apresenta *La Señorita Julia*, numa tradução de Francisco J. Uriz, que opta por nacionalizar o nome Julia, mas mantém os nomes de origem francesa Jean e Christine, devido, provavelmente, a uma tradução que teve por base um texto intermediário. Esta tradução de Francisco J. Uriz é importante porque acaba por fazer parte do confronto de traduções utilizadas pelos encenadores portugueses ao estabelecerem a sua própria adaptação, nomeadamente por Luís Varela, nos espectáculos que vem a apresentar no CCE – Escola de Alunos, em 1983, e depois em Braga, pelo CENA, em 1985.

Francisco Javier Uriz vive durante trinta anos em Estocolmo, onde desenvolve actividades enquanto escritor e dramaturgo. Porém, notabiliza-se pelas traduções que faz das peças de Strindberg, e torna-se cofundador da Casa del Traductor em Tarazona, província de Zaragoza, de onde é oriundo. Em 1996 recebe o Premio Nacional de tradução com a publicação de *Antología de la poesía nórdica*, traduzido conjuntamente com José Antonio Fernández Romero. Assim, a sua tradução de *La Señorita Julia* acaba por adquirir um estatuto mais elevado e uma maior credibilidade por parte dos encenadores portugueses em relação à de Olga Linder ou Juan C. Plaza-Asperilla, utilizadas nas duas encenações de Miguel Narros em Espanha. Há claramente uma importância específica e evidente posta na escolha do tradutor, tal como acontece com Boris Vian, Terje Sinding ou Michael Meyer.

Outro aspecto a sublinhar na análise da tabela são as salas utilizadas para a apresentação dos espectáculos que variam entre a Stora Scenen, a Lilla Scenen e o Tornrummet. Ora, a Stora Scenen é a sala principal do Dramaten e é importante demonstrar que a relevância de um encenador ou de uma apresentação é passível de ser interpretada à luz da sala escolhida. Tor Hedberg, Alf Sjöberg, Ingmar Bergman e posteriormente Thommy Berggren têm re-apresentações na sala maior, o que denuncia que a peça obteve tamanho sucesso que foi necessário mudar os cenários para uma sala de maiores dimensões. Percebe-se também que a escolha da Lilla Scenen prende-se com o facto de ser uma sala mais adequada para o teatro íntimo de Strindberg, tal como o Tornrummet, destinado à apresentação da encenação de Cantillana. Todavia, a escolha desta última sala, tendo em consideração as suas especificidades — primeiramente uma sala de ensaios e de formação de actores —, demonstra que a peça se destinou a um nicho específico de espectadores. Aberta em 1974, a sala tem apenas capacidade para sessenta espectadores, o que evidencia que o espectáculo do encenador chileno se destinava a um público muito restrito e que a peça não constituía um espectáculo capital na programação do Dramaten na temporada de 2007. Se se pretendesse recriar propositadamente o teatro íntimo de Strindberg, a encenação poderia ter sido apresentada na Lilla Scenen, onde foram apresentados primeiramente os trabalhos de Alf Sjöberg ou Ingmar Bergman. Esta sala (Lilla — pequena) foi considerada apropriada para reproduzir a intimidade relacionada

com a dramaturgia de Strindberg. Nessa altura, o Tornrummet era usado para ensaios, não existia enquanto espaço para o público. Porém, a apresentação da encenação de Cantillana nesta sala tem um propósito diferente. Trata-se de uma sala menor. Tem uma menor capacidade de espectadores e mesmo de recursos logísticos.

Ao atentar na evolução das encenações feitas para a peça, dentro da política do teatro nacional sueco, é possível verificar que há um claro distanciamento entre os primeiros espectáculos apresentados e os últimos. A reprodução fiel da cozinha, a roupa de finais do século XIX e as tendências artísticas vão acompanhando as várias encenações, permitindo que o público seja confrontado com adaptações de acordo com o tempo em que vive e com as novas correntes teatrais. A cozinha branca e recheada de pormenores, durante todo o século XX, acaba por dar lugar a uma cozinha escura e recheada de velharias na encenação de Thommy Berggren, em 2005, e a um ambiente igualmente negro e minimalista na encenação do chileno Igor Cantillana. No entanto, é de notar, que em 1974, de Lars Göran Carlson opta já por uma cozinha mais vazia, sem paredes, dominada apenas por um móvel pesado central — a lareira e fogão — uma mesa, pequenos móveis laterais. O resto da cozinha e da casa é elaborado com pequenos apontamentos, como por exemplo as escadas que representam uma saída e as colunas que delimitam o espaço. Ingmar Bergman, ainda que opte por um espaço pormenorizado, recria uma cozinha mais contemporânea, bem como os trajés escolhidos para os protagonistas são mais simples. O choque visual recai na apresentação de Julie e no jogo de actores.



CCCXVII. Cenário, encenação de Tor Hedberg, 1917. Fotografia cedida pelo Dramaten.



CCCXVIII. Cenário, encenação de Alf Sjöberg, 1949. Fotografia cedida pelo Dramaten.



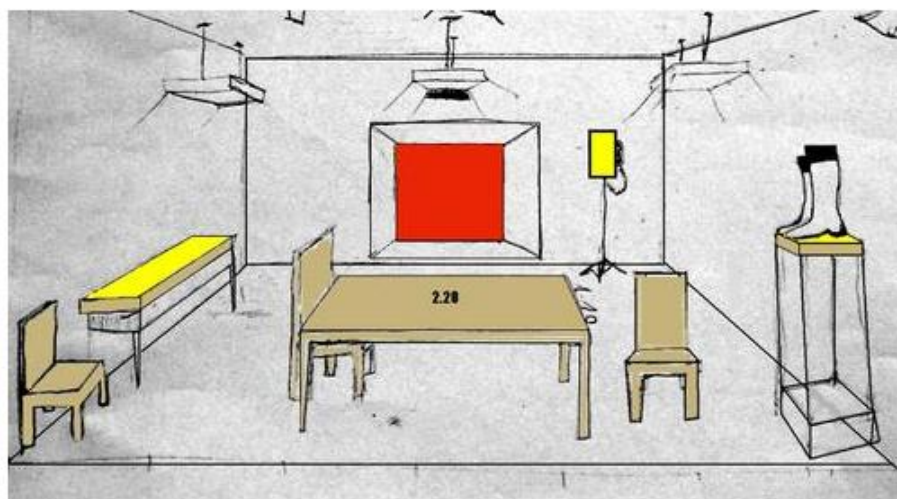
CCCXIX. Cenário, encenação de Lars Göran Carlson, 1974. Fotografia cedida pelo Dramaten.



CCCXX. Cenário, encenação de Ingmar Bergman, 1985. Fotografia cedida pelo Dramaten.



CCCXXI. Cenário, encenação de Thommy Berggren, 2005. Fotografia cedida pelo Dramaten.



CCCXXII. Esquízo do cenário, encenação de Igor Cantillana, 2005. Fotografia cedida pelo Dramaten.



CCCXXIII. Cenário, encenação de Igor Cantillana, 2005. Fotografia de Elio Frugone Piña.

As encenações levadas à cena já no século XXI mostram-se mais violentas não só em termos da densidade conseguida através de um cenário perturbador, mas também através da liberdade de movimentação e vocabular dos próprios actores. O teatro cruel ultrapassa o teatro naturalista.



CCCXXIV. Julie e Jean na fase de sedução. Lena Olin e Peter Stormare. Encenação de Ingmar Bergman. 1991. Dramaten.



CCCXXV. Julie e Jean perto da cena final. Lena Olin e Peter Stormare. Encenação de Ingmar Bergman. 1991. Dramaten.

O nu está presente e de forma fria. Em 2005, o encenador Thommy Berggren opta por tornar evidente a cena de sexo entre Julie e Jean. O criado aparece completamente nu em palco. Outro dos campos explorados por este encenador é o baú das memórias e da inocência, através da construção de analepses evidentes ao público, relembrando a sobreposição de imagens outrora feitas por Sjöberg na transposição cinematográfica.

Thommy Berggren, que também já houvera protagonizado Jean numa transposição para a televisão sueca em 1969, juntamente com Bibi Andersson (Julie) e Kerstin Tidelius (Kristin), numa realização de Keve Hjelm (cf. Törnqvist, 1999: 211) defende com veemência que deve existir um desenvolvimento e uma extrapolação dos elementos ocultos no texto. A propósito desta linha de orientação do encenador, William Johnsen referiu na International Conference of the Society for Scandinavian Studies, em Seattle, no ano de 2010, que a abordagem de componentes num processo

metatextual, por parte de Berggren, desperta a consciência do espectador para o trabalho do actor em cena:

«[...] the development or extrapolation of submerged elements in the text in order to awaken the audience's concern for the actors as human beings, or, as I would say, for what they have to pay. "If you want the text, stay home to read it," is his challenge, especially sobering in a documentary devoted to the mortal glories of live performance.» (Johnsen, 2010:1-2)

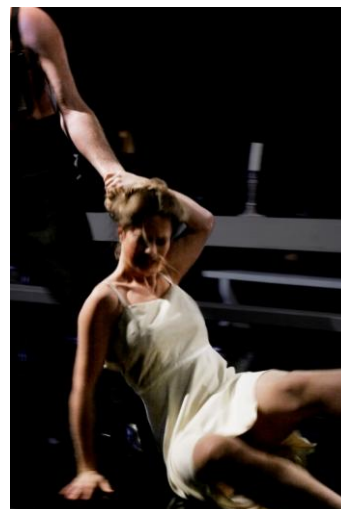


CCCXXVI. Julie e Jean em cena depois da fase da sedução. Encenação de Thommy Berggren, 2005, Dramaten. Fotografia cedida pelo Dramaten.

A construção do cruel e da violência é posta à vista do público através da nudez e da agressividade física — gestos e expressão de rosto — e psicológica, através do tom de voz e da entoação das palavras.



CCCXXVII. Consumo do acto sexual entre Jean e Julie. Encenação de Thommy Berggren, 2005, Dramaten. Fotografia cedida pelo Dramaten.



CCCXXVIII. Discussão entre os dois protagonistas na fase pós-coito. Encenação de Thommy Berggren, 2005, Dramaten. Fotografia cedida pelo Dramaten.

Através das fotografias escolhidas para ilustração desta encenação, a agressividade visual é indiscutível. Repare-se que no momento da consumação sexual, o acto parece mais uma violação do que um acto consentido e este criado revela-se também bastante dominante na forma como trata a heroína, arrastando-a não só na lama em termos metafóricos, como efectivamente a arrasta pelos cabelos ao longo do palco. Os actores Maria Bonnevie — Julie e Mikael Persbrandt — Jean — desenvolvem uma grande cumplicidade entre si. Julie chega a ser de tal forma inocente e Jean cruel que é impossível que o público se mostre indiferente a este jogo teatral.

Outro dos aspectos interessantes foi a introdução de meninas-anjo na representação: meninas que simbolizam a pureza de Julie na sua infância e que remetem também para as brincadeiras da noite do *midsommar*. Klara e Karin são personagens introduzidos na peça protagonizados por várias crianças — Amanda Wall e Melody Grome (Klara), Agnes Skonare Karlsson, Irma von Platen e Anna Bergquist Knutsson (Karin) — que entram em cena com os vestidos florais e as asas de anjo. É desta forma que, de certa forma, Berggren remete para a pureza das memórias de Jean, quando recorda Julie-menina vestida de branco que lhe lembra a imagem de um anjo e introduz crianças, novidade numa encenação teatral de *Fröken Julie*. A presença das crianças apenas é claramente visível na transposição cinematográfica de Mike Figgis.



CCCXXIX. Agnes Skonare Karlsson desempenhando o papel de Karin. Encenação de Thommy Berggren, 2005, Dramaten. Fotografia cedida pelo Dramaten.



CCCXXX. Amanda Wall desempenhando o papel de Klara. Encenação de Thommy Berggren, 2005, Dramaten. Fotografia cedida pelo Dramaten.



CCCXXI. Irma von Platen desempenhando o papel de Karin. Encenação de Thommy Berggren, 2005, Dramaten. Fotografia cedida pelo Dramaten.

Em Helsínquia, o teatro nacional sueco, Svenska Teatern, remonta aos inícios do século XIX e a sua história enquanto difusor da cultura sueca e escandinava na Finlândia é sobejamente conhecida. Assim sendo, considerou-se importante referir o seu último trabalho em torno da peça *Fröken Julie* que teve estreia no dia 21 de Março de 2009. Ao invés de um trabalho masculino na encenação, cenografia e direcção de actores, esta apresentação pauta-se pelo domínio da presença feminina. Desta forma, a encenação esteve a cargo de Anna-Mari Karvonen, a coreografia foi elaborada por Anna Mustonen, enquanto que a cenografia e o projecto de luzes foi da responsabilidade de Hanna Käyhkö.

Igualmente posta num ambiente gótico e *noire*, esta encenação destaca-se sobretudo pelo domínio do azul, que é uma cor fria por excelência.

A peça, cujo cartaz de apresentação já foi analisado em capítulo anterior, é apresentada da seguinte forma:

«August Strindbergs naturalistiska sorgespel blir till en mörk fantasi på scenen, en lek med allvarligt innehåll. I Svenska Teaterns tolkning arrangerar fröken Julie en midsommarritual full av narcissism och hysteri.

Den unga kvinnan leker med maktstrukturer.

Den unga kvinnan är självdestruktiv.

Den unga kvinnan vill vara ren och smutsig.

Den unga kvinnan vill ändå inte dö som ett monster.

Hon vill dö på scenen.

Är det en strävan efter extrem njutning?¹⁰⁷» (Svenska Teatern, *Fröken Julie*, 2009, página oficial)

A tragédia naturalista de Strindberg é posta em cena como se de uma fantasia sombria se tratasse, um jogo teatral sério. A ocasião do *midsommarafton* transforma-se num ritual de verão onde abunda o narcisismo e a histeria. A apresentação ao público assenta única e exclusivamente na figura da heroína. Por exemplo, no cartaz de apresentação da encenação de Thommy Berggren ou de Igor Cantillana existe a presença do pólo feminino e masculino, do Ying e do Yang, do branco e do negro, como se um não pudesse existir sem o outro. Na encenação de Anna-Mari Karvonen a atenção é somente posta no feminino. O protagonismo assenta naquela que dá nome ao espectáculo.

E o discurso coloca a sua tónica também no personagem principal: esta jovem mulher joga com estruturas de poder; esta mulher é auto-destrutiva; esta mulher quer ser limpa e suja ao mesmo tempo; esta mulher não gostaria de morrer como um monstro; ela quer morrer no palco. Rematando com uma questão pertinente, se afinal toda a trama que se desenrola em palco não se trata afinal de uma busca do prazer extremo?

¹⁰⁷ « A tragédia naturalista de August Strindberg torna-se numa fantasia sombria sobre o palco, é um jogo com um conteúdo sério. O Svenska Teatern apresenta uma interpretação de *Fröken Julie* num ritual de verão pleno de narcisismo e histeria.

Esta mulher joga com estruturas de poder.

Esta mulher é auto-destrutiva.

Esta mulher deseja ser limpa e suja.

Esta mulher não quer morrer como um monstro.

O seu desejo é morrer no palco.

É isto a busca do prazer extremo?» (trad. livre)



CCCXXXII. Cartaz de apresentação da encenação de Thommy Berggren. 2005. Dramaten. Fotografia cedida pelo Dramaten.



CCCXXXIII. Cartaz de apresentação da encenação de Igor Cantillana durante a digressão do espectáculo, 2009.



CCCXXXIV. Cartaz de apresentação da encenação de Anne-Mari Karvonen. 2009. Svenska Teatern, Helsínquia.

Para protagonizar os papéis, Karvonen convida Alma Pöysti — Julie —, Niklas Åkerfelt — Jean — e Silva Lillrank — Kristin. Com esta equipa de actores, a encenadora Karvonen opta por apresentar um palco muito íntimo onde — como já foi referido — o azul é a cor dominante, intercalando com uma fusão entre o branco e o preto. O espaço é povoado por longos bancos brancos que abrem e fecham, servindo de

compartimentos, como se se tratassem de caixões. Julie é uma menina muito loira e muito alinhada, assim como a perfeição de gestos em cada uma das classes está conseguida.

Uma das inovações técnicas que considera para o seu espectáculo, para além da estilização de formas e movimentação em cena, é a projecção das didascálias nos bancos em cena, que os actores lêem e actuam. Há de facto uma inovação estética, teatral e uma adequação dos costumes, facilmente identificáveis por parte do público.



CCCXXXV. Apresentação da peça. Encenação de Anne-Mari Karvonen. Svenska Teatern. 2009. Fotografia de Valtteri Kantanen.



CCCXXXVI. Kristin lê a didascália referente à pantomina que deve executar: (Não deve ter pressa de movimentos, temendo que o público comece a ficar impaciente.) [trad. livre]. Encenação de Anne-Mari Karvonen. Svenska Teatern. 2009. Fotografia de Valtteri Kantanen.



CCCXXXVII. Julie escuta a conversa entre Jean e Kristin. Encenação de Anne-Mari Karvonen. Svenska Teatern. 2009. Fotografia de Valtteri Kantanen.



CCCXXXVIII. Jean e Julie discursam sobre o problema de se nascer pobre na sociedade. Pode ler-se ao fundo (Jean - primeiro pensativo, depois convencido.) [trad. livre]. Encenação de Anne-Mari Karvonen. Svenska Teatern. 2009. Fotografia de Valtteri Kantanen.

Através de uma pequena amostra da evolução teatral dentro do panorama do teatro nacional sueco compreende-se que a estética naturalista e o gosto por manter uma *Fröken Julie* agarrada ao contexto sociocultural de oitocentos prevaleceu durante todo o século XX e como se verá é esta estética teatral que Portugal importa para o ambiente teatral nacional.

Já no século XXI, o teatro nacional sueco, quer através do Teatro Real — Dramaten, quer através do Svenska Teatern na Finlândia, acaba por abrir as suas portas a outras leituras e adaptações da obra permitindo que sejam experimentados novos conceitos artísticos e uma clara renovação dos personagens. Existe um esforço claro para que o público se identifique com todos os elementos postos em cena, pelo drama explícito — que se centra numa maior densidade psicológica —, pela renovação do vestuário e dos cenários, mostrando que a arte teatral é perfeitamente adaptável a novas realidades.

III. A CONSTRUÇÃO DE TEATRO NACIONAL EM PORTUGAL: O TEATRO NACIONAL D. MARIA II. DUAS ENCENAÇÕES NATURALISTAS.

A ideia da construção de um Teatro Nacional encontra-se ligada à noção da criação de um espaço público cultural para servir a população de um país ou de uma cidade, tornando-se, desta forma, um modelo a seguir ou uma instituição que representa a cultura de um país. Este conceito de teatro enquanto escola moral de uma civilização foi trazido por Almeida Garrett, o fundador do Teatro Nacional D. Maria II (TNDMII), claramente influenciado pelas ideias de Gotthold Ephraim Lessing, que almejava a construção de um ideário teatral e artístico baseado na moral e religião para a Alemanha.

Os planos de Lessing para a criação do conceito de um teatro alemão assentavam sobretudo em dois pontos: por um lado, Lessing desejava que o teatro fosse entendido como uma escola da moral e da cultura estética de um povo. Este projecto estava assim ligado, por sua vez, à Sociedade Alemã em Mannheim:

«This society, through a committee of its own was to subject to examination the new pieces to be represented; to watch over the language and pronunciation of the actors; and to call into experience a dramaturgical criticism, which should be adapted to the improvement of poets, actors and the public.» (Evans, 1866: 292)

Por outro lado, o dramaturgo alemão considerava igualmente importante a fundação de uma escola de actores separada desse teatro para que fosse possível uma elevação de qualidade na formação dos envolvidos, quer em termos artísticos, quer em termos morais:

«Lessing considered such a “theatrical nursery” as a necessity in every respect, and as even a fundamental condition of the possibility of a genuine promotion of the German stage. The theatre, he says, can, and should be something more than a mere institution for the pleasure of the people; and the stage has a higher and nobler aim than this in its morally and aesthetically forming influence on popular education» (Evans, 1866: 292)

Então, partindo de Lessing, a construção de um repertório para um teatro nacional deve ser baseada nos clássicos literários que eduquem a população. Essa construção torna-se imperativa e a instituição deve tornar-se num espelho modelar «do» e «para» o povo. Porém, a ideia do que deve ser um teatro nacional, enquanto instituição pública e espaço de identificação de uma nação foi interpretada nos últimos dois séculos por sistemas políticos diferentes: uma Monarquia, a Primeira República, a Ditadura e Estado Novo e, finalmente, a fase pós- revolução de Abril.

Durante o Estado Novo, António Ferro pretendia que o Teatro do Povo fosse precursor da descentralização, itinerante, que estivesse próximo da população. O teatro devia aproximar-se das pessoas com uma função educativa. Desta forma, o conceito Teatro Nacional torna-se fundamental para um regime político que pretende servir-se dele para veicular a moral, tal como Lessing pretendia no século XVIII. Então, propõe-se a construção de um teatro que deve atingir este fim através de um repertório escolhido e que sirva para divertir e educar o povo.

Depois da Revolução de Abril, o Teatro Nacional deixa de constituir a expressão directa dos ideais do regime político. Porém, serve propósitos idênticos de forma mais velada. Os directores do **TNDMII** sucedem-se de acordo com os partidos políticos que formam governo. A escolha do repertório deixa de ter uma unidade imediata. O mediatismo dos actores e não só dos dramaturgos está também no centro das escolhas. Trata-se do Teatro Nacional e é prestigiante representar-se aí. Tem uma autoridade em relação às outras companhias de teatro existentes e essa autoridade foi, desde sempre, conferida através do centro de poder político. Depois da revolução de 1974, o repertório do **TNDMII** passou a concentrar-se na escolha dos textos que pretendia promover, tentando alcançar alguma da modernidade perdida, dando meios técnicos e financeiros sobretudo às companhias vindas do teatro independente. Porém, desde então que se nota uma indefinição do seu repertório, certamente provocada pela sucessão dos vários directores, como já foi referido.

As críticas em relação às políticas culturais e artísticas do Teatro Nacional não foram raras. Maria Helena Serôdio acusa-o de faltar no cumprimento de uma escrita dramática e de promover de forma escassa a produção dessa nova escrita, referindo que esse papel tem sido ocupado por outras companhias independentes que «têm devotado algum esforço e entusiasmo na dinamização de uma dramaturgia portuguesa» (Serôdio, 1995: 2).

A concepção de um teatro nacional passa também pela construção de um referencial do estado da arte de um país, uma vez que deve funcionar enquanto matriz de toda uma prática artística. É, por excelência, um lugar para a manifestação da produção do cânone dramático. Constrói o seu repertório segundo os critérios de uma época e tende a apoiar e a receber iniciativas das companhias periféricas, tornando-as centrais. Desta forma, e apesar das críticas que lhe são dirigidas a propósito do abandono ao apoio de uma nova escrita dramática, o **TNDMII** acolhe no seu palco e apoia trabalhos de grupos teatrais como Escola de Mulheres, O Bando, a Barraca, a Cornucópia, integrando-as no seu programa de acção, que passam a ser uma segunda voz de um teatro nacional. Desde 1978, o Teatro Nacional D. Maria II apresentou mais de oito dezenas de espectáculos com a sua própria companhia, construindo um repertório que se centrou primeiramente na abordagem de autores nacionais como Luís de Sttau Monteiro, Almeida Garrett, Gil Vicente, Bernardo Santareno, Raul Brandão, mas que também tentou incorporar autores estrangeiros, dando-lhes algum lugar de destaque.

O **TNDMII** fomentou, através da sua capacidade coprodutiva, a introdução de novas dramaturgias internacionais, dando a conhecer entre 1974 e 2012 autores como Harold Pinter, John Murrell, Botho Strauss, Athol Fugard, Heiner Müller, e, mais recentemente, dramaturgos como David Mamet, Marsha Norman, Sarah Kane, Marius von Mayenburg, Paula Vogel e recentemente Georg Büchner.

No seu livro, *The National Stage, theatre and cultural legitimation in England, France and America*, Loren Kruger procura entender qual é o espaço que o teatro nacional deve ocupar dentro de um território, de que forma legitima o seu prestígio aos olhos de uma nação e como deve apoiar as companhias periféricas. As suas conclusões acabam por ser também aplicáveis à realidade portuguesa:

«Place and occasion thus signify the means and the site on which national prestige – the legitimacy and renown of the nation in eyes of its citizen as well as its rivals – is staged, acknowledged, and contested (...) A theatre in the center of the city confers on the cultural practices housed there a legitimacy generally denied to performances of the same text in peripheral space. [...] Clifford Odet's *Waiting for Lefty*, for instance, merited critical attention as a *play* (as opposed to a locally interesting piece of agitprop) only once transferred to Broadway. Shakespeare performed in church hall, however skillfully and originally, appears, in the eyes of influential critics, to lose the luster of prestige and the box office revenue to be gained by the display of ornate costume and imposing sets at the Royal Shakespeare Company.» (Kruger, 1992: 12)

Seguindo esta abordagem, e de acordo com a base de dados do Centro de Estudos de Teatro da Universidade de Lisboa, pode verificar-se que o **TNDMII**, apesar de ter produzido cerca de oitenta espectáculos distintos, acolheu no seu espaço e apoiou mais de cento e oitenta, tendo tido a sua participação em mais de duzentos e cinquenta espectáculos no total (cf. CetBase, TNDMII). De facto, e sobretudo desde a década de oitenta, a criação de várias salas municipais lisboetas retiraram alguma da centralidade que era exclusiva do **TNDMII**. Desta forma, acabaram por ter também uma missão de serviço público. Além destas companhias que desenvolvem um trabalho profissional, sublinhe-se ainda a criação do Teatro Nacional São João no Porto. Esta instituição, desde a sua criação em 1995, tem-se revelado um dos teatros mais dinamizadores das artes performativas da região norte do nosso país, produzindo ou coproduzindo espectáculos de relevância cénica nacional e internacional, o que permite também conotá-lo como uma instituição importadora e criadora de uma estética teatral de vanguarda. Foi aí que a adaptação do Teatro de Laboratório Sfumato, «Júlia, João e Cristina», foi apresentado, numa das versões internacionais mais arrojadas que se apresentaram da peça no nosso país até aos dias de hoje.

Em 1960, ano em que a peça *A Menina Júlia* estreia em Portugal, pela Companhia Colaço Robles Monteiro, um dos espectáculos que fazia parte da temporada 1959/1960 era *A Sapateira Prodigiosa*. Assim, August Strindberg surgia num campo de dramaturgos estrangeiros, juntamente com Frederico García Lorca.

Olhando agora para a encenação de 2009, os espectáculos que o **TNDMII** levou à cena durante a temporada (2009/2010) foram *Agosto em Osage — August: Osage County* (2007) de Tracy Letts — numa Oficina de Teatro em parceria com o grupo Escola de Mulheres; *Ego — Into the Silent Land* de Paul Brooks; *O Camareiro — The dresser* de Ronald Harwood; e *Vulcão* de Abel Neves, numa parceria com a Academia

Contemporânea do Espectáculo (ACE) e o Teatro do Bolhão. O encaixe de *A menina Júlia* de Strindberg, nesta unidade, pertence, mais uma vez, à configuração da entrada de um clássico dentro de um universo de dramaturgia estrangeira.

Tal como já foi referido anteriormente, o **TNDMII** tem agora uma particular atenção com o apoio a entidades periféricas. Assim, a temporada 2009/2010 teve um cartaz mais completo e foram apresentadas outras encenações em parceria com outras companhias teatrais, sendo que os textos estrangeiros predominaram largamente sobre os textos nacionais, tal como se pode observar na tabela apresentada abaixo. É curioso ainda notar que o tradutor de *Menina Júlia*, Augusto Sobral, cuja estreia é feita a 16 de Abril, vê no mês seguinte uma das suas peças levadas à cena.

Tabela de apresentação de espectáculos no TNDMII durante a temporada 2009/2010.

Data	Espectáculo	Dramaturgo	Companhia
05/03/2009	Esta noite improvisa-se	Luigi Pirandello	Artistas Unidos
12/03/2009	A noite	Compilação de textos de Al Berto	O Bando
14/04/2009	Visita na prisão ou O último sermão de António Vieira (leitura encenada)	Armando Nascimento Rosa	TNDMII
07/05/2009	Harper Regan	Simon Stephens	TNDMII
19/05/2009	O bigode (leitura encenada)	Augusto Sobral	TNDMII
16/06/2009	Turcaret (leitura encenada)	Alain-René Lesage	TNDMII
28/06/2009	Não me lembro de nada (leitura encenada)	Arthur Miller	TNDMII
26/09/2009	A visita	Abel Neves	TNDMII
12/11/2009	O ano do pensamento mágico (monólogo)	Joan Didion	TNDMII
15/12/2009	Os vivos, o morto e o peixe-frito (leitura encenada)	Ondjaki	TNDMII
17/12/2009	Auto da Sibila Cassandra	Gil Vicente	Alunos da ESTC - Escola Superior de Teatro e Cinema
14/01/2010	Blackbird	David Harrower	Take it easy; TNDMII

18/02/2010	Rei Édipo	Sófocles	AU - Artistas Unidos
02/03/2010	Robinson Crusoe	Daniel Defoe	TNDMII
11/03/2010	Num dia igual aos outros	John Kolvenbach	TNDMII
13/04/2010	Triângulo escaleno (leitura encenada)	Luiz Francisco Rebello	TNDMII
15/04/2010	Miserere	A partir do texto «Alma» de Gil Vicente	Teatro da Cornucópia e TNDMII
02/06/2010	Se uma janela se abra	Tiago Rodrigues	TNDMII; Mundo Perfeito; Alkantara Festival
09/09/2010	Um eléctrico chamado desejo	Tennessee Williams	TNDMII
28/09/2010	Sangue jovem (leitura encenada)	Peter Asmussen	Artistas Unidos, TNDMII
30/09/2010	O homem elefante	Bernard Pomerance	Primeiros Sintomas
19/11/2010	Snapshots	Carlos J. Pessoa	Teatro da Garagem

No que diz respeito às encenações nacionais de *Fröken Julie*, as opções cénicas prenderam-se sempre ao naturalismo e a peça nunca saiu do contexto da época em que foi escrita. Apesar da sua trama aparentemente pouco complexa, do reduzido número de participantes e da simplicidade do espaço cénico, não se tem mostrado, ao longo dos tempos, e pelos vários palcos do mundo, uma peça de fácil encenação. A este propósito, e no ano de 1965, Michael Meyer escrevia que ver esta peça bem encenada e representada era uma experiência dolorosa, quer para o público, quer para aqueles que tomam o seu lugar no palco, uma vez que «*it requires a kind of acting which has, regrettably, become suspect with us—the kind that is not afraid to approach the precipice.*» (Meyer, 1964: 9). O mais desconcertante para Meyer é aperceber-se que, infelizmente, as montagens que se têm feito na Inglaterra e nos Estados Unidos em nada fazem jus à obra-prima de Strindberg. Segundo aquele autor, somente Robert Loraine e Wilfrid Lawson trouxeram a Inglaterra uma interpretação magnífica da obra. Todavia, isto sucedeu-se porque os dois actores se distanciam do modo de representação inglesa e souberam conferir uma densidade exagerada à interpretação dos personagens nos momentos de clímax.

«Moreover, in Sweden, as in Germany, the unforgivable sin is to underact; in England and America, it is to overact; how often have we not seen our best actors, when faced by the

peaks of King Lear or Othello, take refuge in gentlemanly underplaying? There are some parts—Lear and Othello, Cleopatra, Clytemnestra, Oedipus, Prometheus, Wozzeck, Brand, Peer Gynt, Borkman — which have got to be done big or they had better not be done at all; and Strindberg's greatest creations — the Captain in THE FATHER, Miss Julie, the two protagonists in THE DANCE OF DEATH, Hummel in THE GHOST SONATA — belong to this category. It is no coincidence that the only two actors who have entirely succeeded in Strindberg in England, Robert Loraine and Wilfrid Lawson, have been actors of a most un-English, one might almost say continental vehemence, and consequently, like that other great actor Frederick Valk, difficult to cast in roles of ordinary human dimensions. For a parallel reason, there has never yet been a fully adequate Miss Julie in England or America, though there are perhaps one or two young actresses who might achieve it today.» (ibidem: 9).

À data em que faz as suas considerações, urgia que os encenadores suecos mostrassem ao *continente* como Strindberg deveria ser trabalhado em palco,

«None of the greats Swedish producers, such as Olof Molander, Alf Söberg and Ingmar Bergman, have ever come to show foreigners how his plays should be staged. Tchekov remained similarly unappreciated in London until Theodore Komisarjevsky showed the way with his productions at Barnes in the nineteen-twenties. One has to know Sweden and the Swedes to be able to stage Strindberg. Although they appear on the surface to treat sex lightly, it is to them a game played on very thin ice, and Strindberg's characters have heard it crack under their feet, if they are not already struggling in the dark and greedy waters. We have a deep distrust of those waters; we are not drawn towards them, as Strindberg's characters are; and to play these dramas amiably, even mate-ily, as they usually have been played in England and America, is to render them ridiculous.» (idem: 9-10)

Regressando à concepção que o dramaturgo sueco tem dos seus personagens, o conceito do actor transformacional, referido por Gay Cima (cf. Cima, 1993: 60-90), torna-se bastante interessante seguido da leitura que Michael Meyer faz das más encenações da peça. Gay explica que o carácter transformacional dos personagens é mais evidente em peças futuras, como é o caso de *Ett Drömspel*, em 1901. Aqui, as leituras de Strindberg relacionadas com a filosofia Hindu levam a que os actores devessem encarar o seu personagem enquanto reencarnações de outros seres, que momentaneamente se ligam a uma forma individual, mas que anseiam libertar-se da sua existência material. Ora, é esta obsessão que, no fundo, se encontra em Julie: o personagem procura desesperadamente livrar-se do seu eu-material e ser livre; livrar-se da sua carga genética e morrer. Julie é um personagem em conflito consigo mesmo. E é essa a causa do seu suicídio. Por isso, ela tem uma obsessão — e fala-se do conceito em termos de perturbação psicológica — constante com a queda e conseguir descer até ao lugar mais fundo que existe. Mesmo quando atinge esse patamar deseja continuar a cair, como se a queda fosse uma libertação. Os sonhos não

aparecem na peça como mero acaso. Eles são projecções do futuro. Eles permitem a compreensão do passado e perceber o transformismo dos actores em palco.

Tudo está explicado de forma clara no prefácio da obra. A definição que Strindberg dá de «personagem» articula-se com esta ideia do ser à luz do hinduísmo, que Strindberg vem a explorar mais tarde, em peças como *Ett Drömspel*:

«Mina själar (karaktärer) äro konglomerater av förgångna kulturgrader och pågående, bitar ur böcker och tidningar, stycken av människor, avrivna lappar av helgdagskläder, som blivitt lumpor, alldeles som själen är hopflikad. Och jag har dessutom givit litet uppkomsthistoria, då jag låter den svagare stjäla och repetera ord från den starkare, låter själarna hämta "idéer", suggestioner som det kallas, från varandra.»¹⁰⁸ (Strindberg, 1963:63)

As almas — *själar* — são conglomerações de estádios presentes e passados de uma civilização, recortes de livros e de jornais, restos da humanidade, trapos de roupas outrora finas cozidos, todos eles, para criar a alma humana. A esta manta de remendos junta um efeito evolucionário que é fazer com que os fracos possam roubar e repetir as palavras dos mais fortes, fazendo com que os personagens roubem ideias e sugestões dadas uns dos outros — como Julie faz em relação a Jean e Jean faz em relação à classe superior.

Assim, Strindberg contrapõe a ideia de «*själar*» à noção tradicional de personagem do teatro do seu tempo, acostumado a um gosto burguês de papéis estáticos e melodramáticos.

Para representar os personagens strindberguianos é necessário que se compreenda que o conceito de teatro do autor era alternativo — e até experimental — para a sua época. Strindberg esperava poder atribuir ao personagem as mesmas características de uma alma, por isso há uma mutação nos personagens, pois elas roubam a essência umas das outras. O modo de representação através do *overacting*, se se aproximar mais de um nervosismo simples e sem estrutura, e muitas vezes sem construção, destrói, desde logo, o personagem, porque lhe nega o modo transformacional. É necessário haver espaço para que ocorra a transformação do personagem.

¹⁰⁸ «As minhas almas (caracteres) são conglomerações de marcas de uma cultura passada e contemporânea, recortes de livros e de jornais, fragmentos de pessoas, pedaços de roupas de ocasiões festivas, que se transformaram em trapos, a alma fica completa com este conjunto de pedaços. E eu também mostro um pouco da história da criação delas, quando deixo o mais fraco roubar e repetir as palavras do mais forte; estas almas roubam as "ideias", sugestões como são chamadas, umas das outras.» (trad. livre)

Gay Gibson Cima defende o recurso a esta técnica — o modo transformacional do actor — para desenvolver os personagens strindberguianos e explica que o autor se distanciou dos seus contemporâneos precisamente por ultrapassar um método linear e de construção dramática bem definida, optando por uma escola peripatética.

«In his often-quoted author's note to *A Dream Play*, August Strindberg writes that in his late plays he «sought to reproduce the disconnected but apparently logical form a dream. Anything can happen; everything is possible and probable. Time and space do not exist; on a slight groundwork of reality, imagination spins and weaves new patterns made up of memories, experiences, unfettered fancies, absurdities, and improvisations. The characters are split, double, and multiply; they evaporate, crystallise, scatter and converge.»¹⁰⁹ This passage reveals Strindberg's awareness of the novelty of his structural model and outlines the radical differences between his peripatetic method and the linear, well-made plays of his contemporaries.

It establishes the primacy of this experimental structure and clarifies its effect on Strindberg's concept of character. Within the dream structure the human spirit is no longer necessarily locked into time or space; characters may drift in and out of actors' bodies.

This structure prompts the actor, director, and audience to investigate not the nature of material reality, as in Ibsen, but rather the nature of the ever-transforming, often, in Strindberg's term, «dematerial» reality within a waking dream.

Strindberg himself tried to originate a «dematerial» actor, that is, one who would reflect his concept of the waking dream, but he failed to create a unified performance style. This failure occurred partly because, given the limited technology of the theatre at the time, most actors could not envision this unconventional acting style that Strindberg sought, nor were they prepared, either by their own training or by Strindberg's direction, to discover the alternative "transformational" performance style suggested by the script.» (Cima, 1993: 60-61)

[...] In Hindu terms they try to escape karma and be reborn into a higher incarnation. They are, as Strindberg describes them, «inconsistent characters, disjointed, broken, erratic characters.» He compares his delineation of characters to the fragmentation of the cinematographer's art: «Notice how many shots must be taken in sequence by the cinema photographer to reproduce a single movement, and even so the image is blurred... How many myriads would not be needed to depict a movement of the soul?»¹¹⁰

In assessing this facet of Strindberg's characterization, critics tend to link his work to the later German expressionists, viewing all of Strindberg's characters as fragments of his own psyche.» (*Idem*: 76)

Em Portugal, poucos são os casos em que há uma gradação transformacional de Júlia. O overacting permanente — muitas vezes inconsciente — continua a ser uma prática

¹⁰⁹ Elizabeth Sprigge, 1955, trans. *Six plays of Strindberg*, New York, Doubleday.

¹¹⁰ Strindberg, August, 1967, *Open letters to the Intimate Theatre*, trans. Walter Johnson, Seattle, University of Washington Press, p.29.

comum e também mais fácil, bem como o facto de *Fröken Julie* em muito poucos casos se conseguir distanciar de uma estética naturalista.

No que diz respeito ao **TNDMII**, a primeira representação em 1960 não recebeu as melhores críticas por parte de Carlos Porto. De um modo geral, estas parecem sublinhar sistematicamente os mesmos problemas: não se coloca em questão a pertinência da encenação do autor ou da obra, mas aponta-se o facto de haver uma sub-leitura por parte de quem encena e um fraco jogo de actores, destacando-se, por conseguinte, a sua insuficiente capacidade de representação e a sua ténue incorporação nos personagens.

Seguindo um modelo naturalista — tal como Jacinto Ramos, em 1960, altura em que o neo-realismo estava em voga — Rui Mendes decide fazer uma abordagem da peça mantendo o seu conceito original: a peça remeteria imediatamente o leitor para os finais de oitocentos e é perante a filha de um conde e de um criado que o público se depara. Não há qualquer actualização da peça no que diz respeito ao tempo em que decorre. O naturalismo de Strindberg é mantido de forma consciente e deliberada pelo encenador.

Rui Mendes decide convidar para integrar o elenco da sua equipa de trabalho actores bem conhecidos do público geral pelo trabalho desenvolvido na televisão e no cinema. Beatriz Batarda desempenha o papel de Júlia, Albano Jerónimo o de João e Isabel Abreu o de Cristina.

Foi também intenção do encenador fazer com que a peça fizesse, de alguma forma, parte do imaginário nacional, pelo que também os nomes — tal como em 1960 — foram traduzidos e a ocasião festiva é transposta para a noite de São João.

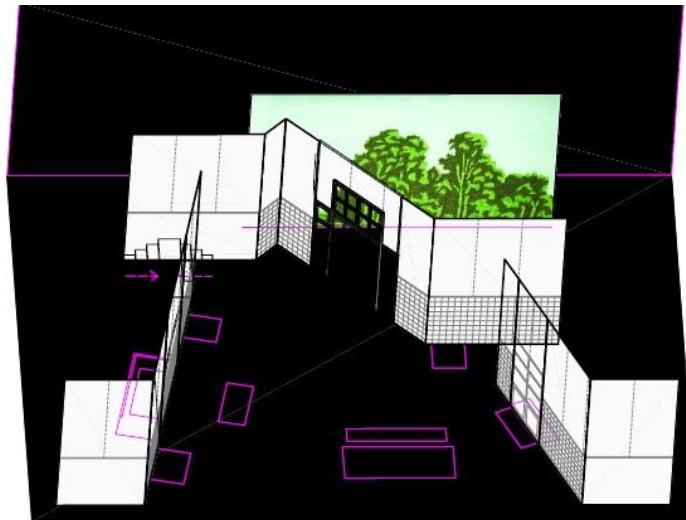
Todavia, de 1960 até 2009 foram efectuadas, como seria de esperar, alterações no que diz respeito ao jogo de actores e às opções estéticas. A linguagem é agora ousada e todos os palavrões são permitidos, ao contrário da tradução de Redondo Junior, onde se optou por utilizar uma linguagem familiar e mais cuidada, empregando sinónimos que não pudessem ferir susceptibilidades. Confronte-se o caso da palavra «hora» quando o criado profere «**Jean Och hora är hora!**» (Strindberg, 1963:91). Foi traduzida assim por Redondo Junior: «**João ... e uma prostituta é uma prostituta.**» (Strindberg,

1960: 30). Todavia, na adaptação de Augusto Sobral o mesmo termo é traduzido com a sua essência claramente pejorativa e ofensiva, inscrevendo-se no âmbito do calão: «**João**: E uma puta é uma puta!» (Strindberg, 2010: 49).

Em relação ao cenário, o espaço-cozinha de 1960, mais escuro e lembrando a cozinha da encenação e da realização do filme de Alf Sjöberg, dá agora lugar a um espaço amplo, totalmente branco, e que ocupa todo o palco sem que seja ornamentado por aberturas curvadas. A cozinha — «inspirada numa cozinha tipicamente portuguesa», de acordo com as palavras do encenador durante uma entrevista para o presente trabalho — permite uma movimentação aberta por parte dos actores, que estaria circunscrita caso o palco estivesse recheado de muito objectos que limitassem o espaço disponível à exploração dos movimentos, como aconteceu em 1960.



CCCXXXIX. Cozinha de *A Menina Júlia*, 1960, TNDMII. Lurdes Norberto (Júlia) e Helena Félix (Cristina). Cena da partida de Júlia e João. Fotografia cedida pelo Museu Nacional do Teatro.



CCCXL. Esquema da cozinha concebida por Ana Paula Rocha e Manuel Amado, TNDMII, 2009.



CCCXLI. Cozinha. Menina Júlia. 2009. TNDMII. Fotografia 00:1:30.



CCCXLII. Um empregado entrado pela porta que dá acesso ao exterior. Menina Júlia. 2009. TNDMII. Fotografia cedida por João Coelho.

Como se pode reparar através da planta tridimensional e na fotografia com o actor a entrar em cena, a porta que dá acesso ao exterior permite que seja visível um painel com a pintura dos jardins, onde a meia-luz está presente, tal como se se tratasse do real festejo de um *midsommerafton*. A pintura do exterior, aliada à brancura do cenário, confere uma maior sensação de claridade do que na maioria das encenações feitas até à data. É provavelmente o cenário mais limpo e arejado onde já foi concebida uma *Menina Júlia* portuguesa.

