



O Pelicano

PREFÁCIO	13
PRÓLOGO	21
O PELICANO	25

Mentiras, máscaras e mitos

JOÃO PAULO ESTEVES DA SILVA

GERDA: Somos indefesos frente
às nossas mães; uma mãe é sagrada...

O FILHO: Um inferno, é o que é!

O pelicano, ave que alimenta os filhos com o próprio sangue, não existe no mundo real; trata-se de mito, mentira ou erro de observação. Na realidade, o pelicano alimenta as crias, como muitas outras aves aquáticas, regurgitando os peixes que pesca. Dá-se, por vezes, neste comportamento alimentar, um fenómeno ainda misterioso para os zoólogos, que é o de as crias serem acometidas de epilepsia e perderem os sentidos durante alguns segundos até voltarem a si, como que ressuscitadas. Quem sabe se não veio daqui uma das vertentes do poderoso emblema cristão: Deus restaura as criaturas com o seu próprio sangue, tal como o pelicano faz aos filhos. Só que, neste segundo termo, não há sangue de pelicano, apenas peixe, pelo que o emblema se funda numa mentira, no que toca a este termo da comparação. O tema da “mentira fundadora”, em seus diversos géneros e gradações, aparecerá como *leitmotiv* em grande parte da obra de August Strindberg e encontra-se particularmente patente nas peças que escreveu em 1907 para o seu Teatro Íntimo, das quais *O Pelicano* constitui o opus 4.¹ Tal como a maior parte dos escritores, dramaturgos ou não, que o precederam, Strindberg terá sido sensível ao facto de os humanos, nas

suas diversas associações, família, tribos, seitas, estados, etc., se sustentarem de mentiras, máscaras e mitos. Daqui que, ao longo dos tempos, uma das tarefas arriscadas e paradoxais do escritor tenha sido a de assumir a denúncia e, ao mesmo tempo, a defesa das mentiras fundadoras; a denúncia radical exclui-lo-ia do círculo dos contemporâneos (com ou sem vida, dependendo das épocas), e a defesa frontal dos mitos em vigor costuma negar-lhe o futuro enquanto artista. A mentira e a meia mentira parecem, então, ser úteis – ou até preciosas – a ponto de se estar disposto a morrer por elas. Assim é em *O Pelicano*, peça onde assistimos à decomposição sem remédio duma família, onde o momento dos desmentidos é prenúncio da catástrofe final.

A Mãe, personagem central da peça, assume, comovida, o símbolo poético do pelicano; ou seja, vê-se a si mesma como uma mãe abnegada que se auto-sacrifica, que se esvai em sangue para que nada falte aos filhos. E Strindberg empresta-lhe uma boa dose de sinceridade. Ora, o que a peça vai rapidamente esclarecer é que o comportamento desta mãe para com os filhos se situou sempre no pólo oposto da abnegação, e que o símbolo do pelicano só por antífrase lhe assenta. Dos diálogos com as outras personagens, que desde o início da peça a vão confrontando com as suas falhas e crimes, a Mãe sai perplexa e firme na sua fé de pelicano: “Não percebo nada do que estás a dizer”, enquanto nós, leitores e espectadores, saímos perplexos perante uma tal perplexidade. No seu livro *L'École du réel*, Clément Rosset,² perplexo também, reflecte longamente sobre este “horror ontológico”, esta preferência pelo “não-ser”, e analisa com minúcia (e bastante humor) as diversas estratégias de que o sujeito “são de espírito” costuma lançar mão como defesa contra a realidade. Uma das mais comuns é a da “ilusão útil”. As personagens de *O Pelicano* vivem e sobrevivem, até um certo ponto,

graças a ela, e são, por isso, exemplares, tragicamente exemplares (Rosset tenderia a preferir exemplos mais cómicos). Consiste este tipo de defesa em não negar de chofre a realidade – a Mãe sabe que subalimentou os filhos, responde às acusações com evasivas e não com pleitos de inocência –, mas sim em cortar qualquer ligação entre os factos e as convicções; pode dizer-se que o sujeito da “ilusão” procede a uma clivagem drástica entre a teoria e a prática. Neste caso, a teoria: “Sou uma boa mãe, que se sacrifica pelos filhos” fica completamente ao abrigo da prática: “Roubei a comida, fiz os meus filhos passar fome e frio.” Por seu lado, os filhos, Fredrik e Gerda, agarram-se até mais não poderem à imagem “teórica” da sua “boa mãe”, pese toda uma vida de provas em contrário. Mas a realidade insiste, as feridas vão doendo, caladas e ignoradas, até infectarem sem cura tudo o que resta da casa e da família.

