

**PLAY STRINDBERG DE DÜRRENMATT – UMA PEÇA DA ATUALIDADE.  
ALGUMAS CONSIDERAÇÕES.**

**Micaela da Silva Marques Moura**

Instituto Superior de Contabilidade e Administração do Porto

micaela.marques.moura@gmail.com

**Introdução**

A tragicomédia *Play Strindberg*<sup>1</sup> do autor suíço Friedrich Dürrenmatt já foi representada em Portugal por quatro vezes (1972, 1990, 2008 e 2015). Apesar de se tratar de uma peça com mais de cem anos na sua versão original do sueco August Strindberg, o número de vezes que o texto já subiu aos palcos portugueses suscita alguma curiosidade.

Mas voltando cronologicamente um pouco atrás, sabemos que Dürrenmatt assiste, pela primeira vez, à representação da peça *Dödsdansen* (1900) [A Dança da Morte] de August Strindberg em 1948, em Basileia. No entanto, é apenas em 1968 que lê a peça e é a partir de Novembro desse mesmo ano que começa a escrever a sua versão (“Umarbeitung” [Refazer]<sup>2</sup>): *Play Strindberg: Totentanz nach August Strindberg* [Play Strindberg: A Dança da Morte segundo August Strindberg]<sup>3</sup>. A peça estreou no *Basler Theater* (Suíça) a 8 de Fevereiro de 1969 e é uma paródia à tragédia original de Strindberg, transformada numa tragicomédia, tão típica deste dramaturgo suíço. Do texto originário mantém apenas a estrutura base, como o próprio Dürrenmatt confirma:

‘Ich übernehme von Strindberg die Fabel und den theatralischen Grundeinfall. Indem ich Strindbergs literarische Seite eliminiere, wird die Nähe seiner theatralischen Vision zur Moderne deutlich: zu Beckett, Ionesco, aber auch zu meinem *Meteor*. Strindbergs Dialog wird als Vorlage für einen Anti-Strindberg-Dialog benutzt; aus einem Schauspielerstück wird ein Stück für Schauspieler.’

(PS: 193)

---

<sup>1</sup> A peça *Play Strindberg* vai ser abreviada neste artigo por PS.

<sup>2</sup> minha tradução (abreviado neste artigo por m.t.).

<sup>3</sup> m.t.

[Adotei de Strindberg a fábula e a ideia teatral de base. Ao eliminar o lado literário de Strindberg, compreende-se a proximidade da sua visão teatral à modernidade: a Beckett, a Ionesco, mas também ao meu *Meteor* [Meteorito]. O diálogo de Strindberg é utilizado como modelo para um diálogo anti-Strindberg. Uma peça de atores passa a peça para atores.]<sup>4</sup>

Considerado um dos maiores representantes da tragicomédia, sendo conhecido sobretudo pelas peças *A Visita da Velha Senhora* (1956) e *Os Físicos* (1962), defende no texto *Anmerkung zur Komödie* (1952) [Notas acerca da Comédia]<sup>5</sup> - ensaio que marca o início da sua reflexão sobre a problemática da comédia - o conceito de comédia como ele foi utilizado por Aristófanes, e chega à conclusão de que o mundo já não pode ser representado pela tragédia aristotélica, tal como Brecht já o tinha feito anos antes.

As teorias de teatro brechtianas foram atentamente estudadas por Dürrenmatt e, embora o criador do teatro épico e o dramaturgo suíço apresentem semelhanças<sup>6</sup>, existe uma diferença fundamental entre ambos. Enquanto Brecht estava convencido de que o teatro, através da apresentação no palco de ideologias (no caso dele a marxista), deveria e podia transformar a sociedade, o escritor suíço entendia que o teatro não podia ser utilizado como meio didático, porque, na sua opinião, o mundo já não mudava e não fazia sentido, e como tal já não tinha solução. Nesse sentido as suas obras podem ser consideradas, segundo a terminologia de Max Frisch, como “Lehrstücke ohne Lehre” [Peças didáticas sem didática]<sup>7</sup>, ou seja, um espécie de antítipo em relação à parábola brechtiana.