Rui Mendes confessa, na entrevista dada para este estudo, que, tal como Jacinto Ramos, se sentiu bastante inspirado pelo filme de Alf Sjöberg, mas que pretendeu sobretudo recriar a peça de Strindberg, mantendo-se fiel ao texto. De facto, a maneira

como Cristina — Isabel Abreu — se esconde atrás das paredes para ouvir o diálogo entre Júlia e João, quando estes preparam a sua partida, relembra o momento em que Märta Dorff se coloca atrás da porta do seu quarto para ouvir o que se está a passar na cozinha.



CCCXLIII. Cristina escuta os planos de Júlia e João. TNDMII, 2009. Encenação de Rui Mendes. Fotografia cedida por João Coelho.

É também de salientar a cor branca dos trajes usados por Isabel Abreu, que se confunde com as paredes da cozinha. O corpo todo tapado, os colarinhos subidos, o missal numa das mãos, a sua posição vertical, a expressão de espanto e incredulidade fazem da cozinheira um símbolo de candura e quase inocência, perante o jogo cruel que se desenrolou na sua ausência.



CCCXLIV. Diálogo final entre Cristina, João e Júlia. TNDMII. 2009. Encenação de Rui Mendes. Fotografia cedida por João Coelho.

Contudo, quando completa a sua indumentária e o branco é coberto pelos trajes negros e cinzentos que se coadunam em pleno com um conservadorismo pietista, Cristina torna-se o arauto efectivo da moralidade e do julgador. É o personagem em cena que não é manchado pela conspurcação que ali tem lugar, por isso é-lhe legado o poder de julgar o pecador. Porém, o olhar complacente da actriz e a maneira como se dirige a Júlia leva o público a crer que este personagem tem mais bondade e altruísmo do que propriamente o prazer em julgar o próximo, como é o caso do personagem desenvolvido por Märta Dorff. O seu comportamento complacente e humanista aproxima-se mais do personagem desenvolvido por Maria Doyle Kennedy na transposição de Mike Figgis.

Uma leitura semelhante pode ser feita em relação aos trajes envergados por Júlia — Beatriz Batarda — que, primeiramente, ostenta um vestido claro para mais tarde, no momento da partida, aparecer em cena com um corpete vermelho e uma saia lilás. Se por um lado o vermelho é cor de pecado e indicia também sangue, o lilás é uma cor tipicamente associada à dor e ao luto. Daí que as cores utilizadas para o vestuário das atrizes sejam objecto de análise, uma vez que estão inegavelmente associadas ao que o encenador pretende antecipar e utilizar enquanto referências na construção dos seus personagens.



CCCXLV. Momento em que Júlia e João se sentam para beber. TNDMII. 2009. Encenação de Rui Mendes. Fotografia cedida por João Coelho.



CCCXLVI. Momento em que Júlia se prepara para partir. TNDMII. 2009. Encenação de Rui Mendes. Fotografia cedida por João Coelho.

Para esta encenação, a actriz desenvolveu uma Menina Júlia neurótica. Nenhum dos seus movimentos parece natural. A voz está constantemente alterada. A agitação é transmitida pela inquietude das mãos, pelo agitar dos braços, pelos risos forçados. Um overacting permanente — e nada transformista — que não foi partilhado pelos colegas de cena. Albano Jerónimo incorporou um João educado e com uma frieza subtil, num primeiro momento, para dar lugar a uma gradação na construção do personagem. Por outras palavras, o actor foi desenvolvendo o personagem aos poucos para que o

público percebesse as suas reais intenções e os seus motivos, atingindo momentos de violência física e psicológica bastante evidentes.



CCCXLVII. João agredindo Júlia no momento em que saem do quarto e começam a discutir. TNDMII. 2009. Encenação de Rui Mendes. Fotografia cedida por João Coelho.

Tal não acontece com Júlia, que tem o mesmo comportamento nervoso desde o início ao fim da peça. Cristina, por seu lado, manteve-se sempre num registo muito sereno e a actriz incorporou o personagem de forma a que parecesse crível a sua moralidade para julgar, a sua inocência e crença na religião.

Apesar de Rui Mendes negar que houvesse qualquer intenção em fazer uma transferência do filme de Mike Figgis para a cena, sublinhando que Sjöberg poderia ter tido alguma influência na sua criação, a verdade é que a encenação apresentada no **TNDMII** lembra em muitos aspectos a transposição cinematográfica.

Se no início do filme do realizador britânico se optou por mostrar a agitação da criadagem em torno da cozinha e dos preparativos para a comemoração do midsommer, o mesmo acontece na encenação de Rui Mendes, que se inicia de igual modo, numa cozinha com o mesmo nível de brancura. No que diz respeito à opção da cor predominante e considerando apenas as adaptações constituídas objecto de análise neste estudo, para além da realização cinematográfica de Mike Figgis, apenas a encenação de Rui Mendes e de Frédéric Fisbach — se bem que num registo estético completamente distinto — se revelam tão obsessivas no domínio do branco e da luz.

A presença do dia está patente ao longo dos espectáculos de Fisbach e Figgis — havendo, neste último, uma gradação do azul feérico até ao púrpura mangenta. Na peça de Rui Mendes, talvez porque se tenha adaptado esta peça à realidade da noite de São João, a luz inicial dá lugar à noite e a partida de Júlia é feita sob uma luz vermelho-amarelada que, simbolizando a alvorada, não deixa de constituir um elemento perturbador de evidente tragédia, como é possível observar nas fotografias escolhidas.



CCCXLVIII. Gradação de luz I. Júlia chega do baile. TNDMII. 2009. Encenação de Rui Mendes. Fotografia cedida por João Coelho.



CCCXLIX. Gradação de luz II. Júlia tenta acordar Cristina. TNDMII. 2009. Encenação de Rui Mendes. Fotografia cedida por João Coelho.



CCCL. Gradação de luz III. Júlia prepara-se para partir. TNDMII. 2009. Encenação de Rui Mendes. Fotografia cedida por João Coelho.

Para além da agitação inicial na cozinha, com a presença dos criados, — e que é um elemento introduzido na encenação de Rui Mendes e na transposição de Mike Figgis, uma vez que não há essa indicação na didascália original —, os movimentos que Isabel Abreu desenvolve para o seu personagem também lembram a movimentação de Doyle Kennedy: um andar cambaleante, levando amiúde as mãos à cintura, curvando-se para trás.

Outra comparação possível entre esta encenação e o filme de Figgis é o momento em Jean foge do baile e acorda Kristin, havendo uma manifestação de carinho entre ambos. Na peça, Strindberg sugere uma relação amorosa entre os criados. Porém, o

carinho manifestado não é tão explícito como os realizadores cinematográficos e alguns encenadores contemporâneos o tratam. De facto, Strindberg apenas deixa ler em didascália que Jean pousa as mãos na cintura de Kristin: «**Jean** (lägger handen om hennes liv)...» (Strindberg, 1963:77).

Ora, de uma simples mão na cintura, Sjöberg opta por fazer com que Jean aborde Kristin por trás, como que a apanhando de surpresa e acariciando-lhe sofregamente os seios, o que deixa a criada manifestamente agradada. Por seu turno, Mike Figgis faz com que a abordagem seja feita pela frente e com um menor grau de intensidade nos gestos e uma maior demonstração de afecto, ainda que o grau de erotismo seja mais elevado, uma vez que Jean lhe começa prontamente a desapertar o corpete, desaperta a blusa à actriz e lhe beija o pescoço e o colo. Exactamente da mesma forma que o personagem desenvolvido por Jerónimo Abreu.



CCCLI. Fröken Julie, Alf Sjöberg, 1951, Fotograma 00:16:34



CCCLII. Miss Julie, Mike Figgis, 1999, Fotograma, 00:10:34.



CCCLIII. Menina Júlia, encenação Rui Mendes, 2009, TNDMII, Fotografia cedida por João Coelho.

Apesar de os trajes de Burrows serem declaradamente mais opulentos, a apresentação de Beatriz Batarda em cena também lembra aquela actriz em termos físicos, designadamente no vestuário usado, no penteado e no tom lívido do rosto. Durante o momento de sedução, as duas actrizes usam um corpete bege com finas listas num tom mais escuro. A saia de Beatriz Batarda é toda num tom branco cru, mostrando uma segunda saia plissada roxa, enquanto o traje de Burrows se prolonga continuamente e deixa antever uma saia castanha, mas com igual plissado. Os cabelos louro-arruivados, em ambas, surgem encaracolados e apanhados da mesma forma, com um desalinho idêntico.



CCCLIV. Confronto entre a apresentação em cena de Beatriz Batarda e Saffron Burrows. *Menina Júlia*, 2009, TNDMII. Fotografia de João Coelho. *Miss Julie*, 1999, Mike Figgis. Fotograma 00:12:20.

Na cena final, a actriz portuguesa apresenta-se igualmente num traje acetinado roxo e vermelho, tal como o de Burrows. Apesar de a cor púrpura dominar a saia e o casaco

da actriz britânica e de o vermelho constituir apenas pequenos apontamentos no debruado, as duas cores fundem-se. A conjugação das mesmas cores para a apresentação final da menina Júlia portuguesa parece mais do que simples coincidência, a acrescentar aos outros elementos referidos.



CCCLV. Confronto entre a apresentação em cena de Beatriz Batarda e Saffron Burrows. Cenas pós-sedução. *Miss Julie*, 1999, Mike Figgis. Fotograma 01:22:50. *Menina Júlia*, 2009, TNDMII. Fotografia de João Coelho.

O calçado escolhido para Beatriz Batarda também não foi um botim como Anita Björk deixa antever no filme de Sjöberg, mas antes umas botas justas de cano alto à semelhança das de Burrows. Mais uma vez, é de realçar que também as botas da actriz britânica são mais sensuais, elaboradas e visíveis ao espectador, dado que o vestido é puxado acima do joelho. A perspectiva de apresentação do beijo no calçado também é de interessante análise. Enquanto os realizadores de cinema optaram por mostrar esta cena sem obstáculos — Julie à direita e Jean, de perfil, à esquerda — na encenação de Rui Mendes a mesa torna-se num elemento obstrutivo e a actriz tem que colocar a perna em cima da mesa para que o beijo seja visível. Esta opção, além de tornar a cena mais deselegante, obriga a que a actriz se recline e fixe uma das mãos no banco para ter equilíbrio. Aqui, Júlia ocupa o lugar esquerdo, enquanto João ocupa o lado direito, havendo uma inversão de lugares em relação às transposições cinematográficas.



CCCLVI. Cena do beijo em Fröken Julie. Anita Björk e Ulf Palme. Realização de Alf Sjöberg, 1951. Fotograma 00:16:44.



CCCLVII. Cena do beijo em *Menina Júlia*. Beatriz Batarda e Albano Jerónimo. Encenação de Rui Mendes, 2009. Fotografia cedida por João Coelho.



CCCLVIII. Cena do beijo em *Miss Julie*. Saffron Burrows e Peter Mullan. Realização de Mike Figgis, 1999. Fotograma 00:19:27.

Na notícia de estreia da peça publicada no *Diário de Notícias*, pode ler-se que Rui Mendes pretendia salientar, através da sua encenação, quatro elementos fundamentais — comédia, tragédia, luta de classes e luta de sexos —, considerando a peça de Strindberg «um texto clássico da literatura dramática» (DN, 14 de Abril de 2009).

Na verdade, o elemento comédia (a que o jornalista se referiu para apresentar os objectivos de Rui Mendes) esteve presente, tal como esteve presente na primeira encenação de 1960, por Jacinto Ramos, na qual Carlos Porto não se cansou de sublinhar que «esta torturada e tortuosa “longa jornada para a noite” transformou-se num espectáculo quase banal, por vezes insípido e — que tristeza! — fazendo rir os espectadores.» (Porto, 1973:34). O facto de a peça suscitar o riso no público (audível nas gravações feitas no **TNDMII** e posteriormente no Festival de Rua em Junho), na encenação de Rui Mendes, quando a peça está prestes a atingir o clímax de angústia e explosão — cenas antes e após a decapitação do pássaro — leva a que se questione dois factos: o público percebe realmente o que se está a passar em cena? O jogo de actores é manifestamente insuficiente e desadequado? Só respondendo a estas questões se poderá compreender como após quase meio século a reacção do público português continue a ser igual.

Por um lado, se a actriz que interpreta Julie — de forma geral — lhe nega o carácter transformacional e lhe impõe um comportamento exagerado, pautado fundamentalmente por um tom de voz tangente à histeria pura, então o público — desde logo habituado a este nível de actuação — pode entender que tudo é um exagero e que a dor do personagem não deve ser levada a sério, porque se torna burlesca, caricatural e entediante. Por outro lado, pode tomar-se o riso inapropriado apenas à incapacidade de interpretação do público devido a factores que assentam na pouca formação cultural e capacidade crítica.

Ainda neste trecho do jornal *Diário de Notícias* Rui Mendes afirma que a escolha desta peça foi ditada pela sua actualidade, que «é a qualidade dos grandes textos», frisando que o dramaturgo sueco August Strindberg «é um dos iniciadores de uma coisa a que se veio a chamar o teatro moderno, de uma nova forma de escrever teatro». A actualidade da obra de Strindberg, a par da de Ibsen e Tchekhov, reside, segundo o encenador, no facto de ter rejeitado «a ideia de as personagens serem muito monolíticas, tipificadas», por exemplo, como as de Molière, que «são excelentes, mas são muito monolíticas, não têm altos e baixos». Nesta peça, as personagens «são muito instáveis», observa: oscilam entre o desejo, recalcamientos e sentimentos de atracção e repulsa, o que desencadeia e alimenta conflitos de poder e humilhações várias, no âmbito de um violento choque de classes sociais e sexos.

«Esta peça é de 1888, portanto, finais do século XIX, em que as lutas sociais, as lutas pela libertação da mulher, a análise dos comportamentos (com Freud) e da “alma”, chamemos-lhe assim, se intensificam. É uma época de transformações extraordinárias», sustenta o encenador.

Por vezes acusado de não fazer encenações muito «arrojadas», Rui Mendes defende-se afirmando que gosta de «deixar o texto fluir» e de que os actores interpretem as respectivas personagens como as sentem, não os contrariando, até porque acha que isso «nunca dá bom resultado.» (DN, 14 de Abril de 2009).

O facto de o encenador não interferir na forma como o actor quer desenvolver o personagem — como sustenta Rui Mendes — levanta questões sobre qual o papel do encenador no espectáculo, quais as suas funções e limites. Strindberg — enquanto dramaturgo — outorgava-se o direito de responsabilizar August Falck pela forma como

conduzia os trabalhos de performance dos actores e a escolha dos mesmos, tal como ele próprio se dirigia — oralmente ou através de notas escritas — às atrizes, orientando-as na interpretação dos papéis. Se o teatro fosse um tabuleiro de xadrez, a quem caberia a movimentação das peças no tabuleiro? O encenador não pode apenas responsabilizar-se pela fluidez do texto em cena, tem que, através de um estudo dramaturgico, orientar a equipa de trabalho para que todos façam a mesma leitura e o espectáculo forme uma unidade.

A unidade da encenação de Rui Mendes é conseguida sobretudo através da criação de um modelo de teatro de época. Curiosamente, se a encenação de Jacinto Ramos importa directamente modelos teatrais suecos — quer através da encenação de Sjöberg em Paris, quer através da sua transposição cinematográfica em 1951 — o mesmo não se pode dizer da encenação apresentada em 2009, que se afasta claramente das encenações nórdicas, previamente analisadas, e que foram apresentadas também em teatros nacionais escandinavos — Dramaten e Svenska Teatern. Neste estudo, mantém-se pois a posição de que a transposição cinematográfica é uma clara influência nas duas encenações apresentadas no **TNDMII**: Sjöberg sustentou a primeira, Mike Figgis sustentou a segunda. Todavia, as influências — as evocações e invocações — de cada encenador são legitimadas pelo seu gosto e escola, tendo a certeza de que aquela opção é seguramente a mais acertada para o trabalho que quer apresentar, aproximando-se ou distanciando-se do público, modernizando ou não a peça.

A tendência para fazer *Fröken Julie* como mero reflexo do naturalismo francês — mais do que do sueco — é uma constante na cena portuguesa. Ao observar a tipologia da maior parte dos espectáculos apresentados por outras companhias que não as do teatro nacional, na maior parte dos casos é o naturalismo que impera e é o contexto de finais de oitocentos que é apresentado. Os passos são muito similares: adequação da peça apenas a um possível ambiente nacional, traduzindo-se os nomes e havendo a transferência da noite em causa para a noite de São João; mantém-se o espaço da cozinha, enquanto cozinha efectiva e real — não enquanto espaço figurativo e sugestivo; os personagens são apresentados como a filha de um conde e dois criados e trajados de acordo com a época. De salientar, no entanto, que a encenação de Rui

Sena, em 1996, pelo Teatro das Beiras, se distanciou e continua a distanciar largamente da maior parte das encenações nacionais efectuadas, como se terá oportunidade de demonstrar.

IV. FRÖKEN JULIE NAS COMPANHIAS DE TEATRO INDEPENDENTES

A consequência mais imediata da Revolução de Abril, para além da abolição da actividade censória aos espectáculos teatrais e à produção artística em geral, foi a criação de um ambiente propício ao estímulo dos devidos órgãos para o reconhecimento da arte teatral enquanto serviço público e à descentralização desta arte dos palcos lisboetas, permitindo a criação de novas companhias teatrais em outras localidades do país. Maria Helena Serôdio sublinha que estes resultados directos da queda do regime constituem ainda os principais estímulos para a estabilização das companhias existentes antes de 1974 e para a definição da ideia de «teatro independente» (Cf. Serôdio, 1994:60).

Portugal vai assistir a um repentino surgimento de companhias teatrais, na senda dos grupos independentes, um pouco por todo o país, lançando novos alicerces de trabalho. É desta forma que a descentralização do teatro começa efectivamente a ganhar contornos, a tornar-se uma realidade e sobretudo um desejo, como refere Carlos Porto:

«Tememos não ter deixado bastante claro que um dos aspectos mais importantes do teatro português pós-25 de Abril foi o da descentralização. A proclamada macrocefalia que há dezenas de anos, pelo menos, atingira a sociedade portuguesa não podia deixar de se reflectir no quase absoluto vazio teatral que definia o País. Não significa isto que fosse satisfatória, em termos quantitativos e qualitativos, a prática teatral de que Lisboa era palco. Só que essa insuficiência era riqueza comparada com o referido vazio. A ausência de teatro profissional na província não podia ser substituída pela prática dos grupos de amadores nem pelas digressões dos grupos e companhias profissionais de Lisboa ou do Porto.

Desde as suas primeiras reuniões a Comissão Consultiva para as Actividades Teatrais, como escrevemos, preocupou-se com esse problema e com o estudo das condições que permitissem superá-lo através da ocupação do País em termos teatrais. Se essa política não chegou a ser concretizada, as sementes que foram lançadas vieram a frutificar no aparecimento de um conjunto de grupos que constitui ainda hoje, e talvez cada vez mais, uma rede de unidades de produção de um valor incalculável. Isto não significa esquecer as incorrecções, os desvios, as falsificações, as debilidades que marcaram algumas propostas do teatro descentralizado cujas dificuldades ultrapassam as dos grupos dos grandes

centros, já que exigem dos componentes dos grupos o espírito de sacrifício necessário para se instalarem longe desses centros.» (Porto, 1985: 69).

É então fundado o primeiro Centro Cultural fora de Lisboa — o Centro Cultural de Évora, em 1974, pela mão de Mário Barradas — e criam-se muitas outras companhias também fora de Lisboa. São os casos do Teatro de Animação de Setúbal/**TAS**, em 1975, através de Carlos César; do Teatro Estúdio de Arte Realista/**TEAR**, em Viana do Castelo, em 1977, por Castro Guedes; no mesmo ano Zé Rui funda em Tondela a companhia Trigo Limpo/**ACERT**; em 1979, Luís Aguilár e Isabel Pereira criam o Teatro Laboratório de Faro; José de Oliveira Barata funda em Coimbra, em 1981, os Bonifrates; Carlos Fragateiro é o responsável pelo surgimento do Teatro Experimental de Leiria/**TELA** em 1981; em 1985, Fernando Mora Ramos, nas Caldas da Rainha, leva adiante o projecto para a criação do Teatro da Rainha (Cf. Seródio, 1994:61).

O 25 de Abril veio abrir as portas a um teatro político, na esteira de Brecht. Assim, tal como acontecera na década de sessenta, os grupos de teatro independentes voltaram a explodir, cada vez mais na linha da contestação política como resultado dos longos anos de repressão e falta de liberdade. No cartaz de espectáculos que se seguiram a 1974, a tendência de primeiramente servir um contexto político através do cultural acabou por acalmar e criar espaço para que cada companhia pudesse encontrar o seu caminho e os seus projectos específicos:

«os criadores teatrais procuravam produzir um teatro livre e, ao mesmo tempo, levantar espectáculos que servissem o processo político que se iniciara e que era, com as contingências e obstáculos que o condicionaram, um processo revolucionário [...] [tentando] balizar de forma nítida os projectos estético-ideológicos da prática teatral, de tal maneira textos e leituras cénicas surgiam amalgamados numa mesma visão, por vezes excessivamente maniqueísta, do mundo e sobretudo da nossa realidade. [...] Com efeito, os grupos independentes assumiram, pouco a pouco, o seu mais correcto posicionamento no xadrez da criação teatral, recuperando os projectos que eram mais especificamente os seus.» (Porto, 1985:35)

A formação, reestruturação e o desaparecimento de grupos e companhias teatrais tornaram-se uma realidade durante os primeiros anos após a Revolução. Lutou-se intensivamente pela atribuição de um estatuto aos trabalhadores e a actividade sindical mostrava-se cada vez mais sólida e activa. O número de companhias teatrais tornou-se de tal forma significativo que em Fevereiro de 1976 foi criada a Associação de Grupos Independentes de Teatro (**AGIT**).

Os grupos de teatro emergentes não eram somente formados por profissionais. O teatro amador revelou-se bastante eficaz e importante na substituição do teatro profissional em vários pontos do país, nomeadamente nas zonas cultural e economicamente mais desfavorecidas. Os espectáculos realizados por estes grupos eram habitualmente realizados em associações, clubes desportivos e em empresas (cf. Porto, 1985: 130).

Outro dos acontecimentos culturais frequentes, que resultaram do 25 de Abril, foi precisamente os encontros de várias companhias nacionais e estrangeiras, de encenadores e de públicos, permitidos graças aos festivais de teatro. Assim, as trocas entre as experiências e os trabalhos realizados na área da dramaturgia e da encenação começam a ser habitualmente feitos em terreno nacional. Estes eventos tornam-se indispensáveis para o desenvolvimento da arte teatral portuguesa e, como Carlos Porto realça, souberam conquistar «uma forte presença no nosso xadrez teatral» (cf. Porto, 1985: 135). Destacamos os dois maiores Festivais de Teatro a nível nacional — o Fitei e a Situ.

O **FITEI** — Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica — foi uma iniciativa do **TEP** e do grupo teatral Seiva Trupe e teve início em 1978, no Porto. A **SITU** — Semana Internacional de Teatro Universitário — foi organizada pelo **TEUC** em Coimbra, realizando-se de dois em dois anos. Além de contribuir ampla e notoriamente para o desenvolvimento do teatro universitário, esta Semana Internacional de Teatro foi a responsável pela criação da primeira revista portuguesa especializada dentro da área do Teatro, *Teatruniversitário*, também da responsabilidade de **TEUC**.

De facto, estes festivais vieram retirar Portugal do isolamento cultural em que se encontrava, permitindo ter directamente acesso ao que se estava produzindo no estrangeiro.

«Se aqui vivíamos «orgulhosamente sós», não podia o teatro escapar a esse isolamento, de que a censura servia de fronteira. Por isso raramente tínhamos acesso a manifestações teatrais estrangeiras. Também nisso o panorama se alterou, e substancialmente, mesmo que se possa pôr em causa os critérios de escolha dos espectáculos falados noutras línguas que aqui têm passado.

[...] Não referiremos os grupos trazidos através da SITU ou do FITEI pois só em relação a este último teríamos de alinhar dezenas de nomes. Lembraremos apenas que, entre essas dezenas, se contaram nomes como o Tábana e o Teatro de Câmara de Madrid; o Teatro

Carrusel de Cádiz; o Teatro Estúdio de Cuba; El Galpón, do Uruguai/México, etc., etc. [...] ainda podemos citar o Teatro Estúdio de Varsóvia, Living Theatre, Teatro Musical de Ulis, Teatro da União Soviética e França. » (Porto, *idem*: 136-138)

Dos grandes acontecimentos que contribuíram decididamente para a glorificação do teatro enquanto arte teremos ainda que assinalar a comemoração anual do Dia Mundial do Teatro, que só pudera ser celebrado em Portugal entre 1963 e 1965, numa sala exígua da Casa da Imprensa, tendo sido abolida a sua comemoração a partir de 1966. Após o 25 de Abril, o Dia Mundial do Teatro passou a ser celebrado com a realização de espectáculos teatrais gratuitos e mensagens revolucionárias dos trabalhadores de teatro, eventos que conseguiam atrair uma maior diversidade de público (Cf. Rebello, 1977: 83).

Aquela efeméride tivera as suas origens algum tempo antes. O Centro Finlandês propôs, em 1959, que o dia 27 de Março se dedicasse à comemoração, em todos os países, uma vez que o teatro é um instrumento, por excelência, de cultura e de paz, tal como Luiz Francisco Rebello refere:

«...da mais antiga e universal da mais antiga e universal de todas as formas de expressão artística, exaltando assim o Teatro como instrumento por excelência de Cultura e de Paz, como veículo inigualável para os homens se conhecerem melhor a si próprios e ao mundo em que o seu destino se cumpre, e para melhor se entenderem e comunicarem entre si. Assim, e a partir de 1962 o Dia Mundial do Teatro foi assinalado, em Portugal como nos outros países ...», (Rebello, 1977:82)

Apesar desta explosão de companhias teatrais, outros problemas continuaram a colocar-se. A construção dos repertórios revela-se um problema, uma vez que a maior parte dos textos existentes não se coadunam com a realidade que se vive a partir dos anos oitenta e noventa. Há um desfasamento entre a escrita e a experiência vivida, tornando-os ultrapassados. Este facto, tem, por seu turno, um efeito adverso: não sendo representados, não existe um estímulo para uma nova criação. O distanciamento entre o dramaturgo português e o palco torna-se cada vez maior, destinando as suas obras à publicação para teatro lido. Carlos Porto, apesar de apontar o efectivo fosso entre a realidade vivida e a vontade dos teatros em criar algo inovador, não deixa também de manifestar o seu descontentamento em ver a obra de dramaturgos importantes, dentro da criação artística portuguesa, votada e condenada ao esquecimento (Cf. Porto, *idem*: 145-146).

A década de 80 soube revelar-se cruel para as companhias então emergentes. Carlos Porto refere mesmo que o fim da censura estatal não foi sinónimo do término de outros condicionalismos igualmente nefastos. O poder económico do qual depende inevitavelmente o teatro tornou-se «no seu conjunto uma forma, mais directa ou mais insidiosa, de censura» (Porto, *idem*: 37) e continua a ser esse o maior problema das companhias de teatro até aos dias de hoje.

Na verdade, muitos grupos teatrais começaram a desaparecer devido também a um alheamento evidente por parte do público e ao cansaço artístico. Destacam-se os casos específicos do Teatro do Nosso Tempo, do Grupo Proposta, da Cooperativa de Teatro Popular, da Oficina de Teatro e Comunicação, do Adóque, dos Cómicos, do Grilo do Pinóquio, do Teatro do Mundo, do TEAR, dos Comediantes, do Contraregra, do Teatro do Actor, das Produções Teatrais, do Teatro da Politécnica (Cf. Seródio, 1994:61) e de muitos outros que foram surgindo, como a Companhia Municipal do Teatro de Mafra, que levou *A menina Júlia* à cena em 2008 e que entretanto já se extinguiu.

A descentralização, que graças a um apoio autárquico prometia continuar a desenvolver-se amplamente, ressentiu-se dos mesmos males e, a partir de meados da década de oitenta, vamos assistir a uma regressão significativa de companhias graças à concentração de subsídios e às condições deficientes de trabalho a que muitas delas estão sujeitas:

«Em 1975 havia apenas 4 unidades de produção fora de Lisboa: o Teatro Experimental do Porto e a Seiva Trupe (ambos existentes no Porto antes de Abril de 74), o Centro Cultural de Évora e o Teatro de Animação de Setúbal. Em 1977, havia já sete companhias a trabalhar fora de Lisboa; em 1978, oito; em 1979, dez; em 1981, onze, em 1982, vinte; e, em 1983, vinte e uma, altura em que o movimento da descentralização atingiu o ponto mais alto do desenvolvimento a havia companhias praticamente em quase todas as regiões de Portugal.

A partir de 1985 o movimento decresceu bastante, em grande parte mercê de uma política de concentração de subsídios, para além de um certo desgaste, por trabalharem muitas vezes em condições deficientes de espaços e equipamentos.

Em Dezembro de 1993 contavam-se 15 companhias a trabalhar regularmente fora de Lisboa: três no Porto, (Teatro Experimental do Porto, Seiva Trupe e Pé de Vento), e uma em cada uma das cidades a seguir mencionadas: Braga (Companhia de Teatro de Braga: Rui Madeira). Viana do Castelo (Teatro do Noroeste: José Martins), Bragança (Teatro em Movimento: Leandro do Vale) Coimbra (Escola da Noite: António Augusto Barros), Tondela (Trigo Limpo/ACERT: Zé Rui), Santarém (Companhia de Teatro de Santarém), Almada

(Companhia de Teatro de Almada, ex-Grupo de Campolide: Joaquim Benite), Setúbal (Teatro de Animação de Setúbal: Carlos César), Loures (Centro Dramático Intermunicipal Almeida Garret/AMASCULTURA: José Peixoto e Rui Mendes), Sintra (Companhia de Teatro de Sintra: João de Melo Alvim), Portalegre (Companhia de Teatro de Portalegre: José Mascarenhas) e Évora (CENDREV: Mário Barradas. A alteração do nome primitivo, Centro Cultural de Évora, deu-se quando da integração do Teatro da Rainha, que, entretanto, em finais de 93 torna a sair da unidade).», (Seródio, *idem*: 62).

Contudo, já nos anos noventa foram criadas algumas estruturas, que embora não estejam directamente relacionadas com os palcos, caminham de braços dados com eles e mostram-se eficazes no despertar do interesse pela prática teatral nas camadas mais jovens, cultivando, por um lado, o gosto teatral do público português e aumentando, por outro, a sua frequência nas salas de espectáculo. Maria Helena Seródio destaca a criação da disciplina de Expressão Dramática e dos Clubes de Teatro, no terceiro ciclo do ensino secundário, que conhecem hoje uma adesão significativa em várias escolas do país e que estão, cada vez mais, ao cargo de professores profissionalizados nesta área (cf. Seródio, *idem*: 62). A nível universitário, refere a criação de cursos no âmbito dos estudos teatrais, nomeadamente na Universidade de Lisboa, na Universidade de Évora, na Universidade de Coimbra e na Universidade do Porto, que contribuem indubitavelmente para o enriquecimento da actividade teatral.

Entretanto, destaque-se também o aparecimento de companhias teatrais com projectos inovadores e carismáticos, como é o caso do Teatro Praga, o Teatro do Vestido, a Companhia Primeiros Sintomas, a Companhia de Teatro de Sintra/Chão de Oliva, entre outros.

No que diz respeito agora respeito à recepção crítica por parte das produções destas companhias, nomeadamente a recensão jornalística, é importante sublinhar que muitas vezes não existe um verdadeiro discurso de crítica teatral. O redactor continuamente opta por fazer uma introdução à história da peça, ao autor e à sua época e, como foi possível verificar no caso do texto escrito por Inês Nadais no jornal *Público*, essas referências nem sempre transmitem informações correctas sobre a obra ou sobre o autor (cf. *Público*, 14 de Outubro 2011).

De facto, os critérios de recepção estão inevitavelmente ligados a uma estrutura mental e moral validada por pilares de carácter político e filosóficos. Assim, quando se elabora uma crítica teatral o discurso é modelado de acordo com a conformidade de

um paradigma literário, uma tipologia de construção dramática e um determinado gosto estético e ideológico (cf. Martinez, 2000: 158). Gloria Martinez, a propósito do discurso da crítica teatral, destaca que o texto elaborado resulta de um ponto de vista eminentemente pessoal que se relaciona com os padrões estéticos, políticos e filosóficos já enunciados. Destaca ainda a importância do gosto que manifestamente se relaciona com a performance dos actores, com a interpretação da peça segundo a articulação dos signos em palco, com uma dramaturgia característica ou de um autor, de uma época ou com o trabalho de determinado encenador/companhia teatral:

«Cette critique est «pointilliste» et «impressionniste» dans la mesure où elle extrait sans souci de logique interne quelques moments — bons ou mauvais — de la représentation pour bâtir un jugement souvent très «sommaire».

[...] elles jugent la prestation des acteurs dans l'absolu et non dans l'ensemble de la mise en scène, confondant fréquemment critiques adressés au personnage (sympathie/antipathie) et moyens d'expression du comédien dans le collectif scénique.

L'interprétation selon une théorie ou une esthétique replace la pièce ou la mise en scène dans le cadre plus général d'une théorie des discours, d'un modèle de fonctionnement des signes (sémiologie), d'une dramaturgie caractéristique d'une époque ou d'un auteur.» (Martinez, 2000 :159)

Nas críticas jornalísticas que se encontram dos espectáculos, as perspectivas aqui mencionadas não se encontram isoladas. Geralmente, aparecem associadas. O crítico português começa por introduzir o autor e a história da peça; explica então como foi interpretado e montado o espectáculo. De seguida, o crítico jornalístico pode ou não apontar algumas falhas na concretização do espectáculo ou elogios — tendência que se tem vindo a desvanecer com a passagem do tempo —, sublinhando também o jogo teatral entre actores. Alguma da redacção jornalística actual leva a crer que se está mais perante um discurso de apresentação e de promoção do espectáculo do que propriamente de uma crítica teatral, considerando o trabalho desenvolvido por Carlos Porto, Eugénia Vasques ou Manuel João Gomes:

«... d'un article à l'autre, la critique journalistique oscille d'une description «objective» a un exercice de style «autosuffisant» (dans tout le sens du terme). Mais cette opposition entre description et écriture autonome, entre objectivité et subjectivité est tout compte fait stérile; en tout cas elle ne saurait départager les critiques en serveurs zélés ou en écrivains refoulés.» (Martinez, 200 : 165)

A carga negativa que a leitura da maior parte das críticas das encenações de *Fröken Julie* comportam revela que há um desfasamento entre a estética teatral apresentada e as expectativas projectadas perante a encenação, bem como a protecção de determinados grupos teatrais em detrimento de outros. Este facto deve-se precisamente à filiação de gostos e de redes de interesses que se vão criando.

Como já foi referido em anterior estudo (cf. Campos, 2009: 184-185), se se estabelecer uma comparação entre o discurso da crítica relativamente aos Ciclos Strindberg montados pelo Teatro da Cornucópia, em 1985 e 1986, pelo **CENDREV**, em 1996, e à Trilogia apresentada pela Mala Voadora em 2003, é visível que, apesar do grande intervalo de tempo existente entre elas, continua a verificar-se uma diferença substancial entre o trabalho desenvolvido por uma companhia da capital e outra do interior do país, entre uma companhia *endeusada* por apresentar um teatro *avant-garde* e que parece ocupar o espaço de um teatro nacional e uma companhia que começa a dar os primeiros passos. Enquanto que os elogios não são poupados ao trabalho levado a cabo pelo Teatro da Cornucópia¹¹¹, multiplicando-se os adjectivos, os advérbios de intensidade e as expressões laudatórias — e.g. *esplêndido, bastante, muito belos, magnífico, catedral do teatro nacional, leitura inteligente, equilíbrio de interpretações, rigoroso trabalho de equipa, perfeccionismo, excelentes interpretações*

¹¹¹ Citaremos a título ilustrativo alguns excertos de críticas que foram saindo nos jornais portugueses: «Outros reconhecimentos se estabelecem ainda: o do rigoroso trabalho de equipa, o da concepção plástica dos cenários de Cristina Reis... [...] O de um magnífico trabalho de luzes...», Eugénia Vasques, 1985, «Strindberg na Cornucópia: um caminho de intimidade», *Expresso*, 30 de Novembro de 1985; «Falei em perfeccionismos. Está em tudo ou quase tudo. Está na encenação [...], está no ritmo, nos tempos, na direcção dos actores, está no espanto plástico...», Fernando Midões, 1985, «Strindberg na Cornucópia», *Diário Popular*, 13 de Dezembro de 1985; «Realçamos uma vez mais as excelentes interpretações de José Manuel Mendes e Luís Miguel em **Ilha dos Mortos** e Raquel Maria e Ruy Furtado em **Páscoa**. E ainda menção à tradução dos textos por Osório Mateus, que com Anne Cosigny e Luís Lima Barreto prestou colaboração dramaturgica», *Expresso*, 13 de Dezembro de 1985; «A interpretação dos personagens de **Páscoa** pode considerar-se primorosa, belíssima a composição das figuras, todas elas reticentes, dando um mundo de sugestões, de coisas por dizer.», Maria Helena Dá Mesquita, «Duas peças de Strindberg pelo teatro da Cornucópia», *O Diário*, 15 de Dezembro de 1985; «Cristina reis concebeu um espaço cénico esplêndido que obedece bastante às exigências das rubricas de Strindberg [...] e muito belos — também — são os momentos que se seguem a Ruy Furtado», Mário Sérgio, 1986, «Mortos com Sepultura», *O Jornal*, 14 de Fevereiro de 1986: 41; «Luís Miguel Cintra, secundado por Anne Cosigny, soube a partir de uma leitura inteligente, redimensionar o drama [...] Se o teatro, a actividade criadora do teatro, não reflecte artisticamente uma forma superior de dúvida e de procura, de nada serviria a Hércules trocar a clava pelo fuso. Não entenderíamos o trabalho da Cornucópia», Eugénia Vasques, 1986, «A Partilha do silêncio», *Expresso*, 8 de Fevereiro de 1986; «Um texto magnífico servido por uma encenação e interpretação que vêm confirmar a Cornucópia como uma «catedral » do teatro nacional», *Expresso*, 1 de Março de 1986; «...foi evidente o equilíbrio das interpretações e destas destacamos o trabalho de Glicínia Quartim no papel da ama Margret e o de Ruy Furtado, que parece encontrar nestes papéis uma justeza de interpretação e uma humanidade raras nas actuais reposições do drama naturalista.», *Expresso*, 22 de Março de 1986.

—, quando o **CENDREV** apresenta, pelas mãos de Luís Varela, *Credores*, *A Mais Forte* e *Pária*, notamos que o crítico lhe legou a *surpresa* e o *estranhamento* relativamente à escolha do autor e à capacidade de interpretação dos actores¹¹².

O **CENDREV** apresenta a sua trilogia dez anos depois do trabalho levado à cena pelo Teatro d'A Cornucópia, pelo que a *colagem* ao autor escolhido não pode ser feita e Strindberg nunca foi um dos autores sistematicamente trabalhado por nenhum dos dois encenadores: Luís Miguel Cintra ou Luís Varela. Ainda, no que diz respeito ao trabalho efectuado pelo **CENDREV** ou pela Mala Voadora, algumas das críticas deixam de ser críticas, para passarem a ser publicidade ao espectáculo: o que se pode ver em determinada sala, com quem, em que dia e a que hora¹¹³.

Esta breve consideração sobre o discurso da crítica jornalística torna-se útil em vários aspectos pois ajuda a compreender de que forma o espectáculo teatral foi recebido

¹¹² Escreve Alexandre Nunes de Oliveira, «Encenação depurada e intimista q.b. de Luís Varela, que como já frisámos geriu muitíssimo bem o espaço e os recursos técnicos disponíveis (fantástica iluminação [...]) e soube prestar o dinamismo cénico suficiente para exaltar a proficiência semântica do texto. Interpretações convincentes do trio de actores, dos quais, no entanto, já observámos melhores desempenhos em anteriores trabalhos da companhia.», Alexandre Nunes de Oliveira, 1996, «Strindberg mostrou-se em Évora O desvelar das almas, Junho de 1996, Cendrev; o Diário de Notícias de 4 de Abril de 1996 em «Strindberg em 3 peças no Cendrev» dá conhecimento ao leitor das peças que estão em cena, do porquê da escolha do dramaturgo e até que data é possível assistir aos espectáculos; no Público de 14 de Abril de 1996, sob o título «Strindberg em Évora entre Marido e Mulher» o crítico refere que «Para já, com este texto [Credores], ele parece ter despertado nos actores de Évora energias adormecidas e insuspeitadas.»; Nuno Henrique Luz, por seu turno, qualifica de insólito o facto de se apresentar Strindberg em Évora: «É a semana dos insólitos. Primeiro foi a loucura das vacas. Agora — o cúmulo — chega-nos a notícia de que três peças de Strindberg vão ser representadas em Évora. Em Évora. Três peças de Strindberg. Perde-se na memória dos tempos a última vez em que as palavras «Évora», «três», «peças» e «Strindberg» surgiram de braço dado na mesma frase. E onde está Évora pode colocar-se qualquer lugar, excepto Lisboa.», Nuno Henrique Luz, 1996, Insólito Strindberg em Évora, Diário de Notícias, 29 de Março de 1996.

¹¹³ «O elenco é mínimo - Manuel Wiborg, Jorge Andrade e Anabela Almeida - e o cenário, de José Capela, funciona como estrutura polivalente, reciclável de peça para peça. Basta mudar a mobília e os actores de sítio - o jogo é mesmo esse. A estreia está marcada para hoje, na Casa das Artes de Famalicão. Mas "Trilogia Strindberg" segue logo depois para uma operação de itinerância que faz escala em Paredes de Coura, Idanha-a-Nova, Faro e Porto (de 4 a 6 de Novembro no Rivoli) até estacionar em Lisboa, no Centro Cultural de Belém, de 28 de Novembro a 8 de Dezembro.

A experiência Strinberg, explicou Jorge Andrade - elemento fixo da Mala Voadora e responsável pela encenação de duas das três peças - começou em Coimbra. Foi lá, à boleia da Capital Nacional da Cultura, que se estreou "Credores", o ponto de partida desta trilogia. A Mala Voadora escolheu os textos e a associação foi automática: Rogério de Carvalho.», Inês Nadais, 2003, «Strindberg Mínimo, a Multiplicar por Três», Público, 03 de Outubro de 2003; «Depois da estreia de "Credores", a Mala Voadora, nova estrutura de criação, apresenta esta trilogia de Strindberg. "Credores", com encenação de Rogério de Carvalho, é interpretada por Anabela Almeida, Jorge Andrade e Manuel Wiborg; "Pária", encenada e interpretada por Jorge Andrade, também com Manuel Wiborg; e "A Mais Forte", tem encenação de Jorge Andrade e interpretação de Anabela Almeida e Isabel de Castro», Público, 03 de Outubro de 2003; «Novembro termina com o início das apresentações de uma Trilogia de Strindberg na Sala de Ensaio do Centro Cultural de Belém (Pç. Do Império), pela Companhia Mala Voadora. O projecto que aqui se apresenta visa levar à cena três peças de Strindberg: Credores, Pária e A Mais Forte, escritas entre 1888 e 1889. A sequência proposta na Trilogia tem uma intenção eminentemente dramática, em detrimento de qualquer rigor cronológico.», «Trilogia de Strindberg no CCB», disponível em URL: <http://www.setecolinas.net/noticias/2003/030.php>.

aos olhos de quem comenta e que gosto teatral se desenvolve na época em contraste com o que é apresentado.

1. *Fröken Julie*: o teatro universitário e as escolas de formação de actores.

O teatro universitário, em Portugal, foi durante muito tempo formado por artistas amadores — estudantes —, ainda que se dirigisse a um público distinto e tivesse objectivos específicos. Hoje em dia, os teatros universitários são formados por alunos sem formação na área do teatro, apesar de as universidades estarem a apostar na introdução de cursos relacionados com a formação específica de alunos na área das artes cénicas e de se constituírem grupos de exercícios teatrais de apresentação ao público. Assim, a peça de Strindberg passa também a ocupar um lugar de exercício teatral, aberto à comunidade geral e particular, considerando nichos específicos: universitário,...