A esta frágil protecção contra a realidade Strindberg chama “sonambulismo”. Terá mesmo hesitado em dar à sua peça o título “Os Sonâmbulos”. E, de facto, o tema é aqui tratado, literalmente. Todas as personagens caem sob a categoria de “sonâmbulo”, e Fredrik, na primeira cena em que dialoga com a irmã, estende a característica à humanidade em geral, exprimindo um pensamento que, noutros lugares, Strindberg já assumira como seu: “E não achas que somos todos sonâmbulos? – Eu estudo as leis, examino processos judiciais. Pois bem, li que alguns criminosos não conseguem explicar o que fizeram... pensavam estar a agir correctamente até serem descobertos e aí, acordaram! O crime não tinha sido um sonho, tinha acontecido durante o sono!” Este sonambulismo figurado representa uma espécie de inversão do sonambulismo “clínico”; o sonambulismo strindberguiano mantém o paciente ao abrigo da consciência dos seus actos, enquanto no sonambulismo em sentido próprio, só a dormir, em sonhos, é que o sonâmbulo

enfrenta a realidade. Os sonâmbulos em *O Pelicano* são uma espécie de Lady Macbeth invertida: “MÉDICO: Vede, tem os olhos abertos. AIA: Sim, mas a visão fechada” (Shakespeare, *Macbeth*, V, 1). Já o sonâmbulo strindberguiano vê perfeitamente a realidade, mas não quer saber dela: “GERDA: Cala-te! Sou sonâmbula, sei disso, mas não quero acordar. Não conseguiria viver acordada!”

Não é difícil apercebermo-nos de outros ecos de Shakespeare nesta peça de Strindberg. Logo de entrada, o diálogo entre a Mãe e Margret, a criada, ao som do piano e da tempestade, traz à lembrança a relação hierárquica momentaneamente invertida entre o rei Lear e o seu bobo. Mas é sobretudo com *Hamlet* que se notam maiores afinidades, sobretudo na estrutura ou na forma geral da tragédia. Por transposição, o reino da Dinamarca periclitante, sob ameaça de invasão, é aqui uma família burguesa, sueca, à beira do colapso, cujo príncipe herdeiro se encontra num estado de lucidez incapacitante. Tal como para Hamlet, também para Fredrik todos os valores deste mundo se anularam, já nada vale a pena, a motivação para lutar pelos seus direitos, obter justiça ou vingança esmorece e o suicídio acena como única saída. É claro que há também muitas diferenças entre as personagens, a mais gritante será o facto de Hamlet, além de pensador e crítico teatral, ser também um soldado bem treinado, fisicamente apto para operações militares, enquanto Fredrik é um rapaz doente, alcoólico, que seria difícil imaginarmos a combater, corpo a corpo, com Axel, cunhado e amante da mãe, por exemplo. Não esqueçamos, contudo, que para August Strindberg a violência psicológica pode ser tão ou mais mortífera do que a violência física. Mas nem Fredrick, nem a irmã Gerda, embora a ideia de vingança lhes passe momentaneamente pela cabeça e Gerda esboce um vago gesto de retaliação contra a mãe criminosa, possuem a energia do vingador; deixam-se cair,

logo que a Mãe, personagem mais energética, decide finalmente vingar-se de si mesma.

Ainda outros paralelos: tal como na tragédia do príncipe da Dinamarca, também aqui, no momento em que o pano sobe, o pai, chefe de família, morreu há pouco. O seu fantasma paira, assombra e revelará a certa altura que foi assassinado. O desrespeito pelo tempo do luto levanta iguais suspeitas; o casamento de Gerda com Axel foi celebrado logo a seguir ao enterro do pai, tal como, em *Hamlet*, o casamento de Gertrude se seguiu imediatamente à morte do rei. “HAMLET: Poupança, Horatio! As virtualhas fúnebres/ Foram servidas, frias, no casório!” Também não falta o tema do invasor: no final da peça de Shakespeare, Fortinbras ocupa o trono deixado vago – senta-se no nada, visto que, segundo Hamlet, “o rei é uma não-coisa” –, enquanto Axel, em *O Pelicano*, após um curto domínio sobre uma casa falida, acabará eventualmente por herdar um monte de cinzas.