Em relação ao efeito de estranhamento, introduzido na literatura por Brecht e retomado por Dürrenmatt, comenta o autor suíço, no parágrafo designado por “Der Verfremdungseffekt” [O efeito de estranhamento]<sup>8</sup> das suas *Dramaturgische Überlegungen zu den «Wiedertäufern»* (1980) [Reflexões dramaturgicas em relação aos «anabatistas»]<sup>9</sup>:

---

<sup>4</sup> m.t.

<sup>5</sup> m.t.

<sup>6</sup> Isto é, Dürrenmatt retoma o conceito de efeito de estranhamento de Brecht e ambos não recorrem à figura do herói trágico.

<sup>7</sup> Assim denominada, porque foi criada por Max Frisch e constitui o subtítulo da sua obra *Biedermann und die Brandstifter* (1958) [Biedermann e os incendiários] (m.t.).

<sup>8</sup> m.t.

<sup>9</sup> m.t.

'Aus Opposition gegen die Tragödie änderte Brecht den Bühnenstil. Sein Verfremdungseffekt reißt den Zuschauer immer wieder vom Spiel los und stellt ihn dem Spiel gegenüber. Der Verfremdungseffekt ist eine Notbremse, welche die Handlung zum Stehen bringt und Überlegungen möglich macht.' (Dürrenmatt, 1980a: 131)

[Por oposição à tragédia Brecht alterou o seu estilo no palco. O seu efeito de estranhamento liberta o espectador do jogo e confronta-o com o jogo. O efeito de estranhamento é um travão de emergência, que para a ação e possibilita reflexões.]<sup>10</sup>

Era precisamente este efeito de estranhamento que Friedrich Dürrenmatt pretendia obter nos seus espectadores, porque entendia as peças de teatro como espelhos da realidade. Elas deviam representar as nossas vidas e o seu objetivo consistia em alertar os espectadores para situações reais e levá-los à reflexão crítica (cf. Deuticke, 1982: 47). No entanto, na sua opinião, este efeito<sup>11</sup> não se obtinha através da tragédia de tradição aristotélica, porque nesse caso o público já conhecia o tema que ia ser abordado, mas antes com um tema desconhecido (cf. Dürrenmatt, 1980e: 36). Muitas vezes para conseguir a referida reflexão no público é necessário recorrer ao grotesco. Mais tarde no ensaio *Theaterprobleme* (1954) [Problemas do Teatro]<sup>12</sup> dirá o autor a esse respeito:

'Unsere Welt hat ebenso zur Groteske geführt wie zur Atombombe, (...). Doch das Groteske ist nur ein sinnlicher Ausdruck, ein sinnliches Paradox, die Gestalt nämlich einer Ungestalt, das Gesicht einer gesichtslosen Welt, und genau so wie unser Denken ohne den Begriff des Paradoxen nicht mehr auszukommen scheint, so auch die Kunst, unsere Welt, die nur noch ist, weil die Atombombe existiert: aus Furcht vor ihr.' (*Ibid*: 62)

---

<sup>10</sup> m.t.

<sup>11</sup> Este efeito de estranhamento como método de avaliar a realidade não é apenas mencionado nos seus ensaios teóricos, mas também na sua obra, como, por exemplo, no conto *Der Winterkrieg in Tibet* (1990) [A guerra do inverno no Tibete] (m.t.):

"Ich versuche hier nichts anderes, als das Wesen der Verwaltung darzustellen. Gewiß, es wäre einzuwenden, daß mir zur Darstellung dieser Realität die Distanz fehle, die uns befähigt, die Wirklichkeit zu beurteilen, in den Höhlen und Stollen ungeheurer Bergmassive könne ich unmöglich mehr eine Distanz besitzen." (L: 103). [Não tento aqui outra coisa senão representar a essência da administração. Está certo, seria de reparar que, para representar essa realidade, me falta a distância, que permite avaliar a realidade. Nas cavernas e galerias desta enorme montanha dificilmente conseguiria ter mais distância.] (m.t.)