Depois da Revolução de 74, o teatro universitário volta novamente a ganhar força e a ter uma particular projecção nas maiores universidades do país: Lisboa, Porto e Coimbra. O ressurgimento deste teatro, nos finais da década de 70 e sobretudo inícios da década de 80, soube adquirir relevo tal que em Coimbra se realizou a Bienal Semana Internacional de Teatro Universitário, como refere Carlos Porto:

«Depois da euforia teatral que atravessou as nossas três universidades nos anos 60, quando também o palco universitário se transformou numa trincheira de combate anti-fascista, seguiu-se um largo período em que outras trincheiras se ergueram e por isso a do teatro se foi quase completamente esvaziando. Mas também pela recusada ditadura a uma prática teatral que só livre podia ser, e por isso era incómoda, recusa que se traduziu na expulsão de encenadores estrangeiros, na proibição de espectáculos, etc. Essa situação disfórica só em anos recentes seria mais decisivamente contrariada pelo reaparecimento de grupos em letargia e pelo surgimento de novos grupos. A esse ressurgimento do teatro universitário não foi alheio a realização em Coimbra da Bienal Semana Internacional de teatro Universitário, a que nos referimos.» (Porto, 1985:132).

A iniciação feita pelo Teatro da Cantina Velha.

Depois do Grupo de Teatro Hoje ter apresentado *Miss Julie* no Teatro da Graça, em 1979, a peça é depois levada à cena pelas mãos de um grupo universitário que a monta no Teatro da Cantina Velha, em 1980, sob o título *A Menina Júlia*.

O Teatro da Cantina Velha só foi oficialmente inaugurado com o grupo de alunos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa: «[durante o Estado Novo] era uma sala escura, fechada, onde se amontoavam coisas inúteis ou em desuso. (...) [E depois do] 25 de Abril, serviu, em alguns momentos, para local de reunião dos trabalhadores da cantina» (DN, 16 de Abril de 1980). Então, teve os seus 119 lugares cheios de público, graças à iniciativa de um grupo de seis estudantes, que resolveram dar à sala outro préstimo. O seu primeiro espectáculo foi precisamente *Menina Júlia*, e refere Carlos Porto no jornal *Diário de Lisboa*, sob o título «Strindberg na Universidade», que:

«[...] este espectáculo parece querer interromper o longo silêncio que caíra sobre o teatro da Universidade de Lisboa. Depois de ter sido, nos finais dos anos 60, um dos maiores dinâmicos sectores dessa actividade, o teatro universitário foi marcado por uma modorra de que só esporadicamente saiu. Este grupo parece vir lutar contra essa maré de indiferentismo — e isso bastaria para saudar o seu aparecimento.» (Diário de Lisboa, 21 de Abril de 1980)

Na entrevista realizada a Maria João Brilhante, em Outubro de 2011, no Arquivo Osório Mateus, a precursora e uma das principais fundadoras do teatro da Cantina Velha lembrou com entusiasmo e nostalgia todo o trabalho desenvolvido em torno da construção da peça:

«...eu era assistente do Departamento de Literatura da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Na altura, conseguimos um apoio do Estado, mas o Reitor não estava muito interessado em ajudar-nos. A Cantina Velha era um espaço sujo e que servia de arrecadação. Estava cheio de caixas e de tralhas. Teríamos muito trabalho pela frente. Então, falámos com o Reitor para ver se nos arranjava alguém para ajudar nas limpezas e reparação do sítio. Como não fez nada, sugeri-lhe pedir ajuda no Estádio Universitário. Foi muito engraçado porque ele não disse nem sim, nem não... e eu aproveitei para avançar! Então, fui ao Estádio Universitário e disse aos funcionários de manutenção que o Reitor tinha ordenado que nos viessem ajudar na reparação da cantina. Naquela altura era assim. Eles vieram então ajudar-nos e o facto é que até um palco novo conseguimos! Lembro-me que houve um apoio da Secretaria de Estado da Cultura e que recebemos muitos louvores no fim.» (entrevista realizada a Maria João Brilhante, 22 de Novembro 2011).

No que diz respeito ao modo como o espectáculo foi orientado, explica que Osório Mateus o conduziu a partir de Veneza e quais foram as orientações partilhadas com os estudantes e actores:

«O Osório Mateus estava em Veneza, nessa altura. Era lá leitor. Era uma pessoa muito especial. Interessava-se muito pelo teatro. Criou na Faculdade de Letras de Lisboa uma cadeira de História do Teatro que era uma disciplina de carácter opcional e que queria distanciar de uma perspectiva estritamente literária, percebe?... para abranger alunos de todos os cursos. E a verdade é que fez um grande sucesso! O Osório Mateus tinha uma grande preocupação com o texto, por isso encarregou-se ele da tradução e foi muito explícito no modo como a realizou. Tentámos criar um teatro minimalista, mas isto já vem de trás... da Tragédia Infantil. Trabalhávamos com muito pouco. Com um cenário quase vazio. A Tragédia Infantil que fizemos (o Grupo de teatro Tragédia Infantil-Produções Teatras) em 79 foi feita assim: tinha um fundo azul imenso na parte de trás da cena — foi uma carga de trabalho conseguir arranjar tantos metros de tecido, mas depois lá conseguimos arranjar um tecido em nylon que lembrava muito aqueles materiais que eram usados nas alcofas dos bebés — e a acção passava-se com as crianças e uma cama, um banco e uma árvore. Na Menina Júlia fizemos exactamente o mesmo! Limpámos tudo aquilo que não interessava no texto. Nós queríamos muito colocar a tónica na sexualidade e na luta de classes e a acção gira sempre em torno da mesa. A mesa é o objecto mais importante no palco. Se reparar nas fotografias consegue ver isso! Depois o Leonaldo de Almeida juntou-se a nós para fazer o cartaz. Pode ver como é que a evolução foi sendo feita até chegarmos ao produto final [explica enquanto mostra os esboços de vários trabalhos e as fotografias]...

Depois o espectáculo seguiu em digressão no SITU em 1980: estivemos na Guarda, na Covilhã. (Maria João Brilhante, *idem*)»

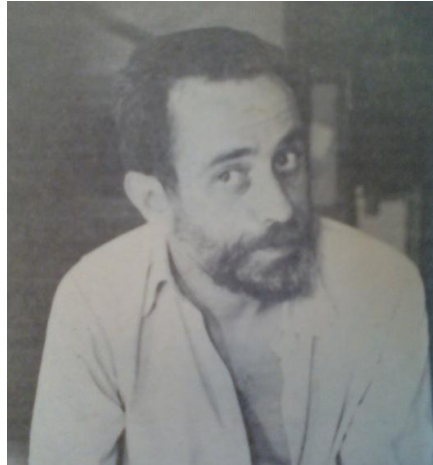
Maria João Brilhante explica também que a construção da peça *Tragédia Infantil*, projecto de Osório Mateus — espectáculo feito a partir do texto *Frühlings Erwachen* de Frank Wedekind, *O despertar da Primavera*, numa tradução de Maria Adélia Silva Melo — tinha sido determinante para a criação de uma estética própria.



CCCLIX. *Tragédia Infantil*, 1979, Encenação de Osório Mateus. Fotografia Biblioteca Osório Mateus, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.



CCCLX. *Tragédia Infantil II*, 1979, Encenação de Osório Mateus. Fotografia Biblioteca Osório Mateus, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.



CCCLXI. Osório Mateus, Fotografia jornal Diário de Lisboa 15 de Março de 1978, Lisboa.

A Professora da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e ex-presidente do Conselho de Administração do Teatro Nacional D. Maria II foca ainda a atenção nas principais diferenças entre o espectáculo *Tragédia Infantil* e *Menina Júlia* e de como tentaram recriar um teatro íntimo:

«[manuseando as fotografias dos espectáculos]... vê, nós decidimos usar uma jarra com flores propositadamente [referindo-se à peça *Menina Júlia*]. Isso não está escrito em lado nenhum. Enquanto na *Tragédia Infantil* predominava a luz, ali não. O fundo do cenário foi todo coberto com panos negros. O nosso intuito era o de recriar a ideia do teatro íntimo de Strindberg.

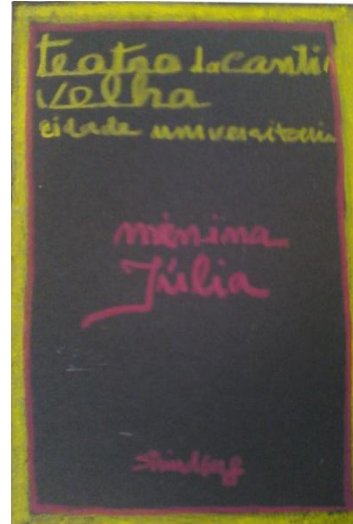
Lembro-me da primeira vez que assisti a uma das encenações de *Inferno*. Foi em Copenhaga, mas já não lhe sei precisar se foi antes ou depois de termos feito a *Menina Júlia* na Cantina. Mas lembro-me de que o ambiente era assim, era precisamente este: o da intimidada, era uma sala muito pequena, com pouco mais de 80 lugares, em que era servida uma sopa e uma manta ao público assim que entrava. Era realmente aconchegante. Lembro-me que não gostei particularmente da encenação, mas gostei muito do ambiente criado.» (idem)

Para além dos subsídios pedidos a várias entidades, o grupo decidiu abrir a Cantina Velha enquanto teatro e pesquisou sobre a organização e os estatutos do teatro universitário, repensando a sua existência e actividade.

Para levar *Menina Júlia* à boca de cena, foi feita uma pesquisa exaustiva sobre Strindberg e a obra, algo não muito comum na época. Maria João Brilhante realizou uma viagem à Suécia com o propósito de se documentar devidamente sobre o autor e a peça. Leonaldo de Almeida, por seu turno, apresentava várias propostas para o cartaz de divulgação e o grupo reunia com muita frequência.



CCCLXII. Estudo para poster de divulgação I, Leonaldo de Almeida. 1979.



CCCLXIII. Estudo para poster de divulgação II- variação de cor, Leonaldo de Almeida. 1979.

Como se pode observar, através da comparação das propostas, Leonaldo de Almeida ponderou várias opções: uma apresentação mais minimalista — à semelhança da capa de um livro; a exploração do conceito da relação carnal entre Julie e Jean; o triângulo amoroso — que está na base da capa da publicação levada à estampa posteriormente — e, finalmente, a exposição de elementos específicos da obra e presentes em cena: a mesa, as cadeiras, a jarra das flores e o pássaro.



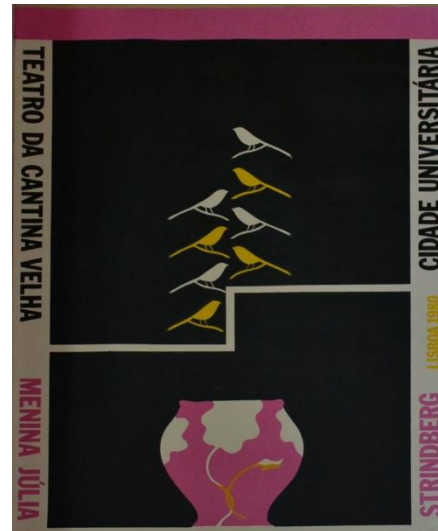
CCCLXIV. Estudo para poster de divulgação III, Leonaldo de Almeida. 1979.



CCCLXV. Estudo para poster de divulgação IV, Leonaldo de Almeida. 1979.



CCCLXVI. Estudo para poster de divulgação V, Leonaldo de Almeida. 1979.



CCCLXVII. Poster de divulgação, Leonaldo de Almeida. 1980.

Optou-se pelo último cartaz apresentado. De fundo negro, está dividido em duas secções assimétricas: numa pode ver-se a metade arredondada de uma jarra e, na outra, a construção de uma hierarquia — de uma árvore — de aves, intervalando as cores branco e amarelo, que são denunciadoras do conflito, da dualidade Julie/Jean e do desejo de subir mais alto na classe social.

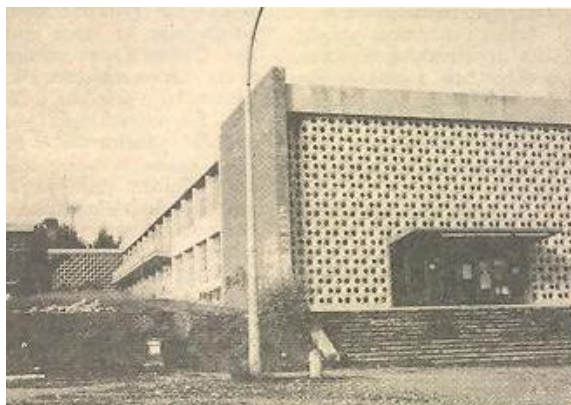
O grupo de trabalho, empenhado em abrir a Cantina Velha, é formado por seis pessoas: Marília Nunes, Margarida Rosa Rodrigues, Leonaldo de Almeida, Diogo Dória, Christina Hauser e Maria João Brilhante (cf. *Arte/Opinião*, 1980:35). O grupo é composto por elementos com experiências distintas no campo cénico e de formação académica também diferente.

Marília Nunes era, na altura, aluna do curso de História da FLUL. Margarida Rosa Rodrigues, aluna no Conservatório Nacional, tinha já protagonizado papéis em peças como *Woyzeck* (1978) — Georg Büchner — *Amor de Perlimplim com Belisa em seu Jardim* (1979) — Federico García Lorca — *Dina e Django* (1980) — filme com argumento de Solveig Nordlund, Luíza Neto Jorge e Eduarda Dionísio, e *Ai Homem, homem!* (1979) — Teatro Oficina Teatro. Leonaldo de Almeida, artista plástico, colaborava na concepção da cenografia e desenhos. Já tinha trabalhado na cenografia da peça *A guarda* (1977) — Beniamino Joppolo e em *Tragédia infantil* (1979). Não obstante, teve também uma experiência enquanto actor, nomeadamente na peça *O Fatalista* (1977) — Denis Diderot — onde desempenhou o papel de amigo do capitão.

Diogo Dória, aluno do curso de Filosofia da FLUL, tinha experiência enquanto actor de teatro em peças como *Quatro soldados e um acordeão* (1976) — Richard Démarcy, *Woyzeck* (1978) — Georg Büchner — *Tragédia infantil* (1979) — adaptação de *Frühlings Erwachen* de Frank Wedekind, e, como actor de cinema, no filme *O Conde de Monte Cristo* — adaptação de Denys de la Patellière (1980) de Alexandre Dumas — e *Passagem ou a Meio Caminho* (1980) — filme de Jorge Silva Melo. Cristina Hauser, aluna do curso de História da FLUL, entrara na peça *Tragédia infantil* (1979) e em projectos cinematográficos como *Amor de Perdição* (1978) de que foi a protagonista — Camilo Castelo Branco, realização de Manoel de Oliveira — e, conjuntamente com Diogo Dória, *O Conde de Monte Cristo* (1980). Como já foi referido, Maria João Brilhante era então professora assistente da FLUL e já tinha colaborado com Osório Mateus na peça *O Fatalista* de Denis Diderot (1978) e em *Tragédia infantil* (1978).

Toda a informação disponibilizada sobre os membros do grupo que reabriram o Teatro da Cantina Velha foi retirada das fichas de apresentação de pessoal que constam no dossier «Menina Júlia» no Arquivo Osório Mateus, cruzada depois com as informações da base de dados do Centro de Estudos de Teatro (Cetbase) e a base de dados do cinema português (*Amor de perdição*).

Nas vésperas da apresentação da peça de Strindberg, é redigido um texto, intitulado *No espaço da Cantina Velha ressurge o Teatro Universitário de Lisboa*, que apresenta à comunidade o trabalho desta equipa e o papel fundamental do teatro universitário em Portugal.



CCCLXVIII. Cantina Velha, fotografia retirada de *O Jornal*, 11 de Janeiro de 1980.

«Ouvia-se falar na criação do T.U.L. mas nada fazia supôr que um grupo de pessoas trabalhava, de facto, nesse sentido. Agora podemos dar como certa essa notícia. Desde

Maio que seis jovens tentavam reactivar esse fenómeno que tão grande importância mostrou ter em Portugal - o teatro universitário. Não está esquecida a actividade de grupos como o C.I.T.A.C. e o T.E.U.C. em Coimbra, o T.U.P. no Porto, e os Cénicos de Direito e de Letras em Lisboa. Se alguns desapareceram, se enfraqueceram os sinais do seu trabalho isso não põe em causa a afirmação da qualidade dos espectáculos que produziram ou mesmo da agitação cultural que significaram. Foram, de facto, o único elo com a prática teatral que na Europa acontecia, o único teatro de vanguarda que por cá se fazia. Volpone de Ben Jonson que Gutkin encenou no Cénico de Direito em 69, Os Físicos de Durrenmatt encenado por Frederico Wolf também com o Grupo Cénico de Direito em 71, As Troianas de Eurípedes em Letras com encenação de Carmen Gonzalez. Anfitrião de António José da Silva numa encenação de Luís Miguel Cintra ainda em Letras, foram espectáculos que agitaram o público (não só estudantil) de teatro, em Lisboa, para não falarmos dos trabalhos que Coimbra e Porto levaram pelo país e, em festivais, ao estrangeiro. António Pedro, Luís de Lima, Fernando Gusmão, Vítor Garcia, Ricardo Salvat, alguns dos nomes que se juntaram aos estudantes no comum entusiasmo por um novo teatro.

É esse prazer, essa alegria que os elementos do T.U.L. querem fazer ressurgir em Lisboa, retomando a tentativa feita entre 61 e 63 (formação do T.A.U.L.) e que a crise académica impossibilitou. Agora sem proibições, sem censura de textos, com todos os apoios que souberem encontrar e quiserem facultar-lhes, apostam na realização de um trabalho de qualidade que vai de formação de estudantes/actores, da agitação cultural em volta do fenómeno teatral através de colóquios, conferências, sessões de trabalho, até à apresentação de um primeiro espectáculo - menina Júlia de Strindberg, texto de J. A. Osório Mateus - produto de oito meses de actividade.

Esperamos para finais de Fevereiro a abertura das portas do Teatro da Cantina Velha, na Cidade Universitária.» (Dossier «Menina Júlia», prod. 18, Biblioteca Osório Mateus - FLUL)

Através deste texto compreende-se o papel determinante de encenadores estrangeiros para que um *teatro de vanguarda* vingasse em Portugal, seguindo os movimentos europeus contemporâneos. O teatro universitário tornava-se, portanto, o *único elo com a prática teatral que na Europa acontecia*, adquirindo, desta forma, uma importância estruturante na cultura teatral do país.

Segundo a crítica teatral que foi elaborada da apresentação de *Menina Júlia*, o jovem grupo de teatro teve em especial atenção abrir as portas ao público num horário que em nada interferisse com as aulas e procurou ainda organizar colóquios sobre «o teatro naturalista por individualidades e professores convidados, [...] conferências e sessões de trabalhos» (*Diário Popular*, 21 de Janeiro de 1980). Para além destas iniciativas, o grupo chegou também a sugerir a criação de «uma cadeira exclusivamente dedicada ao Teatro na Faculdade de Letras» (*ibidem*), na senda do que Osório Mateus já tentara implementar.

A tradução da peça esteve a cargo de Osório Mateu que, enquanto tradutor, utilizou para a sua versão portuguesa vários textos intermediários: a versão filológica de Arvid Paulson (Bantam, 1964), uma das traduções inglesas publicadas pela Modern Library em 1943, a de Michael Meyer (Methuen, 1964) e o texto francês de Boris Vian. Leu ainda o prefácio nas traduções de Arvid Paulson e de Michael Meyer e na versão francesa de M. Bjurström.

Sobre a encenação, Osório Mateus era bastante sistemático e rigoroso nos apontamentos que fazia aos actores e ao jogo que deveriam desenvolver. A título de exemplo, citam-se alguns dos apontamentos escritos que deixou aos actores que estavam então a trabalhar na peça *O Fatalista* de Diderot. A importância de saber o texto e de o respeitar é para Mateus uma peça fundamental no trabalho do actor:

«Estudar o texto não é só decorá-lo (decorar decoras tu com extrema facilidade) é conhecê-lo muito bem. Saber-lhe os ritmos, os tons. Representarás tanto melhor quanto mais puderes estudar o texto — o problema é teu e a possibilidade de prazer também» (Dossier «O Fatalista», 1978, *Notas aos actores*, Biblioteca Osório Mateus)

Sobre o tom a usar em cena, Osório Mateus desaprova o exagero na representação e acredita que, não se tratando de um teatro de personagens, o actor tem de ter consciência das palavras que está a dizer perante o público:

«Em cena é fácil impor um tom: um pedido — nunca deixes que a representação seja exuberante, não é exactamente um teatro de personagens — os personagens são apenas as palavras que os actores estão a dizer e a consciência que os actores têm dessas palavras.» (*Idem*)

Independentemente da peça que Osório Mateus estava a encenar, é importante salientar o respeito que nutria pelo texto e pelo sentimento do actor em relação ao texto: a interpretação e a consciência da unidade textual e do seu significado deveriam sobrepor-se à presença do actor em palco, aquilo que apelida de *representação exuberante*.

De facto, esta consciência do que deveria ser o teatro, de como deveria ser feita a formação de actores e qual a função do teatro universitário na sociedade era algo que o grupo discutia. Assim, numa entrevista à revista *Arte e Opinião*, Diogo Dória é peremptório nas afirmações que faz sobre o papel do Teatro da Cantina Velha, da função de um teatro nacional e da desilusão que nutre em relação ao mesmo — teatro

feito e perdulário —, em como não se investe em infraestruturas que promovam uma verdadeira formação de actores, onde os gestores do Conservatório mudam de tempos a tempos criando um clima de instabilidade, explicando também que a crítica teatral não passa de uma ditadura de gostos e que, por essa razão, não lhe merece grande crédito. Porém, nesta entrevista, começa por afirmar que o grupo se reuniu com o objectivo de representar *Menina Júlia* e que todo o trabalho foi feito com bastante união e acompanhamento do processo por parte de todos os elementos do grupo:

«O que é o Teatro da Cantina Velha?

Um nome que pretende designar duas coisas

a) Uma antiga sala de conferências que tem servido de depósito da Cantina da Cidade Universitária

b) Um grupo de pessoas que pretende re-iniciar o teatro Universitário de Lisboa.

Como funciona o grupo?

O grupo formou-se com a intenção de levar à cena a «Menina Júlia» de Strindberg.

É um grupo restrito dentro do qual, para lá de uma distribuição de funções se pretende que cada membro esteja a par de todo o trabalho que se for processando. A encenação, tal como a cenografia e a produção, são colectivas.

Qual é na tua opinião, o tema da peça?

A sedução do criado pela sua senhora que, passando pela relação sexual, (onde morre o mito e o encanto), culmina em Tragédia. Nesta se traduz o modo como o autor encara a relação entre os sexos, um combate permanente.

Como encaras o facto de “A Menina Júlia” ter sido estreada por outro grupo?

Aquilo que à primeira vista pode parecer negativo (problemas de público por exemplo), traz consigo, e falo como trabalhador, a possibilidade de comparar várias leituras possíveis de um mesmo texto. Essa é, julgo a função da Crítica.

E achas que assim tem sido?

Infelizmente não. Vejo-a perder-se em questões do tipo "valerá a pena fazer-se crítica de teatro"? Tomar o papel da velha academia distinguindo o teatro do anti-teatro, arredado ao nível do gostar ou não gostar.

Qual é que pensas ser "o problema" do nosso teatro?

O problema é sempre o mesmo: a inexistência de estruturas. Já foi inaugurado um Museu do Teatro, mas tentar criar novos modos de produção é correr o risco de não ter qualquer subsídio. Não era Almada que dizia que em Portugal se vivia de cadáveres?

Não temos uma escola de actores, para além do Conservatório onde de tempos a tempos alguém se lembra de mudar o gestor.

Com o poder nunca estão os reformadores capazes. Não há escolas privadas porque não chama ao negócio. O Novo Teatro Nacional que poderia dar essa formação é velho, feio e perdulário.

De ora em vez chega de fora um senhor ou uma senhora que dá um curso mensal, enche a mala e vai-se embora.

Mas ainda há quem acredite que isto vai mudar. E como está escriro no Corão: "Alá está com os que persistem".» (Arte e opinião, 1980: 35)

Efectivamente, a crítica teatral ao espectáculo não foi provavelmente a esperada. A encenação incide numa recriação mais despojada em termos de cenário. Na tentativa de reproduzir a intimidade, o fundo do palco é dominado pelo negro e muito pouca mobília é posta em cena. Tal como referiu Maria João Brilhante, a acção dever-se-ia desenrolar em torno da mesa, elemento central em palco. Os actores trajavam de acordo com os costumes de finais de oitocentos, ainda que em muitas fotografias disponibilizadas pela imprensa os actores estejam vestidos com roupas próprias dos anos 80. Na verdade, essas fotografias são dos ensaios. Porém, como nada é referido, pode levar o investigador a pensar que houve uma tentativa de actualizar a peça. Não houve. Osório Mateus situa o enredo no contexto original, havendo, no entanto, uma actualização da linguagem e dos cenários através da simplificação e do conceito de economia que está sempre presente desde o início: só permanece em cena o que é absolutamente essencial. Os actores são Cristina Hauser (Júlia), Diogo Dória (João) e Margarida Rosa Rodrigues (Cristina).

Nesta fotografia que se situa no momento em que Cristina se prepara para ir para a igreja é possível reparar que os actores se colocam em partes distintas em torno da mesa e que o cenário é apenas constituído por este elemento, um pequeno louceiro e uma cadeira. Em cima da mesa esta uma jarra que é precisamente o objecto que Leonaldo de Almeida recria com pormenor no poster de divulgação.

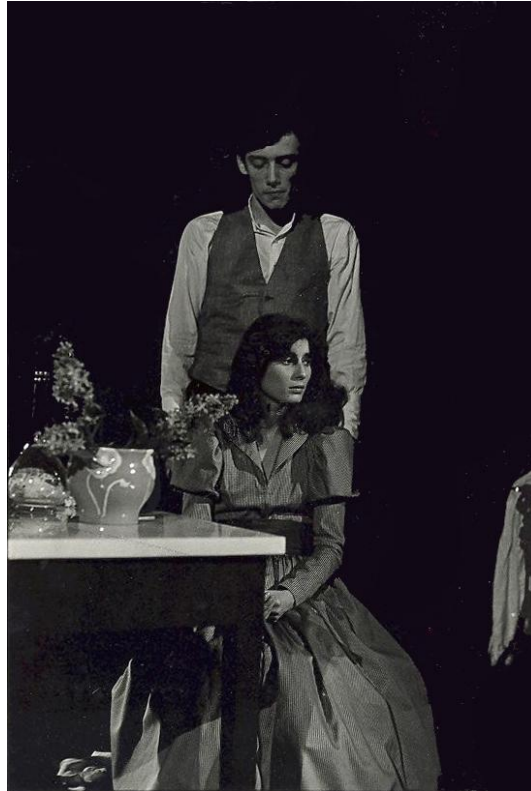


CCCLXIX. Cena em que Cristina se prepara para ir à igreja. Margarida Rosa Rodrigues (Cristina), Cristina Hauser (Júlia) e Diogo Dória (João). Teatro da Cantina Velha, 1980. Fotografia cedida pelo arquivo da Biblioteca Osório Mateus.

Maria João Brilhante refere durante a entrevista realizada e o manuseamento das fotografias da peça que é ainda bastante visível o efeito do personagem Teresa, de Amor de Perdição, que Cristina Hauser tinha protagonizado anteriormente, no desenvolvimento que a actriz fez de Júlia: o melancolismo, os gestos românticos e delicados, os olhos meigos ao mesmo tempo que carentes.



CCCLXX. Júlia e João no momento pós-coito. Teatro da Cantina Velha, 1980. Fotografia cedida pelo arquivo da Biblioteca Osório Mateus.



CCCLXXI. Júlia e João em cena. Aproximação do final da peça. Teatro da Cantina Velha, 1980. Fotografia cedida pelo arquivo da Biblioteca Osório Mateus.

E se Cristina Hauser decide recriar uma Júlia branda e meiga, o mesmo não se pode dizer de Margarida Rosa Rodrigues que veste a pele de uma criada julgadora e fria. O comportamento censório e impiedoso de Cristina é facilmente perceptível nas fotografias selecionadas. A actriz, virada para o público, mostra um ar sério, incorruptível, incapaz de oferecer a misericórdia a quem não a merece. Por outro lado, é desenvolvido com esta actuação o lado mais malévolo da criada — tal como Sjöberg também o explorou — uma vez que não poupa a senhora da humilhação. É a altura em que a criada ocupa um patamar superior: não em termos de condição social, mas em termos de condição moral.



CCCLXXII. Cristina apercebe-se dos planos de fuga de João e de Júlia. Teatro da Cantina Velha, 1980. Fotografia cedida pelo arquivo da Biblioteca Osório Mateus.



CCCLXXIII. Júlia implora a Cristina que a ajude. Teatro da Cantina Velha, 1980. Fotografia cedida pelo arquivo da Biblioteca Osório Mateus.



CCCLXXIV. Júlia implora a Cristina que a ajude II. Teatro da Cantina Velha, 1980. Fotografia cedida pelo arquivo da Biblioteca Osório Mateus.

Um dos aspectos curiosos desta encenação é a movimentação dos actores em cena. Como já foi mencionado, eles movimentam-se tendo a mesa como ponto de referência. Não obstante, é também importante referir que estando Cristina virada para o público, Júlia mostra-lhe as costas e fica de frente para o pano. O final é também projectado para o público, com os actores a terminarem as suas deixas — como que hipnotizados — na linha da quarta parede, que lhes confere o uso da palavra final e das últimas instâncias no campo do agir, mantendo o espectador

confinado ao mutismo e a uma observação desconfortável, uma vez que a ele não é permitida a acção.



CCCLXXV. Cena final. Teatro da Cantina Velha, 1980. Fotografia cedida pelo arquivo da Biblioteca Osório Mateus.

Apesar do enorme empenho deste grupo em torno da encenação da obra de Strindberg, a crítica que dele foi feita acabou por apraesentá-la mais como um trabalho académico do que propriamente um trabalho teatral e artístico (cf. *A Capital* 22 de Abril, 1980). Carlos Porto definiu a prestação dos actores como pouco emotiva e apelidou o espectáculo de «Mínina Júlia» (cf. *Diário de Lisboa*, 21 de Abril, 1980) — trocadilho com «mínima» —, referiu ainda que os intérpretes eliminaram as suas possíveis capacidades de exteriorização e de expressão «na procura de uma leitura neutra, branca, das suas personagens» (*ibidem*).

Nesta crítica, publicada no jornal *Diário de Lisboa*, Carlos Porto questiona-se sobre o interesse que Strindberg poderia, naquele momento, ter para um público universitário e da eficácia da representação do dramaturgo sueco — que diz tratar-se de «um dos grandes dramaturgos universais» (*Diário de Lisboa*, 21 de Abril, 1980):

«[...] qual o interesse que um autor como Strindberg pode, neste momento, despertar no público universitário (o que não tem nada a ver com o facto de se tratar de um dos grandes dramaturgos universais) e quais as possibilidades de um espectáculo como este conseguiu repercutir com um mínimo de eficácia nesse meio? Eis as dúvidas.» (*Diário de Lisboa*, 21 de Abril de 1980)

Na verdade, considerando os seus textos elaborados para outras encenações de Strindberg, para o crítico de teatro parece nunca haver espaço para a representação do dramaturgo sueco em Portugal, apesar de o considerar um escritor genial. Em 1960,

a peça *A Menina Júlia* não teve realizações cénicas capazes e foi mal interpretada pelo público, levando-o à gargalhada (cf. Porto, 1973: 34-35). Já em 1962, quando o TEP levou à cena *Credores*, em substituição de *Schmürz* de Boris Vian, na opinião de Porto a escolha também não teria sido a mais acertada, nem o público o mais adequado (cf. *Idem, ibidem*: 91). Agora, *Menina Júlia* revela-se também inadequada, desinteressante e ineficaz para um público universitário. Carlos Porto sublinha a desconstrução ou ausência completa do universo strindberguiano, a falta de expressividade de Júlia e de Cristina que se mantiveram distantes e frias e a sobreposição clara do desempenho de Diogo Dória que, através da sua *performance*, «lembra fugazmente o Cintra dos primeiros tempos» (Diário de Lisboa, 21 de Abril, 1980):

«...a encenação de «Mínina Júlia» vem na linha de um teatro desprovido de emoção, em que a sensualidade, no sentido lato, que define as relações humanas em geral e as das personagens de Strindberg em especial, é completamente anulada, com os intérpretes eliminando as suas possíveis capacidades de exteriorização e de expressão, na procura de uma leitura neutra, branca, das suas personagens, embora com um grande domínio dos respectivos diálogos. Esse domínio é o aspecto mais conseguido nesta nova versão de «A Menina Júlia»: pode dizer-se que o espectáculo é, no que diz respeito ao conhecimento do texto e à sua realização oral, uma autêntica lição.

Num espectáculo em que não se procurou reproduzir o «mundo» strindberguiano, apenas alguns elementos bem escolhidos (uma mesa, cadeiras, um armário, um belo lavatório) estabelecem a rede da marcação em que as personagens se movem. Estas, muito bem vestidas, não saem de cena, de acordo com o propósito do espectáculo que, como se disse, não pretende reproduzir a realidade, mas, sim narrá-la. A presença dos projectores é também disso sinal.

O que ressalta, porém, do espectáculo é o facto da tónica dominante do conflito ter sido colocada na personagem do criado João e não em Júlia (seria mais justo que, nesta versão, a peça tivesse o nome do primeiro), o que se deve ao facto do intérprete do criado demonstrar uma capacidade interpretativa aqui muito superior. Repete-se neste espectáculo o fenómeno de transferência dos valores dramáticos de um texto motivada pela composição do elenco que o interpreta, a que me referi a propósito de «As Três Irmãs». Não sei, porém, se aqui esse facto não terá sido reforçado por possíveis cortes no texto.

Cristina Hauser (Júlia), e Margarida Rosa-Rodrigues mantêm com uma grande coerência e igual dose de frieza a distanciação que o tipo de interpretação utilizada exigia (um pouco na esteira da encenação de J. A. Osório Mateus, colaborar [sic] deste espectáculo, da peça de Wedeking [sic], «O despertar da Primavera»). Diogo Dória não consegue, felizmente, ocultar por completo a capacidade de vibração e de comunicação de que dispõe tanto sob o ponto de vista de presença e gestualidade, como de riqueza vocal. A contenção a que o actor se submete não elimina as potencialidades que fazem dele um autêntico intérprete, mesmo com prejuízo da unidade do espectáculo. Está ali, parece-me, um futuro actor de grandes recursos, que lembra fugazmente o Cintra dos primeiros tempos.» (Diário de Lisboa, 21 de Abril, 1980)

Fernando Midões fez o mesmo entendimento do espectáculo. Para o antigo tradutor de *A menina Júlia*:

«A escassa rotação dos intérpretes e a falta de meios possibilitadores do gerar de um ambiente e de um clima, tornam esta «menina Júlia» um exercício que merece simpatia, mas monótono, quase sempre inexpressivo, pobre de profundidade psicológica e carecidíssimo de sinais.» (Diário Popular, 7 de Maio de 1980)

Manuela Azevedo, por seu turno, parece concordar que o ambiente criado pelo grupo de teatro não foi o mais apropriado, mas foi o fundamental para que a acção se pudesse desenrolar. Estabelecendo uma comparação com Lurdes Norberto, a autora da crítica publicada no jornal *Diário de Notícias* denuncia a falta de entusiasmo de Cristina Hauser e sublinha que a linguagem utilizada não lhe causou boa impressão, o que revela ainda algum conservadorismo por parte desta crítica e da própria comunidade intelectual em relação à linguagem coloquial e ao uso do calão, como forma de recriar o quotidiano:

«[...] Recordava como Lurdes Norberto era maravilhosamente petulante, caprichosa e insinuante, quando agora assistia a esta versão da «Menina Júlia» académica. E sem querer de modo algum me assaltar a intenção de fazer comparações, tive de reconhecer, isso sim, haver aqui um ponto de partida desconcertante que só podia ter resultados muito poucos positivos. E esse foi-lhe dado pela encenação em que, por um princípio inverso do que inspirou o autor, se fez da «Menina Júlia» um espectáculo amorfo. Strindberg não é o sonho, a filosofia e a nebulosidade de Ibsen ou Chekov [sic]. Strindberg é vida, é luta de classes, é a voz da justiça, a revolta dos direitos do homem usurpados por outro homem. E, todavia, ainda aqui, na direcção dos actores, ao pretender-se, talvez, mostrar na flacidez das palavras a decadência dos princípios, de tal modo se escamoteou a equivalência e a trajectória dos sentimentos que nenhuma relevância psicológica ou social seria lógico ou mesmo previsível alcançar.

Lamento não me ter sido possível participar do início do espectáculo mas esse de modo algum poderia alterar a impressão negativa para o entendimento do significativo texto de Strindberg, proposta por uma «leitura» neutra e cinzenta.

[...] Só não entendo a razão que leva a enxertia no texto de palavras (palavrões...). Já sabemos que os portugueses e as portuguesas são muito corajosos, «desinibidos» e desempoeirados. Mas, feita a prova e passado o testemunho, basta. É tempo de passar uma vassourada sobre esse vocabulário. Voluntariamente, claro. Por uma espécie de tácita compensação entre os que dizem corajosamente e os que ouvem muito timidamente...

E agora? E depois?

Começar pressupõe continuação. E é isso que se deseja e com tudo o que fica dito atrás, aquilo que se reclama.» (DN, 18 de Abril de 1980)

Quando Tito Lívio escreve a propósito desta encenação de *Menina Júlia*, começa por traçar as linhas mestras da obra, situando o autor na sua época, em relação com «um movimento emancipador de teatro convencional e burguês de forma naturalista...» (cf. *A Capital*, 22 de Abril, 1980).

Na opinião de Tito Lívio, tudo falhou na apresentação, menos o carácter *intelectual* que o grupo decidiu conferir à peça: os actores revelaram-se pouco à vontade nos papéis, a reconstituição histórica da peça revelou-se um fracasso, tal como se revelaram os cenários e os adereços.

« «A Menina Júlia» (1889), que Strindberg fez anteceder de um prefácio onde expõe as suas concepções teatrais, é uma peça onde se cruzam dois temas fundamentais; a diferença irreduzível de uma sociedade de classes separada entre os que servem, os criados, e os que dão ordens, os patrões, e também a oposição homem-mulher, em jeito de duelo ou de mútua destruição, vector característico, da mentalidade do autor. De facto é a noite de S, João, noite de excessos e de libertação do instinto, «festa dos prazeres inocentes», que irá tornar possível a ligação carnal sacrílega entre Jean, o criado do conde, pai de Júlia, e esta. Entre ambos desenvolve-se um perigoso jogo de atracção e afastamento em que cada um coloca nos gestos, no pensamento, nas palavras e atitudes o sinal da classe a que pertence. Jean representa entre a criadagem uma certa aristocracia: ele fala francês (sinal de distinção), tem boas maneiras, dança bem. Entre Jean e Júlia não existe amor mas tão apenas desejo; é aliás aquele que lhe diz a certa altura; «Fez uma loucura e agora quer desculpar-se dizendo que gosta de mim.». O mais interessante neste original de Strindberg é que aqueles que servem possuem também um acentuado espírito de classe consoante a sua posição dentro da hierarquia a que pertencem. Por isso Cristina, a cozinheira, despreza o comportamento de Júlia por indecoroso impróprio da sua condição, acrescentando que se irá embora em breve por não querer trabalhar «para pessoas que se não portam bem». Tomando-a o ainda como referência, Cristina afirmará que se não mistura com criados ou serviçais de mais baixa condição. E estamos num espaço — uma casa aristocrática — onde a repressão se encontra bem ancorada dentro daqueles que têm por missão obedecer e servir. Desta forma basta a Jean vestir o seu uniforme, calçar as luvas e ouvir tocar a campainha pelo conde, para que toda a fuga seja impossível, para que surja de novo o criado eficiente e funcional...

Expostas algumas das linhas mestras deste texto tão rico em implicações, necessário é acrescentar que nos defrontámos com uma representação onde não houve nunca lugar para a emoção, para o extravasar dos sentimentos e das paixões, do mundo de pesadelo de que este teatro é paradigma. As vozes dos actores são neutras, monocórdicas, sem cambiantes, não exprimindo nunca uma tensão que vai subindo em crescendo. Como os gestos e a marcação (de um autêntico combate e confronto se trata) não nos dão jamais as várias fases de um jogo de escondidas onde cada um pretende; medir bem o adversário para melhor o poder vencer. Enquanto Cristina Hauser, pessimamente vestida (os figurinos são de um real mau gosto), não contracena, mostrando uma dureza de rosto constante perante as reacções de Jean, Diogo Dória, para além de alguns tiques de posicionamento como a projecção do queixo para a frente sempre que diz algo com mais veemência, sofre de um estatismo de mãos, aqui mais do que nunca um elemento expressivo importante. [...] Falhada a reconstituição histórica desta obra, de que o programa demonstra ter sido feito um estudo teórico exaustivo, há que apontar algumas incongruências desde o vaso de flores da cozinha e a sua mesa fora do estilo de época do restante cenário, às soluções achadas para a entrada e saída de cena dos personagens, ou ainda, o facto de ser a cozinheira que acciona o gravador dentro de um aparador dos finais

do século passado. E eis como uma leitura intelectualizante de um texto, mesmo quando apoiada num estudo pormenorizado do autor e da sua época, falha na sua tradução cénica, sobretudo por falta de uma conveniente direcção e de intérpretes que estejam à altura. Tornando um texto cruel, vigoroso, maquiavélico, num espectáculo inofensivo, asséptico, e onde a verdade e o excesso dos sentimentos em presença jamais se reflectem e traduzem.» (Cf. A Capital, 22 de Abril, 1980).

Da mesma forma que Michael Meyer se referiu ao público inglês e americano — «Now we in England and America are prepared to read about this no-man's-land in an armchair, but we do not, or did not until a few years ago, want to be confronted with it in the theatre.» (cf. Meyer, 1964: 8) —, Tito Lívio explica que «Strindberg (com excepção do espectáculo do T.E.A.R, que ainda não tivemos oportunidade de apreciar) tem sido muito maltratado entre nós, pouco se compreendendo e transmitindo do carácter revulsivo e inovador da sua obra, como precursor do teatro moderno.» (A Capital, 22 de Abril, 1980).

Como é evidente através dos excertos atrás reproduzidos, a crítica não considerou que a encenação conseguisse reproduzir de forma adequada o universo strindberguiano, devido à falta de emoção por parte, sobretudo, das actrizes. No entanto, é de ressaltar que o Teatro da Cantina Velha foi o primeiro teatro universitário a representar *Fröken Julie*. Fê-lo de forma consciente e juntando todos os recursos — ainda que poucos — possíveis e trabalhando arduamente sobre a peça. Pode perguntar-se se esta encenação contribui para uma maior riqueza na leitura da peça, trazendo-lhe acrescentos, ou mesmo ao teatro português da altura? Considerando a economia imposta, a importância de um minimalismo consciente e frio, a movimentação de actores ponderada e propositada em torno de um único objecto, deverá sublinhar-se que o trabalho deste grupo, formado na sua maioria por alunos da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, merece destaque dentro da análise da recepção da obra no presente estudo.

Centro Cultural de Évora — Escola de Formação Teatral (1983): uma encenação de Luís Varela.

O Centro Cultural de Évora (**CCE**), hoje Centro Dramático de Évora (**CENDREV**), foi o primeiro centro cultural do país e também o pioneiro no fenómeno da descentralização nacional do teatro.

Com Mário Barradas como o principal responsável pelo nascimento do **CCE**, a cidade de Évora assistiu inicialmente a uma panóplia de actividades culturais intensas, que iam desde o cinema à música clássica, aos debates e às exposições artísticas. Para a eficácia do trabalho do **CCE** é de destacar o apoio que recebeu das autoridades autárquicas locais e de todo o Alentejo, a começar pela cedência do Teatro Garcia de Resende (cf. Porto, 1985: 69).

Posteriormente, devido a condições de trabalho adversas, o Centro Cultural viu as suas actividades reduzidas por diversos condicionalismos. Ainda assim, criou uma escola de teatro que foi durante anos foi «a mais produtiva unidade de formação teatral do País, da qual saíram actores e encenadores que têm trabalho em vários grupos da província e de Lisboa» (*Idem: ibidem*), mas que hoje já não exerce actividade no campo da formação de actores, passando a Universidade de Évora a desempenhar, na sua totalidade, essa função.