Fortinbras, o de braço forte, Hamlet, um sítio isolado, Rosencrantz e Guildenstern, ornamentos sacrificiais, nunca me pareceram nomes arbitrários. Também não é absurdo supor que Strindberg seguisse conscientemente a tradição de atribuir um significado pragmático aos nomes próprios das personagens, quero dizer, a tradição de nomear as personagens segundo o seu papel e destino na peça, dando assim peso à semântica do nome próprio, quer do ponto de vista etimológico, quer do ponto de vista simbólico. Se foi o caso em *O Pelicano*, será muito curioso reparar que a Mãe e Gerda, a filha, se apresentam em posição de antífrase em relação aos próprios nomes. O nome da Mãe nunca é pronunciado durante a peça, mas, por alguma razão, Strindberg identificou-a com o nome secreto de Elise na lista de personagens. Ora, Elise, Elisa ou Elissa é nada mais nada menos do que o outro

nome da rainha Dido, mítica fundadora de Cartago, que se impôs na Antiguidade como exemplo máximo da fidelidade conjugal. Ela é a viúva que se imola nas chamas para não desonrar a memória do marido; já a personagem de Strindberg cumpre um mesmo destino, mas precedido de sinal menos: Elise foi infiel ao marido e, viúva, suicida-se também, é certo, mas saltando para longe das chamas. Quanto a Gerda, o seu nome exprime a ideia de protecção, guarda, terreno cercado, jardim, e é o nome duma gigante ou deusa nórdica, símbolo da fertilidade. A Gerda de *O Pelicano* é, pelo contrário, uma rapariga flébil e estéril, uma sua dolorosa antífrase. Margret, que significa pérola, é o nome da criada. Strindberg era obcecado pela ideia do paradoxal domínio das criadas sobre as patroas, e defendia, apoiado na sua própria experiência, que as únicas ordens às quais uma criada doméstica obedece são as que coincidem com a sua vontade própria. Dar um nome de pérola à sua personagem Margret quadra bem com esta ideia de inversão de hierarquias, patente logo na primeira cena da peça, na qual a ordem “Fecha a porta” é repetida, três vezes, sem qualquer efeito. O nome Axel quer dizer “carro”, em língua nórdica antiga; também significa “leopardo”, em língua berbere; não sei se Strindberg estaria a par deste último significado, mas, de qualquer modo, não poderia ter escolhido melhor. Por último, Fredrik, o senhor da paz, assenta bem a este jovem amante da paz, desesperado de a encontrar neste mundo; encontrá-la-á *in extremis*, nos seus últimos momentos, durante os quais nos vai brindar com palavras de altíssima intensidade poética, lembrando a árvore que floresce fora de tempo ao calor das chamas, na peça *O Incêndio*, opus 2 do Teatro Íntimo.

Para terminar, umas breves notas sobre o dispositivo cénico de *O Pelicano*, que é duma extrema simplicidade. Não há mudanças de cenário, a acção desenrola-se sempre na mesma sala de estar.

Em redor, ruídos, vento, chuva, gritos, luzes e música. A música, pelo contrário, muda muito ao longo da peça e vai decaindo a par da esperança de remédio ou salvação. Das alturas da *Fantasia-improviso*, de Chopin, na primeira cena, pequena obra-prima, onde a beleza se exprime em espirais sonoras rodopiantes, como sopradas pelo vento, a música escolhida por Strindberg vai depois, progressivamente, cair na melancolia da *Berceuse*, de Godard, e finalmente na futilidade da valsa de Ferraris, que evoca, na sua alegria superficial, as relações tristes, adúlteras e quase incestuosas de Elise e Axel. O fogo, visível, a entrar pela porta do fundo, será talvez o menos simples dos efeitos, e onde a encenação poderá ser tentada a afastar-se do realismo, para não correr o risco de incendiar o teatro.

¹ As obras anteriores deste ciclo são *Trovoada*, *O Incêndio* e *A Sonata dos Espectros*.

² Filósofo francês (1939-2018).