<sup>12</sup> m.t.

[O nosso mundo levou tanto ao grotesco como à bomba atômica, (...). Mas o grotesco é apenas uma expressão sensorial, um paradoxo sensorial, a forma de um sem forma, a face de um mundo sem face. E do mesmo modo como o nosso pensar parece já não passar sem o conceito do paradoxo, assim também a arte, o nosso mundo, que apenas existem porque existe a bomba atômica: com receio dela.]<sup>13</sup>

Também o que este autor suíço designa por efeito ratoeira (“Mausefalleeffekt”) justifica a sua opção pela comédia em detrimento da tragédia. Segundo Dürrenmatt, este género literário, através da ideia original, consegue atrair o público para o teatro e deste modo escutar aquilo que em circunstâncias normais recusaria ouvir<sup>14</sup>:

‘Endlich: Durch den Einfall, durch die Komödie wird das anonyme Publikum als Publikum erst möglich, eine Wirklichkeit, mit der zu rechnen, die aber auch zu berechnen ist. Der Einfall verwandelt die Menge der Theaterbesucher besonders leicht in eine Masse, die nun angegriffen, verführt, überlistet werden kann, sich Dinge anzuhören, die sich sonst nicht so leicht anhören würde. Die Komödie ist eine Mausefalle, in die das Publikum immer wieder gerät und immer noch geraten wird.’ (Dürrenmatt, 1980e: 64)

[Finalmente: através da ideia original, através da comédia o público anónimo torna-se público, uma realidade, com a qual se pode contar, mas com a qual também tem de ser contar. A ideia original transforma, de maneira especialmente fácil, a multidão dos visitantes do teatro numa massa, que agora pode ser atacada, seduzida e enganada a ouvir coisas, que de outro modo, não escutaria com tanta facilidade. A comédia é uma ratoeira, na qual o público cai e sempre cairá.]<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> m.t.

<sup>14</sup> A este respeito, Dürrenmatt afirma no discurso que proferiu aquando da recepção do Prémio Friedrich Schiller, em 1959: “Ein Theaterstück ereignet sich auf der Bühne, rollt vor den Augen des Publikums ab, ist so unmittelbares Geschehen; ein Publikum ist im Moment des Zuschauens notgedrungen naiv, bereit mitzugehen, sich führen zu lassen, mitzuspielen, (...). Die Kunst des Dramatikers besteht darin, das Publikum erst nachträglich zum Nachdenken zu bringen.” (Dürrenmatt, 1980b: 89). [Uma peça de teatro tem lugar num palco, desenrola-se perante os olhos do público, é assim um acontecimento imediato; o público, no momento de ver, é necessariamente ingénuo, está disposto a ir, a deixar-se levar, colaborar, (...). A arte do dramaturgo consiste em pôr o público posteriormente a reflectir.] (m.t.)

<sup>15</sup> m.t.

Em suma, para Dürrenmatt a função da arte é de: “Gestalt, Konkretes zu schaffen” (Dürrenmatt, 1980e: 60) [Criar forma e algo concreto]<sup>16</sup> e isto consegue-se apenas com a comédia. Nas palavras do autor: “Die Tragödie überwindet die Distanz. (...) Die Komödie schafft Distanz” (*Ibid*: 61) [A tragédia supera a distância. (...) A comédia cria distância]<sup>17</sup>.

Dürrenmatt quis demonstrar assim que a tragédia não resolve os problemas inerentes ao seu tempo, porque os homens vivem num mundo caótico<sup>18</sup>, onde não existem culpados ou responsáveis. Como tal, apenas a comédia pode resolver os problemas dos homens, e o autor conclui: “Uns kommt nur noch die Komödie bei.” (*Ibid*: 62) [Apenas a comédia nos pode ainda salvar.]<sup>19</sup>.