Carlos Porto sublinhou, na altura, o facto de esta companhia ter um teatro de repertório — fenómeno «que nem o Teatro Nacional consegue» (*ibidem*) — e destaca a sua longa actividade teatral durante os nove anos que mediaram a data da sua criação e a data de estreia de *A Menina Júlia*, a 25 de Março de 1983:

«[...] o CCE iniciou a sua actividade com um espectáculo que tratava de um tema quente da Revolução de Abril através de um texto de Richard Démarcy, primeiro de um ciclo a que o dramaturgo e encenador francês chamou Parábolas da Revolução Portuguesa. Com encenação de Démarcy e Teresa Mota, A Noite do 28 de Setembro (Teatro Garcia de Resende, 1975) propunha um jogo ritualista fortemente crítico de figuras contra-revolucionárias, tendo como ponto de partida o episódio verídico das armas encontradas num caixão. O espectáculo foi montado no enorme palco do teatro com o público sentado em bancadas e alguns espectadores bem alentejanos ostentando os seus chapéus pretos na cabeça, o que sublinhava a intenção do Centro em dirigir-se ao povo do Alentejo, o que sempre fez, não só em Évora como ao longo das digressões pelo Baixo e Alto Alentejo que constantemente cumpre. Ainda em 1975 o CCE apresentou Soldado Raso e As Duas Caras do Patrão, ambas de Luís Valdez do Teatro Campesino, encenações de Mário Barradas e

Lux in Tenebris de Brecht encenação de Luís Varela. Nesse mesmo ano, o CCE estreou um dos mais importantes espectáculos do seu historial com a peça de Brecht, O Proprietário Puntilla e o Seu Criado Matti, grande criação de Mário Barradas como encenador e como actor.

Outros espectáculos da companhia de Évora: O Preconceito Vazio, de Marivaux, encenação de Mário Barradas; Histórias de Ruzante, de Angelo Beolco, encenação de José Peixoto; O Eucalipto Feiticeiro, Jerónimo e a Tartaruga, de Catherine Dasté, encenação de Manuel Guerra (estes de 1976); O Conde Novión, versão de Garrett; O Pó da Inteligência, de Kateb Yacine, encenação de Luís Varela (estes de 1977).

Em co-produção com o Teatro de Animação de Setúbal, o CCE apresentou Medida por Medida, de Shakespeare, encenação de Mário Barradas (1977), um dos raros Shakespeares deste período, um dos melhores espectáculos da companhia. Seguiram-se: Mário ou Eu Próprio, de José Régio, encenação de Leandro Vale (1977); Os Palhaços, texto e encenação de Manuel Guerra, primeiro espectáculo da Unidade-Infância, outra iniciativa do CCE (1978); A Noite dos Visitantes, de Peter Weiss, encenação de Mário Barradas; O Que Diz Sim/O Que Diz Não, de Brecht, encenação de Luís Varela; O Velho da Horta, de Gil Vicente, encenação de Mário Barradas e Alexandre Passos; Ma Liang, conto tradicional da China antiga, adaptação de Domingos de Oliveira, encenação de Manuel Guerra (todos de 1978); Quinze Rolos de Moedas de Prata, de Günther Weisenborn, encenação de Mário Barradas; Jorge Dandin, de Molière, encenação de Fernando Mora Ramos (em 1979).

Durante este período os alunos da Escola de Formação de Actores apresentaram espectáculos com peças de Adamov, Marivaux, Brecht e Goldoni.

Estas criações foram vistas por 181 918 espectadores, numa média de cerca de 244 por sessão.» (1985: 69-71)

A peça de Strindberg resultou de um espectáculo-exercício do Grupo V da Escola de Formação Teatral do **CCE**, com António Gonçalves no papel de João, Glória Férias no de Cristina e Lélia Guerreiro no de Menina Júlia. A cenografia esteve a cargo de Pedro Hestnes Ferreira, a encenação foi da responsabilidade de Luís Varela e a dramaturgia de Christine Zurbach.

Segundo o encenador, em entrevista realizada em 2004, Strindberg interessou ao repertório do Centro Cultural de Évora pelo facto de se inscrever dentro dos autores dramáticos da viragem dos séculos XIX-XX, fundadores da dramaturgia contemporânea, tal como Ibsen, Tchekhov ou Hauptmann. Luís Varela refere também que a montagem desta obra particular de Strindberg foi dirigida a um «público restrito particularmente atento à qualidade da prestação dos jovens actores.» (entrevista com Luís Varela, 2004). No mesmo ano em que *A Menina Júlia* subiu ao palco, a temporada havia iniciado em Janeiro com *Os Estrangeiros* de Sá de Miranda; seguiu-se-lhe *A Menina Júlia*, em Março, com apenas oito sessões e uma média de 354 espectadores;

depois, em Maio, estreou *O Céu e o Inferno*, de Prosper Mérimée; em Junho, estreava *Dissidente, Só*, de Michel Vinaver e, em Novembro, subia ao palco *O Puto Bill — Uma aventura de Louko Lukas*, da autoria de Mário Barradas (cf. Machado, 2000: 88-94).

A tradução de *A Menina Júlia* foi elaborada pelo encenador, com a co-tradução de Christine Zurbach, através do cotejamento de diversos textos entre si: a tradução francesa de Boris Vian e as traduções portuguesas já disponíveis — a de Fernando Midões e Ana Maria Patacho; Osório Mateus e Helena Domingos. O espectáculo foi acompanhado da distribuição de um caderno de apresentação onde constavam fragmentos do Prefácio de *A Menina Júlia*, para que o espectador pudesse entender a dramaturgia da peça, em paralelo com fragmentos do Prefácio de *Tereza Raquin*, de Emile Zola; foi também acompanhado de uma cronologia com os dados mais relevantes da vida do autor e excertos sobre o drama naturalista de Strindberg da autoria de Maurice Gravier (Introdução), em *Théâtre Cruel et Théâtre Mystique* de August Strindberg; foram ainda elaboradas duas cronologias sucintas, uma sobre os eventos que marcaram a segunda metade do século XIX e o início do século XX e outra que dá a conhecer os acontecimentos mais marcantes no mundo do espectáculo entre 1874 e 1890.



CCCLXXVI. Júlia (Lélia Guerreiro) e João (António Gonçalves), momento de sedução. Encenação de Luís Varela, CCE, 1983. Fotografia cedida por Luís Varela.



CCCLXXVII. Júlia (Lélia Guerreiro) e João (António Gonçalves), momento de sedução II: Júlia e João bebem em conjunto. Encenação de Luís Varela, CCE, 1983. Fotografia cedida por Luís Varela.

Luís Varela optou por manter o registo naturalista na sua encenação. O cenário — cozinha com arcadas — continua a projectar as tendências de Sjöberg e o ambiente

que Jacinto Ramos já tinha tentado construir no **TNDMII** em 1960. Porém, na década de 80 estas opções cénicas para a montagem de *Fröken Julie* continuavam a vingar um pouco por toda a Europa, nomeadamente em Paris e em Londres.



CCCLXXVIII. Júlia prepara-se para partir com João. Encenação de Luís Varela, CCE, 1983. Fotografia cedida por Luís Varela.

No mesmo ano em que Luís Varela faz este exercício teatral com os alunos do **CCE**, Jean-Paul Roussillon e Christian Benedett levaram a peça à cena *Mademoiselle Julie*, no Théâtre Édouard VII, com Isabelle Adjani. Apesar de se tratarem de trabalhos muito distintos, é possível, no entanto, verificar que se mantém o mesmo gosto pela recriação fiel do contexto socio-cultural e pelos cenários pormenorizados.

Contudo, enquanto na encenação de Roussillon o cenário se distancia largamente dos trabalhos de Sjöberg, o mesmo não se pode dizer do trabalho apresentado por Pedro Hestnes Ferreira para o espectáculo do **CCE**.

Como já foi mencionado, actualmente o **CENDREV** já não se ocupa da formação de actores. No entanto, outras universidades e escolas superiores têm aberto anualmente cada vez mais cursos relacionados com as artes performativas, possibilitando uma formação mais variada e também mais específica.

Outros contributos relevantes: Antonino Solmer e a Escola Superior de Teatro e Cinema.

As contruções de *Fröken Julie*, no âmbito das escolas de formação superior, têm vindo a ser feitas ao longo dos anos, mesmo que sejam apenas abordadas enquanto meros exercícios teatrais, podendo estar destinadas ou não à exibição pública. No caso de haver apresentação, muitas vezes o público é específico e reduzido, composto por colegas de trabalho e/ou professores.

No ano lectivo de 1995/96, por exemplo, na Escola Superior de Teatro e Cinema, Antonino Solmer começou por fazer uma pequena experiência com os seus alunos que resultou *a posteriori* numa apresentação no Teatro Municipal S. Luís a 18 de Janeiro de 1996. O que começou por ser um mero exercício de uma disciplina rapidamente se converteu numa apresentação pública, com uma dimensão maior do que a que estava inicialmente prevista.

Numa entrevista realizada ao encenador da peça e então professor da Escola Superior de Teatro e Cinema, Solmer relembra todo o processo de construção do projecto. Com muita fluidez de discurso e espontaneidade na estruturação das memórias de toda a montagem do espectáculo, Antonino Solmer refere como o ambiente académico em que se encontrava era de alguma instabilidade, como um mero exercício teatral extrapolou directamente para o Teatro S. Luís, de como ainda hoje as pessoas lhe recordam, com carinho, a encenação de *Miss Julie*, e de que forma Strindberg e Ibsen se atravessaram no seu caminho enquanto professor e actor:

«Nunca dei porque forma o Conselho Científico intervinha nas escolhas de repertório e noutras questões. O que eu fazia era-me anunciado, enfim sujeito ou não à minha aceitação, pelo Director, Jorge Listopad. E isto foi assim desde que entrei em 87.

O contexto da Escola nesta altura (1994/95) sofria as turbulências da passagem de regime de “Escola em fase de instalação” para Escola instalada, ou seja com existência de estatutos e regulamentos de funcionamento para todos os órgãos, mudança de Director, etc.. Eu próprio, fiz parte da Assembleia de Representantes, que procedeu à discussão, votação e aprovação desses instrumentos.

Ao mesmo tempo cumpria a encenação do exercício final dos alunos finalistas (3º ano, justamente 94/95), curiosamente um Ibsen maior: *Peer Gynt*, que Listopad em fim de carreira me tinha proposto.

Mas tudo isso terá coincido com o período de maior infelicidade para mim na escola, tanto que pedi uma licença sem vencimento, em Abril de 95, que nunca me terá sido concedida. O João Mota ascende a Director em Junho de 95.

Miss Julie correspondia a um atelier do naturalismo/realismo, que sempre as turmas faziam, uma ou duas vezes, lá pelo 2º ano. Ter-me-á sido proposto pelo João Mota mas correspondia a um simples exercício em que se esperaria de mim um trabalho de professor. Sempre distingui entre funções de professor e de direcção de um exercício final (neste caso os alunos deixavam para mim de ser alunos – eram actores. E eu encenador.) Por isso me foi distribuído um trabalho com muito poucos alunos, “difíceis”, e de modo a resolver a sua integração curricular. Eram resto ou restos da turma...

Em 21 de Julho estreia-se o exercício final, “Peer Gynt”, na Comuna... que estive em exibição até dia 27 desse mês.

A 18 de Outubro, passadas as férias, dou a primeira aula de *Miss Julie*, logo no S. Luiz. Pergunto-me a mim próprio porque fui parar ao S. Luiz e porque tinha este exercício de ser ali feito. A mim, que sempre fui contra a ideia de exercícios que não fossem os dos finalistas terem honras de lugares e exposições públicas.

Por isso, talvez, a apresentação teve lugar num único dia, em 18 de Janeiro de 96.

Em Fevereiro sou indigitado e aceito passar a ser Director do Teatro da Trindade.

A licença sem vencimento que pela primeira vez pedi e nunca tinha sido concedida tinha agora lugar sob a forma de “requisição”.

O texto é para mim, se é que é partir dele que o objecto teatral se faz (questão que para mim sempre teve muita importância pois considero possíveis todos os pontos de partida: considero objectos, luz, fatos, sons, actores, espaço, imagens, enfim, equitativos...), o texto é então, dizia, primeiro que tudo uma coisa a respeitar: âmbito da coisa criativa. Destruir um texto é o mais fácil de fazer, conservar e “apanhar” aquilo que o autor diz e constrói será, senão sagrado, o mais importante. Isto ainda mais se aplica quando o processo é pedagógico, não só fazer mas apreender uma época, os motivos, os ambientes, os “modus”, o seu objectivo. Resumindo: fazer *Miss Julie* é fazer o Strindberg que pensou *Miss Julie*. Se quiser fazer outra coisa, que tendo embora como ponto de partida a *Miss Julie* seja para me divertir, ou “compensar” com outros materiais ou objectivos então chamar-lhe-ei “qualquer coisa” (a que eu quero) “a partir de *Miss Julie*”. Aqui tratava-se portanto de dar a *Miss Julie* como peça de Strindberg atentando nas suas razões. Um processo pedagógico. Sou apologista, porém, que todo e qualquer trabalho teatral não é para ser museológico e que cada vez que ele se efectiva estamos num exercício de “actualização”, uma espécie de sua “tradução” através dos corpos dos actores, das pessoas dos actores, das próprias vicissitudes do processo de produção...

Estes são os limites.

Não procedemos a uma conversão dos nomes para português, mas considerámos o ambiente da noite de S. João.

No objecto público que construímos tentámos fazer *Miss Julie* por alunos-actores, com os materiais e elementos de espectáculo possíveis a uma produção escolar. Provavelmente muitos desses materiais seriam legíveis como “reais” por “associação”, a começar logo

pelos actores. As suas idades e vivências, as suas jovens personalidades nunca poderiam testemunhar por completo a nossa “ícone” Julie, aquela Kristin, ou o tão “viril” Jean que percebemos.

Isto implica um modelo teatral que reconheça e ao mesmo tempo defenda as necessárias insuficiências.

Defender o pendor naturalista/realista? Claro! Fundamental para o tal processo pedagógico. Era disso que logo se tratava se pensarmos nos objectivos de formação de actores.

Falei de “por associação”. Isto é mais do que parece e também me é assunto caro pois tem a ver com o meu modo de pensar/fazer teatro.

[a propósito da questão colocada «Nunca ponderou a peça fora de um contexto naturalista?» responde] Apanhei na minha geração toda uma quantidade de colegas, e talvez o mundo inteiro, que o que o mais queriam era destruir, saltar por cima, dourar o naturalismo/realismo. Tenho várias achegas escritas sobre esse disparate. Mas também isto não é para aqui chamado.

Da mesma forma (voltando à nossa Julie), espaço e objectos, fatos, etc, funcionavam por associação, ou seja, entre aquilo que poderia ter sido na realidade de Strindberg e o que havia. Um faz de conta onde o “se” mágico, de Stanislavski, tinha de imperar.

Ainda hoje me comovo quando vou ao S. Luiz com o espaço que escolhi para fazermos o nosso trabalho.

Uma mesa de cozinha colocada onde o tecto rebaixa (no foyer), as portas dos camarotes utilizadas pelos actores eram dispensa, quarto de Kristin, o “lá para dentro”. Vinha-se “de fora” pelo corredor que arredondava para um infinito. E o “lá em cima” sinalizado por Kristin fugazmente numa passagem (pelo varandim do 2º balcão), solitário e longínquo. O público ficava no espaço alcatifado, entre quadros, estatuetas e as tulipas dos candeeiros lindíssimos do S. Luiz.

Nas suas costas, desprevenidos, figurava (e figurará ainda) uma lápide que homenageia a estadia em Lisboa de André Antoine e o seu Théâtre Libre ...

Todos os confrontos se tornam necessários. Para além do “jogo” principal (Julie/Jean), só se conhece realmente Julie ou Kristin pelos níveis distintos de sensibilidade, de carência, de afirmação que as distanciam reciprocamente. E no meio Jean, contribuindo para esse reconhecimento, mas também na sua relação com o sr. Conde, ou com o verdelhão.

O suicídio foi sugerido (“Julie caminha decidida em direcção à porta”).

O público, na sua maioria, terá sido muito pouco geral. Como disse, terá tido uma única apresentação. Eu creio que terá havido um compromisso que terá levado os actores a aceitarem a minha ideia de reticências de coisas públicas antes do tempo. Familiares chegados, alguns colegas dos alunos, alguma gente de teatro, pessoas ligadas à Escola. Não tenho nenhuma memória importante, apesar de ainda hoje me falarem positivamente ou mesmo com algum entusiasmo na *Miss Julie* assim construída.

Não lhe sei dizer portanto muito sobre identificações, mas posso garantir-lhe que o objectivo seria, senão uma identificação com a Julie libertina, com a sua necessidade de uma libertação.

Foi a estranheza sobre este meu processo de desmemória acerca das questões que me pôs, que me fez procurar nestes papéis pessoais estas coisas e outras, curiosamente que em Janeiro de 95 interpretei o marido de Hedda Gabler para a RDP2, depois, em Fevereiro, fui convidado para dar aulas na Escola do Cendrev, em Évora. Em Março integrei um painel sobre ensino artístico na Universidade de Évora e tomo conta (também rocambolescamente) do atelier final para os finalistas do 3º ano da ESTC, com o *Peer Gynt*. Strindberg e Ibsen parecem assim andar de mãos dadas na minha vida, com os meus alunos.» (Entrevista realizada a Antonino Solmer, 16 de Fevereiro de 2012)

Antonino Solmer trabalhou, neste espectáculo/exercício teatral, com Margarida Cardeal para desempenhar o papel de Julie, Élvio Camacho como Jean e Anabela Brígida como Christine. Para elaborar a sua versão livre — optou por designar assim o seu trabalho — o encenador e professor procedeu ao cotejamento de dois textos: a tradução de Helena Domingos e o texto de Boris Vian utilizado por Andreas Voutsinas numa sua encenação para a companhia francesa "Les Bouffes du Nord".

Continuando dentro de uma estética naturalista, passar-se-á agora à análise do contributo de companhias de teatro profissionais periféricas para que seja possível estabelecer uma comparação entre o trabalho desenvolvido no interior do país e num grande centro como Lisboa.

2. Companhia de Teatro de Braga, 1985, uma encenação de Luís Varela.

Luís Varela, depois da encenação realizada no CCE, tornaria a levar à boca de cena *A Menina Júlia* dois anos mais tarde, em 1985, com a Companhia de Teatro de Braga.

Curiosamente, no mesmo ano, a 17 de Fevereiro, estreia na televisão portuguesa esta obra de Strindberg, adaptada por Boris Vian e encenada por Andreas Voutsinas:

«Os actores Fanny Ardant, Niels Arestrup e Brigitte Catillon surgirão no pequeno ecrã na próxima segunda-feira, 17, em *A Menina Júlia*, a obra de Strindberg que preenche a rubrica Teatro para Sempre. Vulgarizada entre nós por tantas vezes ter sido levada à cena (para breve se anuncia a versão com Fátima Murta, pelo Campolide) esta peça do dramaturgo sueco foi adaptada por Boris Vian, encenada por Andreas Voutsinas, musicada por Delerue, tendo realização televisiva de Yves-André Hubert.» (Expresso, 17 de Fevereiro de 1985)

Em entrevista realizada em 2004 (cf. Campos: 2007), Luís Varela explica que retomou novamente o trabalho «sobre esta peça na **CENA** — Companhia de Teatro de Braga, movido pelo desejo de explorar o trabalho actoral da actriz Ana Bustorff», interessando-lhe realçar, no espectáculo, «a dimensão de confronto de classes neste combate de cérebros», não deixando todavia «o espectáculo fechar-se num panfleto em prejuízo da extrema complexidade psicológica de cada um dos personagens e não centrar em Júlia o problema».

Na verdade, Ana Bustorff desempenhou o papel de Júlia, Rui Madeira o de João e Isabel Marado o de Cristina.

No jornal *Êxito* de 11 de Julho de 1985, Luís Varela explica como pretendeu modernizar o teatro a partir de Strindberg:

«Strindberg é um autor chave para a dramaturgia com a qual nós mexemos hoje. Não se trata de um regresso às fontes mas trata-se de entender a moderna dramaturgia a partir dos autores da crise do drama. O espectáculo é, de certo modo, uma peregrinação ao teatro do princípio do século. Há escritas que dificilmente se entendem sem tentar adivinhar-lhe as formas. Foi o que tentámos fazer sobretudo no trabalho com os actores.»
(*Êxito* de 11 de Julho de 1985)

O grupo **CENA** foi fundado em 1980, na cidade do Porto, e foi durante anos a única companhia profissional de teatro do Minho. A partir de 1 de Julho de 1984, a companhia instala-se em Braga.

Segundo relatou ao jornal *Êxito*, o actor Rui Madeira, que desempenha o papel de João na peça, apesar de inicialmente criada no Porto, era desde o início objectivo do grupo instalar-se em Braga tendo em vista a descentralização. E logo que se criaram condições para isso a **CENA** mudou-se para Braga, contando para o feito com um subsídio do Ministério da Cultura e o apoio do município bracarense:

«Hoje, a Cena dispõe de um subsídio mensal da Câmara Municipal de Braga e com um subsídio regular do Ministério da Cultura no valor de 3500 contos anuais. O grupo está instalado provisoriamente na Casa Municipal de Cultura e conta com a cooperação logística do município. Por seu turno, o grupo de apoio a grupos de amadores realiza «ateliers» e sessões de trabalho com amadores e compromete-se a não cobrar qualquer cachet no distrito de Braga. Os actores recebem entre 27 e 34 contos de ordenado mensal.

[...] para encenar «A menina Júlia», veio do Centro Cultural de Évora o encenador Luís Varela que a propósito afirmou ao «*Êxito*»: «Montar esta peça foi uma ideia partilhada, porque se trata de um texto que eu gostava de refazer com actores de grande fôlego e é

um espectáculo que para o objectivo pretendido pelo Cena, isto é, atacar a cidade a partir de um local fixo que seria o Teatro-Circo, me pareceu óptimo» », (Éxito de 11 de Julho de 1985)

Em cinco anos de actividade, a companhia contou com catorze espectáculos e, no ano em que *A Menina Júlia* estreava, o grupo havia já montado cinco representações diferentes. A recepção desta peça, em Braga, foi bastante diferente daquela que acontecera em Évora. Com características e objectivos muito precisos, Luís Varela explicou que esta peça teve uma recepção mais *reservada* na cidade, enquanto no «circuito de itinerância [...], apesar da deliberada modernidade da abordagem, prevaleceu um interesse de carácter sociológico pelo drama.» (Entrevista com o encenador, 2004) .

O espectáculo, que visava «conseguir uma estreita intimidade entre a cidade e a sua companhia profissional de teatro, assente na animação dum espaço com grande tradição cultural» (Varela, 1985: 25), foi objecto de alguma turbulência no que diz respeito à cedência de um espaço para a apresentação, hesitando-se entre o inicial Salão Nobre do Teatro do Circo e o Auditório da Fundação Calouste Gulbenkian. A estreia acabou por ser feita a 5 de Julho de 1985, na Casa da Cultura.

Luís Varela relata como se desenrolou todo este processo no texto que intitulou «A Estreia» e que consta do caderno de apresentação do espectáculo:

«Dia 26 de Junho: Não podemos dispor do Auditório para a estreia! Pânico. Telefonemas para o Porto: corte-se 1,5 metros à altura do cenário. Vamos estreiar na Casa da Cultura. Faltam 2 metros de profundidade no palco, o cenário está mutilado, o sistema de entradas e saídas de cena não pode funcionar porque não há saídas para a direita. Temos que pôr de lado alguns efeitos de luz que, no projecto de encenação, são indispensáveis para a construção do sentido (cf. o nascer do dia, como pede Strindberg). Mas temos de estreiar depressa: dia 5, porque no dia 7 há Auto da Índia no Marco!

Obras: pinta-se a caixa do palco de preto: Os Serviços da Câmara, com uma rapidez digna de nota, dão-nos pronto no dia 1 um avançado do palco. O Oliveira, nosso carpinteiro, faz milagres e mete o cenário, já só com dois metros e meio de altura, na caixa do palco. O efeito é frustrante, mas alguma coisa nos faz andar para a frente: não sei se o lusitano gosto do improvisado, se a lusitana resignação, se a nossa teimosia em fazer *A Menina Júlia*.», (Varela, 1985: 26-27)

Mantendo-se fiel à estética naturalista de Strindberg, Luís Varela apresenta, no entanto, um cenário diferente daquele que Pedro Hestnes Ferreira desenhou para o Centro Cultural de Évora. Na cozinha são visíveis vários boquets de flores e

apontamentos que nos remetem directamente para a noite do *midsommar*: a coroa de flores pendurada, as jarras no armário e na mesa.



CCCLXXIX. Cristina (Isabel Marado) prepara a poção para a cadela. CENA – Companhia de Teatro de Braga. Encenação de Luís Varela, 1985. Fotografia cedida por Luís Varela.

O vestido envergado por Ana Bustorff é também bastante mais floral. Fazendo uma análise comparativa com os trajes utilizados por Beatriz Batarda, verifica-se que existe uma maior afinidade e aproximação estética entre o guarda-roupa utilizado na encenação de 1985 e 2009 do que entre as duas encenações seguidas de Luís Varela — **CCE e CENA**.



CCCLXXX. Júlia (Ana Bustorff) desafia João (Rui Madeira) para a acompanhar ao baile. CENA – Companhia de Teatro de Braga. Encenação de Luís Varela, 1985. Fotografia cedida por Luís Varela.

Ao atentar nas fotografias, disponibilizadas cortesmente pelo encenador, é curioso fazer referência à forma como foi construída a movimentação dos actores e o jogo que deveriam ter entre si. Bustorff, por exemplo, contrói no seu personagem dois momentos tão distintos e complementares como realmente são as duas fases em que a peça assenta: o ante e o pós-coito, a sedução e as consequências. Se, num primeiro estádio, Júlia aparece em cena sempre erecta e João mais cabisbaixo — vincando a sua superioridade hierárquica, social e o seu domínio pleno do território —, logo que acontece a relação carnal entre ambos a actriz passa a ver o seu campo de acção mais delimitado e ao nível inferior, do chão.

Muitos encenadores optam por fazer a cena do beijo no botim, bota ou sapato com a actriz sentada, virada para o público. No caso da encenação de 2009 no **TNDMII** Batarda chega mesmo a colocar a perna em cima da mesa para que o actor lha beije. Mesmo sentada, o papel dos actores é vincar que um consegue baixar-se mais em relação ao outro. Nesta encenação de Luís Varela, a imagem da elevação e da diferença de estatutos é muito mais evidenciada com a posição da actriz encostada à mesa. Numa posição de assumida verticalidade, esta Júlia brincalhona, atrevida, de roupas claras e florais sobressai perante o criado curvado, de roupas negras — contrastantes — aos qual nem se vê a cara. Há, neste beijo, nesta imagem, um erotismo subjacente pela forma como o actor parece tentar subir-lhe com os lábios pelo calcanhar desnudo e pela maneira como a actriz demonstra o seu contentamento.



CCCLXXXI. João beija o pé de Júlia. CENA – Companhia de Teatro de Braga. Encenação de Luís Varela, 1985. Fotografia cedida por Luís Varela.

A mesma verticalidade vamos encontrá-la no segundo momento da peça. Em estado de aflição e desespero, é agora a vez de o encenador dar lugar a uma Júlia humilhada e submissa. Na transposição de Mike Figgis, Julie também aparece deitada no chão com Jean a seu lado, mas o contexto contruído é outro completamente diferente: Julie não se agarra a Jean pedindo que a reconforte ou auxilie. Quem ocupa esse papel é Kristin que entretanto entra e a quem Julie pede auxílio. O mesmo nível de submissão e de humilhação conscientes do personagem feminino em relação ao masculino estão presentes, por exemplo, na transposição de Brigitt Cullberg para ballet. É Julie quem procura Jean e, este, vincando a sua verticalidade, olha-a, do alto com uma imensa satisfação de quem ascendeu hierarquicamente. Na encenação de Luís Varela, o desprezo dá antes lugar à indiferença.



CCCLXXXII. Júlia e João. Momento pós-sedução. CENA – Companhia de Teatro de Braga. Encenação de Luís Varela, 1985. Fotografia cedida por Luís Varela.



CCCLXXXIII. Julie e Jean. Momento pós-sedução. Transposição de Brigit Cullberg. Estocolmo, 1950. Fotografia de Enar Merkel Rydberg.

No que diz respeito ao texto utilizado, é referida no caderno de apresentação a adaptação que Luís Varela fez a partir da versão portuguesa de Ana Maria Patacho e Fernando Midões (cf. Varela, 1985: 29). Porém, o encenador pediu ainda a colaboração do Professor Gonçalo Vilas-Boas para o apoio literário ao espectáculo. Para além de ter seguido de perto a montagem de *A Menina Júlia*, Gonçalo Vilas-Boas teve também uma participação directa na elaboração do caderno de apresentação, onde presenteia o público com o texto «Menina Júlia — Uma leitura», dando conta das circunstâncias especiais em que a peça é escrita (em apenas 15 dias) e que acabaram por marcar a própria atmosfera da obra (cf. Vilas-Boas, 1985: 2). Além disso, foi convidado, no quadro de preparação do espectáculo, para dar uma conferência sobre o *Teatro de August Strindberg*, na Casa Museu Nogueira da Silva, a 22 de Junho desse ano. Gonçalo Vilas-Boas escreve ainda, no *Jornal de Notícias*, num texto intitulado «A Menina Júlia em cena», que a encenação proposta por Luís Varela se aproxima em muito do texto original sueco (cf. *Jornal de Notícias*, 12 de Novembro de 1985). Sublinha que apesar de um cenário demasiado naturalista, a encenação é cuidada e é prova de que se faz «bom teatro fora de Lisboa e do Porto»:

«A encenação que o Grupo CENA agora nos propõe mantém-se muito próxima do texto original. O cenário, talvez demasiado naturalista, permite, contudo, uma contextualização histórica mais fácil. Mas o que nos parece importante é a força e a violência que os actores imprimem aos papéis de Júlia e João. Assim, o conflito — apesar de historicamente contextualizado pelo cenário e pelos figurinos — ganha uma nova dimensão, uma dimensão de actualidade, obrigando o espectador a perguntar-se das razões de tanta violência na relação entre as personagens. Uma encenação cuidada, que torna este espectáculo em algo a não perder e a discutir. É, sem dúvida, uma prova de que se faz bom teatro fora de Lisboa e do Porto.» (Jornal de Notícias, 12 de Novembro de 1985)

Por seu turno, no *Diário de Lisboa*, de forma anónima, alguém discordava de Vilas-Boas, acreditando que a leitura de Luís Varela nada de novo trazia às constantes apresentações de *A Menina Júlia* que vinham sendo feitas no nosso país:

«A peça de Strindberg é uma obra-chave da dramaturgia contemporânea. Não só está certo que os grupos independentes se interessem por ela, como devia até ser obrigatório (se isso não fosse antipático) todos os grupos passarem por ela como uma espécie de exame. Depois desta versão bracarense, o Campolide prepara uma outra, com encenação de Rogério de Carvalho para estreia em breve ao que suponho. Trata-se, como não podia deixar de ser da peça do autor mais representada em Portugal, e suponho que em todo o mundo [...] Desta vez foi o Cena de Braga que propôs uma nova leitura da obra de Strindberg, leitura dirigida por Luís Varela, encenador do CCE. Sem novidades, diga-se desde já. [...] Trata-se de uma leitura que não descobre novas pistas numa obra que não pode deixar de as ter, que se limita a encenar o visível do texto, esquecendo o que provavelmente nele é mais importante, o sub-texto. Não quero com isto dizer que não se trate de uma leitura correcta, que procura mesmo despoletar alguma da carga explosiva que o texto contém — mas o que surge em cena é insuficiente, é excessivamente respeitador.» (Diário de Lisboa, 23 e Dezembro de 1985)

O facto de a peça começar a ser sucessivamente representada e abordada, até aqui, sempre pelo seu lado mais naturalista, tentando recriar os finais de oitocentos e a relação entre a filha mimada de um conde, uma *meia mulher* desequilibrada, e um criado pode justificar uma crítica como a que se acaba de apresentar, onde a novidade está ausente. Porém, em cada encenação feita há sempre um acrescento e uma leitura diferente. Podem repetir-se as tendências, os cenários, o guarda-roupa, mas o contributo é sempre mais um numa longa caminhada que acompanha e reproduz, no fundo, a história teatrológica portuguesa.

3. Teatro das Beiras, 1996: a encenação inclinada de Rui Sena.

O Teatro das Beiras, tal como o **TEAR**, a **CENA**, o **CENDREV** e o Teatro de Almada, foi criado enquanto companhia de teatro profissional com o objectivo claro de dinamizar

culturalmente uma zona interior do país – neste caso a Covilhã – contribuindo, desta forma, para o movimento de descentralização teatral.

A companhia leva à cena *A Menina Júlia* em 1996, com estreia a 12 de Dezembro, numa encenação de Rui Sena, contando com o trabalho actoral de Helena Faria (Menina Júlia), Miguel Telmo (João) e Fátima Apolinário (Cristina) para a interpretação dos personagens desta peça. No mesmo ano em que *A Menina Júlia* fora escolhida para encerrar 1996, a companhia havia já apresentado quatro espectáculos: *Eh Canseira*, textos de Gil Vicente e de Anrique da Mota, a 12 de Janeiro; *A Arte da Comédia*, de Eduardo di Filippo, numa tradução de Mário Viegas, a 1 de Junho; *Passos de Comédia*, textos de Lope de Rueda, traduzidos por Gil Salgueiro Nave, a 20 de Julho, e *A Pele de um Fruto numa Árvore Podre*, de Victor Haim, traduzido por João Azevedo e José Carlos Pontes, a 31 de Outubro. Segue-se-lhe a tragédia de Strindberg.

Nesta selecção de peças é visível a importação de vários autores estrangeiros, havendo apenas um espectáculo com autores nacionais e que se inscrevem ao nível dos clássicos da literatura dramática portuguesa: Gil Vicente e Anrique da Mota. Podemos também referir que é dada especial atenção à tradução, uma vez que a companhia tem a preocupação em elaborar sempre uma nova versão do texto.

A Menina Júlia não foi excepção. A tradução esteve a cargo de Rui Sena, o encenador, e de José Manuel Mendes, o responsável pela dramaturgia. Ambos optaram pelo confronto de vários textos intermediários para a versão portuguesa: a tradução inglesa de Edwin Björkman, *Miss Julie*, editada pela Dover Thrift Editions; a tradução espanhola de Lorenzo Lopez Sancho, de 1982, *La Señorita Julia*, editada pela MK1 e a tradução portuguesa que Helena Domingos realizou para o Grupo de Teatro Hoje. No entanto, a versão de Rui Sena é sobretudo fiel ao texto de Helena Domingos.

Strindberg encheu, durante sessões, o palco do Teatro Cine da Covilhã. Através de uma encenação arrojada, Rui Sena concebeu uma rampa no meio do palco, «particularmente ajustada a uma encenação que privilegia os movimentos de subida e de descida (de classe).» (Público, 17 de Dezembro de 1996)

Manuel João Gomes foi o responsável pela crítica deste espectáculo no jornal *Público* que intitulou «O nórdico e o meridional» e sublinha a criação de uma violência

surpreendente nesta encenação e no trabalho dos actores que se revelou bastante eficaz:

«...o plano inclinado confere uma grande violência ao confronto entre a senhora e o criado — com ela a decair e derrapar cada vez mais no plano psicológico, moral e económico e com ele a subir decididamente em maquiavelismo, malícia e crueldade. Mas este conflito social e moral, agravado pela concomitante guerra dos sexos, vive essencialmente do trabalho dos actores e o trio que Rui Sena dirige é digno de se ver.

Helena Faria (que esteve recentemente em Lisboa, no "S03 H04" da Companhia de Teatro de Aveiro) é uma Menina Júlia excepcional, que dá ao seu processo de decadência moral e física cambiantes surpreendentes. Miguel Telmo, no criado, trabalha num registo diverso mas tão brilhante como o que já este ano mostrou dominar na "Arte da Comédia" de Di Filippo. Fátima Apolinário, a criada, consegue momentos de uma energia inesperada num papel que é definido pela resignação.» (Público, 17 de Dezembro de 1996)

De facto, é na Covilhã e em 1996 que se faz uma das encenações mais inovadoras de *Fröken Julie* em Portugal. Essa inovação passa seguramente pelas opções cénicas e pela leitura que foi feita da peça. Rui Sena explica como toda a construção foi concebida numa estreita cumplicidade entre todos os elementos do grupo, particularmente com José Manuel Castanheira e Manuel Mendes. Refere ainda como se chegou à construção de um plano inclinado para fazer desenrolar a acção e as dificuldades que um cenário assim acarretava para a movimentação dos actores:

«[...] o Manuel Mendes e José Manuel Castanheira, de resto, o cenógrafo com quem trabalhei a maioria das vezes. Eu sempre trabalhei com pessoas que pudessem ser um valor acrescentado para o produto final, quer fosse na parte da cenografia, da música,...

O cenário da *Menina Júlia* parte de uma coisa — que o Manuel João Gomes refere — que é a luta de classes e o desejo de ascensão do criado..

Das encenações que eu fui vendo da *Menina Júlia*, toda a gente deixava um pouco escondida aquela coisa da relação física que ela tinha, de facto, com o criado.

Eu sabia que ia trabalhar com um público que não estava habituado a ver teatro e tinha que criar elementos e indícios que pudessem dar ferramentas ao espectador só por aí pudesse lá chegar.

Parti sempre da noite de São João: o calor, os balões, a sensualidade toda que o São João tem. Agora se o nosso São João tem, de facto, essa carga erótica comparativamente à noite que Strindberg escolhe para fazer desenrolar a acção? Repara, eu acho que o saltar à fogueira é uma coisa extremamente sensual! E a sensualidade está presente na minha encenação.

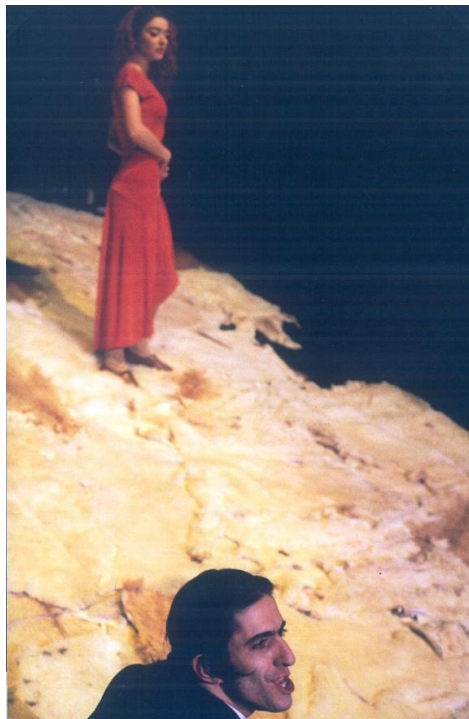
Eu trabalhei na dramaturgia com o Manuel Mendes — não o da Cornucópia— e, portanto, aproveitámos as coisas que pareciam mais próximas de nós: um teatro que trabalha no

interior não tem que fazer peças a pensar que as vai apresentar em Lisboa. Aqui trabalhas com um público diferente! Mas eu tinha que fazer essa leitura primeiro por uma modernidade que me era exigida enquanto encenador, pela estética que sempre defendi. Esta peça foi feita há 15 anos e, neste espaço de tempo, a nossa sociedade avançou muito nas relações entre as pessoas e nos tabus que se prendem com a natureza dessas relações. Agora imagina em relação ao século XIX ou em relação à primeira encenação que foi feita da peça em Portugal.

Quando pensei na peça, pensei no que podia dar de ferramentas ao próprio público. Por exemplo, a cozinha devia estar num nível inferior, como aliás, vais encontrar em quase todas as encenações — as cozinhas tinham que comunicar com a parte de cima — e aqui a cozinha fica no nível superior.

A rampa depois pode ter duas leituras: se a quiseres tomar como um espaço da casa é isso mesmo, mas é sobretudo um espaço de conforto.

Depois temos ainda que considerar que era muito difícil trabalhar numa rampa, tinha uma inclinação muito acentuada e estava coberta por peles macias. Os actores tiveram mesmo que colocar um anti-derrapante nos sapatos para conseguirem trabalhar, não havia outro modo.» (Entrevista a Rui Sena, 16 de Fevereiro de 2012)



CCCLXXXIV. Júlia (Helena Faria) e João (Miguel Telmo). Momento pós-sedução. Teatro das Beiras. Encenação de Rui Sena, 1996. Fotografia de Susana Paiva.

Na fotografia apresentada mostra-se já o momento pós-sedução. Rui Sena prefere utilizar este termo «pós-sedução», pois o coito, a relação carnal, é apenas sugerida, pairando sempre no ar a dúvida da consumação efectiva. Na imagem é possível observar a contemporaneidade dos trajés e do cenário: o vestido vermelho e simples que contrasta com a brancura das peles e o guarda-roupa negro de João. Apesar da

verticalidade de Júlia, é visível já alguma submissão nos gestos — as mãos encolhidas, sob o ventre, os olhos semi-cerrados — ao contrário da postura de João que se dirige à quarta parede, falando para a linha do público.

«Um dos nossos objectivos era trabalhar com matéria que tivesse muito a ver com esta região. Os balões de São João que iluminam o palco remetem para o Verão, para o calor, mas nós estávamos em Dezembro, no Inverno, e chegámos a trabalhar aqui com dois graus e os actores com aquelas roupas leves, sobretudo o vestido dela. Outra coisa que conseguimos arranjar foi o alecrim e então, antes do público entrar, queimávamo-lo e as pessoas sentiam-no. Percebiam logo onde estavam e qual era a noite em causa. Nunca lhes passou pela cabeça associá-lo, por exemplo, a um incêndio. Os pequenos pormenores faziam despoletar uma identificação imediata.

Além disso, esta concepção do espaço dá-nos uma grande liberdade de acção porque permite que seja visível a ascensão de uma classe e o declínio de outra: os movimentos são sempre ascendentes para o criado e descendentes para a menina Júlia.

Havia uma cena em que ela aparece de um suposto quarto desnudada, na parte de cima da rampa, junto à cozinha — aqui nas fotografias está tudo negro, mas a cozinha ficava nesta linha, no cume de onde parte a inclinação: ela aparecia dando a impressão que se vinha a vestir. Isto também deixava claro para o público o que se tinha passado, apesar de ser uma cena muito ténue, não há uma completa nudez em palco.» (Entrevista a Rui Sena, 16 de Fevereiro de 2012)



CCCLXXXV. Júlia compõe o vestido. Momento pós-sedução. Teatro das Beiras. Encenação de Rui Sena, 1996. Fotografia de Susana Paiva.

Na fotografia que se segue verifica-se já a decadência da heroína, numa clara posição de horizontalidade no meio do salpicado das cores das peles que Rui Sena sublinha que têm um significado muito próprio. Assim, o que o encenador designa como um

local de conforto pela suavidade e candura da pele animal começa agora a transformar-se num espaço de tensão dramática e de agonia evidente.



CCCLXXXVI. Júlia relata as suas recordações de infância, enquanto bebe o vinho com João. Teatro das Beiras. Encenação de Rui Sena, 1996. Fotografia de Susana Paiva.

«É importante também ver como este espaço de conforto se pode tornar num lugar mórbido. Na realidade, se tu olhares para este cenário dá uma vontade enorme de estar ali, por causa das peles macias, atraentes, mas nas cores das peles a escolha não foi aleatória: se reparares há peles de ovelha e de carneiro. O branco é salpicado pelo negro e essa cor torna-se depois mais dominante na parte de baixo que é onde a menina Júlia vai cair... isto transmite essa ideia oposta ao conforto, ajuda também a criar a tensão. Jogávamos muito com a cara dela, a maquilhagem: os lábios muito vermelhos e a cara muito branca - o erótico *versus* a virgindade dela, a perda dessa virgindade. E havia esta questão da pele do animal na nossa pele.» (Entrevista a Rui Sena, 16 de Fevereiro de 2012)

O encenador insiste muito na ideia de haver uma identificação do público com a acção. Mencionou sobretudo o recurso aos cinco sentidos: a visão — através da visualização da festa e da tragédia: os balões, os actores, o cenário; a audição — a música, as vozes; o tacto — o toque das peles de ovelha e de carneiro, o toque na pele dos actores; o paladar — o sabor do vinho bebido; o olfacto — através do odor das ramadas de alecrim queimado.

A identificação não se reduz meramente aos costumes festivos, mas também aos comportamentos sociais: à fuga da responsabilidade por parte do homem, à cobardia e

à falta de carácter, um pouco na linha do costume antigo da «mulher enganada» quando perde a virgindade e do homem que a abandona e que já não quer casar.

«Nós não podíamos fazer uma leitura sueca da peça que em termos culturais é tão distante e então temos que trabalhar para um público nacional. Os materiais escolhidos são muito ambíguos, dão-te muitas leituras: independentemente de ser na Covilhã ou em Lisboa. Esta peça acaba por ter que ver com o nosso povo e com o nosso interior: quando acontece uma relação destas em que as coisas não correm como o esperado é típico o homem não querer assumir nada. Ela está sozinha e tem que resolver a situação por si mesma. A navalha é uma solução!

A peça tem tantas pontas soltas que as abordagens são inúmeras, porém toda a gente abordava Strindberg de forma muito clássica e eu queria fazer alguma coisa diferente, que esteticamente me entusiasmasse. Eu nunca me identifiquei com um teatro que punha animais em cima de palco para fazer, por exemplo, Gil Vicente — os animais não são actores, não são para estar no teatro. Devem estar no campo a comer erva!» (Entrevista a Rui Sena, 16 de Fevereiro de 2012)



CCCLXXXVII. Cena final. Júlia pondera o suicídio. Estado de transe. Teatro das Beiras. Encenação de Rui Sena, 1996. Fotografia de Susana Paiva.

Nesta imagem, o cabelo cor de fogo e volumoso, bem como os lábios vermelhos e carnudos são realçados pelos opostos: brancura do casaco, a lâmina fria, as peles quentes.

Quando questionado sobre as influências estéticas a que é permeável ou que tipo de modelo teatral importou ou construiu, Rui Sena não se quer comprometer com uma única escola. O seu trabalho é resultado de toda uma experiência de vida que se vai

construindo aos poucos. No entanto, não deixa de realçar a tradição de uma escola de vanguarda alemã e o contributo de Edward Bond na sua linha de trabalho:

«Muitas pessoas ligadas ao teatro falavam e continuam a falar de Stanislavski como se não se tivesse passado mais nada no teatro desde aí. Stanislavski é do século XIX e entretanto outras teorias e estéticas surgiram e eu sigo por aí.

Claro que a sua estética me influenciou, não digo o contrário. Depois veio Brecht. O Edward Bond veio já mais tarde, mas o Heiner Müller é certamente incontornável. Estive na RDA e também aí fui confrontado com diversas opções. O meu trabalho tem uma unidade. Todavia, este trabalho, em específico com o José Manuel Castanheira foi determinante. O interessante é fazer algo de que ninguém está à espera. Lembro-me que o Manuel João Gomes chegou mesmo a dizer que esta tinha sido a melhor *Menina Júlia* feita até ao momento. É só uma opinião! Era a dele. Mas a verdade é que as opções que nós tomámos davam uma liberdade incrível aos actores, apesar de não ter sido nada fácil trabalhar com eles, porque se estavam sempre a queixar do frio e da rampa. Não tinham equilíbrio [risos]. Mas não me prendo muito a um único formato. Vou construindo o meu trabalho aos poucos, seguindo várias linhas. Olha agora, por exemplo, ando entusiasmadíssimo com os pequenos formatos! Se esta *Menina Júlia* teria mais sucesso hoje do que aquele que teve em 96? Provavelmente teria! Só que agora faria já outra coisa completamente diferente.» (Entrevista a Rui Sena, 16 de Fevereiro de 2012)



CCCLXXXVIII. João prepara-se para beijar o pé de Júlia. Teatro das Beiras. Encenação de Rui Sena, 1996. Fotografia de Susana Paiva.



CCCLXXXIX. Júlia e João preparam-se para fugir. Cristina descobre os seus planos. Teatro das Beiras. Encenação de Rui Sena, 1996. Fotografia de Susana Paiva.

Nesta imagem, pode verificar-se já uma certa equidade no posicionamento dos actores. Progressivamente, João continuará a subir e Júlia a descer. Na linha da cozinha, permanece Cristina que não sai do seu ambiente. O pequeno rosto é visível, apesar da escuridão circundante sobretudo como pano de fundo.

De um modo geral, a encenação de Rui Sena distancia-se de todas as representações que têm sido feitas da peça no nosso país, sobretudo porque a tendência é aquela que o encenador mencionou e que ainda hoje se mantém: a de fixar a peça e tratá-la dentro de um quadro do teatro clássico.

Nas considerações finais a todo este estudo far-se-á uma breve retrospectiva das encenações feitas, recorrendo a imagens que foram sendo conseguidas através do contacto com as várias companhias, grupos de teatro e particulares. No que diz respeito à cartografia da peça, é interessante acompanhar também o apêndice — Teatrografias: encenações — uma vez que a partir de uma exposição cronológica, é passível de análise uma comparação entre estéticas de divulgação, considerando a tipologia da companhia que encenou *Fröken Julie* e os objectivos que estiveram na génese dos vários projectos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Chegado a este ponto, torna-se importante agora fazer uma reflexão final sobre todos os capítulos anteriores.

Em primeiro lugar, julgou-se que para fazer a análise de uma obra ou da recepção de uma obra em determinado país, neste caso o nosso — Portugal, o primeiro passo a dar seria o de fazer uma apresentação, ainda que não se revele muito detalhada, da vida e obra do autor. Não havendo estudos biográficos exaustivos sobre August Strindberg feitos em Portugal, considerou-se importante fazer uma exposição dos momentos mais marcantes da sua vida: a sua ascendência, os seus relacionamentos amorosos e momento da sua morte. Só entendendo a vida de August Strindberg e a sua obra, se pode entender de que forma *Fröken Julie* é construída e qual é o seu significado dentro da unidade dramática strindberguiana.

Considerando a recepção desta obra particular em Portugal, teve obviamente que se reflectir um pouco sobre as primeiras encenações e publicações que se fizeram do autor em solo nacional. Como foi referido, a recepção de Strindberg acompanha vários sistemas políticos e conjuncturas sociais do nosso país: começa por ser levado à cena ainda durante a Monarquia, passando pela Primeira República, os Estado Novo, o período pós-revolucionário e os tempos actuais de um sistema democrático que se revela estável.

Fröken Julie (1888), porém, tem uma recepção muito tardia na Península Ibérica. Estreia um pouco por toda a Europa e só em 1960 chega a Portugal e em 1961 a Espanha.

Apesar de em 1960, Redondo Junior ter utilizado a tradução francesa de Boris Vian, a encenação de Jacinto Ramos no Teatro Nacional D. Maria II importa directamente os modelos do teatro sueco da altura, nomeadamente das sucessivas encenações que

Sjöberg fez quer na Suécia, quer em Paris. *Fröken Julie* e *A menina Júlia* nunca pareceram estar tão próximas em termos de estética e de contemporaneidade.

Uma vez que a importação da peça, enquanto espectáculo teatral e suporte literário, é feita por via indirecta, isto é, através do recurso a traduções intermediárias, procurou-se traçar o percurso teatrológico desta obra de Strindberg em dois níveis distintos. Num primeiro momento, considerou-se pertinente mostrar o impacto da obra a nível mundial, para demonstrar que efectivamente antes de chegar a Portugal, a peça já tinha tido um vasto número de representações na Europa e nos Estados Unidos da América que, como já foi sobejamente salientado, foram os grandes responsáveis pela difusão das traduções do dramaturgo em língua inglesa.

Após a demonstração do impacto da peça um pouco por todo o mundo e das transposições e adaptações que dela se foram sucessivamente fazendo, o objectivo deste estudo foi passar depois para um segundo momento de análise: demonstrar de que forma, a partir da Revolução de Abril, a peça passou a ser encenada. Num período em que já não há censura, em que se espera que haja uma construção de uma ideia de teatro nacional distinta daquela que o Estado Novo propositadamente construíra, em que as companhias de teatro independentes começam a surgir e a tentar subsistir um pouco por todo o país, a peça começa a ganhar alguma representatividade dentro do panorama teatral português.

Após o período revolucionário, este estudo termina com as últimas encenações feitas, nomeadamente com a do Teatro Nacional, em 2009, que foi a instituição com que se começou o estudo da recepção.

Assim, num período de quase meio século, que modificações se registaram em termos teatrológicos na apresentação da peça ao público? Que importação de modelos teatrais sistematicamente foi feita? Que inovações? Que adaptações? Tudo isto num presente em que nunca houve tanta liberdade e motivação para a formação de pessoas relacionadas com os vários departamentos das artes cénicas, agora que vivemos num mundo cada vez mais globalizado, em que a partilha de informação e de conhecimento nunca foi tão rápida.

Assim, é necessário voltar a introduzir a informação sobre a construção da peça nos canais intermediários e que servem de modelos às encenações portuguesas. Desta forma, surge a inclusão das últimas encenações que foram feitas em França, Espanha e Inglaterra, salientando as adaptações que a peça foi sofrendo. Os textos intermediários que servem de suporte às traduções portuguesas têm várias origens: francesas, inglesas e uma espanhola. E os textos escolhidos revelam uma canonização de determinados tradutores: Boris Vian, Terje Sinding, Michael Meyer, Edwin Björkman e Francisco J. Uriz. Repare-se que nenhum dos textos intermediários utilizados nas encenações espanholas foram eleitos para cotejamento de texto por parte dos encenadores portugueses. Rui Sena e Luís Varela optaram pela versão de Francisco Uriz — residente na Suécia durante vários anos — ao invés do texto de Olga Linder, que foi das primeiras traduções da peça feita em língua espanhola e para um espectáculo teatral. Sublinhe-se ainda que a valorização da fidelidade ao original sueco tem vindo a ganhar maior visibilidade. Essa preocupação foi amplamente manifestada pela tradução de Augusto Sobral, que procurou um apoio linguístico e académico para o desenvolvimento do seu trabalho.

No que diz respeito ao país de origem, foi importante destacar o trabalho levado a cabo pelo Teatro Real Sueco — Dramaten — e pelo teatro nacional sueco em Helsínquia, Svenska Teatern, para aferir se a importação directa continua a ser feita dentro dos mesmos moldes, após a primeira encenação de 1960. Como se pôde verificar, as estéticas teatrais nórdicas e francesas distanciam-se largamente das estéticas inglesas, espanholas e portuguesas.

De salientar, no entanto, que no caso do Reino Unido, o facto de Patrick Marber e Phil Willmott terem feito adaptações distintas da obra leva a que não haja uma necessidade directa para adaptar o teatro de Strindberg por si só. Assim, as obras de Marber e de Willmott assumem essa contemporaneidade, legando a Strindberg um modelo teatral clássico, fiel à reprodução de uma época: os finais de oitocentos e o movimento artístico — Naturalismo.

Distanciando-se claramente das últimas encenações levadas a cabo em França e na Escandinávia, as companhias teatrais portuguesas mantêm-se presas à estética naturalista e oitocentista de Strindberg: apresenta-se com regularidade uma menina

Júlia — filha de um conde — que passa a noite de São João numa cozinha-cave e que dorme com o criado, acabando por cometer suicídio. Explora-se a luta de classes, o conflito homem-mulher, a sobrevivência do espécime mais forte.

Tratando-se de uma estrutura com significativo poder económico como o Teatro Nacional D. Maria II ou de uma companhia mais pequena como a Companhia de Teatro de Portalegre, a peça é sistematicamente abordada por este prisma.



CCCXC. Encenação de Jacinto Ramos, TNDMII, 1960.



CCCXI. Teatro da Cantina Velha, 1980.



CCCXCII. Encenação de João Guedes, TEAR, 1980.



CCCXCIII. Encenação de Luís Varela, CCE, 1983.



CCCXCIV. Encenação de Luís Varela, CCE, 1985.



CCCXCV. Encenação de Mário Rui, Grupo de Teatro Esteiros, 1996.



CCCXCVI. Encenação de Juvenal Garcês, Companhia Teatral do Chiado, 1999.



CCCXCVII. Encenação de José Mascarenhas, Teatro de Portalegre *O Semeador*, 2003.



CCCXCVIII. Encenação de João de Mello Alvim, Companhia de Teatro de Sintra, 2005.



CCCXCIX. Encenação de Rui Mendes, TNDMII, 2009.



CD. Encenação de Bruno Bravo, Primeiros Sintomas, 2009.

No caso particular do teatro nacional D. Maria II é também interessante referir os modelos que estiveram na génese das suas produções, cinematográficos em ambos — a abordagem de Sjöberg por Jacinto Ramos e a de Mike Figgis por Rui Mendes. Porém, Jacinto Ramos importa um modelo sueco ao passo que Rui Mendes importa claramente um modelo inglês.

Contudo, destaca-se a encenação feita por Rui Sena em 1996 que claramente se distancia destas encenações. Numa companhia teatral do interior do país, com um público pouco habituado a frequentar instituições culturais e mesmo com pouca instrução escolar à data, Rui Sena opta por despir a peça do seu ambiente cultural de 1888. A filha do conde dá apenas lugar a uma mulher que socioeconomicamente tem um estatuto mais elevado do que o empregado e a cozinha situa-se num plano superior, de onde os personagens partem para o declínio ou ascensão.

E como também foi referido, o Teatro de Laboratório Sfumato foi o responsável por apresentar uma encenação distanciada dos modelos clássicos em Portugal, nomeadamente no Teatro Nacional S. João.



CDI. Encenação de Rui Sena, Companhia Teatro das Beiras, 1996.



CDII. Encenação de Margarita Mladenova, Teatro de Laboratório Sfumato, TNSJ, 2011.

O discurso da crítica teatral em relação a esta peça ao longo dos vários anos também não soube tecer os melhores louvores. O discurso teatral é, no entanto, relativo. A crítica prende-se frequentemente com relações interpessoais, de interesses e de poder. A projecção dada aos espectáculos realizados em Lisboa é claramente distinta, na maioria dos casos, da projecção dada aos espectáculos realizados no interior do país. Além destes factores, saliente-se que este discurso tende cada vez mais a reduzir-se à apresentação do autor, da obra e do espectáculo em si, como se se tratasse de uma divulgação publicitária apenas.

Os espectáculos que constituíram o objecto de análise deste estudo apresentam-se, assim, como reflexo de uma fragilidade em termos da negociação entre o original e o texto de chegada. Esta fragilidade prende-se com o facto da adaptação cénica se fixar mais numa importação sistemática de determinado modelo teatral e literário.

Este processo de negociação torna-se ainda mais complexo se se atender às especificidades da articulação verbal, cultural e aos elementos figurativos distantes da cultura de partida e a sua reescrita numa outra língua, destinada a uma outra realidade.

O estudo dos culturemas de carácter específico ou arquétipos de uma cultura universal que foram referidos na introdução deste estudo são importantes para fazer a passagem entre os vários sistemas: linguístico, cultural, literário, dramático.

Uma das definições que Lucia Nadal refere como sendo válida para culturema é a de que este se trata de «Un fenómeno social de una cultura A que es considerado

relevante por los miembros de esta cultura y que, cuando se compara con un fenómeno social correspondiente en la cultura B, se encuentra que es específico de la Cultura A» (Nadal, 2009:3).

O culturema que mais se impõe em *Fröken Julie* é, de facto, a noite em que se desenrola a acção, o *midsommarafton*, cuja celebração é um elemento específico da cultura nórdica:

«Sweden already has two national days: Christmas Eve and Midsummers's eve. this was one argument when the issue of an official national day was debated around 1900. when the poet Verner von Heidenstam wrote what he hoped would become sweden's national anthem, he summarised "Swedishness" by describing the weather and light on those two days: "Fall, Yuletide snow, and whisper piny plains! Burn, eastern star, throughout the night of June!". Twilight paintings became popular in the 1890's. Artists portrayed the long, slide-lit spring and summer evenings - or winter nights with luminous snow. Nature in its seasonal garb became a symbol of a new national spirit. The focus on Nordic twilight also led to a more sweeping style with fewer details and more emphasis on outline than on realism, in line with international ideas.» (Ahlund *et al.*, 2011: 12)

Esta especificidade de definir «swedishness» através da luz e do *midsommar* é um elemento muito importante. Este movimento da recuperação de elementos nacionais preocupou vários artistas e Strindberg não escolheu esta noite de forma aleatória. A riqueza do folclore sueco e das festividades relacionadas com este período começam a ganhar um destaque significativo a partir dos finais de oitocentos.



CDIII. Anders Zorn (1860-1920), *Midsommar dans*, 1897, National Museet, Stockholm.

Tome-se como exemplo o pintor Anders Zorn que, tal como muitos outros artistas dessa época, se mudou da cidade para o campo. As suas razões estavam, em parte, relacionadas com o romantismo nacional e o desejo de viver num cenário que pudesse ser olhado de várias formas para ser fundamentalmente sueco. Zorn mudou-se para a sua região nativa, Dalarna, e ajudou a preservar as suas tradições. *A dança do Solstício de Verão* data de 1897, um ano após a sua mudança. Trata-se de uma cena nocturna, mas, como se pode verificar, é na luz e na diversão entre os camponeses que o espectador se centra. É num ambiente semelhante que se desenvolve a peça *Fröken Julie*. Strindberg escreve a peça nove anos antes de Zorn apresentar a sociedade sueca com este quadro. Em nove anos, o cenário de Strindberg e que Sjöberg tanto explora na sua transposição cinematográfica está claramente patente em Zorn, como se de réplicas se tratassem.

No contexto de um esforço voltado para a transferência para a cultura receptora, o *midsommarafton* passa a ocupar o lugar da noite de São João. Porém, ao considerar as associações feitas à festividade sueca, percebe-se que a transferência não é um equivalente directo:

«Trolsk är natten i midsommartid. Laddad med naturens krafter, erotik och romantik. Det är nu Näcken är som farligast och häxorna härjat fritt. Det är nu du kan se in i framtiden och plocka läkande örter.

Årets kortaste natt, sommarsolstånd, en vändpunkt.

Midsommarfest i grönskande natur är en livskraftig tradition, en av få utan stark kyrklig koppling.

Firat midsommar har vi gjort länge. I hundratals år tråddes dansen i eldars sken.

Men vid medeltidens slut kom majstången från Tyskland, konkurrerade ut midsommareldarna.»¹¹⁴ (Nordiska Museet Katalogen)

¹¹⁴ «As noites do solstício de verão têm ligações aos feitiços com a sua quase perpétua meia luz, uma época em que os poderes da natureza, do erotismo e do romantismo fazem sozinhos o seu trabalho. Dizem que nove variedades diferentes de flores juntas podem levar a pessoa a sonhar com o seu futuro. A noite mais pequena do ano, o solstício de verão, marca não só um ponto de viragem mas também um clímax no ano sueco.

As celebrações têm lugar a céu aberto, quando a floresta e os campos estão no seu auge. As pessoas começam a dançar cedo à luz das fogueiras, mas, mais tarde, dançam junto ao mastro (mastro de maio decorado com verdura) introduzido pelos alemães na baixa idade média.» (trad. livre)

Em Portugal, a noite de S. João há muito que perdeu grande parte do seu carácter pagão e foi completamente assimilada pelas festividades dos santos populares, estando, por isso, estreitamente relacionada à religião cristã.

Na sua tradução para a encenação de 1999 de Juvenal Garcês, Rita Lello foi a única tradutora até ao momento que decidiu manter a opção do texto intermediário francês que utilizou, a versão francesa de L. Calame, F. Chattot, M. Langhoff, P. Macasdar, N. Rudnitzky, M. Schambacher, e seguir a mesma proposta que estes tradutores: «*La nuit de la Mi-été*» (cf. Strindberg, 1990b) e, durante o espectáculo apresentado pela Companhia Teatral do Chiado, a acção começou por se desenrolar durante a «*Noite da Festa do Sol*», o que não lhe valeu um grande elogio por parte da crítica, conforme relatou a actriz em entrevista:

«Começámos a fazer a peça na noite da festa do sol, mas a crítica não percebeu onde é que queríamos chegar. Tornávamo-nos muito distantes do público, porque cá não existe nada disto. Acho que nas últimas encenações que fizemos já nem utilizámos essa designação. Passou a ser noite de São João e pronto.» (Entrevista com Rita Lello, 2004)

Ora esta tentativa falhada da tradução de Rita Lello é bastante reveladora da distanciação cultural entre os dois países. Daí que o compromisso entre uma cultura nórdica e uma cultura mediterrânica exija reflexões e adequações ponderadas por parte do tradutor e conseqüentemente do encenador.

Do ponto de vista linguístico, Törnqvist considera também que a especificidade da cultura sueca é muito mais abrangente e que coloca questões que não se prendem somente com conceitos linguísticos — significado/significante —, com conceitos etnográficos e expressões idiomáticas. A relação entre o discurso e a entoação do mesmo assume na língua sueca uma particularidade que quando transposta para a língua e cultura de chegada também se assume como um campo desconfortável (cf. Törnqvist, 2001: 33-40). O confronto existente entre pergunta e resposta, entre o emissor e o receptor é, na opinião deste autor, extremamente complexa. Nem sempre — e toma o exemplo das traduções inglesas — as perguntas no original sueco são traduzidas como questões. Tomam antes o lugar de exclamações, invocando e sublinhando o plano da admiração:

«KRISTIN. Gick det till på det viset Nej! vad han säger?»

(Kristin. Is that whar happened? No! You don't say!)» (Törnqvist, 2001: 24)

Este plano de reflexão não é sequer posto pelo encenador e pelo tradutor para teatro. O texto deve reproduzir um discurso fluente e reconhecido pela cultura de chegada.

O fragmento textual citado situa-se na parte da obra em que Jean conta a Kristin o que aconteceu entre Julie e o noivo. Então corresponderia a uma tradução similar: «Foi isso que aconteceu? Não me digas!» (trad. livre)

Outro exemplo claro desta realidade surge quando Julie e Jean discursam sobre o modo como a menina acabou o noivado:

«FRÖKEN. Han [fästmannen] ville nog [bli min slav], men han fick inte! Jag ledsnade på honom!

JEAN Jag såg det - på stallgårn?

FRÖKEN Vad såg ni?

JEAN Der jag såg - Hur han slog opp förlovningen!

(Miss Julie. Oh, he [the fiancé] was willing enough [to be my slave], but he didn't get the chance! I tired of him.

Jean. I saw - in the stable.

Miss Julie. What did you see?

Jean. What I saw. - How he broke off the engagement!» (Törnqvist, 2001:35)

Numa tradução para língua portuguesa o fragmento textual corresponderia a:

«Menina – Oh! Ele bem queria, mas não teve oportunidade! Cansei-me dele.

Jean. Eu vi... no estábulo.

Menina. O que é que viu?

Jean. Vi o que vi... a forma como ele quebrou o noivado!»(trad. livre)

Desta forma, facilmente se percebe que em língua portuguesa para além da supressão também da pergunta em «Jag såg det - på stallgårn?», numa tradução literal «Eu vi isso – no estábulo?», que não faz sentido na nossa produção de discurso, dentro deste

contexto de surpresa e de confronto, também a utilização dos travessões é suprimida, dando lugar às reticências que são o fio condutor da lacuna de informação, de uma certa ironia, deixando o discurso em aberto.

Assim, numa operação tradutológica o tradutor tem que articular vários elementos da cultura de partida com a cultura de chegada, que se adequem depois a uma reescrita para a cena, pois esta acaba por ser o condutor maior da transmissão desses textos.

E essa reescrita e adaptação à cultura nacional são, de facto, uma sistemática preocupação dos encenadores portugueses. Tal como foi possível verificar ao longo deste estudo, as companhias esforçam-se por produzir quase sempre uma nova tradução — a sua reescrita para aquela encenação específica.

Porém, conclui-se também que essas reescritas são resultado da reutilização de muito material já existente, isto é, de traduções elaboradas para espectáculos anteriores. Se, por um lado, há a preocupação em actualizar o texto a utilizar a partir da utilização de um antigo, a mesma preocupação não parece revelar-se no que diz respeito à inovação estética.

Sobre esta matéria, Phyllis Zatlin explica que o próprio drama é, por si só, uma matéria de conflito. Não só o conflito exposto em cena, mas também encerra em si o próprio conflito da transposição para palco e da tradução, adaptação ou reescrita. Assim, defende o autor, este conflito é bem-vindo para o espectador:

«Drama, by definition, is the story of conflict. No conflict, no drama. In that respect, the practice of literary translation presupposes dramatic action, for translators may anticipate from the outset the confluct stemming from the widely held belief that they are traitors who invariably betray the source text. with the old adage, traduttore, traditore, the translator is cast as Iago. [...] in theatrical translation however some betrayal is a necessity. As Ortrun Zuber succinctly observes, 'a play is dependent on the immediacy of the impact on the audience' (Zuber, 1980: 92). readers who are committed to learning more about another culture may have no problem with translated novels that offer explanations in footnotes or that inspire them to research unfamiliar references. spectators in the theatre must gasp immediately the sense of dialogue. readers may delight in the recreation of antiquated language within a narrative text, but, as hamlet maintains, actors on stage must be able to speak the speech 'trippingly on the tongue'. [...] To achieve speakable dialogue, theatrical translators can and do adapt. (Zatlin, 2005:1)

Fröken Julie necessita que, para além de uma atenção específica ao texto, o criador de teatro se afaste não só do texto original como também se distancie do contexto artístico e estético em que foi concebido, centrando-se num processo de reabilitação

em relação à imagem e abrindo as portas às possibilidades de criações cénicas do nosso tempo. A importação da obra em Portugal deverá permitir aceder a uma nova linguagem dramática como já acontece no espaço onde a peça nasceu — Suécia — e no principal país que, durante anos, se constituiu como canal intermediário — França.

APÊNDICES

I. APÊNDICE 1: ENTREVISTAS A AUGUST STRINDBERG¹¹⁵

1. August Strindbergs självbekännelse. Georg Brøchner, Maj, 1899.¹¹⁶



CDIV. Caricatura de Forsström Edward no jornal *Söndags-Nisse* n. 40/1900. Wirsén como porteiro da Academia Sueca a deixar entrar o pouco eminente poeta Hugo Tigerschiöld, enquanto escritores como Strindberg, Levertin e Heidenstam têm de esperar à porta de entrada. Pode ler-se no título «*Snille och smak – Bidrag till Svenska Akademien Historia* [Génio e gosto — Contribuições para a História dos Acadêmicos Suecos]» (Michanek, 1998: 87)

Esta entrevista foi anteriormente publicada no jornal *Diário de Notícias* a 23 de Fevereiro de 1986, sob o título «Strindberg visto por ele», não havendo, no entanto, indicação do tradutor do texto. Apesar do conhecimento da entrevista já publicada, o confronto de textos não foi estabelecido, optando-se pela metodologia descrita em nota de rodapé.

«1. Vilket är huvuddraget i er karaktär?»

Svar: Denna sällsamma blandning av den djupaste melankoli och det ryligaste lättssinne.¹¹⁷

¹¹⁵ Todas as traduções são de carácter livre, tendo sido confrontado, sempre que possível e necessário, o original sueco com as traduções francesas de Carl Gustav Bjurström (Bonniers, 1909) Michael Meyer e Elisabeth Sprigge (Georg Brøchner, 1899).

¹¹⁶ Sprigge refere que esta entrevista teve lugar em Maio de 1897. (Cf. Sprigge, 1949: 231. Michael Meyer, por seu turno, refere que o ano é o de 1899 e que este questionário apenas foi publicado a primeira vez, pelas exequias de Strindberg, no domingo de 19 de Maio de 1912, no jornal *Svenska Dagbladet*. (cf. Meyer, 1985: 534).

¹¹⁷ 1. Qual é a característica principal do seu carácter?

Resposta: Uma mistura singular entre um profundíssimo pessimismo e uma surpreendente imprudência.

2. Vilken egenskap sätter ni högst hos en man?

Svar: Brist på småaktighet.¹¹⁸

3. Vilken egenskap sätter ni högst hos en kvinna?

Svar: Moderlighet.¹¹⁹

4. Vilken förmåga skulle ni helst vilja äga?

Svar: Att veta världsgåtan och livets mening.¹²⁰

5. Vilket fel skulle ni mest ogärna vilja ha?

Svar: Småaktighet.¹²¹

6. Vilken är er älsklingsysselsättning?

Svar: Att skriva dramer.¹²²

7. Vad vore den största lycka ni kunde tänka er?

Svar: Att icke vara fiende till någon och icke äga fiender.¹²³

8. Vilken ställning skulle ni helst vilja ha haft?

Svar: Att vara en alltid spelad dramatiker.¹²⁴

9. Vad skulle ni anse som den största olyckan?

Svar: Att sakna sinnets frid och samvetsro.¹²⁵

10. Var ville ni helst bo?

Svar: I Stockholms skärgård.¹²⁶

¹¹⁸ 2. Qual a qualidade que mais admira no homem?

Resposta: A total ausência de mesquinhez.

¹¹⁹ 3 Qual a qualidade que mais admira na mulher?

Resposta: O sentimento maternal.

¹²⁰ 4. Qual o dom que mais gostaria de possuir?

Resposta: Ter a chave para compreender o mistério do mundo e o sentido da vida.

¹²¹ 5. Qual o defeito que mais detestaria possuir?

Resposta: Mesquinhez.

¹²² 6. Qual é a sua ocupação favorita?

Resposta: Escrever peças.

¹²³ 7. Qual seria, para si, a sua maior felicidade?

Resposta: Não ser inimigo de ninguém e não ter inimigos.

¹²⁴ 8. Que ocupação mais gostaria de ter tido?

Resposta: A de ser um dramaturgo representado.

¹²⁵ 9. O que considera ser a maior desventura?

Resposta: Não ter paz de espírito nem de consciência.

11. Er älsklingsfärg?

Svar: Zinkgult och ametistviolett.¹²⁷

12. Er älsklingsblomma?

Svar: Alpviole.¹²⁸

13. Ert älsklingsdjur?

Svar: Fjäriln.¹²⁹

14. Vilka böcker håller ni mest av?

Svar: Bibeln; Chateaubriand: *Genie du Christianisme*; Swedenborg: *Arcana Coelestia*; V. Hugo: *Les Misérables*; Dickens: *Lilla Dorrit*; Andersens *Sagor*; Bernardin de St. Pierre: *Harmonies de la Nature*; Kipling: diverse.¹³⁰

15. Vilka tavlor håller ni mest av?

Svar: Th. Rousseau: »Paysages Intimes»; Böcklin: »Toten-Insel».¹³¹

16. Vilka musikstycken håller ni mest av?

Svar: Beethovens sonater.¹³²

17. Vilken engelsk författare ställer ni högst?

Svar: Charles Dickens.¹³³

18. Vilken engelsk målare ställer ni högst?

¹²⁶ **10. Onde prefere viver?**

Resposta: No arquipélago de Estocolmo.

¹²⁷ **11. Qual a sua cor favorita?**

Resposta: O zinco amarelado e o ametista-violeta.

¹²⁸ **12. Qual a sua flor favorita?**

Resposta: O ciclame.

¹²⁹ **13. O seu animal favorito?**

Resposta: A borboleta.

¹³⁰ **14. Que livros prefere?**

Resposta: *A Bíblia*; *O Génio do Cristianismo* de Chateaubriand; *Os Arcanos Celestes* de Swedenborg; *Os Miseráveis* de V. Hugo; *A Pequena Dorrit* de Dickens; *Os Contos de Fadas* de Andersen; *As Harmonias da Natureza* de Bernardin de St. Pierre; e várias obras de Kipling.

¹³¹ **15. Que quadros prefere?**

Resposta: De Th. Rousseau, a "Paisagem Íntima" e de Böcklin, "A ilha dos mortos".

¹³² **16. Quais as suas músicas preferidas?**

Resposta: As Sonatas de Beethoven

¹³³ **17. Que o escritor Inglês mais admira?**

Resposta: Charles Dickens.

Svar: Turner.¹³⁴

19. Vilka män i historien ställer ni högst?

Svar: Henrik IV i Frankrike och Bernhard av Clairvaux.¹³⁵

20. Vilka kvinnor i historien ställer ni högst?

Svar: Elisabeth av Thüringen och Marguerite de Provence (Ludvig den Heliges gemål).¹³⁶

21. Vilken historisk karaktär föraktar ni mest?

Svar: Man har icke rätt att förakta någon.¹³⁷

22. Vilka diktade manliga gestalter tilltala er mest?

Svar: Louis Lambert av Balzac och Biskopen i Les Misérables av V. Hugo.¹³⁸

23. Vilka diktade kvinnogestalter tilltala er mest?

Svar: Margareta i Faust och Séraphita av Balzac; Florence i Dombey och Son av Dickens.¹³⁹

24. Vilket namn tycker ni bäst om?

Svar: Margareta.¹⁴⁰

25. Med vilket fel hos andra har ni lättast att visa överseende?

Svar. Slösaktighet.¹⁴¹

26. Vilken samhällsreform skulle ni helst önska uppleva?

¹³⁴ **18. E o pintor Inglês?**

Resposta: Turner.

¹³⁵ **19. Quais os homens na História que mais admira?**

Resposta: Henrique IV de França e S. Bernardo de Clarivaux.

¹³⁶ **20. E mulheres históricas?**

Resposta: Isabel da Turíngia e de Margarida da Provença (esposa de Ludvig den Heliges).

¹³⁷ **21. Qual personagem histórico mais despreza?**

Resposta: Não temos o direito de desprezar ninguém.

¹³⁸ **22. Que que personagens masculinos literários se tornam mais apelativos para si?**

Resposta: Louis Lambert de Balzac e o Bispo de Os Miseráveis de V. Hugo.

¹³⁹ **23. E que personagens literárias femininas destacaria?**

Resposta: Margarida de *Fausto* e Seraphita de Balzac; e Florença, em *Dombey e Filho* de Dickens.

¹⁴⁰ **24. Que nome mais gosta?**

Resposta: Margarida.

¹⁴¹ **25. Que defeito mais facilmente perdoa nos outros?**

Resposta.O desperdício.

Svar: Avväpningen.¹⁴²

27. Er älsklingsdryck och er älsklingsrätt?

Svar: Öl och fiskrätter.¹⁴³

28. Vilken årstid och vilket väder tycker ni mest om?

Svar: Högsommar efter varmt regn.¹⁴⁴

29. Ert valspråk?¹⁴⁵

Svar: Speravit Infestis.

1899» (Strindberg, 2004 :205-207)

¹⁴² **26. Que reforma social teria preferência em acompanhar?**

Resposta: O desarmamento.

¹⁴³ **27. Qual é a sua bebida e a sua comida favoritas?**

Resposta: Cerveja e pratos de peixe.

¹⁴⁴ **28 Qual é a estação do ano e o tempo que mais gosta?**

Resposta: O verão quente depois de uma chuva.

¹⁴⁵ **29. Qual é o seu lema?**

Resposta: Speravit Infestis. [Supera as adversidades – Horácio]

2. Bonniers Månadshäften, Janeiro. 1909.



CDV. Caricatura de Forsström Edward no jornal Puck no 5 de 1902: Wirsén no Párnaso Sueco «o seu gabinete» sentado sobre o dinheiro do prémio Nobel, enquanto em trajes marciais Strindberg lidera poetas como Geijerstam, Heidenstam, Levertin, Hallström e Tor H Hedberg. Lê-se a expressão: «Den som är med mig följer mig! [Quem está comigo, siga-me!]», (Michanek, 1998: 89)

«Vilket är ert starkaste barndomsminne?»

Allt vad jag upplevde som barn gjorde starkt intryck på mig, ty jag var överkänslig både för egna och andras lidanden. Man vågade till exempel icke tukta de små syskonen så att jag hörde eller såg det, ty då hade jag kastat mig emellan och strypt bödlarna. Oförrätter och orättvisor kränkte mig, så att jag ville beröva mig livet vid 7 eller 8 år (minns inte så noga). Jag grät för allting, och fick ett fult namn därför; grät ibland »annars bara» eller över smärtan att vara till, kanske anande mitt förfärliga öde. Jag var född sanningskär och rättvis; men man kallade mig avundsjuk om jag ogillade att en mindre förtjänt blev mig föredragen; och man kallade mig hämndgirig, om jag icke strax glömde varje oförrätt, under det de andra aldrig förlät mig. För att få ett rättesnöre för mitt eget handlingssätt, hade jag ett skarpt öga på de andra. Vad andra tillät sig, ansåg jag vara tillåtet för mig, men så var det icke: det var alltid strängare för mig. Men jag var visst inte felfri; jag ljög några gånger av fruktan, av feighet, blygsel, men fick sådana samvetsqual att jag icke gärna gjorde om det. Min första stora lögn tvangs jag till, medelst tortyr, då jag måste ljuga på mig en annans fel. Men en gång sade jag något osant, bara av en satanisk nyck eller ingivelse, som jag inte kan förklara.

Jag stal ju också frukt (äppelträdet går igen), men, eget nog, var angivaren min medbrottsling; och oförklarligt nog, jag angav honom inte för att skjuta skulden ifrån mig. Varför, vet jag inte, ty så rysligt ädelmodig var jag icke; jag tyckte kanske jag skämdes på angivarens vägnar, ty jag fann hans handling så utomordentligt lumpen, då han varit med om stölden. När min mor började banna mig och tala om rådstugången och polisen, så förstenades jag av fasa; men även häpnad över, att det kunde vara så strängt för några plommons skull. Sakens biomständigheter voro i korthet så här. Vi bodde på en malmgård, vars vidsträckta ägor lågo i tobaksplantager och betesmark. Ganska långt från byggnaden ägde grannen en plommonhage, som stötte till vårt staket, och över vilket grenar från de sköna träden hängde ut. Grannen var en gammal gubbe utan barn, som aldrig besökte sin plommonhage, och lät de gula frukterna ligga där de föllo, kanske av fruktan för koleran som gått 1854, då plommonen kommit i vanrykte och varit förbjudna på Munkbron. Nåväl, träden räckte ut grenarna över staketet, plommonen föllo in till oss; vi började plocka på marken och övergingo snart till trädet, öppet och utan smyg, då ingen brydde sig om saken. Min mors fasa förstår jag nu, ty om vi råkat ut för en småaktig ägare, så hade vi riskerat polisen. Emellertid (det kan jag nu vid 60 år tala örn), när jag som tjugoårig student åter flyttat in i den malmgården, fann jag just det plommonträdet förtorkat, de andra icke. Detta gjorde ett livligt, men hemskt intryck på mig, ty jag kom att tänka på det av Kristus förbannade fikonsträdet. De starkaste intryck från barndomen äro naturligtvis min mors död, och styvmors uppträdande, innan sorgeåiets slut. Det var obeskrivligt! Min mor hade icke tyckt om mig, hon hade andra favoriter bland barnen, men jag sörjde henne, kände som om med hennes bortgång jag upphört vara släkt med far och syskon, ja, främmande för hela människosläktet. Min far förnam jag alltid som en fientlig makt, och han tålde mig inte heller! Det var inte roligt vara ung! — Nog sagt!¹⁴⁶

¹⁴⁶ **Qual é a lembrança mais forte da sua infância?**

Tudo o que vivi em criança causou-me uma forte impressão porque eu era hipersensível quer aos meus próprios sofrimentos quer aos dos outros. Ninguém ousava, por exemplo, punir os meus amigos mais novos porque se eu visse ou ouvisse algo, lançar-me-ia sobre os carrascos para estrangulá-los. Os ultrages e as injustiças eram tantos para comigo que quis privar-me da vida por volta dos sete ou oito anos (não me lembro exactamente). Chorava por tudo e por nada o que me valeu um nome bem feio; ou, às vezes, chorava pelo mero facto de suspeitar do meu destino terrível. Nasci já com cortes na verdade e na justiça, mas acusavam-me de ser invejoso e eu ressentia-me do facto de alguns menos merecedores serem os preferidos. Então, chamavam-me vingativo se eu não esquecesse qualquer injustiça que me fizessem, no entanto, os outros nunca me perdavam. Para ter um guia para o meu próprio comportamento, tinha o olhar aguçado sobre os

Hur kom det sig att ni valde den dramatiska formen för er debut?

Det är svårt att säga! Men jag hade förgäves försökt att som yngling skriva vers; gick till teatern för att bli skådespelare; misslyckades vid provet, tog opium för att beröva mig livet, men hittades på min soffa levande (opium bet inte på mig), och fördes ut på rummel. Dagen efter fick jag en egendomlig feber; och på ett par dygn hade jag skrivit en tvåaktspjäs. Inom ett par månader hade jag skrivit en treaktare, en femaktare på vers (Hermione) och börjat ett stort drama om Kristus, som dock brändes ofullbordat. Jag fann det lättast att skriva dramer; människor och händelser togo form, vävde sig ihop, och det arbetet gav mig så stor njutning att jag fann tillvaron som en ren salighet medan skrivningen pågick, och gör så än. Då endast lever jag!¹⁴⁷

outros. O que aos outros era permitido, eu considerava ser admitido também para mim, mas não era: eram sempre mais severos comigo. Mas eu não era certamente impecável, e menti algumas vezes: por medo, por vergonha, por covardia, mas tinha muitos remorsos do que fazia.

A minha primeira grande mentira foi imposta, isto é, por meio da tortura, assumi a falha de outra pessoa. Mas houve uma vez que eu disse uma mentira, apenas por capricho ou mero impulso diabólico. Não sei explicar! Também roubei frutas (esse pomar vem-me sempre à memória), mas uma coisa surpreendente é que quem me denunciou foi o meu cúmplice e, coisa incompreensível, eu não o denunciei para lhe atribuir o meu erro. Porquê? Não sei!, já que não era assim tão generoso. Talvez tivesse vergonha por ele, achando extraordinário aquele acto, dado que ele tinha participado no roubo. Quando a minha mãe me ralhou e se pôs a falar da polícia e dos tribunais, fiquei petrificado de horror, mas também surpreso por ser tão grave roubar ameixas. Eis de forma breve essas circunstâncias.

Habitávamos numa quinta cujas terras, muito vastas, eram usadas para plantações de tabaco e pastagem. Muito longe da casa havia um vizinho que tinha um pomar com ameixas ao longo da nossa cerca, sobre a qual caíam os ramos de belas árvores. O vizinho era um homem velho, sem filhos, que nunca visitou o seu pomar de ameixas, e deixava os frutos maduros caírem, talvez por medo do surto de cólera, que se passou em 1854, e quando as ameixas caíram em descrédito e foram proibidas no mercado de Munkborn. Bem, as árvores estendiam os galhos por cima da cerca, as ameixas caíam para nós, primeiro começámos a colhê-las do chão e, depois, começámos a tirá-las da árvore, abertamente e sem segredos, pois ninguém se importava com isso. Hoje compreendo o medo de minha mãe, porque se tivéssemos um proprietário mesquinho podíamos ter tido problemas com a polícia. Todavia, hoje que tenho 60 anos, posso dizê-lo, voltei a essa cerca era eu um estudante de 20 anos e fui encontrar aquela ameixeira seca e as outras não. Isto causou-me uma viva impressão, uma impressão terrível, porque pensei na figueira que Cristo amaldiçoou.

A impressão mais forte da minha infância é naturalmente a morte da minha mãe e o comportamento da minha madrasta antes que terminasse o ano de luto. Foi indescritível! A minha mãe não gostava de mim, tinha outros filhos favoritos, mas sofri por ela e, com a sua morte, tive o sentimento de ter deixado de ser amigo do meu pai, dos meus irmãos e irmãs, bem... senti-me mesmo alheio a toda a humanidade. O meu pai deixou sempre em mim a impressão de um poder hostil e também não me suportava! Não era divertido ser jovem! — Já disse o suficiente!

¹⁴⁷ Porque é que escolheu começar como autor dramático?

É difícil de dizer! Quando era adolescente tentei em vão escrever versos; fui ao teatro para me fazer actor; mas falhei no exame e tomei ópio para me suicidar, mas encontrava-me moribundo no sofá (o ópio não teve efeito em mim) e fizeram-me entrar na peça. No dia seguinte tive, uma febre estranha e em dois dias escrevi uma peça em dois actos. No espaço de dois ou três meses escrevi uma peça em três actos, uma em verso em cinco actos (Hermione) e comeci um grande drama sobre Cristo, mas queimei-o ainda inacabado. Achei que era mais fácil escrever dramas; os homens e os acontecimentos tomavam forma, entrecruzavam-se e este trabalho deu-me tanto prazer que vi na vida o puro êxtase desde que o trabalho de escrita prosseguisse, e ainda é assim hoje. Então, por isso, só posso viver!

Av vilka författare (klassiska och modärna), personer, som ni råkat etc., hade ni då rönt det starkaste inflytandet?