## Sinopse

A peça *Play Strindberg* narra a vida de um velho casal, Edgar, militar e escritor sem sucesso, e Alice, atriz, também sem sucesso, que vive numa ilha solitária e está prestes a festejar 25 anos de (um mau) casamento: “Unser fünfundzwanzigjähriges Elend brauchen wir nicht zu feiern.” (PS: 13) [Não precisamos de festejar a nossa infelicidade de vinte e cinco anos.]<sup>20</sup>. Acusam-se mutuamente de terem desistido das suas vidas profissionais em prol do seu casamento, vivido agora isolado do restante mundo. A sua convivência está marcada pela constante divergência de opiniões – desde os mais pequenos problemas da vida até a um simples jogo de cartas, que, no entanto, espelha a sua relação conflituosa.

---

<sup>16</sup> m.t.

<sup>17</sup> m.t.

<sup>18</sup> A este respeito comenta Andreotti: “(...) Die Wirklichkeit unserer modernen Welt ist zu vielschichtig, zu komplex geworden, als dass sich die Geschichte noch auf einzelne (tragische) Helden fixieren lässt. Diese Erkenntnis hat u.a. schon Brecht zur Forderung bewogen, das menschliche Ich aus der Sinnmitte des Kunstwerks herauszunehmen. Die heutige Unmöglichkeit der Tragödie, von der Dürrenmatt spricht, hängt in diesem Sinn mit der Entthronung des Individuums in einer als unüberschaubar, als dissoziiert erfahrenen Wirklichkeit zusammen. An die Stelle der Tragödie tritt für Dürrenmatt heute die (tragische) Komödie. In ihr bildet nicht mehr der Held mit seinen Leiden und Nöten das Sinnzentrum, wird der Blick vielmehr für das *gesamte* Handlungsgefüge geöffnet.” (1996: 280). [A realidade do nosso mundo moderno tem demasiadas variedades, é demasiado complexo para que a história se deixe fixar em heróis (trágicos) isolados. Esse conhecimento já Brecht, entre outros, tinha exigido; de retirar o Eu humano do centro dos sentidos da obra de arte. A impossibilidade atual da tragédia, da qual Dürrenmatt fala, está, nesse sentido relacionada com a destronização do indivíduo numa realidade experimentada como dissociada e complexa. Para Dürrenmatt a tragédia é substituída pela comédia (trágica). Aí o centro do sentido já não é o herói com o seu sofrimento e as suas necessidades. Pelo contrário, o olhar é direcionado para a estrutura da ação *total*.] (m.t.)

<sup>19</sup> m.t.

<sup>20</sup> m.t.

Eles travam uma “luta no casamento” e, por isso, a peça está dividida em doze assaltos, linguagem usada no boxe: cada cena corresponde a um assalto. Cada assalto inicia-se com um “gong” e tem um título<sup>21</sup>, anunciado pelos atores.

O casal vive numa ilha e não quer contacto com os seus vizinhos: “Weil wir mit diesen Leuten nicht verkehren, und wir verkehren nicht mit diesen Leuten, weil wir nicht wollen, und wir wollen mit ihnen nicht verkehren, weil wir sie verachten.” (PS: 15) [Como não privamos com essas pessoas, e não privamos com essas pessoas, porque não queremos, e não queremos privar com eles, porque os desprezamos.]<sup>22</sup>. Todavia, anseiam por visitas.

Ao casal junta-se o primo de Alice e amigo de juventude, Kurt, que os juntou no casamento e que é agora a esperança para saírem do seu casamento miserável. No entanto, no fim, este abandona-os, deixando-os sem saída do seu casamento. Alice fica para trás com o seu marido doente.