Av de klassiska författarna i skolan tyckte jag endast om Ovidius. Han var poeten, och jag njöt av välljudet till och med i det främmande språket: *Regia solis erat sublimibus alta columnis!* glömmer jag aldrig. Horatius små kupletter togo sig bra ut på tryck, men det var bara prosa. Homerus var tråkig, och Virgilius litet drägligare. I barndomen beundrade jag Andersens sagor, och jag har på ålderdomen kallat dem astrala, ty de äro ingivna från en annan jord än denna; underbara med ett ord! Sedan kom vid studenttiden Victor Hugo, med Havets arbetare, som jag nyss läst om och avgudat som det sublimaste, vilket endast kan jämföras med Skrattmänniskan och Samhällets olycksbarn! Hugo är min lärare! Och Dickens!; Bland personer i den trånga krets jag uppföddes, lärde jag* mest av ett trettioårigt bildat fruntimmer, som jag var bunden vid i en svärmisk vänskap. Hon var icke felfri, men hon lärde mig endast vad som var rätt och gott; hon ville jag »skulle bli bättre än hon», och hon drog mig åt pietismen, som hon gillade, men icke kunde följa själv.¹⁴⁸

Hur kom det sig att ni fäste er särskilt vid Skärgårdsnaturen?

Det var som en uppenbarelse, då jag vid sjutton år (kanske) fick se vår skärgård första gången. Som skarpskytt (vice korpral) kom jag på fältmanöver till Tyresö. En tidig vårmorgon lågo vi på skyttelinje (tiraljerade) i en skog på ett högt berg; plötsligen vid en brant, mellan träden, fick jag se havet — och skären. Men jag förstod inte vad jag såg; det blåa havet såg ut som himmeln och skären liknade ju stackmoln, simmande i detta blå! Jag föll i en extas och i gråt (ännu alltjämt). Det var icke jorden, det var något annat! Vad var det? Ett ancestralt minne? Vet inte! Men sen gick alltid min längtan dit; och går ännu, trots allt! Ännu för tre år sedan fick jag samma underbara intryck av de

¹⁴⁸ **Dos autores (clássicos e modernos), quais foram os que leu e de quais sentiu uma maior influência?**

Dos autores clássicos, na escola, li somente Ovídio. Ele era um poeta, e eu gostava daquele som agradável, até mesmo em língua estrangeira: *Regia solis erat sublimibus alta columnis!* Eu nunca vou esquecer Horácio, mas era apenas literário. Homero era chato, e Virgílio pouco mais tolerável era. Durante a infância admirava os contos de fadas de Andersen, e, na velhice, considero-os num plano astral, porque eles estão submetidos a um outro mundo: ao maravilhoso, numa só palavra! Depois, enquanto estudante, veio Victor Hugo, com *Trabalhadores do Mar* [Les Travailleurs de la Mer], que acabei por ler e idolatrar como sendo a mais sublime obra, só comparada ao *O homem que ri* [L'Homme qui rit] e a *Os Miseráveis* [Les Misérables]! Hugo é o meu mestre! E Dickens! Entre as pessoas de um círculo estreito fiz uma amizade romântica com uma mulher de 30 anos. Ela não era perfeita, apenas sabia o que era certo e bom e ela queria que eu "fosse melhor do que ela". Atraí-me para o pietismo, de que gostava, mas não o pude seguir.

första stora fjärdarna; något överjordiskt; och att de gingo uppåt, icke lågo efter vattenpasset! Ensamheten, den stora tystnaden, det rena (vattnet), där en herrgård, en stuga, en odling endast uppträder störande och fult! (Se i mina böcker!)¹⁴⁹

Vilka av edra dramer anser ni blivit bäst framförda och av vem?

Min första bästa tid var ju hos Ludvig Josephson som grävde ut mig ur glömskans sandgrop; den andra bästa tiden var hos Ranft, där Gustav Vasa, Erik XIV, Folkungarne, Kronbruden och Drömspelet vackert framfördes. Men också hos Personne hade jag goda dagar med Brott och Brott, Damaskus, Påsk, Carl XII. Och Falck får jag inte tala om, eftersom jag är intresserad.¹⁵⁰

Hur författar ni?

Ja säg det, den som kan! - Det börjar med en jäsning eller ett slags behaglig feber, som övergår till extas eller rus. Ibland är det som ett frö, vilket gror; drar åt sig allt intresse, konsumerar allt upplevat, men väljer och ratar dock. Ibland tror jag mig vara något slags medium, ty det går så lätt, halvt omedvetet, bra lite beräknat! Men det varar högst 3 timmar (kl. 9-12 vanligtvis). Och när det är slut, »är det lika tråkigt igen!» tills nästa gång. Men det går inte på beställning och inte när jag behagar. När det behagar, så kommer det. Men bäst och mest efter stora generalkrascher!¹⁵¹

¹⁴⁹ **Porquê essa sua particular ligação à natureza do arquipélago?**

Foi como uma revelação, quando aos 17 anos, vi pela primeira vez o nosso arquipélago. Participava como a tirador voluntário nas manobras em Tyreso. Numa manhã, início da primavera, estávamos dispostos em linha de atiradores, de repente, numa íngreme montanha, pelas árvores, vi o mar e todas aquelas inserções. Mas eu não entendia o que estava a ver, o mar azul parecia o céu e as rochas eram semelhantes a nuvens a nadar no azul! Eu caí em êxtase e em lágrimas (mesmo ainda hoje). Não era a terra, era outra coisa! O que era aquilo? Uma memória ancestral? Não sei! Mas, então, o meu desejo estava sempre ali, e ainda está, afinal de contas! Continuo a fazê-lo. Há apenas três anos tive a mesma impressão maravilhosa ao ver as primeiras grandes baías; algo de sobrenatural e a sensação que elas ascendiam e não repousavam ao nível da água! A solidão, o silêncio, a pureza (da água), onde uma mansão, uma casa de campo, uma fazenda apenas são algo feio que perturba! (Veja os meus livros!)

¹⁵⁰ **Qual das suas peças acha que foi melhor encenada e por quem?**

A minha primeira melhor época foi com Ludvig Josephson que me tirou do buraco do esquecimento; a segunda melhor altura foi com Ranft, onde *Gustav Vasa*, *Erik XIV*, *A Saga dos Folkungar*, *A Noiva Coroada* e *O Sonho* foram expressas em toda a sua beleza. Mas também tive momentos felizes com Personne [Nils Personne – Director do *Dramaten*], com *Há Crimes e Crimes*, *Damasco*, *Páscoa*, *Charles XII*. E não posso falar de Falck, porque continuo interessado nele.

¹⁵¹ **Como se escreve?**

Pois bem não sei ao certo. Começa com uma fermentação ou uma como que febre agradável que se transforma em êxtase ou intoxicação. Às vezes é como uma semente que germina; que extrai a si todo o interesse, consome tudo o que vi, sem todavia deixar de escolher e de rejeitar. Por vezes, sinto-me um “médium” porque tudo flui tão facilmente numa semi-inconsciência com um quase nada de cálculo! Mas isso dura no máximo três horas (geralmente das 9 às 12). E quando acaba “é tudo tão chato novamente!” Até à

Hur förflyter er dag?

Ända tills nyligen gick min dag så här. Jag steg upp klockan 7 (får inte ligga längre, ty då bultar det i väggarna och sängen bränner). Kokade mitt kaffe (ty det kan ingen annan än jag göra, alldeles som Balzac och Swedenborg). Gick så ut att spatsera. Om jag då intet starkt druckit kvällen förut, så var detta att leva och vandra en positiv vällust. Morgonen har något med sig som ger ungdom i sinnet, pånyttfödelse, vilket dunstar bort med daggen. Middagstid är dagen halvsliten; och eftermiddagen (vid o-tiden värst) är utlevad, orakad, smutsig. Om de visste, de som sova om morgnarna, vad de förlorat! Nåväl, efter en timme eller sex kvart är jag hemma, och då är jag laddad. Jag har varnat husfolket förut att inte tala till mig då, ty de kan få en olycka. (De bruka också efter en kort tids erfarenhet springa och gömma; sig.) Nu är jag våt av svett, och dekolleterar mig ända ner till svångremmen. Och så börjar det: På gul oskuren Lessebo Bikupa, med Sir Josuah Masons 1001, med Antoine Fils' violette noire går det löst, under ett enda tobaksrökande, till kl. 12. Då är det slut, och så slocknar jag; går och lägger mig att sova, vaknar förnyad, öppnar brev, läser, skriver brev, sover, men är för trött att äta; och fastar därför till klockan 3, men fastar även på spekulation att få middan att smaka. Så äter jag middag: Smörgåskrafs med en sup, soppa, kött (eller fisk), en halv öl. Slut, intet kaffe! Om söndagarna dricker jag vin mest för stämningens skull, ty jag är inte förtjust i vin annat än i sällskap och i anledning av någon anledning. Därpå sover jag en ordentlig middag (vilket jag gjort sen jag var 12 år); stiger upp kl. 6-tiden, och skall nu lösa det rysliga problemet att fördriva tiden ensam till kl. 10. Som jag icke åt kväll, så måste jag ha något annat. Det var dryck! Och nu skall jag tala om den historien sannfärdigt. Jag har aldrig varit alkoholist eller drinkare, men jag har druckit; jag har tagit det som en gåva, utan vilken jag icke hade hållit ut att leva. Ordspråksboken säger så här (utan att jag därför vill uppmuntra superiet): »Ej konungar tillkommer det att dricka vin, ej furstar att fråga efter starka drycker, att de icke under drickandet må förgäta lagen och förvända rätten för alla eländets barn. Nej, åt den olycklige give man starka drycker och vin åt dem, som hava en bedrövad själ! Må en sådan dricka och förgäta sitt armod och höra upp att tänka på sin vedermöda.» Om nationen vore försupen såsom på Per Wiesel-Grens, Anders Retzius' och Samuel

próxima vez. Mas isso não é voluntário e nunca quando me apetece. Isso vem quando quer. Mas mais e melhor depois das grandes falhas.

Owens tid, och om jag behövde ge föredömet, så skulle jag göra offret. Jag har prövat absolutismen, men jag blev icke bättre människa med det; fick bara tråkigt och onödigt tungt, och arbetet gick icke lättare! Aftonen spelar jag ofta på pianot, men undanber mig all titel av pianist, jag endast klinkar såsom jag lärt det själv! Av pianomusik tycker jag mest om Beethoven, men icke allt; Haydn, Bach; Mozarts kvintileringar tål jag inte (undantar G-moll-symfonien och bitar i Requiem). Griegs E-moll-sonat. Enklare favoriter äro: Chopin (men bara tre stycken); Mendelssohn: särskilt H-moll-capricen, Midsommarnattsdrömmen och Hebriderna; Weber: Ouvertyrn till Oberon och Friskyttan, Nicolai d:o Muntra Fruarna; Rossini: Stabat mater, ouv. till Wilrielm Tell; Mascagni: Introduktionen till Cavalleria; Boito: Mefisto; Gounod: Faust och Romeo; David: Lallah Rookh (sous le feuillage sombre); Ganne: Marche Lorraine; Peterson-Berger: Frösö Blomster o. s. v. Vad jag läser? Jag har nyss läst om Walter Scott med stort nöje, Victor Hugo med ännu större, och Dickens med icke mindre. När jag var mycket trött av iiberkultur för ett par år sedan, läste jag alla Marryats romaner, och jag fick det intryck att denne man måtte ha varit mycket lycklig, i sin barnsliga tro, på Gud, liv efter detta, och det som följer därav. Balzac kan jag läsa när som helst. Sedan jag spelat, så slöar jag med eller utan whisky, ty jag dricker icke var kväll, så blir klockan 10. Då kneippar jag i en balja, dricker iskall mjölk, lägger mig, men läser aldrig skönlitteratur då jag lagt mig, endast en gammal andaktsbok. Och så är natten inne! (Denna regime har ändrats något sedan sista sommaren, men det är ingenting att tala om.) Tidningar har jag icke sett på ett och ett halvt år! Och livet får därigenom en bredare läggning; alla småsaker som störa, hållas borta; jag utsätter mig icke för detta störtregn av knappnålar, får behålla mina tankar i fred, äger det lugn jag kan tillkämpa mig. Det är skrock, att man inte kan leva utan tidningar; och jag rekommenderar abstinensen, ty den verkar som sanatorium. De stora världshändelserna läser jag om i die Woche, en gång i veckan och det är mig mer än nog! Andra nöjen känner jag icke, och behöver endast en Beethovenkväll hemma då och då. Att gå ut på ställen är numera omöjligt, sedan min person är så bemärkt. Jag är född skygg (liksom min far), och har blivit skrämnd, därför trivs jag bäst hemma! Jag tänker icke så högt om människorna; jag älskar dem inte precis, och det begär de inte, ty vi äro icke så älskvärda; jag tycker ofta synd om dem, men icke alltid; jag förlåter gärna; och dem jag håller av, i oändlighet; men den överlagda lönlösa elakheten, den premediterade

löggen och den raffinerade skadeglädjen reagerar jag emot; och det skall man!¹⁵²»
(Strindberg, 1920:465-476)

¹⁵² **Como passa o seu dia?**

Desde muito recentemente, a minha rotina é a seguinte. Levanto-me às 7 horas (não me é permitido ficar mais tempo na cama, porque se não começo a ouvir murros nas paredes e a cama queima). Faço o meu café (porque mais ninguém, além de mim, o pode fazer. Eu sou como Balzac e Swedenborg). Depois saio para passear. E se não bebi álcool no dia anterior, viver e caminhar torna-se realmente num prazer.

A manhã tem sempre qualquer coisa que me preenche o espírito de juventude, de renascimento, que se evapora com o orvalho. Ao meio-dia o dia já está meio gasto. E depois do meio-dia (sobretudo cerca das 6 horas) começa a coxear, a ficar mal barbeado e sujo. Se eles soubessem — aqueles que dormem a manhã toda — o que perdem! Bom, depois de uma hora ou seis quartos de hora de passeio, regresso a casa e estou recarregado. Já tinha advertido, antes, as pessoas cá de casa para não me falarem, porque depois posso chegar mal-disposto (depois de algum tempo, ficam habituados e geralmente correm a esconder-se). Vejo-me coberto de suor e dispo-me até à cintura. Depois recomeça tudo: sobre o papel amarelo, inteiro, da fábrica Lessebo Bikupa, com Sir Josuah Masons 1001, e a tinta violeta escura de Antoine Fils, que se dissolve, sob um único cigarro, até cerca do meio-dia. Então, termino e retiro-me.

Vou dormir, depois levanto-me como novo: abro a correspondência, leio-a, escrevo cartas, tenho sono, e estou demasiado cansado para comer; portanto almoço até às 3 horas e, ainda assim, almoço na expectativa que o jantar me saiba melhor. Depois janto: algumas entradas com um copo de aquavit, sopa, carne (ou peixe), e meia cerveja. No fim, nada de café!

Aos domingos, bebo vinho sobretudo por causa da atmosfera, porque não gosto muito de vinho, excepto com companhia e para celebrar alguma coisa. Depois, faço uma boa sesta (que faço desde os meus 12 anos); levanto-me por volta das seis horas e ainda tenho, diante de mim, o terrível problema de passar o tempo sozinho até às 10 horas. Enquanto não janto, tenho que fazer outra coisa. Beber. E vou agora contar uma história verdadeira: nunca fui alcoólico ou bêbedo, mas bebia. E encarei a bebida como uma dádiva, sem a qual nunca teria conseguido viver. Dizem os provérbios (sem que queira de qualquer forma encorajar a bebedeira): «*Não é próprio dos reis beber vinho, nem dos príncipes procurar licores fortes, com medo que possam esquecer a lei e que se esqueçam dos direitos de todos os miseráveis. Dai bebidas fortes aos infelizes e o vinho aos que têm a alma contrita, para que se esqueçam da sua pobreza e deixem de pensar nas suas tribulações.*» Se a nação estivesse bebêda como no tempo de Per Wieselgren, Anders Retzius e de Samuel Owen e se eu tivesse que dar o exemplo, faria esse sacrifício. Tentei a abstinência, mas não me tornou melhor homem; eu entediava-me a mim mesmo, a vida parecia pesada e o trabalho não corria mais facilmente!

Ao fim do dia, costumo tocar piano, mas não me posso considerar um pianista, uma vez que só dedilho e aprendi por mim mesmo. Dentro da música de piano, prefiro Beethoven, mas não gosto de tudo; Hadyn, Bach; não suporto das obras de Mozart (à excepção da *Sinfonia em Sol Menor* e fragmentos do *Requiem*); gosto da *Sonata em Mi Menor* de Grieg. Os meus favoritos, um pouco mais simples, são Chopin (mas apenas três peças); de Mendelsohn, sobretudo o *Caprichio em Si Menor*, *O Sonho de uma Noite de Verão* e *Hébrides*; de Weber a *Abertura de Óberon* e de *Freischütz*; de Nicolai: a *Abertura das Esposas Alegres*; de Rossini: *Stabat Mater*, a *Abertura de Guilherme Tell*; de Mascagni: a introdução à *Cavalaria Rusticana*; de Boito: *Mefisto*; de Gounod: *Fausto e Romeu*; de David: *Lallah Rookh (Sous le feuillage sombre)*; de Ganne: *Marche Lorraine*; de Peterson-Berger: *Frösö Blomster*, etc.

O que leio? Acabo de reler Walter Scott com imenso prazer. Victor Hugo com ainda mais prazer e Dickens com não menos prazer. Quando estive muito cansado de literatura estrangeira, há um ou dois anos, li todos os romances de Marryat, e tive a impressão que este homem deve ter sido muito feliz na sua fé pueril em Deus, numa vida depois desta e que se segue. Em relação a Balzac, posso lê-lo e não importa quando.

Quando toco piano, deixo passar o tempo sem fazer nada, com ou sem whisky, porque eu não bebo todas as noites, depois vêm as dez horas. Então, lavo os pés em água fria, bebo um copo de leite gelado, deito-me, mas nunca leio literatura quando já estou deitado, somente um velho livro religioso. Depois chega a noite! (Esta rotina mudou um pouco depois do verão passado, mas não vale a pena falar disso.)

Já não leio jornais há um ano e meio. E a vida parece ter outra dimensão; todas as pequenas coisas que nos perturbam são mantidas à distância; não me exponho àquela chuva de agulhas, posso guardar os meus pensamentos em paz e tenho a calma que quero conquistar. É uma superstição pensar que não podemos viver sem jornais e recomendo a abstinência porque, caso contrário, o efeito é o sanatório.

Tomo conhecimento dos grandes acontecimentos do mundo uma vez por semana no *Die Woche*, e isso é o suficiente! Não conheço outros prazeres e basta-me um pouco de Beethoven à noite, em casa, de quando em



CDVI. «Gigantes e anões.» Caricatura de Nils Kjellberg no jornal Kläm 4 / 1902: o gigante Strindberg sopra os mais pequenos na Academia Sueca. Do lado esquerdo, sentado, vê-se o presidente da Academia, Carl David af Wirsén. (Michanek, 1998: 91.)

vez. Sair para eventos públicos é impossível, uma vez que sou muito conhecido. Nasci tímido (como o meu pai) e isso fez-me assustado, pelo que prefiro ficar em casa.

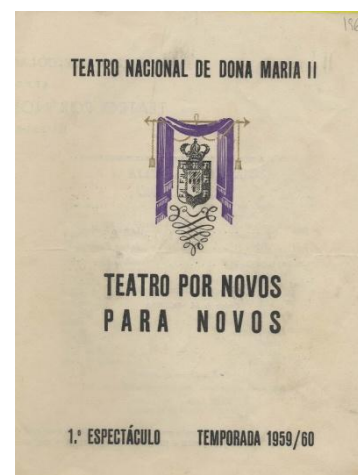
Não tenho grande opinião dos homens; não gosto muito deles e eles não esperam muito de mim, porque não somos propriamente amáveis; tenho pena deles muitas vezes, mas não todos os dias; perdoo os voluntários; e àqueles que amo, incondicionalmente; mas reajo contra a maldade gratuita e vã, à mentira premeditada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

II. APÊNDICE 2: TEATROGRAFIAS

1. Encenações

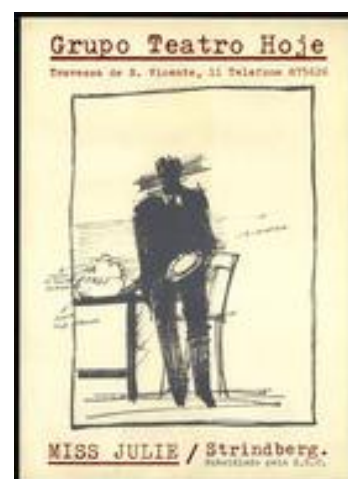
A menina Júlia

Texto:	Fröken Julie
Autor:	Augusto Strindberg
Tradução:	Redondo Júnior
Companhia:	Companhia Rey Colaço-Robles Monteiro
Direcção cénica:	Jacinto Ramos
Cenários:	Rolando Sá Nogueira
Interpretação:	MJ - Lourdes Norberto J - Jacinto Ramos C - Helena Félix
Apresentações:	Temporada 1959/1960 TNDMII A partir de 08 de Janeiro de 1960 - Lisboa Temporada 1960/1961 Teatro São João A partir de 04 de Novembro - Porto



Miss Julie

Texto:	Fröken Julie
Autor:	August Strindberg
Tradutor:	Helena Domingos
Companhia:	Grupo de Teatro Hoje – Teatro da Graça
Encenação:	Carlos Fernando
Dramaturgia:	Carlos Fernando
Cenários:	Ana Jotta
Adereços:	Ana Jotta
Figurinos:	Ana Jotta
Música:	Jorge Peixinho
Banda Sonora:	José António Mansinhos
Desenho de luzes:	Mário Tojal
Interpretação:	MJ - Maria Emília Correia / Elisa Lisboa J - Vicente Galfo / Wladimir Franklin C - Fernanda Barreto
Apresentações:	a partir de 26 de Novembro de 1979 - Lisboa



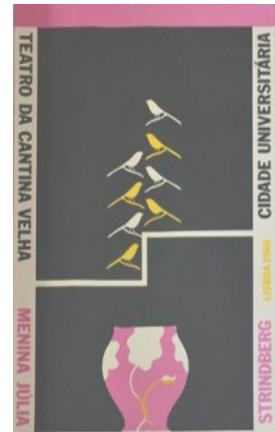
A Menina Júlia

Texto: Fröken Julie
Autor: August Strindberg
Tradução: Isabel Alves
Companhia: **TEAR** - Teatro Estúdio de Arte Realista
Encenação: João Guedes
Cenários: Alberto Carneiro
Guarda-Roupa: Maria da Graça Lajoso
Música: Luís Cília
Montagem da Banda Sonora Fernando Rangel
Interpretação: **MJ** - Fernanda Cardoso
J - João Paulo Costa
C - Isabel Alves
Apresentações: a partir de 07 Março de 1980 – Viana do Castelo



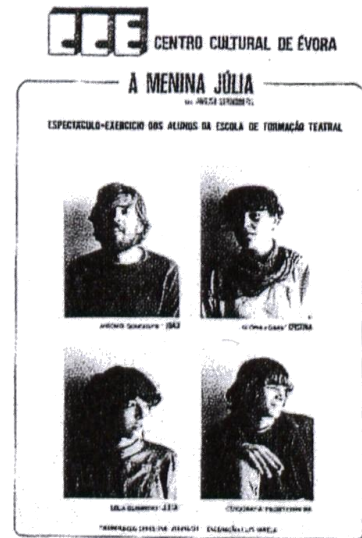
Menina Júlia

Texto: Fröken Julie
Autor: August Strindberg
Tradução: Osório Mateus
Grupo de Teatro: Teatro da Cantina Velha
Encenação: Osório Mateus / Maria João Brilhante
Espectáculo de: Leonaldo Almeida, Maria João Brilhante, Marília Nunes
Colaboração: Ana Jota, António Mendes, Carlos Neiva, Carlos Nogueira, Fernando Ferreira, Fernando Marques da Costa, Fernando Nunes, Jorge Silva Melo, José Lucas Nunes, Maria Isabel Candeias, Maria Eduarda Martins, Paulo Cintra Gomes, Rosa Macedo, Tereza Coelho Lopes
Interpretação: **MJ** - Cristina Hauser
J - Diogo Dória
C - Margarida Rosa Rodrigues
Apresentações: de 14 de Abril 1980 a 17 de Maio 1980; na Cantina Velha da Universidade de Lisboa - Lisboa
02 de Maio de 1980; no(a) Cine-Centro da Covilhã – Covilhã
03 de Maio de 1980; no(a) Escola do Magistério da Guarda (Salão) – Guarda
24 de Maio de 1980 no âmbito da Semana Internacional de Teatro Universitário (2ª edição, 1980)



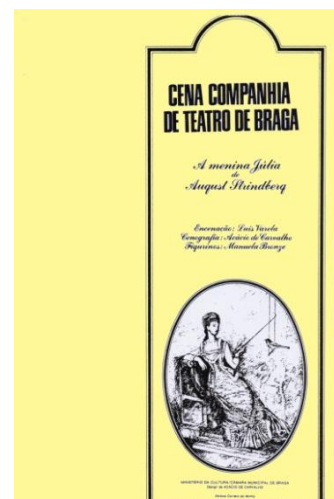
A Menina Júlia

Texto: Fröken Julie
Autor: August Strindberg
Tradução: Luís Varela
Companhia: **CCE** – Centro Cultural de Évora
 Escola de Formação Teatral
 (alunos)
Dramaturgia: Christine Zurbach
Encenação: Luís Varela
Cenografia: Pedro Hestnes Ferreira
Adereços: José Bessa, Pedro Hestnes Ferreira
Música: José Bessa
Iluminação: João Carlos Marques /Joaquim Medina
Interpretação: **MJ** - Lélia Guerreiro
J - António Gonçalves
C - Glória Férias
Apresentações: a partir de Março 1983 no Teatro Garcia de Resende – Évora



A Menina Júlia

Texto: Fröken Julie
Autor: August Strindberg
Tradução: Luís Varela
Companhia: **CENA** – Companhia de Teatro de Braga
Dramaturgia: Christine Zurbach
Apoio Literário: Gonçalo Vilas-Boas
Encenação: Luís Varela
Cenografia: Acácio Carvalho
Figurinos: Manuela Bronze
Guarda-Roupa: Aurora Nazareth
Interpretação: **MJ** - Ana Bustorff
J - Rui Madeira
C - Isabel Marado
Apresentações: de 05 a 14 de Julho de 1985 na Casa Municipal da Cultura – Braga
 de 11 de a 31 de Outubro de 1985 na Casa Municipal da Cultura – Braga
 15 e 16 de Novembro de 1985 na Sala do **TEAR** - Teatro Estúdio de Arte Realista – Porto
 23 de Novembro de 1985; no Centro Cultural de Lamações Cine-Teatro de Monção – Monção
 de 06 e 07 de Dezembro de 1985 na Casa Municipal da Cultura – Braga
 22 de Dezembro de 1985; na Casa Municipal da Cultura – Braga

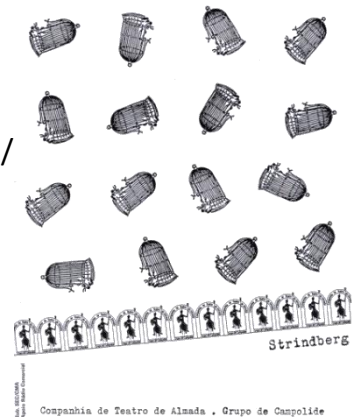


19 de Janeiro de 1986; no Centro Paroquial de Dume

Menina Júlia

Texto: Fröken Julie
Autor: August Strindberg
Tradução: Osório Mateus
Companhia: Companhia de Teatro de Almada/
Grupo de Campolide
Encenação: Rogério de Carvalho
Cenografia: José Manuel Castanheira
Figurinos: Egas José Vieira
Interpretação: **MJ** - Fátima Murta
J - Luís Vicente
C - Teresa Esteves
Apresentações: a partir de 20 de Fevereiro de 1986; no Teatro da Academia
Almadense – Almada

Menina Júlia



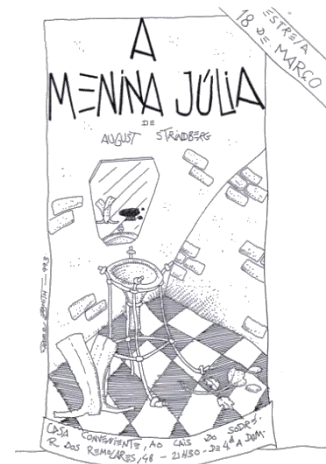
Miss Julie

Texto: Fröken Julie
Autor: August Strindberg
Tradutor: Helena Domingos
Companhia: Grupo de Teatro Esteiros
Encenação: Mário Rui
Interpretação: **MJ** – Benedita Rolo
J – Miguel Falcão
C – Isabel Morais
Apresentações: a partir de 08 de Julho de 1990 - Alhandra



Menina Júlia

Texto: Fröken Julie
Autor: August Strindberg
Tradução: Fátima Ribeiro
Companhia: Casa Conveniente
Encenação: Fátima Ribeiro
Cenário: Pedro Zamith
Adereços: Marcello Urgeghe
Figurinos: Fernanda Batista
Luz: Tiago Beja Costa
Interpretação: **MJ** - Elisabete Piecho
J - Carlos Aurélio
C - Mónica Calle
Apresentações: a partir de 18 de Março de 1993 na Casa Conveniente ao Cais
do Sodré - Lisboa



A Menina Júlia

Texto: Fröken Julie
Autor: August Strindberg
Tradução: Antonino Solmer (versão livre)
Grupo de alunos: Escola Superior de Teatro e Cinema
Encenação: Antonino Solmer
Cenografia: Antonino Solmer
Sonoplastia: Bruno Bravo
Interpretação: **MJ** – Margarida Cardeal
J – Élvio Camacho
C – Anabela Brígida
Apresentações: 18 de Janeiro de 1996 no Teatro Municipal S. Luís – Lisboa



A Menina Júlia

Texto: Fröken Julie
Autor: August Strindberg
Tradução: Rui Sena / Helena Domingos
Companhia: GICC – Teatro das Beiras
Encenação: Rui Sena
Dramaturgia: Rui Sena, Manuel Mendes
Cenografia: José Manuel Castanheira
Figurinos: Sónia Benite
Desenho de luzes: Fernando Sena
Interpretação: **MJ** - Helena Faria
J - Miguel Telmo
C - Fátima Apolinário
Apresentações: a 21 de Novembro de 1996 no âmbito do Festival de Teatro da Covilhã
a partir de 12 de Dezembro de 1996 entra em digressão:
Castelo Branco
Fundão
Santarém
Leiria
Hoyos
a 18 de Abril de 1997; no Cine-Teatro Crisfal – Portalegre
22 e 23 de Abril de 1997 no Teatro Garcia de Resende – Évora



A Menina Júlia...

Texto: Fröken Julie
Autor: August Strindberg
Tradução: Rita Lello
Companhia: Companhia Teatral do Chiado
Dramaturgia: Rita Lello
Encenação: Juvenal Garcês /
Vítor d'Andrade (assistente)
Cenografia: André Letria
Escolha de figurinos: Juvenal Garcês
Música: Janita Salomé
Arranjo: Janita Salomé, Mário Delgado
Desenho de luzes: Vasco Letria
Interpretação: **MJ** - Rita Lello
J - Simão Rubim
C - Laurinda Ferreira

Apresentações: de 14 de Outubro até Dezembro de 1999; no Teatro Cinearte - Teatro A Barraca – Lisboa a partir de Abril de 2000; no Teatro Cinearte - Teatro A Barraca a 11 de Junho de 2000; no Cine-Teatro Virgínia - Torres Novas, no âmbito do Festival de Artes de Torres Novas a partir de Junho de 2000; no Teatro Cinearte – Teatro A Barraca (Sala 2) – Lisboa



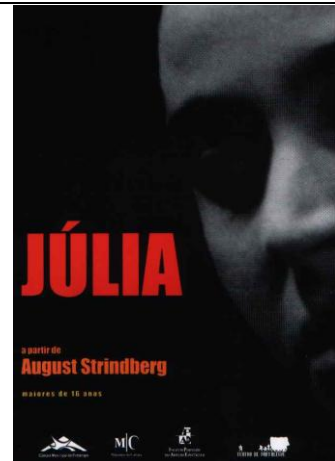
Miss Julie

Texto: Fröken Julie
Autor: August Strindberg
Tradutor: Helena Domingos
Companhia: Grupo de Teatro Esteiros
Encenação: Mário Rui
Interpretação: **MJ** – Natacha Martins
J – Ricardo Mendes
C – Patrícia Dionísio
Apresentações: 2003 - Alhandra



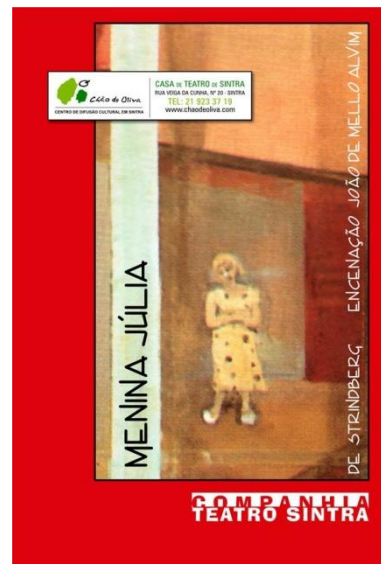
Júlia

Texto: Fröken Julie
Autor: August Strindberg
Tradução: Helena Cruz
Companhia: Companhia de Teatro O Semeador –
Portalegre
Encenação: José Mascarenhas
Interpretação: MJ -Susana Teixeira
J - Victor Pires
C - Verónica Barata
Apresentações: a partir de 06 de Julho de 2003 –
Portalegre



A Menina Júlia

Texto: Fröken Julie
Autor: August Strindberg
Tradução: João de Mello Alvim
Companhia: Companhia de Teatro de Sintra
Dramaturgia: Manuel Sanches,
João de Mello Alvim
Encenação: João de Mello Alvim
Assistência de Encenação: Tiago Matias
Cenografia: António Casimiro
Figurinos: Miguel Sá Fernandes
Desenho de luz: André Rabaça
Interpretação: MJ - Cristina Basílio
J - Rogério Jacques
C - Assunção Meireles
Apresentações: de 16 de Setembro a 23 de Outubro de 2005; na Casa de Teatro de Sintra – Sintra



Júlia

Texto:	Fröken Julie	
Autor:	August Strindberg	
Companhia:	Espectáculo-simulacro — alunos da ESTC	
Encenação:	João Abel	
Produção Executiva:	Catarina dos Santos	
Montagem vídeo:	Pedro Joel	
Design:	PK	
Interpretação:	MJ- Maria Vasconcelos J- João Abel C- Vânia Rodrigues	
Apresentações:	De 4 a 7 de Dezembro 2008 — Hospital Miguel Bombarda — Lisboa 11, 12 e 13 de Dezembro 2008 — Espaço Ginjal (Cacilhas —Almada)	

A Menina Júlia

Texto:	Fröken Julie
Autor:	August Strindberg
Companhia:	Companhia Municipal de Teatro — Mafra
Encenação:	Júlio Correia
Interpretação:	MJ – Tita Morgado J – Júlio Correia C – Suzana Duarte
Apresentações:	5 e 6 de Abril de 2008 Auditório Municipal Beatriz Costa Mafra



Menina Júlia

Texto:	Fröken Julie
Autor:	August Strindberg
Tradução:	Augusto Sobral / Tânia Campos (Apoio)
Companhia:	Teatro Nacional D. Maria II
Encenação:	Rui Mendes
Assistência de Encenação:	Maria Arriaga
Cenografia:	Manuel Amado, Ana Paula Rocha
Figurinos:	Ana Paula Rocha
Direção musical:	Rui Rebelo
Luz:	Carlos Gonçalves
Interpretação:	MJ- Beatriz Batarda J- Albano Jerónimo C- Isabel Abreu
Apresentações:	de 16 de Abril a 24 de Maio de 2009; no TNDMII — Teatro Nacional D. Maria II (Sala Garrett) — Lisboa



Menina Júlia

Texto:	Fröken Julie
Autor:	August Strindberg
Tradução:	João Paulo Esteves da Silva
Companhia:	Primeiros Sintomas
Dramaturgia:	Miguel Castro Caldas
Encenação:	Bruno Bravo
Cenografia:	Stéphane Alberto
Figurinos:	Ana Teresa Castelo
Desenho de luz:	José Manuel Rodrigues
Interpretação:	MJ - Ana Brandão J - Pedro Giestas C - Inês Pereira
Apresentações:	de 07 a 12 de Setembro de 2009 no Negócio - ZDB – Lisboa



BIBLIOGRAFIA:

I. OBRAS DE AUGUST STRINDBERG

- STRINDBERG, 1906, *A Viagem de Pedro o Afortunado*, (trad. António Feijó), Porto, Livraria Clássica A. M. Teixeira e C.^a.
- — 1912, *Giftas: äktenskapshistorier I-II*, Stockholm, Albert Bonnier Förlag.
- — 1913a, *Tjänstekvinnans Son*, Stockholm, Albert Bonnier Förlag.
- — 1913b, *The Son of a Servant*, (trad. Claud Field), New York, G. P. Putnam's Sons.
- — 1920, *Efterslätter: Berättelser dikter. Artiklar av August Strindberg*, Stockholm, Albert Bonniers Förlag.
- —, 1960, *A Menina Júlia*, (Trad. Redondo Júnior), Teatro Nacional D. Maria II, Arquivo. Obra não publicada.
- — 1961, *Meia Folha de Papel*, (trad. Silva Duarte), in *Os Melhores Contos Suecos*, Lisboa, Portugália Editora.
- — 1963, *Tempestade, A Casa Queimada, A Menina Júlia*, (trad. Ana Maria Patacho e Fernando Midões), Lisboa, Presença.
- — 1964a, *Le plaidoyer d'un fou*, Paris, Mercure de France.
- — 1964b, *The Plays of Strindberg*, Volume I, (transl. Michael Meyer), New York, Modern Library.
- — 1971, *A Madman's Defense: Le Plaidoyer D'Un Fou*, Alabama, University of Alabama Press.
- — 1977, *A Viagem de Pedro O Afortunado, Menina Júlia, Amor Maternal*, (trad. Mário Correia Dias), Lisboa, Círculo dos Amigos do Livro.
- — 1979, *Miss Julie*, (Trad. Helena Domingos), Lisboa. Subsidiado pela Embaixada

- da Suécia e S.E.C., Grupo de Teatro Hoje.
- —, 1980, *Menina Júlia*, (Trad. Osório Mateus), Lisboa, Regras do Jogo.
- — 1990a, *Du hasard dans la production artistique*, Caen, L'Échoppe.
- — 1990b, *Mademoiselle Julie*, (version française de L. Calame, F. Chattot, M. Langhoff, P. Macasdar, N. Rudnitzky, M. Schambacher), Paris, Actes Sud-Papiers.
- — 1998, *Miss Julie and other plays*, (trad. Michael Robinson), Oxford, University Press Oxford.
- — 2003, *Breve catequese para a classe oprimida*, (trad. Alexandre Pastor), Lisboa, Ulmeiro.
- — 2004, *Essäer, tidningsartiklar och andra prosatexter 1900-1912*, (comentários e compilação por Conny Svensson), Stockholm, Norstedt.
- — 2006, *Road to Damascus*, (trad. Esther Johanson; Graham Rawson /pref. Gunnar Ollén), Middlesex, The Echo Library.
- — 2008, *Inferno*, Paris, Gallimard.
- — 2009, *Correspondance (1858-1885)*, Tome I, Paris, Zulma.
- — 2009 b, *Correspondance (1885-1894)*, Tome II, Paris, Zulma.
- — 2010, *Menina Júlia*, (trad. Augusto Sobral), Lisboa, Bicho do Mato.
- — 2010, *Miss Julie*, [Dramatic Text, Theater History, Critical Thought — Robert Cardullo], Saarbrücken, LAP — Lambert Academic Publishing.

II. REESCRITAS DE FRÖKEN JULIE DE AUGUST STRINDBERG

MARBER, Patrick, 2003, *After Miss Julie* London, Methuen.

WILLMOTT, Phil, 2005, *The Master's Boy*, obra não editada.

III. OUTRAS OBRAS LITERARIAS/TEOLOGICAS

BALZAC, Honoré, 2009, *La Comédie humaine, Tome 22 : Etudes philosophiques : Louis Lambert ; L'élixir de longue vie ; Les proscrits ; Séraphîta*, Paris, Classiques Garnier.

IBSEN, Henrik, 2006, *Peças Escolhidas vol.3*, Lisboa, Cotovia.

SWEDENBORG, Emanuel, 2011, *Arcana Coelestia: Quae in Scriptura Sacra Seu Verbo Domini, Sunt, Detecta: Hic Primum Quae in Genesi. Una Cum Mirabilibus, Quae Visa Sun*, Vol. I, Charleston, Nabu Press.

IV. BIBLIOGRAFIA PASSIVA: LIVROS E ARTIGOS PUBLICADOS EM REVISTAS ESPECIALIZADAS

AHLUND, Mikael; **HINNERS**, Linda; **OLIN**, Martin; **OLSSON**, Carl-Johan (org.), 2011, *The Four Seasons*, Stockholm, National Museet.

AHLSTRÖM, Stellan, 1956, *Strindbergs erövring av Paris: Strindberg och Frankrike 1884-1895*, Stockholm, Almqvist & Wiksell.

ALBIR, Amparo Hurtado, 2001, *Traducción y traductologia: Introducción a la Traductologia*, Madrid, Cátedra.

ALLON, Yoram; **CULLEN**, Del; **PATTERSON**, Hannah, 2000, *Contemporary North American Film Directors. A wallflower critical guide*, New York, Wallflower.

ANACLETO, Marta Teixeira, 2005, «*Infidelidades francesas e modelos pastoris ibéricos: escrita romanesca e reescrita dramática no século XV*», in **SANTOS** (org), 2005, *Relações Literárias Franco-Peninsulares*, Lisboa, Edições Colibri.

ANDERMANN, Gunilla, 2000, *Strindberg in FRANCE*, 2000, *The Oxford guide to literature in English translation*, Oxford, Oxford University Press, 580-581.

ARROTEIA, Jorge C., 1985, *A evolução demográfica portuguesa*, Lisboa, Biblioteca Breve - Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

BAENZIGER, Edward James, 1996, *Le Répertoire du Cartel des Quatre. Aspects moraux et philosophiques*, Thèse pour le doctorat, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle.

- BAKER**, Mona (ed.), 1998, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York, Routledge.
- BALZAMO**, Elena, 1996, «*Mademoiselle Julie*» in *Avant L'Avant-Scène théâtre*, N° 986, Mars 1996: *Mademoiselle Julie, La plus forte*, Paris, Broché.
- BARBOSA**, Pedro, 1992, «*Considerações em prol de um «Teatro Vivencial»*», in *O Teatro e a Interpretação do Real*, Lisboa, Actas do 11º Congresso.
- BASSNETT**, Susan, 1978, «*Translating Spatial Poetry: An Examination of Theatre Texts in Performance*», in **HOLMES**, *Translated!: Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi, 161- 176.
- — 1980, «*The Problems of Translating Theatre Texts*», *Theatre Quarterly* 10, vol. 38, 47-55.
- — 1981, «*The Translator in the Theatre*», *Theatre Quarterly* 10, vol. 40, 37-48.
- — 1985, «*Ways Through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts*», in **HERMANS**, *The Manipulation of Literature*, London, Croom Helm, 87-103.
- —/**LEFEVERE**, André (eds.) 1990 a, *Translation, History and Culture*, London, Cassell.
- —1990 b, «*Translating for the Theatre: Textual Complexities*», *Essays in Poetics*, 15, 1, April, 71-83.
- — 1991 a, *Translation Studies*, London and New York, Routledge.
- —1991b , «*Translating for the Theatre: The Case against Performability*», *TTR (Traduction, Terminologie, Redaction)*, 4, 1, 99-111.
- — 1993, *Comparative Literature: A Critical Introduction*, Oxford, Blackwell.
- — 1994, «*Taking the Cultural Turn in Translation Studies*», *Dedalus: Revista Portuguesa de Literatura Comparada*, n.ºs 3/4, 1993-1994, 171-180.
- — 1995, (eds.), *Translation, History and Culture*, London, Cassell.
- —1998 a (eds.), *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*, Clevedon, Multilingual Matters.
- — 1998 b, «*Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and*

- Theatre*», in **BASSNETT / LEFEVERE**, *Translation, History and Culture*, London, Cassell, 90-108.
- — 1998 c, «*The Translation Turn in Cultural Studies*», in **BASSNETT/LEFEVERE**, *Translation, History and Culture*, London, Cassell , 123-141.
- —1998 c, «*When is a Translation not a Translation?*», in **BASSNETT/LEFEVERE**, *Translation, History and Culture*, London, Cassell, 25-40.
- BASCH**, Victor, 1933, «*Strindberg*» in *Silhouettes Inactuelles*, Paris, Les Écrivains Indépendents, 56-63.
- BASTIN**, Georges L., 1998, «*Adaptation*», in **BAKER**, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London and New York, Routledge, 5-8.
- BAYCROFT**, Timothy, 2000, *O Nacionalismo na Europa*, Lisboa, Temas e Debates.
- BERNAL**, Óscar Cornago, 2001, *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta: la encrucijada de los «Realismos»*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- BERTHOLET**, Marie, 2006, *Entretien avec Jacques Vincey—septembre 2006*, in Compagnie Sirènes, *Dossier Mademoiselle Julie*, Théâtre de Suresnes Jean Vilar , Programme du Spectacle.
- BIDOU**, Henry, 1929, *Le Nid de cygnes (Voyage en Scandinavie)*, Paris, Ernest Flammarion.
- BJURSTRÖM**, Carl Gustaf, 2000, «*Au sujet de Mademoiselle Julie*», in *L’Herne – «Strindberg»*, n° 74, Paris, Centre National du Livre, 49-51.
- BONNIER**, Tor; **THULSTRUP**, Åke, 1961, (Introd.) *Brev till min dotter Kerstin d’August Strindberg*, Stockholm, Bonnier.
- BRISSON**, Pierre in *Temps*, 29 Février 1924.
- BRISSON**, Pierre in *Figaro Littéraire*, 22 Janvier 1949.
- BRUNEL**, Pierre; **CHEVREL** Yves (dir.), 1989, *Précis de Littérature Comparée*, Paris, Presses Universitaires de France.

CARDULLO, Robert, 2010, *August Strindberg's « Miss Julie » Dramatic text, Theatre History, Critical Thought*, Saarbrücken, Lambert Academic Publishing.

CARLSON, Harry Gilbert, 1996, *Out of Inferno: Strindberg's reawakening as an artist*, Washington, University Washington Press.

CASANOVA, Pascale, 1999, *La République Mondiale des Lettres*, Paris, Éditions du Seuil.

— — 2002, «*La production de l'Universel Littéraire: Le «Grand Tour» D'Ibsen en Europe*», in **PINTO** (dir.), *Penser L'Art et la Culture avec les Sciences Sociales En L'Honneur de Pierre Bourdieu*, Paris, Université Paris I – Panthéon Sorbonne, 63-80.

CAMPOS, Tânia Filipe e, 2007, *Tradução Indirecta: Sintoma das relações entre literaturas. A recepção do teatro de August Strindberg em Portugal*, Lisboa, Caleidoscópio.

CHOTHIA, Jean, 1991, *Directors in Perspective: André Antoine*, Cambridge, Cambridge University Press.

CIMA, Gay Gibson, 1993, *Performing Women*, Ithaca, Cornell University Press, pp. 60-90.

COELHO, Rui de Pina, 2009, *Casa da Comédia (1946-1975) – Um Palco Para uma Ideia de Teatro*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda.

COPPIETERS, Frank, 1981, «*Performance and Perception*», *Poetics Today*, vol. 2, number 3, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Spring.

CRUZ, Duarte Ivo, 1986, *Repertório básico de peças de teatro*, Lisboa, Secretaria de Estado da Cultura. Direcção Geral de Acção Cultural. Divisão de Teatro.

— — 2001, *História do teatro português*, Lisboa, Verbo.

EK, Sverker R., 2000, «*Voyage de l'Île de la vie à l'Île des morts. Structures visuelles et verbales dans La Sonate des Spectres*» in *L'Herne – «Strindberg»*, nº 74, Paris, Centre National du Livre, 65-81.

EKLUND, Torsten; **OLLÉN**, Gunnar, 1974, *Meddelanden från Strindbergssällskapet*, Maj,

Stockholm.

ELMSLIE, Kenward, 1968, *Miss Julie: opera in 2 acts* — Libretto, Boosey and Hawkes, New York.

ESPASA, Eva 2000, «Performability in Translation Speakability? Playability? Or just Saleability?», in Carole-Anne Upton (ed.), *Moving Target Theatre Translation and Cultural Relocation*, Manchester, St. Jerome Publishing, 49-62.

EVANS, Edward Payson, 1866, *The life and works of Gotthold Ephraim Lessing*, Volume II, Boston, William V. Spencer.

EVEN-ZOHAR, Itamar, 1981, «*Translation Theory Today, A Call for Transfer Theory*», *Poetics Today*, vol.2, Number 4, Summer/Autumn, 1-7.

— — 1990, «*Polysystems Studies*», *Poetics Today*, vol. XI (nº1), Tel-Aviv, Porter Institute for Poetics Semiotics, Tel Aviv University.

— — 1990, «*The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*», *Poetics Today*, 11:1, Spring, Tel-Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, 45-51.

— — 1995. «*A posição da tradução literária dentro do polisistema literário*» X. M. Gómez, C. Noia e M. Sola Bravo trans. *Viceversa* nº 2 (1996) pp. 59-65.

— — 2005 b, *Papers in Culture Research*, *Poetics Today*, Tel Aviv, The Porter Chair of Semiotics, Tel Aviv University.

FACOS, Michelle, 1998, *Nationalism and the Nordic Imagination: Swedish Art of the 1890s*, Los Angeles, University of California Press.

FALCÃO, Miguel, 2009, *Espelho de ver por dentro: o percurso teatral de Alves Redol*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

FANELLI, Giovanni; **GODOLI**, Ezio, 1987, *Art Nouveau Postcards*, New York, Rizzoli.

FAUSER, Annegret; **EVERIST**, Mark (eds.), 2004, *Music, theater, and cultural transfer: Paris, 1830-1914*, Chicago, University Press of Chicago.

FRANCE, Peter, 2000, *The Oxford guide to literature in English translation*, Oxford, Oxford University Press.

GIEROW, Carl- Olof, 1967, *Documentation — Evocation Le climat littéraire et théâtral en France des années 1880 et «Mademoiselle Julie» de Srinberg*, Stockholm, Almqvist & Wiksell.

GODINHO, V. Magalhães, 1977, *L'émigration portugaise (XV-XX siècles): une constante structurale et les réponses aux changements du monde*, Revista de História Económica e Social, Coimbra, FLUC, 1: 5-32.

HAYS, Michel, 2000, «*Le jeu de l'avant-garde théâtrale et de la semiologie*», in **PAVIS**, 2000, *Vers une théorie de la pratique théâtrale: voix et images de la scène*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 155-168.

HEDEN, Erik, 1926, *Strindberg. En ledtråd vid studiet av hans verk*, Stockholm, Bokförlaget Nutiden.

HERMANS, Theo (ed.), 1985, *The Manipulation of Literature*, London, Croom Helm.

— — 1999, *Translation in Systems: Descriptive and System-oriented Approaches Explained*, Manchester, St. Jerome Publishing.

HILL, Ona L., 1994, *Raymond Burr: A Film, Radio and Television Biography*, North Carolina, Mc Farland.

HOLMES, James S.; **LAMBERT**, José; **BROEK**, Raymond Van den (eds.), 1978, *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*, Leuven, ACCO.

— — 1988, *Translated!: Papers on Literary Translation and Translation Studies*, Amsterdam, Rodopi.

— — 2000, «*The Name and Nature of Translation Studies*», in **VENUTI**, *The Translation Studies Reader*, London & New York, Routledge, 172-85.

HOUE, Poul; **ROSSEL**, Sven Hakon; **STOCKENSTRÖM**, Göran (ed.), 2002, *August Strindberg and the other: new critical approaches*, New York, Rodopi.

IRVING, John Douglas, 1981, *Mary Shaw: Actress, Suffragist, Activist (1854-1929)*, New York, Beaufort Books.

JAKOBSON, Roman, 2001, *Linguística e Comunicação*, São Paulo, Cultrix.

JOHNSEN, William A., 2010, *Sjöbergs Julie*, Comunicação apresentada no âmbito do International Conference of the Society for Scandinavian Studies, Seattle, 24

April 2010.

- KRUGER**, Loren, 1992, *The National Stage, theatre and cultural legitimation in England, France and America*, Chicago, University Press of Chicago.
- KWIATKOWSKI**, Aleksander, 1983, *Swedish film classics: a pictorial survey of 25 films from 1913 to 1957*, Stockholm, Svenska Filminstitutet.
- LAMBERT**, José; **ROBYNS**, Clem, 2003, *What is translation?*, Comunicação proferida em Leuven, Belgium.
- LAMOTHE**, Peter, 2004, «*Questions of genre: Massenet's Les Érinnyes at the Théâtre-National-Lyrique*» in **FAUSER**; **EVERIST**, (eds.), 2004, *Music, theater, and cultural transfer: Paris, 1830-1914*, Chicago, University Press of Chicago, 276-290.
- LANG**, Peter (ed), 1993, *La Traduction dans le Développement des Littératures – Actes du XIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Bern, Leuven University Press.
- LARGE** David; **WEBER** William, 1984, *Wagnerism in European Culture and Politics*, New York, Cornell University Press.
- LATOURET**, Geneviève, 1986, *Petites scènes, grand théâtre. Le théâtre de création de 1944-1960*, Paris, Délègation.
- LEFEVERE**, André, 1980, «*Translating Literature / Translated Literature: The State of the Art*», in **ZUBER**, *The Languages of Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama*, Oxford, Pergamon Press, 153-161.
- — 1985, «*Why Waste our Time on Rewrites?: The Trouble with Interpretation and the Role of Rewriting in an Alternative Paradigm*», in **HERMANS**, *The Manipulation of Literature*, London, Croom Helm, 215-43.
- — 1992 a, *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*, New York, The Modern Language Association of America.
- — 1992 b, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London and New York, Routledge.

- — 1993, «Introduction II», in **LANG** (ed), *La Traduction dans le Développement des Littératures – Actes du XIe Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Bern, Leuven University Press, 27-35.
- LIMA**, Isabel Pires de; **DUARTE**, Isabel 2004, *Programa de Clássicos da Literatura*, Lisboa, ed. Ministério da Educação.
- MACHADO**, Carlos Alberto, 2000, *Centro Dramático de Évora (CCE/CENDREV 1975-2000)*, Évora, CENDREV.
- MARHOLM**, Laura (Frau Ola Hansson), 1895, *Wir Frauen und unsere Dichter (We women and our poets)*, Wien und Leipzig, Wiener-Mode.
- MANDEL**, Barret J., 1972, «Autobiography – Reflection trained on mystery», in *Prairie Schooner*, Vol. 46, No. 4, Winter 1972/73, Nebraska, Nebraska University Press.
- MARTINEZ**, Gloria Maria, 2000, «Le discours de la critique dramatique», in Patrice Pavis, *Vers une Théorie de la Pratique Théâtrale Voix et images de la scène*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 157-166.
- MARTINUS**, Eivor, 2001, *Strindberg and Love*, Oxford, Amber Lane.
- MCFARLANE**, James (ed.), 1994, *The Cambridge Companion to Ibsen*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MELGAR**, Luis-Tomás, 1960, «Montage y raquitismo», in *Acento Cultural*, 9-10, Jul-Oct, Madrid.
- MEYER**, Michael, 1964, *The Plays of Strindberg*, (transl.), New York, Modern Library.
- — 1993, *August Strindberg*, trad. André Mathieu, Paris, Gallimard.
- MICHANEK**, Germund, 1998, *Strindberg i karikatyr och skämtbild*, Stockholm, Wahlström & Widstrand.
- MIRREN**, Helen, 2008, *Helen Mirren: In the Frame: My Life in Words and Pictures*, New York, Atria Books.
- MLADENOVA**, Margarita; **DOBCHEV**, Ivan, 2008, *Trilogie August Strindberg: Programme*, Paris, Théâtre de la Bastille.

- NADAL**, Lúcia, 2009, *Los culturemas: ¿unidades lingüísticas, ideológicas o culturales?*, Granada, *Language Design*, nº 11, 93-120.
- NÄSLUND**, Erik, 1995, Birgit Cullbergs Fröken Julie: en svensk balettklassiker, Stockholm, Stift. För utgivning av teatervetenskapliga studier.
- NICOLL**, Allardyce, 1973, *History of English drama, 1660-1900*, Volume 7, Parte 2, Cambridge, Cambridge University Press.
- NIETZSCHE**, Friedrich Wilhelm, 2005, *A visão dionisíaca do mundo e outros textos de juventude*, São Paulo, Martins Fontes.
- OLIVA**, César; **DUEÑAS**, Jesus García, 1999, *Fernando Guillén, un actor de hoy*, Murcia, Servicio de Publicaciones Universidad de Murcia y Primavera Cinematográfica de Lorca.
- PALMER**, John, 1969, *Studies in the contemporary theatre*, New York, Libraries Press.
- PAULO**, Heloisa, 1994, «“Vida e Arte do Povo Português” Uma visão da sociedade segundo a propaganda oficial do Estado Novo», in *Revista de História das Ideias*, nº 16: Do Estado Novo ao 25 de Abril, Coimbra, Inst. De História e Teoria das Ideias, Fac. de Letras.
- PAVIS**, Patrice, (1996), *L'analyse des spectacles*, Paris, Éditions Nathan.
- — 2000, *Vers une théorie de la pratique théâtrale: voix et images de la scène*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- PINTO**, Eveline (dir.), 2002, *Penser L'Art et la Culture avec les Sciences Sociales En L'Honneur de Pierre Bourdieu*, Paris, Université Paris I – Panthéon Sorbonne.
- PORTELA**, Artur, 1982, *Salazarismo e artes plásticas*, col. Biblioteca Breve, Vol. 68, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- PORTO**, Carlos, 1973, *Em Busca do Teatro Perdido*, Vol. II, Lisboa, Plátano Editores.
- — 1985, *10 Anos de Teatro e Cinema em Portugal 1974-1984*, Lisboa, Editorial Caminho.
- — 1994, *Teatro em Portugal: relatório/reportórios*, Vértice, nº 62 (II série) Set/Out, Lisboa.

— — 1997, *O TEP e o Teatro em Portugal – Histórias e Imagens*, Porto, Fundação Eugénio de Almeida.

PYM, Anthony, 1998, *Method in Translation History*, Manchester, St. Jerome.

REBELLO, Luís Francisco, 1977, *Combate por um Teatro de Combate*, Lisboa, Seara Nova.

— — 1979, *O Teatro Simbolista e Modernista (1890-1939)*, Amadora, Instituto de Cultura Portuguesa, col. Biblioteca Breve, vol. 40.

REIS, Carlos (dir.), 1994, *História Crítica da Literatura Portuguesa*, vol. VI, Lisboa, Editorial Verbo.

ROBINSON, Michael, (org. transl., selection), 1992 a, *Strindberg's Letters, Volume 1: 1862-1892*, Chicago, Chicago University Press.

— — 1992 b, *Strindberg's Letters, Volume 2: 1892-1912*, Chicago, Chicago University Press.

— — 2008, *An International Annotated Bibliography of Strindberg Studies 1870-2005, Vol. II The Plays*, London, MHRA.

ROSSHOLM, G.; **SJÖNELL**, B. **STÅHLE**; Westin, B. (eds) 2001 *Strindberg and Fiction*, Stockholm, Department of Literature and History Ideas Stockholm University.

SAFRANSKI, Rüdigger, 2001, *Ecce Homo: Nietzsche, biografia de uma tragédia*, São Paulo, Geração Editorial.

SANTOS, Ana Clara (org), 2005, *Relações Literárias Franco-Peninsulares*, Lisboa, Edições Colibri.

SANTOS, Vítor Pavão dos 1987, *A Companhia Rey Colaço Monteiro (1921-1974)*, Museu Nacional do Teatro, Lisboa.

SARRAZAC, Jean-Pierre, 1985, «Strindberg, la scène», *Théâtre en Europe: revue trimestrielle*, nº5, Janvier, 15-17.

_____, 2000, «Dramaturgie de l'impessoel», *L'Herne – «Strindberg»*, nº 74, Paris, Centre National du Livre, 54-64.

SCHÖN, Gerard, 1960 « "Fräulein Julie" mal zwei», in *Hamburger Abendblatt*, 17

Oktober 1960, nº 243.

SENA, Jorge de, 1989, *Do Teatro em Portugal*, Lisboa, Edições 70.

SERÔDIO, Maria Helena (org.), 1992, *O Teatro e a Interpretação do Real*, Actas do 11º Congresso, Lisboa, Associação Portuguesa de Críticos de Teatro.

— — 1994, «O teatro em Portugal hoje: breve caracterização», *Vértice* 59, Março-Abril.

— — 1995, *A mais recente dramaturgia portuguesa*, Conferência (não publicada) para o Festival Intercity em Florença, em Setembro-Outubro de 1995, Serviço de Documentação da Reitoria da Universidade de Lisboa – Anexos.

— — 2001, *Questionar apaixonadamente: o teatro na vida de Luís Miguel Cintra*, Lisboa, Cotovia.

SERUYA, Teresa, 2001, (org.) *Estudos de Tradução em Portugal Novos Contributos para a História da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Universidade Católica Editora.

— — 2001, «Tradução e Cânone: a propósito das traduções de Stefen Zweig em Portugal», in **SERUYA** (org.) *Estudos de Tradução em Portugal Novos Contributos para a História da Literatura Portuguesa*, Lisboa, Universidade Católica Editora, 211-228.

SPRIGGE, Elizabeth, 1949, *The Strange life of August Strindberg*, London, Hamish Hamilton.

SWERLING, Anthony, 1971, *Strindberg's Impact in France 1920-1960*, Cambridge, Trinity Lane Press.

SZONDI, Peter, 1987, *Theory of the Modern Drama: A Critical Edition*, Minnesota, University of Minnesota Press.

TÖRNQVIST, Egil; **JACOBS**, Barry, 1988, *Strindberg's Miss Julie A play and its transpositions*, Norwich, Norvik Press.

TÖRNQVIST, Egil, 1999, *Ibsen, Strindberg and the intimate theatre: studies in TV presentation*, Amsterdam, Amsterdam University Press.

— — 2001, «Questions without Answers? An aspect of Strindberg's drama dialogue»,

in **ROSSHOLM, SJÖNELL, WESTIN** (eds) 2001 *Strindberg and Fiction*, Stockholm, Department of Literature and History Ideas Stockholm University, 33-40.

TOURY, Gideon, 1978, *The Nature and Role of Norms in Literary Translation*, in **HOLMES; LAMBERT; BROECK** (eds), *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*, Leuven, ACCO, 83-100.

— — 1981, «Translated Literature: System, Norm, Performance», *Poetics Today*, Vol. 2:4, 9-27.

— — 1995, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company.

UDDGREN, Gustaf, 1912, *Andra boken om Strindberg*, Göteborg, Åhlén & Åkerlund.

UGGLA, Andrzej Nils, 1974, «*Strindberg och Przybyszewski*», in **EKLUND; OLLÉN**, 1974, *Meddelanden från Strindbergssällskapet*, Maj, Stockholm.

— — 1977, *Strindberg och den Polska Teatern, 1890-1970*, Uppsala.

UPTON, Carole-Anne, ed., 2000, *Moving Target Theatre Translation and Cultural Relocation*, Manchester, St. Jerome Publishing.

VALBERT, G., *Revue des Deux Mondes*, 1 Novembre 1893.

VARELA, Luís, 1985, «A Estreia» in *Caderno de Apresentação do Espectáculo A Menina Júlia de August Strindberg*, Cena Companhia de Teatro de Braga, Julho.

VENUTI, Lawrence (ed.), 1992, «Introduction», in *Rethinking Translation: Discourse, Subjectivity, Ideology*, London and New York, Routledge.

— — 1995, *The Translator's Invisibility: A History of Translation*, London and New York, Routledge.

— — (ed.), 2000, *The Translation Studies Reader*, London & New York, Routledge.

VINCEY, Jacques, 2006, *Dossier Mademoiselle Julie*, Théâtre de Suresnes Jean Vilar , Programme du Spectacle.

VILAS-BOAS, Gonçalo, 1981, *Ler (em) Strindberg*, Porto, Estudos Germânicos, Faculdade de Letras do Porto.

— — 1985, «Menina Júlia — Uma leitura» in *Caderno de Apresentação do Espectáculo*

A Menina Júlia de August Strindberg, Cena Companhia de Teatro de Braga, Julho.

— — 1986, *August Strindberg «Um anatomista do falhanço humano»*, Separata da Revista Runa, n.os 5-6,127-142.

— — 1996, «*As Vivissecações naturalistas de Strindberg*» in *Adágio*, nº17, Dezembro, 23-35.

WRIGHT, Adrian, 2008, *The innumerable dance: the life and work of William Alwyn*, London, Boydell Press.

ZATLIN, Phyllis, 2005, *Theatrical Translation And Film Adaptation: A Practitioner's View*, London, MPG Books.

ZUBER, Ortrun (ed.), 1980, *The Languages of Theatre: Problems in the Translation and Transposition of Drama*, Oxford, Pergamon Press.

V. DOCUMENTOS ELECTRONICOS

GONCOURT, Edmond et Jules de, *Journal des Goncourt (Troisième série, deuxième volume) Mémoires de la vie littéraire*, United States of America, 2006, disponível em < URL: <http://www.gutenberg.org/files/17947/17947-0.txt>

EVEN-ZOHAR, Itamar, *Teoría de los Polisistemas*, Tel-Aviv University, 2005, disponível em < URL: <http://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-teoria-polisistemas.pdf>

WILLMOTT Phil, *The master's boy*, United Kingdom, 2005, disponível em < URL: <http://www.philwillmott.co.uk/assets/images/scripts/MastersBoy.pdf>

VI. SÍTIOS ELECTRÓNICOS (WEBPAGES)

AMOR DE PERDIÇÃO, *Cinema português: uma cronologia*, 2012, disponível em < URL: <http://www.amordeperdicao.pt/basedados.asp>

AUGUST STRINDBERG AND HELIUM, Eun-Ha Paek , Erin Perkins, James Bewley (prod.), Killing Lobster + Milky Elephant productions, United States of America, s.d.,

- disponível em < URL: <http://strindbergandhelium.com/index.html>
- CETASE**, *Teatro em Portugal*, 2012, disponível em < URL: <http://ww3.fl.ul.pt/CETbase/default.htm>
- CULLBERG BALLET**, *The Strindberg Project*, 2012, disponível em < URL: <http://cullbergbaletten.se/en/work/the-strindberg-project>
- DRAMATEN**, *Rollboken*, 2012, disponível em < URL: <http://www.dramaten.se/dramaten/medverkande/Rollboken/>
- E.TEATR.PL**, *Irena Grywińska*, 2010, disponível em < URL: <http://www.e-teatr.pl/pl/osoby/15484,karierateatr.html>
- GUGGENHEIM MUSEUM**, *Top Videos*, New York, 2011, disponível em < URL: <http://www.guggenheim.org/new-york/interact/participate/youtube-play/top-videos>
- IMC - Instituto dos Museus e Conservação**, *Matriz net*, 2012, disponível em < URL: <http://www.matriznet.imc-ip.pt/matriznet/home.aspx>
- ISABELLE ADJANI BLOG**, *Mademoiselle Julie*, 2007, disponível em < URL: <http://www.isabelleadjaniblog.com/2007/01/mademoiselle-julie.html>
- KENWARDELMSLIE**, *Miss Julie — Memories*, 2004, disponível em < URL: <http://www.kenwardelmslie.com/interactive/memory.html>
- LES ARCHIVES DU SPECTACLE**, *Un site-resource pour la mémoire du spectacle vivant...*, 2012, disponível em < URL: <http://www.lesarchivesduspectacle.net/>
- LINDA WENDEL**, *Director's vision*, 2011, disponível em < URL: http://www.lindawendel.dk/directors_vision_dk.pdf
- MNT**, *Museu Nacional do Teatro*, 2012, disponível em < URL: <http://museudoteatro.imc-ip.pt/>
- ÖVRIGA TEATRAR**, *Program*, 2012, disponível em < URL: <http://www.abm.se/leopolds/Ovriga%20teatrar.htm>
- PSKOVSKIJ AKADEMIČESKIJ DRAMATIČESKIJ TEATR**, *Ěffekty i defekty L. Javorskoj*, 2012, disponível em < URL: <http://theater.pskov.org/about/books/book2/art46>

PROJECT GUTENBERG, EBook, United States of America, 2011, disponível em < URL: <http://www.gutenberg.org>

RADIO TEATERN, *Fröken Julie (1888)*, 2012, disponível em < URL: <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=965&artikel=4538121>

SETE COLINAS, *Trilogia de Strindberg no CCB*, disponível em < URL: <http://www.setecolinas.net/noticias/2003/030.php>.

SVENSKA TEATERN, *Arkiv*, 2012, disponível em < URL: <http://www.svenskateatern.fi/sv/arkiv/>

TEATRO DO VESTIDO, *Manifesto*, 2011, disponível em < URL: http://teatrodovestido.org/blog/?page_id=3026

TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO, *Júlia, João e Cristina*, 2011, disponível em < URL: <http://www.tnsj.pt/home/espetaculo.php?intShowID=341>

UNIVERSITY LIBRARIES – Washignton University, *Fashion Plate Collection: The last and newest fashions, 1836. Evening and Opera dresses*, 2012, disponível em < URL: <http://www.lib.washington.edu>

UK THEATRE WEB ARCHIVES, *UKTW Search - What's On*, 2012, disponível em < URL: <http://www.uktw.co.uk>

VII. COMPILAÇÕES/DOSSIERS

DOSSIER «O FATALISTA», 1978, *Notas aos Actores*, Arquivo da Biblioteca Osório Mateus, faculdade de letras da Universidade de Lisboa.

DOSSIER «MENINA JÚLIA — CANTINA VELHA», 1980, Arquivo da Biblioteca Osório Mateus, faculdade de letras da Universidade de Lisboa.

NORDISKA MUSEET KATALOGEN, 2011, *I Midsommartid* – Poster, Stockholm, Nordiska Museet.

VIII. PROGRAMAS DE ESPECTÁCULOS

CENA, 1985, *Caderno de Apresentação do Espectáculo A Menina Júlia de August Strindberg*, Cena Companhia de Teatro de Braga, Julho.

COMEDIE MONTAGNE, 1919, *Programme pour Mademoiselle Julie*, Georges Pitoëff, Paris.

COMPANHIE SIRENES, 2006, *Dossier Mademoiselle Julie*, Théâtre de Suresnes Jean Vilar, Programme du Spectacle.

SCENE NATIONALE DE SENART LA COUPOLE, La Rotonde, Season 2007-2008, *Mademoiselle Julie* de August Strindberg, Jacques Vincey — Cie Sirènes, Programme du Spectacle.

STOCKOLMS STADSTEATER 1960-2010

TEATRO NACIONAL D. MARIA II, *A Menina Júlia*, Abril 2009, Enc. Rui Mendes, Lisboa.

TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO, *Júlia, João e Cristina*, Outubro 2011, Enc. Teatro Laboratório Sfumato, Porto.

THEATRE LABORATOIRE SFUMATO, *Trilogie August Strindberg: Programme*, 2008, Enc. Margarita Mladenova, Ivan Dobchev, Théâtre de la Bastille, Paris.

IX. PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS

1. Jornais Nacionais

A CAPITAL, 22 de Abril, 1980, Lisboa.

DIÁRIO DE LISBOA, 15 de Março de 1978, Lisboa.

— — 21 de Abril de 1980, Lisboa.

— — 23 de Dezembro de 1985, Lisboa.

DIÁRIO DE NOTÍCIAS, 15 de Janeiro de 1904, Lisboa.

— — 16 de Abril de 1980, Lisboa.

— — 18 de Abril de 1980, Lisboa.

— — 12 de Novembro de 1985, Lisboa.

— — 23 de Fevereiro de 1986, Lisboa.

— — 4 de Abril de 1996, Lisboa.

— — 29 de Março de 1996, Lisboa.

— — Cartaz, 14 de Abril de 2009, Lisboa.

DIÁRIO POPULAR, 23 de Janeiro de 1949, Lisboa.

— — 21 de Janeiro de 1980, Lisboa.

— — 7 de Maio de 1980, Lisboa.

— — 13 de Dezembro de 1985, Lisboa.

ÊXITO, 11 de Julho de 1985, Lisboa.

EXPRESSO, 30 de Novembro de 1985, Lisboa.

— — 17 de Fevereiro de 1985, Lisboa.

— — 13 de Dezembro de 1985, Lisboa.

— — 8 de Fevereiro de 1986, Lisboa.

— — 1 de Março de 1986, Lisboa.

— — 22 de Março de 1986, Lisboa.

— — 28 de Novembro de 1987, Lisboa.

JORNAL DE LETRAS E ARTES, nº 109, 30 de Outubro de 1963, Lisboa.

O DIÁRIO, 15 de Dezembro de 1985, Lisboa.

O JORNAL, 11 de Janeiro de 1980, Lisboa.

— — 14 de Fevereiro de 1986, Lisboa.

O PRIMEIRO DE JANEIRO, 17 de Janeiro de 1962, Lisboa.

PÚBLICO, 14 de Abril de 1996, Lisboa.

— — 17 de Dezembro de 1996, Lisboa.

— — 14 de Outubro 2011, Lisboa.

— — 03 de Outubro de 2003, Lisboa.

2. Jornais Internacionais

ABC, 31 Marzo de 1961, Madrid.

— — 5 Abril de 1961, Madrid.

— — 19 Enero de 2008, Madrid.

ECLAIR, 3 Octobre 1922, Paris.

EL MUNDO, 30 Marzo de 2008, Madrid.

HAMBURGER ABENDBLATT, 17 Oktober 1960, Hamburger.

LA TERRASSE, n° 144 - Janvier 2007 / Critique, Paris.

LE TEMPS, 29 Août, 1910, Paris.

MERCURE DE FRANCE, 1 Decembre, 1947, Paris.

NEW YORK TIMES, December 09, 1994, New York.

— — January 19, 1996, New York.

— — December 10, 1999, New York.

— — October 23, 2009, New York.

NOUVELLES LITTÉRAIRES 23 Janvier, 1947, Paris.

— — 17 April, 1947, Paris.

THE GUARDIAN, November 26, 2003, London.

THE STAGE, May 25, 2005, London.

THE TELEGRAPH, November 27, 2003, London.

SVENSKA DAGBLADET, 13 Januari 1949, Stockholm.

WALL STREET JOURNAL, October 23, 2009, New York.

3. Revistas Nacionais

ADAGIO, nº17, Dezembro de 1996, Évora, CENDREV — Centro Dramático de Évora.

ARTE E OPINIÃO, nº 8, Janeiro/Fevereiro, 1980.

DEDALUS: Revista Portuguesa de Literatura *Comparada*, 1993-1994, n.ºs 3/4, Edições Cosmos.

REVISTA DE HISTÓRIA DAS IDEIAS, 1994, nº 16: Do Estado Novo ao 25 de Abril, Coimbra, Instituto de História e Teoria das Ideias, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

RUNA, 1986, n.ºs 5-6, Porto, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

TEATRO EM MOVIMENTO, Maio de 1975, Lisboa.

VÉRTICE, nº 59, Março/Abril de 1994, Lisboa.

— — nº 62 (II série), Setembro/Outubro, 1994, Lisboa.

4. Revistas Internacionais

ACENTO CULTURAL, 9-10, Jul-Oct 1960, Madrid.

AVANT L'AVANT-SCENE THEATRE, N° 706, Mars 1982 : *Théâtre du Jarnisy Mademoiselle Julie*, Paris.

— — N° 986, Mars 1996 : *Mademoiselle julie, La plus Forte*, Paris.

LANGUAGE DESIGN, Journal of Theoretical and Experimental Linguistics, 2009, nº 11, Granada, Universidade de Granada.

LAROUSSE, 1912, *Mensuel*, Septembre, Paris.

L'HERNE – «**STRINDBERG**», 2000, nº 74, Centre National du Livre, Paris.

POETICS TODAY, 1990, vol. 15, number 1, April, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University.

- — 1981, vol. 2, number 3, Spring, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University.
- — 1981, Vol. 2, number 4, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University.
- — 1981, vol.2, number 4, Summer/Autumn, Tel Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics. Tel Aviv University.
- —1990, vol. 9, number 1, Tel-Aviv, Porter Institute for Poetics Semiotics, Tel Aviv University.
- —1990, vol. 11, number 1, Spring, Tel-Aviv, The Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- — 2005, Tel Aviv, The Porter Chair of Semiotics, Tel Aviv University.

THEATRE QUARTERLY 10, 1980, vol. 38, Cambridge, Cambridge University Press.

- — 1981, vol. 40, Cambridge University Press.

THEATRE WORLD, 1957, Volumes 53-54, London.

VICEVERSA, 1996, nº 2, Madrid.

X. ENTREVISTAS

BRAVO, Bruno, *Primeiros Sintomas: Menina Júlia*, Fevereiro de 2012.

BRILHANTE, Maria João, *Teatro da cantina Velha: Menina Júlia*, 22 de Novembro de 2011.

DALSTRÖM, Kata, *Vecko-Journalen*, 1915.

LELLO, Rita, *Menina Júlia: tradução para a encenação de 1999*, Abril de 2004.

LOPES, José Santos, *Teatro Esteiros: Menina Júlia*, 17de Fevereiro de 2012.

MENDES, Rui, *TNDMII: Menina Júlia*, 17 de Fevereiro de 2012.

ROUSSIN, André, 17 de Junho 1967 (Correspondência com Strindberg não editada).

SENA, Rui, *Teatro das Beiras: Menina Júlia*, 16 de Fevereiro de 2012.

SOLMER, Antonino, *Escola Superior de Cinema e Teatro: Menina Júlia*, 16 de Fevereiro de 2012.

STRINDBERG, August, *Självbekännelse*, Georg Brøchner, Maj, 1899.

— — Bonniers Månadshäften, Januari, 1909.

TORKSVIG, Sandi, Show: The Master's Boy, LBC 97.3 archives.

UHL, Frida, *Dagens Nyheter*, 31 Maio 1926.

VARELA, Luís, *CCE – Centro Cultural de Évora: Menina Júlia*, Maio de 2004.

XI. FILMES

FIGGIS, Mike, 1999, *Miss Julie*, Metro Goldwin Mayer, USA.

PHILLIPS, Robin; **GLENISTER**, John, 1972, *Miss Julie*, Slam Dunk, UK.

SJÖBERG, Alf, 1951, *Fröken Julie*, Criterion, USA.

WENDEL, Linda, 2011, *Julie*, Scanbox Film Distributio, DE.

WOODY, Allen, 1979, *Manhattan*, Twentieth Century Fox, USA.

XII. DISCOS COMPACTOS (CD)

ALWYN, William, 1976, *Miss Julie*, Philharmonia Orchestra/ Vilem Tausky, Lyrita Recorded Edition, London.

ROREM, Ned, 2005, *Miss Julie*, Curtis Opera Theatre Orchestra, Phipadelphia.

ÍNDICE DE LEGENDAS.

I. Carl Oscar Strindberg, 1811-1883, [s.d.]. (Sprigge, 1949: 4).....	72
II. Eleonora Ulrika Norling, Estocolmo, fotografia de A. Roesler, [s.d.], (Sprigge, 1949: 4).....	72
III. Sigríd von Essen, c. 1881, (Martinus, 2001: plates ii).....	80
IV. August Strindberg, 1875, Fotografia G. W. Brunstedt, (Martinus, 2001: plates i).....	80
V. Programa para o Teatro Experimental de Strindberg no Dagmar-teatret, Copenhaga, Março 1889. Do programa fazem parte as peças <i>A mais Forte</i> , <i>Credores</i> e <i>Menina Júlia</i> . Nordiska Museet.....	84
VI. Greta, Karin e Hans com Strindberg, Gersau, 1886. Strindbergmuseet, postal.	85
VII. Strindberg, Greta e Karin. Gersau. 1886. Fotografia de August Strindberg. (Martinus, 2001: Plates vi).....	85
VIII. Greta Strindberg, Hans Strindberg e Karin Strindberg, [s.d.]. (Martinus, 2001: Plates vi) ..	85
IX. Siri desempenhando o papel de Margit, na peça <i>Herr Bengts Hustru</i> , em 1882 no <i>Nya Teatern</i> . (Martinus, 2001: Plates iii)	87
X. Greta Strindberg como Kersti na peça <i>Kronbruden — A noiva coroada — 1909-10</i> . (Martinus, 2001: Plates xiv)	90
XI. August Strindberg, Estocolmo, 9 de Abril de 1912, última fotografia tirada em vida. Fotografia de Magnus Wester. (Martinus, 2001: Plates xv)	90
XII. Cortejo fúnebre de August Strindberg, 19 de Maio de 1912. (Martinus, 2001: Plates xvi) ..	92
XIII. Frida Uhl, 1892. (Martinus, 2001: Plates vii).....	94
XIV. Kerstin Strindberg, c. 1905. Strindbergmuseet – postal.....	97
XV. Kerstin Strindberg, c. 1905, M. Schmidmayr. (Martinus, 2001: Plates viii)	97
XVI. Strindberg a tocar guitarra. Auto-retrato. [s.d.]. Strindbergmuseet – postal.	99
XVII. Mão de Strindberg, fotografia tirada pelo próprio, 1895. Fotografia cedida pelo Nordiska Museet.	101
XVIII. Anne-Marie Strindberg, 3 anos de idade, 1904. Strindbergmuseet – postal.	109
XIX. Harriet Bosse, Puck em <i>Midsummer Night's Dream</i> , 1900. (Martinus, 2001: Plates x)	110
XX. Harriet Bosse, Damen em <i>Till Damaskus</i> , Dramaten, 1900. (Martinus, 2001: Plates xi)....	111
XXI. Harriet Bosse, Indra em <i>Ett Drömspel</i> , Dramaten, 1907. (Martinus, 2001: Plates xi)	114
XXII. Harriet Bosse, Eleonora em <i>Påsk</i> , Dramaten, 1901. Arquivos de fotografia do Dramaten.	116
XXIII. Harriet Bosse, Eleonora em <i>Påsk</i> , Dramaten, 1901. (Martinus, 2001: Plates xi).....	116
XXIV. <i>Fröken Julie</i> , 1906, Folketeatret, Oslo. Arquivos de Fotografia do Dramaten.....	118
XXV. <i>Fadren, Intima Teatern</i> , 1908. Cena final da peça: o Capitão, deitado no sofá, morre com um ataque cardíaco fulminante. Arquivos de fotografia do Dramaten.	119
XXVI. Fanny como Judith, <i>Dödsdansen - II, Intima Teatern</i> , 1909, fotografia do Atelier Jaeger. (Martinus, 2001: Plates xii)	119

XXVII. Fanny, à esquerda, como Judith, e Anna Flygare como Alice, Dödsdansen - II, <i>Intima Teatern</i> , 1909, fotografia do Atelier Jaeger. (Martinus, 2001: Plates xiii).....	119
XXVIII. Fanny e Johan Ljungkvist, <i>Svanevit</i> , <i>Intima Teatern</i> , 1908. (Martinus, 2001: Plates xiii)	119
XXIX. Michael Murphy, Diane Keaton, Woody Allen e Mariel Hemingway, <i>Manhattan</i> , 1979. Fotograma 00:46:12.....	121
XXX. Manuscrito de <i>Fröken Julie</i> com emendas, 1888, Nordiska Museet.	133
XXXI. Ilustração de um Jornal contemporâneo suecor com a caricatura da recepção de August Strindberg quando regressa a Estocolmo a 20 de Outubro de 1884. A caricatura é acompanhada da frase: " <i>Jag kommer hem!</i> " (Chego a casa!).....	138
XXXII. Diana aproxima-se do cão do fazendeiro, 00:11:02. Filme de Alf Sjöberg, <i>Fröken Julie</i> , 1951.	142
XXXIII. Julie agride a cadela com o pingalim, 00:11:22. Filme de Alf Sjöberg, <i>Fröken Julie</i> , 1951.	142
XXXIV. Julie faz a cadela saltar através do pingalim, mostrando a sua disciplina, 00:11:35. Filme de Alf Sjöberg, <i>Fröken Julie</i> , 1951.	142
XXXV. Analogamente, Julie faz saltar o noivo utilizando o mesmo método, 00:11:44. Filme de Alf Sjöberg, <i>Fröken Julie</i> , 1951.	142
XXXVI. Jean apercebe-se do sucedido, 00:11:09. Filme de Alf Sjöberg, <i>Fröken Julie</i> , 1951.....	142
XXXVII. O noivo esbofeteia Julie, 00:11:56. Filme de Alf Sjöberg, <i>Fröken Julie</i> , 1951.	142
XXXVIII. Lena Olin no papel de Fröken Julie. Encenação de Ingmar Bergman, <i>Kungliga Dramatiska Teatern</i> , 1991.	143
XXXIX. Lena Olin no papel de Julie e Peter Stormare no papel de Jean. Encenação de Ingmar Bergman, <i>Kungliga Dramatiska Teatern</i> , 1991.....	143
XL. Cartaz de divulgação da peça <i>A Menina Júlia</i> . Ilustração de Pedro Zamith. Casa Conveniente, Março de 1993.....	172
XLI. Cartaz de divulgação da peça <i>Fröken Julie</i> . Encenação de Anna-Mari Karvosen. Svenska Teatern, Março de 2009.	173
XLII. <i>Fröken Julie</i> , <i>Dramaten</i> , enc. Tor Hedberg, 1917. Maria Schildknecht e August Palme como Julie e Jean. Fotografia cedida gentilmente pelo <i>Dramaten</i>	191
XLIII. <i>Fröken Julie</i> , <i>Dramaten</i> , enc. Tor Hedberg, 1917. Maria Schildknecht, como Julie, segurando o pingalim. Fotografia cedida gentilmente pelo <i>Dramaten</i>	191
XLIV. <i>Fröken Julie</i> , <i>Dramaten</i> , enc. Tor Hedberg, 1921. Sven Bergvall como Jean. Fotografia cedida gentilmente pelo <i>Dramaten</i>	191
XLV. Cartaz de apresentação da peça <i>Fröken Julie</i> , no Folkets Park, em Malmö, 1947.	192
XLVI. <i>Fröken Julie</i> , realização de Alf Sjöberg, 1950. Preparação do festejo do Midsommarafton, 00:02:26.	192
XLVII. Apresentação do elenco da encenação feita por Alf Sjöberg em 1949. Svenska Dagbladet, 13 Januari 1949.	193
XLVIII. <i>Fröken Julie</i> , encenação de Birgit Cullberg, 1960. Ingrid Thulin e Anders Ek nos papéis de Julie e Jean. Stockolms Stadsteater 1960-2010:12.	193
XLIX. Elisabeth Bergner, <i>Fräulein Julie</i> , 1923, encenação de Bernhard Reich.	195
L. Andrée Tainsy, Éléonore Hirt e Michel Piccoli no Théâtre de Babylone, Setembro de 1952.	204
LI. Irena Grywińska (1895 -1969). e-teatr.pl	211

LII. Mary Shaw (1854–1929) em "The Revelation" dirigido por Martin e Emery. Litografia, 1908.	211
LIII. Modo de Importação de <i>Fröken Julie</i> para a Península Ibérica.....	216
LIV. Frontispício do Programa no TNDMII. Temporada 1959/60.....	219
LV. Programa do Espectáculo no TNDMII. Temporada 1959/60. Interior do Programa.	220
LVI. Programa do Teatro São João. Temporada 1960-61. Interior do programa.....	220
LVII. Encenação de Alf Sjöberg (1949). Théâtre Hébertot, 1955. Ulf Palme (Jean) e Inga Tidblad (Julie). Jean beija a bota de Julie.....	222
LVIII. Filme de Alf Sjöberg (1951). Jean beija a bota de Julie, 00:19:32.....	223
LIX. Encenação de Frank Sundström, Théâtre Babylone, 1952. Eléonor Hirt (Julie), Michel Piccoli (Jean). Adaptação de Boris Vian. Jean serve Julie.	224
LX. Encenação de Jacinto Ramos. Teatro Nacional D. Maria II, 1960. Lurdes Norberto (Júlia), Jacinto Ramos (João). Tradução de Redondo Júnior. João beija a bota de Júlia. Cristina dorme na cadeira.	225
LXI. Encenação de Jacinto Ramos. Teatro Nacional D. Maria II, 1960. Lurdes Norberto (Júlia), Jacinto Ramos (João). Tradução de Redondo Júnior. Diálogo entre Júlia e João. Cristina acaba por adormecer.....	225
LXII. Filme de Alf Sjöberg (1951). Julie cheira os lilases em cima da mesa, 00:19:05.	226
LXIII. Caricatura de La Señorita Julia. "Sílvia Roussin, Rodolfo Bebán y Margarida Lozano, intérpretes de "La Señorita Julia", estrenada anoche en el teatro Goya», ABC Madrid, 5 de Abril de 1961, p.59.....	228
LXIV. Karin Kavli, Stig Jarrel e Marta Arbin, direcção de Per-Axel Branner, 1957, Radio Teatern.	233
LXV. Inga Tidblad e Ulf Palme antes da difusão radiofónica. 1967, Radio Teatern Malmö.....	233
LXVI. Inga Tidblad e Ulf Palme durante a difusão radiofónica. 1967, Radio Teatern Malmö. ...	234
LXVII. Gunilla Rööf (Julie) e Pia Bergendahl (Kristin). Direcção de Anders Carlberg, 1996. Radio Teatern.....	234
LXVIII. Genérico: gaiola com o pássaro, 00:00:51.	238
LXIX. Christine prepara o jantar de Jean, 00:02:19.	238
LXX. Jean olha para a linha do público enquanto fala do vinho, 00:05:59.	238
LXXI. Grande plano de Miss Julie, 00:09:38.	239
LXXII. Christine utiliza o ferro para enrolar o cabelo, 00:11:58.	240
LXXIII. Christine aspira o perfume do lenço de Julie, 00:13:05.	240
LXXIV. Julie finge ler um livro enquanto Jean a serve, 00:18:11.....	240
LXXV. Julie olha para Jean com um olhar lascivo, 00:18:27.....	240
LXXVI. Jean prepara-se para beijar a bota de Miss Julie, 00:19:19.....	241
LXXVII. Julie escuta Jean a falar-lhe do sonho recorrente que tem, 00:22:37.....	242
LXXVIII. Jean revela a Julie a primeira vez que a viu e se apaixonou, 00:30:04.....	242
LXXIX. Julie escuta maravilhada as palavras de Jean, 00:30:16.	242
LXXX. Perfil de Julie a ouvir o relato de Jean sobre a sua infância, 00:30:19.....	243
LXXXI. Nova tensão amorosa entre ambos, 00:32:57.....	243
LXXXII. Julie tira a sujidade do olho de Jean, 00:23:24.	243
LXXXIII. Os corpos de ambos tocam-se, sugerindo o acto sexual, 00:24:38.	243
LXXXIV. Sombra de um dos populares, 00:34:09.	244

LXXXV. Os homens levam uma mulher vendada até junto do barril, 00:34:32.	244
LXXXVI. Os homens seguram a mulher no ar, 00:34:52.	244
LXXXVII. Os homens mantêm a rapariga suspensa, mas abrem-lhe as pernas, 00:34:56.	244
LXXXVIII. O homem abre a pipa, vertendo o vinho 00:35:14.	245
LXXXIX. O vinho é derramado em cima das pernas e das culottes da rapariga, 00:35:21.	245
XC. Julie retira as culottes sujas, 00:38:00.	245
XCI. Julie lambe os dedos sujos, 00:38:44.	245
XCII. Julie, com o cabelo completamente desgrenhado, continua a beber vinho, 00:56:50.	246
XCIII. Julie num ataque de choro, 01:08:02.	246
XCIV. Olhar de desdém e repulsa de Jean, 00:47:49.	246
XCV. Julie escuta Jean, deitada sobre a mesa, 00:52:47.	247
XCVI. Jean prostra-se atrás de Julie, 00:53:40.	247
XCVII. Julie simula que mata Jean com uma carabina, 1:01:20.	247
XCVIII. Jean segura no pássaro, 1:19:01.	248
XCIX. Jean decepa o pássaro, 1:19:02.	248
C. Julie esfrega o dedo de Jean, sujo de sangue, na sua cara, 1:19:07.	249
CI. Com aparente calma, Julie diz a Jean que era capaz de o matar, 1:20:29.	249
CII. Julie agride Jean, fazendo-lhe tombar o chapéu, 1:21:21.	249
CIII. Julie conversa com Christine, convencendo-a do plano de fuga. Jean em plano de fundo, afiando a navalha, 01:26:09.	250
CIV. Grande plano da navalha, 01:30:27.	250
CV. Jean entrega a navalha a Julie, 01:36:17.	250
CVI. Julie acaricia o rosto com a navalha, 01:38:10.	250
CVII. Jean engraxa as botas, a pedido do conde, 01:33:35.	251
CVIII. Jean em atitude servil, 01:34:30.	251
CIX. Jean pega na bandeja e nas botas e dirige-se ao conde, 1:39:44.	252
CX. Miss Julie em Theatre Night, BBC. Adaptação de Michael Meyer e realização de Michael Simpson. Jean beijando o sapato de Miss Julie. 00:19:25.	252
CXI. Stora Wäsby Säteri (Solar), Uppland. Entrada principal.	253
CXII. Stora Wäsby Säteri, Uppland. Entrada do Solar.	254
CXIII. Stora Wäsby Säteri, Uppland. Álea de árvores onde foram gravados os passeios de Julie e Jean ao fim do dia, versão cinematográfica de 1912.	254
CXIV. Momento de abertura do filme: Julie observa os preparativos da comemoração do solstício de Verão, 00:02:07.	257
CXV. Julie espreita Viola e o cocheiro no celeiro, quando vai dar o remédio à cadela, 00:15:35.	257
CXVI. Close-up do enquadramento do voyeurismo de Julie, 00:15:43.	257
CXVII. Kristin surpreende Viola, 00:08:17.	258
CXVIII. Kristin ameaça bater em Viola, 00:08:25.	258
CXIX. Julie limpa o olho de Jean com o seu lenço, 00:35:22.	258
CXX. O cocheiro sai do seu esconderijo, 00:35:56.	258
CXXI. O cocheiro espreita Jean e Julie através da janela da cozinha, 00:54:58.	259

CXXII. Kristin ouve a discussão entre Julie e Jean enquanto se prepara para ir à igreja, 1:19:13.	259
CXXIII. Julie conta a Jean o seu sonho, 00:32:47.....	260
CXXIV. No fim de contar o seu sonho, surge a imagem do cisne como fundo, 00:33:17.	260
CXXV. Jean em estado de êxtase enquanto conta o seu sonho recorrente a Julie, 00:33:55. .	260
CXXVI. Kristin preparando-se para dormir, 00:30:32.....	261
CXXVII. Viola rejeita a aproximação do cocheiro, desviando-lhe a mão com que este a tenta tocar, 00:31:17.....	261
CXXVIII. O pequeno Jean a contemplar a mansão do conde, 00:40:22.	262
CXXIX. A pequena Julie estende a mão a Jean, após o ter convidado a entrar em sua casa, 00:41:55.	262
CXXX. Julie adormece na cerimónia religiosa. Jean contempla-a deslumbrado, 00:45:41.....	263
CXXXI. Retrato da mãe de Julie em grande plano, 1:00:38.....	263
CXXXII. O conde mostra o retrato da noiva aos amigos, 1:00:41.....	263
CXXXIII. Bertha aparece vestida de noiva no meio da casa em chamas, 1:03:57.	264
CXXXIV. O conde tenta salvar a pequena Julie do incêndio que se propagou pela casa, 1:04:52.	264
CXXXV. Tentativa de suicídio do conde diante da filha, 1:06:58.....	265
CXXXVI. Julie relata como a mãe se passou a encarregar da sua educação e que aparece como pano de fundo no fotograma, 1:08:40.....	265
CXXXVII. Riso sarcástico de Jean, no tempo presente, enquanto o passado decorre como tela de fundo, 1:08:57.....	265
CXXXVIII. Tentativa de agressão de Jean, 00:56:49.	266
CXXXIX. Tentativa de agressão de Julie, 1:19:33.....	266
CXL. Num vislumbre do futuro, o conde manda chamar a polícia, 1:20:07.....	266
CXLI. Julie relata no presente o que virá a acontecer no futuro. O conde olha para Julie como se estivesse efectivamente a vê-la, 1:20:14.....	266
CXLII. O conde e o ex-noivo de Julie entram no pátio do solar, 1:24:40.	267
CXLIII. Os dois entram em casa e o conde prepara-se para tocar a sineta, 1:25:14.....	267
CXLIV. O conde toma Julie nos braços, já sem vida, 1:29:34.	268
CXLV. Momento final do filme, com um grande plano do retrato de mãe de Julie, 1:29:37. ..	268
CXLVI. Crianças a preparar os festejos, 00:00:53.....	271
CXLVII. Christine repreende uma das crianças, 00:01:47.....	271
CXLVIII. Jean serve-se de vinho, 00:05:49.	272
CXLIX. Christine afaga Jean e este repele as suas carícias, 00:06:18.	272
CL. Julie esbofeteia Jean, 00:06:56.	273
CLI. Pedido de satisfações de Julie na presença de Christine, 00:07:07.	273
CLII. Ocupação do espaço por parte dos actores, 00:11:59.....	273
CLIII. Julie no baile com os criados, 00:09:29.....	274
CLIV. Jean beijando Christine enquanto lhe desaperta o corpete, 00:10:58.....	274
CLV. Julie espiando os criados, 00:10:56.....	274
CLVI. Julie impõe-se entre Jean e Christine, 00:11:07.	275
CLVII. Jean ajoelha-se aos pés de Julie, 00:16:48.....	276
CLVIII. Jean beija a bota de Julie, 00:17:02.	276

CLIX. Jean impede que Julie acorde Christine, 00:18:06.....	276
CLX. Jean repreende Julie, 00:18:15.....	276
CLXI. Imagens do incêndio, 00:19:31.	277
CLXII. Roda da nora que desperta memórias, 00:20:46.....	277
CLXIII. Jean observando Julie, 00:20:26.	277
CLXIV. Julie pede a Jean que a acompanhe, 00:20:29.	277
CLXV. Julie tenta tirar a pluma do olho de Jean, 00:23:56.....	278
CLXVI. Mãos de Julie, 00:25:04.	278
CLXVII. Julie e Jean beijam-se, 00:26:01.....	279
CLXVIII. Jean toca no seio de Julie, 00:26:11.....	279
CLXIX. Jean atira Julie ao chão, 00:26:25.	279
CLXX. Julie sentada no chão, incrédula, 00:26:26.....	279
CLXXI. Julie lava a mão suja de folhas, 00:27:02.	280
CLXXII. Grande plano do pulso, que acaricia, 00:27:13.....	280
CLXXIII. Reflexo de Julie na água, 00:27:36.....	280
CLXXIV. Julie emociona-se ao ouvir Jean falar sobre o seu enamoramento por ela, 00:33:51.	281
CLXXV. Jean ouve vozes de uma das alas, 00:38:03.....	282
CLXXVI. Ouvem-se passos de outra das alas, 00:38:21.....	282
CLXXVII. Primeiramente Jean dirige Julie para a despensa, 00:39:52.....	282
CLXXVIII. Acabam por esconder-se num compartimento ainda mais pequeno, 00:40:28.	282
CLXXIX. Ballet dos trabalhadores na cozinha, 00:41:45.....	283
CLXXX. Jean tapa os ouvidos de Julie para que não escute a canção, 00:41:52.	284
CLXXXI. Enquadramento com imagem dupla durante a relação sexual, 00:43:37.....	285
CLXXXII. Julie ocupa uma posição mais baixa que Jean, 00:45:15.	285
CLXXXIII. Julie chora depois de Jean sair do compartimento, 00:46:42.....	286
CLXXXIV. Jean lava-se enquanto Julie o observa do outro lado, 00:46:59.....	287
CLXXXV. Julie e Jean discutem a sua relação dentro daquela casa, 00:55:17.....	287
CLXXXVI. Julie chora o pássaro decepado, 01:17:51.....	288
CLXXXVII. Julie grita com Jean por causa da morte do pássaro, 01:18:31.....	288
CLXXXVIII. Descontrole das emoções por parte de Julie, 01:18:54.....	288
CLXXXIX. Jean tenta controlar o ataque de histeria de Julie, 01:19:35.....	289
CXC. Christine ajuda Julie a levantar-se do chão, 01:23:47.	289
CXCI. Christine acaricia Julie, 01:24:07.....	289
CXCII. Reflexo de Julie no espelho, 01:27:48.	291
CXCIII. Jean demonstra perplexidade com o pedido de Julie, 1:29:09.	291
CXCIV. Julie dirige-se para a fonte, 01:31:37.	291
CXCV. Jean observa Julie através da janela, 01:32:01.....	291
CXCVI. Julie molha o pulso na água gelada, 01:31:58.....	292
CXCVII. Sangue a jorrar da bica, 01:33:33.....	292
CXCVIII. As crianças entram alegres na cozinha, 01:33:07.....	292
CXCIX. Limpeza da cozinha, 01:33:36.....	292
CC. Jean sobe as escadas para ir servir o conde, 01:33:44.	293

CCI. A criada continua a ocupar-se da limpeza da cozinha, 01:33:48.....	293
CCII. Conferência de imprensa de Julie no final do jogo, 00:00:07.....	295
CCIII. Momento em que o pedido de Julie é ignorado. Fotografia Anita Josephine Wales, 2011.	295
CCIV. O pai de Julie altera-se quando a filha abandona os treinos e o treinador não faz nada, 00:04:00.	296
CCV. Genérico de abertura do filme, 00:05:02.	296
CCVI. Julie no duche. Genérico. Fotografia de Anita Josephine Wales.....	297
CCVII. O pai de Julie em reunião com o seu cobrador. Fotografia de Anita Josephine Wales.	298
CCVIII. Jan e Kristine estão sozinhos no apartamento e Kristine imagina-se diante do altar com o noivo, 00:08:27.	299
CCIX. Julie faz-se acompanhar da sua cadela de raça, Fotografia de Anita Josephine Wales. .	300
CCX. Julie entra, sem ser esperada, no apartamento de Jan e Kristine, 00:12:05.....	300
CCXI. Julie pede a Jan que vista a roupa do pai, 00:17:13.	301
CCXII. Julie pede a Jan que lhe beije o pé,00:19:52.	301
CCXIII. Julie conta o seu sonho a Jan, 00:21:28.....	302
CCXIV. Julie tentar limpar o olho de Jan, na casa de banho, 00.23:20.	303
CCXV. Jan beija Julie na casa de banho, 00:24:31.....	303
CCXVI. Jan e Julie são visto pelo empregado de manutenção dos balneários da piscina, 00:31:15.	304
CCXVII. Jan e Julie nos balneários, . Fotografia de Anita Josephine Wales.	305
CCXVIII. Jan e Julie durante o acto sexual, 00:33:27.	306
CCXIX. Jan e Julie discutem no corredor do hotel, 00:42:50.....	306
CCXX. Kristine fica estupefacta pela recusa de Jan em ir à igreja, 00:52:36.....	307
CCXXI. Julie vê a cadela morta no lavatório da casa de banho, 00:58:52.	308
CCXXII. Jan perde a paciência com Julie, 00:59:01.....	308
CCXXIII. Kristine regressa ao apartamento e vê a cadela morta na casa de banho, 00:59:59..	309
CCXXIV. Julie ouve a discussão entre Jan e Kristin, 01:02:46.	310
CCXXV. Kristine abandona o apartamento, deixando Jan e Julie a sós, 01:03:58.....	310
CCXXVI. Imaginando que está a ser hipnotizada, Julie pede a Jan que a mande suicidar-se com a mesma faca com que foi morta a cadela, 01:08:46.	311
CCXXVII. Jan entrega a faca a Julie, 01:09:13.	312
CCXXVIII. Jan aceita o convite de Kristine para a acompanhar à igreja, 01:11:22.	313
CCXXIX. As portas do elevador fecham-se, marcando o fim do filme, 01:10:40.	313
CCXXX. Imagens das conferências de imprensa dadas por Julie, 01:11:37.....	314
CCXXXI. Ilustração de Miss Julie para capa de CD, Kenward Elmslie oficial page, 2004.	316
CCXXXII. Julie e Jean a falar. Coro como fundo. Encenação de Chas Rader-Shieber, 2003. Fotografia Lenore Doxsee.	316
CCXXXIII. Julie prepara-se para partir, levando a gaiola consigo. Encenação de Chas-Shieber, 2003. Fotografia Lenore Doxsee.	317
CCXXXIV. Cena final: Julie sai segurando uma faca. Caem flores vermelhas, simbolizando o sangue. Encenação de Chas Rader-Shieber, 2003. Fotografia Lenore Doxsee.....	317
CCXXXV. Fröken Julie, Antonio Bibalo, Kungl. Teatern, Edith Thallaug e Helge Brilioth. Fotografia de Enar Merkel Rydberg, 1975.....	318

CCXXXVI. Julie, Ópera de Pequim, dir. Zhao Qun, 2010, Fotografia Bartek Warzecha.	321
CCXXXVII. Julie e Jean, dança do Leão, dir. Zhao Qun, 2010, Fotografia Bartek Warzecha.	321
CCXXXVIII. Movimentação de Jean em palco — I.	322
CCXXXIX. Movimentação de Jean em palco — II.	322
CCXL. Julie comete suicídio.	323
CCXLI. Final da peça. Julie prepara-se para morrer.	323
CCXLII. Julie jaz morta.	323
CCXLIII. Jean e Kristin lançam sobre o corpo o lenço vermelho que simboliza o sangue derramado.	323
CCXLIV. Cenário da sala de família, cenografia de Sven Erixon, 1950. Fotografia de Enar Merkel Rydberg.	324
CCXLV. <i>The Swedish Ballet</i> no Princes Theatre, Londres, 1951. No cartaz, Elsa-Marianne Von Rosen desempenha o papel de Julie.	325
CCXLVI. Elsa Marianne von Rosen e Julius Mengarelli. Julie faz a sua entrada em casa. 1950. Fotografia Enar Merkel Rydberg.	325
CCXLVII. Cenário utilizado no ballet, concebido por Allan Fridericias, 1950.	327
CCXLVIII. Elsa Marianne von Rosen e Julius Mengarelli na dança do celeiro, 1950.	327
CCXLIX. Julie esbofeteia Jean por este tentar beijá-la. Londres, 1951.	328
CCL. Julie pede a Jean que volte a dançar com ela no celeiro. Performance na tournée em Londres, 1951.	329
CCLI. Julie exibindo-se em cima de Jean, Londres, 1951.	329
CCLII. The Strindberg Project, cartaz de apresentação. Cullberg Ballet, 2012.	333
CCLIII. Christine executa a pantomina, Salisbury Playhouse, 2009. Fotografia Tom Scutt.	342
CCLIV. John e Julie encetam a relação sexual entre ambos, Salisbury Playhouse, 2009. Fotografia Tom Scutt.	342
CCLV. Julie expressa o seu contentamento assim que entra na cozinha, no início da peça, Salisbury Playhouse, 2009. Fotografia Tom Scutt.	342
CCLVI. John e Julie no momento pós-coito, Salisbury Playhouse, 2009. Fotografia Tom Scutt.	342
CCLVII. Julie no momento em que sai para cometer suicídio, Salisbury Playhouse, 2009. Fotografia Tom Scutt.	343
CCLVIII. Cartaz de apresentação da peça ao público, <i>After Miss Julie</i> , Roundabout Theatre Company, Encenação Mark Brokaw, 2009.	344
CCLIX. Sienna Miller desempenhando o papel de Julie no momento em troca olhares com John e acende um cigarro, The Roundabout Theatre Company, encenação de Mark Brokaw, 2009.	345
CCLX. Julie no momento em que pede a John que lhe beije o pé, The Roundabout Theatre Company, encenação de Mark Brokaw, 2009.	345
CCLXI. John relata a Christine o comportamento de Miss Julie no celeiro. Encenação de Michael Grandage, Donmar Warehouse, 2003.	346
CCLXII. Julie pergunta a John como foi lutar na II Guerra Mundial. Encenação de Michael Grandage, Donmar Warehouse, 2003.	350
CCLXIII. Julie e John começam a beijar-se ainda na cozinha. Encenação de Michael Grandage, Donmar Warehouse, 2003.	352

CCLXIV. Julie prepara-se para levar serena durante a viagem. Encenação de Michael Grandage, Donmar Warehouse, 2003.....	358
CCLXV. Julie fixa a navalha da barba, enquanto houve John. Encenação de Michael Grandage, Donmar Warehouse, 2003.....	359
CCLXVI. Cenário da peça <i>The Master's Boy</i> — I. Oval House Theatre, 2005.	362
CCLXVII. Cenário da peça <i>The Master's Boy</i> — II. Oval House Theatre, 2005.	362
CCLXVIII. Mustard, Sandy e Charlie em palco. Quarta Cena: Charlie despede-se de Sandy. Oval House Theatre, 2005.....	380
CCLXIX. Capa da primeira edição de <i>Tempestade</i> , <i>A Casa Queimada</i> e <i>A menina Júlia</i> . Presença, 1963.	389
CCLXX. Capa da primeira edição de <i>A Dança da morte</i> , Editorial Presença, 1969.....	392
CCLXXI. Capa de <i>A Viagem de Pedro o Afortunado</i> , <i>A Menina Júlia</i> , <i>Amor Maternal</i> , Amigos do Livro, 1977.....	393
CCLXXII. Primeira página onde se pode ler o conteúdo do livro. Amigos do Livro, 1977.	393
CCLXXIII. Terceira e última ilustração de <i>A Menina Júlia</i> . Esta ilustração surge na peça <i>Amor Maternal</i> , p. 277 e onde se pode ler o comentário da heroína: «Júlia: Bravo! Agora beija o meu sapato e a cerimónia estará perfeita.», Amigos do livro, 1977.....	395
CCLXXIV. Vestido de noite, 1836. Fashion Plate Collection, Washington University Library: The last and newest fashions, 1836. Evening and Opera dresses.	395
CCLXXV. <i>The Blue Waltz</i> de Ferdinand Von Reznicek, 1902.	395
CCLXXVI. Segunda ilustração de <i>A Menina Júlia</i> : Júlia e João no baile. Surge no livro no momento em que Cristina e João dialogam acerca do comportamento da menina no baile e a forma como terminou o noivado. Amigos do Livro, 1977, p. 180.....	395
CCLXXVII. Primeira ilustração da peça. Surge no contexto de <i>A viagem de Pedro o Afortunado</i> , p. 84, e onde se pode ler: «João: Não sei... E agora não posso. Sou apenas o que esta maldita libré me obriga a ser.» Amigos do livro, 1977.	396
CCLXXVIII. <i>Belle Jardinière</i> , <i>Costumes Tailleur pour Dames</i> , ilustração de Cliché G. de Malherb, 1907 (Fanelli, Godoli, 1987: 104).....	396
CCLXXIX. Capa da publicação <i>Miss Julie</i> , 1979, trad. Helena Domingos, Grupo de Teatro Hoje.	397
CCLXXX. Capa da publicação <i>Menina Júlia</i> , 1980, trad. Osório Mateus, <i>Regra do Jogo</i>	398
CCLXXXI. Capa da publicação apoiada pelo Teatro Nacional D. Maria II, 2010.	401
CCLXXXII. Gráfico de representação das Encenações de peças de A. Strindberg em Portugal. 408	
CCLXXXIII. Gráfico de representação da distribuição das encenações ao longo do século XX e XXI.	408
CCLXXXIV. Gráfico representativo da distribuição geográfica da peça no território nacional. 411	
CCLXXXV. João segurando Júlia já no momento pós-coito. Teatro de Laboratório Sfumato, Teatro Nacional São Carlos, Outubro, 2011. Fotografia do Programa do espectáculo em França.....	422
CCLXXXVI. Albena Georgieva, Hristo Petkov, Miroslava Gogovska, nos papéis de Júlia, João e Cristina. Teatro Nacional São Carlos, Outubro, 2011. Fotografia do Programa do espectáculo TNSJ.....	422
CCLXXXVII. Júlia no início da peça cheirando a poção abortiva para a cadela, Teatro de Laboratório Sfumato, Teatro Nacional São Carlos, Outubro, 2011. Fotografia do Programa do espectáculo TNSJ.....	423

CCLXXXVIII. Júlia desafiando João. Cristina dorme. Teatro de Laboratório Sfumato, Teatro Nacional São Carlos, Outubro, 2011. Fotografia do Programa do espectáculo em França.	424
CCLXXXIX. João a beijar o pé de Júlia. Cristina, ao fundo, como figurante. Teatro de Laboratório Sfumato, Teatro Nacional São Carlos, Outubro, 2011. Fotografia do Programa do espectáculo em França.	424
CCXC. João com as botas do conde enfiadas nos braços. Teatro de Laboratório Sfumato, Teatro Nacional São Carlos, Outubro, 2011. Fotografia do Programa do espectáculo TNSJ.	425
CCXCI. Julie e Jean na fase de sedução. Isabelle Adjani e Niels Arestrup, 1983, Théâtre Édouard VII, encenação de Jean-Paul Roussillon / Christian Benedetti. Fotografia Isabelle Adjani Blog.	431
CCXCII. Julie na cena pós-coito. Isabelle Adjani, 1983, Théâtre Édouard VII, encenação de Jean-Paul Roussillon / Christian Benedetti. Fotografia Isabelle Adjani Blog.	431
CCXCIII. Emmanuelle Massignac (Julie) e Maxime Leroux (Jean), 1996, Théâtre de Chartres. Encenação de Jacques Kraemer. Fotografia de Jean-Julien Kraemer.	432
CCXCIV. Jean coloca a navalha na mão de Julie. Emmanuelle Massignac (Julie) e Maxime Leroux (Jean), 1996, Théâtre de Chartres. Encenação de Jacques Kraemer. Fotografia de Jean-Julien Kraemer.	432
CCXCV. Julie e Jean no baile. Cena exterior. Juliette Binoche e Nicolas Bouchaud, 2011, Festival d'Avignon. Encenação de Frédéric Fisbach. Fotografia de Christophe Raynaud de Lage.	432
CCXCVI. Julie e Jean na cozinha, enquanto Christine dorme. Cena interior. Juliette Binoche, Nicolas Bouchaud e Bénédicte Cerutti, 2011, Festival d'Avignon. Encenação de Frédéric Fisbach. Fotografia de Christophe Raynaud de Lage.	433
CCXCVII. Jacques Vincey, 2006, Mademoiselle Julie, Théâtre Vidy-Lausanne, Julie (Mélanie Couillaud) e Jean (Vincent Winterhalter) em cena. Fotografia Mario del Curto.	434
CCXCVIII. Jacques Vincey, 2009, Théâtre des Abbesses, Madame de Sade de Yukio Mishima. Fotografia de Anne Gayan.	434
CCXCIX. Julie dialogando com Christine I. Jean em plano de fundo, na sombra. Jacques Vincey, 2006, Théâtre de Suresnes Jean Vilar . Fotografia Mario del Curto.	435
CCC. Julie dialogando com Christine II. Jacques Vincey, 2006, Théâtre de Suresnes Jean Vilar . Fotografia Mario del Curto.	435
CCCI. Julie desafia Jean para o baile. Jacques Vincey, 2006, Théâtre de Suresnes Jean Vilar . Fotografia Mario del Curto.	436
CCCII. Jean conduz Julie para o seu quarto. Jacques Vincey, 2006, Théâtre de Suresnes Jean Vilar . Fotografia Mario del Curto.	438
CCCIII. Julie tenta convencer Christine a fugirem. Jacques Vincey, 2006, Théâtre de Suresnes Jean Vilar . Fotografia Mario del Curto.	439
CCCIV. Julie em estado de loucura após Jean ter decapitado a ave. Jacques Vincey, 2006, Théâtre de Suresnes Jean Vilar . Fotografia Mario del Curto.	440
CCCV. Gráfico representativo das diferentes encenações feitas em Inglaterra desde 1912 até 2012.	450
CCCVI. Helen Mirren protagonizando Julie na cena final. The Place. 1971. Encenação de Robin Phillip. Fotografia (cf. Mirren, 2008: 95).....	451
CCCVII. Miss Julie, 2009, Encenação de James Farrell. Mariam Bell como Julie. Fotografia de James Farrell.	452

CCCVIII. Miss Julie, 2009, Encenação de James Farrell. Mariam Bell e Hugh O’Shea. Fotografia de James Farrell.	452
CCCIX. Cartaz de apresentação de Miss Julie, 2011, Encenação de Roger Beaumont. Louise Bakker (Miss Julie) e Jack Lowe (John). Fotografia de Alexander Knapp.....	453
CCCX. John beijando o pé de Julie. 2011, Encenação de Roger Beaumont. Fotografia de Alexander Knapp.....	454
CCCXI. John conta a Julie as suas memórias de infância. 2011, Encenação de Roger Beaumont. Fotografia de Alexander Knapp.	454
CCCXII. Julie na fase pós-sedução. 2011, Encenação de Roger Beaumont. Fotografia de Alexander Knapp.....	454
CCCXIII. Entrada de Júlia em cena. Teatro Lope de Veja, 2008. Encenação de Miguel Narros. Fotograma 00:07:15.....	455
CCCXIV. Cartaz de apresentação de La Señõrita Julia. Encenação Miguel Narros. Temporada 2007-2008.	456
CCCXV. Julia entra em cena e encontra Juan e Cristina no chão. Encenação de Miguel Narros, 2008. Fotografia Produções Andrea d’Odorico.....	457
CCCXVI. Julia e Juan durante o momento do ballet dos camponeses. Encenação de Miguel Narros, 2008. Fotografia Produções Andrea d’Odorico.....	457
CCCXVII. Cenário, encenação de Tor Hedberg, 1917. Fotografia cedida pelo Dramaten.	462
CCCXVIII. Cenário, encenação de Alf Sjöberg, 1949. Fotografia cedida pelo Dramaten.....	463
CCCXIX. Cenário, encenação de Lars Göran Carlson, 1974. Fotografia cedida pelo Dramaten.	463
CCCXX. Cenário, encenação de Ingmar Bergman, 1985. Fotografia cedida pelo Dramaten. ...	463
CCCXXI. Cenário, encenação de Thommy Berggren, 2005. Fotografia cedida pelo Dramaten.	464
CCCXXII. Esquízo do cenário, encenação de Igor Cantillana, 2005. Fotografia cedida pelo Dramaten.	464
CCCXXIII. Cenário, encenação de Igor Cantillana, 2005. Fotografia de Elio Frugone Piña.....	464
CCCXXIV. Julie e Jean na fase de sedução. Lena Olin e Peter Stormare. Encenação de Ingmar Bergman. 1991. Dramaten.....	465
CCCXXV. Julie e Jean perto da cena final. Lena Olin e Peter Stormare. Encenação de Ingmar Bergman. 1991. Dramaten.....	465
CCCXXVI. Julie e Jean em cena depois da fase da sedução. Encenação de Thommy Berggren, 2005, Dramaten. Fotografia cedida pelo Dramaten.....	466
CCCXXVII. Consumo do acto sexual entre Jean e Julie. Encenação de Thommy Berggren, 2005, Dramaten. Fotografia cedida pelo Dramaten.....	466
CCCXXVIII. Discussão entre os dois protagonistas na fase pós-coito. Encenação de Thommy Berggren, 2005, Dramaten. Fotografia cedida pelo Dramaten.	466
CCCXXIX. Agnes Skonare Karlsson desempenhando o papel de Karin. Encenação de Thommy Berggren, 2005, Dramaten. Fotografia cedida pelo Dramaten.	467
CCCXXX. Amanda Wall desempenhando o papel de Klara. Encenação de Thommy Berggren, 2005, Dramaten. Fotografia cedida pelo Dramaten.....	467
CCCXXXI. Irma von Platen desempenhando o papel de Karin. Encenação de Thommy Berggren, 2005, Dramaten. Fotografia cedida pelo Dramaten.....	468
CCCXXXII. Cartaz de apresentação da encenação de Thommy Berggren. 2005. Dramaten. Fotografia cedida pelo Dramaten.	470
CCCXXXIII. Cartaz de apresentação da encenação de Igor Cantillana durante a digressão do espectáculo, 2009.	470

CCCXXXIV. Cartaz de apresentação da encenação de Anne-Mari Karvonen. 2009. Svenska Teatern, Helsínquia.....	470
CCCXXXV. Apresentação da peça. Encenação de Anne-Mari Karvonen. Svenska Teatern. 2009. Fotografia de Valtteri Kantanen.....	471
CCCXXXVI. Kristin lê a disdascália referente à pantomina que deve executar: (Não deve ter pressa de movimentos, temendo que o público comece a ficar impaciente.) [trad. livre]. Encenação de Anne-Mari Karvonen. Svenska Teatern. 2009. Fotografia de Valtteri Kantanen.....	471
CCCXXXVII. Julie escuta a conversa entre Jean e Kristin. Encenação de Anne-Mari Karvonen. Svenska Teatern. 2009. Fotografia de Valtteri Kantanen.	472
CCCXXXVIII. Jean e Julie discursam sobre o problema de se nascer pobre na sociedade. Pode ler-se ao fundo (Jean - primeiro pensativo, depois convencido.) [trad. livre]. Encenação de Anne-Mari Karvonen. Svenska Teatern. 2009. Fotografia de Valtteri Kantanen.....	472
CCCXXXIX. Cozinha de A Menina Júlia, 1960, TNDMII. Lurdes Norberto (Júlia) e Helena Félix (Cristina). Cena da partida de Júlia e João. Fotografia cedida pelo Museu Nacional do Teatro.....	483
CCCXL. Esquema da cozinha concebida por Ana Paula Rocha e Manuel Amado, TNDMII, 2009.	483
CCCXLI. Cozinha. Menina Júlia. 2009. TNDMII. Fotograma 00:1:30.....	484
CCCXLII. Um empregado entrado pela porta que dá acesso ao exterior. Menina Júlia. 2009. TNDMII. Fotografia cedida por João Coelho.	484
CCCXLIII. Cristina escuta os planos de Júlia e João. TNDMII, 2009. Encenação de Rui Mendes. Fotografia cedida por João Coelho.	485
CCCXLIV. Diálogo final entre Cristina, João e Júlia. TNDMII. 2009. Encenação de Rui Mendes. Fotografia cedida por João Coelho.	486
CCCXLV. Momento em que Júlia e João se sentam para beber. TNDMII. 2009. Encenação de Rui Mendes. Fotografia cedida por João Coelho.	487
CCCXLVI. Momento em que Júlia se prepara para partir. TNDMII. 2009. Encenação de Rui Mendes. Fotografia cedida por João Coelho.	487
CCCXLVII. João agredindo Júlia no momento em que saem do quarto e começam a discutir. TNDMII. 2009. Encenação de Rui Mendes. Fotografia cedida por João Coelho.....	488
CCCXLVIII. Gradação de luz I. Júlia chega do baile. TNDMII. 2009. Encenação de Rui Mendes. Fotografia cedida por João Coelho.	489
CCCXLIX. Gradação de luz II. Júlia tenta acordar Cristina. TNDMII. 2009. Encenação de Rui Mendes. Fotografia cedida por João Coelho.	489
CCCL. Gradação de luz III. Júlia prepara-se para partir. TNDMII. 2009. Encenação de Rui Mendes. Fotografia cedida por João Coelho.	489
CCCLI. Fröken Julie, Alf Sjöberg, 1951, Fotograma 00:16:34	490
CCCLII. Miss Julie, Mike Figgis, 1999, Fotograma, 00:10:34.....	490
CCCLIII. Menina Júlia, encenação Rui Mendes, 2009, TNDMII, Fotografia cedida por João Coelho.....	491
CCCLIV. Confronto entre a apresentação em cena de Beatriz Batarda e Saffron Burrows. <i>Menina Júlia</i> , 2009, TNDMII. Fotografia de João Coelho. <i>Miss Julie</i> , 1999, Mike Figgis. Fotograma 00:12:20.....	491
CCCLV. Confronto entre a apresentação em cena de Beatriz Batarda e Saffron Burrows. Cenas pós-sedução. <i>Miss Julie</i> , 1999, Mike Figgis. Fotograma 01:22:50. <i>Menina Júlia</i> , 2009, TNDMII. Fotografia de João Coelho.	492

CCCLVI. Cena do beijo em Fröken Julie. Anita Björk e Ulf Palme. Realização de Alf Sjöberg, 1951. Fotograma 00:16:44.....	493
CCCLVII. Cena do beijo em <i>Menina Júlia</i> . Beatriz Batarda e Albano Jerónimo. Encenação de Rui Mendes, 2009. Fotografia cedida por João Coelho.	493
CCCLVIII. Cena do beijo em <i>Miss Julie</i> . Saffron Burrows e Peter Mullan. Realização de Mike Figgis, 1999. Fotograma 00:19:27.....	494
CCCLIX. Tragédia Infantil, 1979, Encenação de Osório Mateus. Fotografia Biblioteca Osório Mateus, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.....	508
CCCLX. Tragédia Infantil II, 1979, Encenação de Osório Mateus. Fotografia Biblioteca Osório Mateus, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.....	508
CCCLXI. Osório Mateus, Fotografia jornal Diário de Lisboa 15 de Março de 1978, Lisboa.....	509
CCCLXII. Estudo para poster de divulgação I, Leonaldo de Almeida. 1979.	510
CCCLXIII. Estudo para poster de divulgação II- variação de cor, Leonaldo de Almeida. 1979. .	510
CCCLXIV. Estudo para poster de divulgação III, Leonaldo de Almeida. 1979.....	510
CCCLXV. Estudo para poster de divulgação IV, Leonaldo de Almeida. 1979.	510
CCCLXVI. Estudo para poster de divulgação V, Leonaldo de Almeida. 1979.	511
CCCLXVII. Poster de divulgação, Leonaldo de Almeida. 1980.....	511
CCCLXVIII. Cantina Velha, fotografia retirada de <i>O Jornal</i> , 11 de Janeiro de 1980.....	512
CCCLXIX. Cena em que Cristina se prepara para ir à igreja. Margarida Rosa Rodrigues (Cristina), Cristina Hauser (Júlia) e Diogo Dória (João). Teatro da Cantina Velha, 1980. Fotografia cedida pelo arquivo da Biblioteca Osório Mateus.....	517
CCCLXX. Júlia e João no momento pós-coito. Teatro da Cantina Velha, 1980. Fotografia cedida pelo arquivo da Biblioteca Osório Mateus.	517
CCCLXXI. Júlia e João em cena. Aproximação do final da peça. Teatro da Cantina Velha, 1980. Fotografia cedida pelo arquivo da Biblioteca Osório Mateus.	518
CCCLXXII. Cristina apercebe-se dos planos de fuga de João e de Júlia. Teatro da Cantina Velha, 1980. Fotografia cedida pelo arquivo da Biblioteca Osório Mateus.	519
CCCLXXIII. Júlia implora a Cristina que a ajude. Teatro da Cantina Velha, 1980. Fotografia cedida pelo arquivo da Biblioteca Osório Mateus.....	519
CCCLXXIV. Júlia implora a Cristina que a ajude II. Teatro da Cantina Velha, 1980. Fotografia cedida pelo arquivo da Biblioteca Osório Mateus.....	519
CCCLXXV. Cena final. Teatro da Cantina Velha, 1980. Fotografia cedida pelo arquivo da Biblioteca Osório Mateus.....	520
CCCLXXVI. Júlia (Lélia Guerreiro) e João (António Gonçalves), momento de sedução. Encenação de Luís Varela, CCE, 1983. Fotografia cedida por Luís Varela.....	527
CCCLXXVII. Júlia (Lélia Guerreiro) e João (António Gonçalves), momento de sedução II: Júlia e João bebem em conjunto. Encenação de Luís Varela, CCE, 1983. Fotografia cedida por Luís Varela.....	527
CCCLXXVIII. Júlia prepara-se para partir com João. Encenação de Luís Varela, CCE, 1983. Fotografia cedida por Luís Varela.	528
CCCLXXIX. Cristina (Isabel Marado) prepara a poção para a cadela. CENA – Companhia de Teatro de Braga. Encenação de Luís Varela, 1985. Fotografia cedida por Luís Varela. ..	535
CCCLXXX. Júlia (Ana Bustorff) desafia João (Rui Madeira) para a acompanhar ao baile. CENA – Companhia de Teatro de Braga. Encenação de Luís Varela, 1985. Fotografia cedida por Luís Varela.....	535

CCCLXXXI. João beija o pé de Júlia. CENA – Companhia de Teatro de Braga. Encenação de Luís Varela, 1985. Fotografia cedida por Luís Varela.	537
CCCLXXXII. Júlia e João. Momento pós-sedução. CENA – Companhia de Teatro de Braga. Encenação de Luís Varela, 1985. Fotografia cedida por Luís Varela.	538
CCCLXXXIII. Julie e Jean. Momento pós-sedução. Transposição de Brigit Cullberg. Estocolmo, 1950. Fotografia de Enar Merkel Rydberg.	538
CCCLXXXIV. Júlia (Helena Faria) e João (Miguel Telmo). Momento pós-sedução. Teatro das Beiras. Encenação de Rui Sena, 1996. Fotografia de Susana Paiva.	542
CCCLXXXV. Júlia compõe o vestido. Momento pós-sedução. Teatro das Beiras. Encenação de Rui Sena, 1996. Fotografia de Susana Paiva.	543
CCCLXXXVI. Júlia relata as suas recordações de infância, enquanto bebe o vinho com João. Teatro das Beiras. Encenação de Rui Sena, 1996. Fotografia de Susana Paiva.	544
CCCLXXXVII. Cena final. Júlia pondera o suicídio. Estado de transe. Teatro das Beiras. Encenação de Rui Sena, 1996. Fotografia de Susana Paiva.	545
CCCLXXXVIII. João prepara-se para beijar o pé de Júlia. Teatro das Beiras. Encenação de Rui Sena, 1996. Fotografia de Susana Paiva.	546
CCCLXXXIX. Júlia e João preparam-se para fugir. Cristina descobre os seus planos. Teatro das Beiras. Encenação de Rui Sena, 1996. Fotografia de Susana Paiva.	547
CCCXC. Encenação de Jacinto Ramos, TNDMII, 1960.	552
CCCXCI. Teatro da Cantina Velha, 1980.	552
CCCXCII. Encenação de João Guedes, TEAR, 1980.	552
CCCXCIII. Encenação de Luís Varela, CCE, 1983.	552
CCCXCIV. Encenação de Luís Varela, CCE, 1985.	552
CCCXCV. Encenação de Mário Rui, Grupo de Teatro Esteiros, 1996.	553
CCCXCVI. Encenação de Juvenal Garcês, Companhia Teatral do Chiado, 1999.	553
CCCXCVII. Encenação de José Mascarenhas, Teatro de Portalegre <i>O Semeador</i> , 2003.	553
CCCXCVIII. Encenação de João de Mello Alvim, Companhia de Teatro de Sintra, 2005.	553
CCCXCIX. Encenação de Rui Mendes, TNDMII, 2009.	554
CD. Encenação de Bruno Bravo, Primeiros Sintomas, 2009.	554
CDI. Encenação de Rui Sena, Companhia Teatro das Beiras, 1996.	555
CDII. Encenação de Margarita Mladenova, Teatro de Laboratório Sfumato, TNSJ, 2011.	555
CDIII. Anders Zorn (1860-1920), <i>Midsommardans</i> , 1897, National Museet, Stockholm.	556
CDIV. Caricatura de Forsström Edward no jornal Söndags-Nisse n. 40/1900. Wirsén como porteiro da Academia Sueca a deixar entrar o pouco eminente poeta Hugo Tigerschiold, enquanto escritores como Strindberg, Levertin e Heidenstam têm de esperar à porta de entrada. Pode ler-se no título « <i>Snille och smag – Bidrag till Svenska Akademikus Historia</i> [Génio e gosto — Contribuições para a História dos Academicos Suecos]» (Michanek, 1998: 87)	565
CDV. Caricatura de Forsström Edward no jornal Puck no 5 de 1902: Wirsén no Párnaso Sueco «o seu gabinete» sentado sobre o dinheiro do prémio Nobel, enquanto em trajes marciais Strindberg lidera poetas como Geijerstam, Heidenstam, Levertin, Hallström e Tor H Hedberg. Lê-se a expressão: «Den som är med mig följer mig! [Quem está comigo, siga-me!]», (Michanek, 1998: 89)	570
CDVI. «Gigantes e anões.» Caricatura de Nils Kjellberg no jornal Kläm 4 / 1902: o gigante Strindberg sopra os mais pequenos na Academia Sueca. Do lado esquerdo, sentado, vê-se o presidente da Academia, Carl David af Wirsén. (Michanek, 1998: 91.)	578