## Representações

Sabemos que *Play Strindberg* chegou com relativa rapidez aos palcos portugueses, uma vez que a estreia absoluta, como já foi referido anteriormente, ocorreu em Basileia a 8 de Fevereiro de 1969. Impulso para tão rápida apresentação foi, indiretamente, a representação do modelo literário da peça, *A Dança da Morte*, de Strindberg, pela mesma companhia – a Casa da Comédia –, com o mesmo encenador – Jorge Listopad –, e com o mesmo elenco – Carmen Dolores, Augusto de Figueiredo, Álvaro Benamor - em Maio de 1969, “um espectáculo que vai ser considerado um dos acontecimentos mais significativos desse ano teatral” (Coelho, 2006: 125).

Passados três anos e por ocasião do III Ciclo Gulbenkian de Teatro, como o próprio encenador, Jorge Listopad, explica em entrevista ao jornal *República*, em 6 de Abril de 1972, Carlos Wallenstein propõe-lhe a reposição da peça de Strindberg para este Ciclo. Foi aí, e em vez de representar de novo *A Dança da Morte*, que tinha causado a Listopad

---

<sup>21</sup> Os títulos dos assaltos são os seguintes: 1. Erste Runde: Unterhaltung vor dem Abendessen; [Primeiro assalto: Conversa antes do jantar] 2. Zweite Runde: Endlich Besuch; [Segundo assalto: Finalmente visitas] 3. Dritte Runde: Ohnmachtsanfälle. [Terceiro assalto: Desmaios] 4. Vierte Runde: Am Krankenlager. [Quarto assalto: Assistência ao enfermo] 5. Fünfte Runde: Hausmusik. [Quinto assalto: Música doméstica] 6. Sechste Runde: Einsames Essen. [Sexto assalto: Almoço solitário] 7. Siebente Runde: Eine Stunde später. [Sétimo assalto: Uma hora mais tarde] 8. Achte Runde: Unterhaltung vor dem Abendessen. [Oitavo assalto: Conversa antes do jantar] 9. Neunte Runde: Alice philosophiert. [Nono assalto: Alice filosofa] 10. Zehnte Runde: Krankenpflege. [Décimo assalto: Assistência ao enfermo] 11. Elfte Runde: Kurt gesteht. [Décimo primeiro assalto: Kurt confessa] 12. Letzte Runde: Abschied. [Último assalto: Despedida] (m.t.)

<sup>22</sup> m.t.

algumas dificuldades, por ser “literatura a mais, gosto melodramático, metafísica mais explícita do que o gosto hodierno permite.” (*República*: 6-4-1972), que este se lembrou do texto de Friedrich Dürrenmatt. Tinha lido *Play Strindberg* por mero acaso, aquando de uma estada sua em Zurique, não a tendo visto, mas, por gostar dela, trouxera o texto ao regressar a Portugal para talvez um dia ser aqui representada (cf. *República*: 6-4-1972).

A tradução da adaptação dürrenmattiana ficou à responsabilidade dos tradutores Ricardo Alberty (1919-1992) e Maria do Rosário Coelho. Sabemos que Alberty, conhecido tradutor e escritor de obras infanto-juvenis, também já tinha traduzido a peça strindberguiana, recorrendo à versão francesa de Alfred Jolivet e Georges Perros (cf. Campos, 2005: 89). No entanto, ainda que não saibamos a língua do original do texto dürrenmattiano, é muito provável que os tradutores a tenham feito a partir do texto francês.

De destacar nesta versão portuguesa é o tratamento dado ao texto original, começando pelo título da peça - *A Dança da Morte em 12 assaltos*, que desde logo adverte o leitor para a terminologia usada no pugilismo, o que se vai estender à própria representação da peça. Esta foi representada num palco que ficava no centro da plateia. O cenário era um ringue de boxe, onde o intérprete atuava e, quando saía de cena, entrava diretamente na plateia como espectador.

A primeira vez que *A Dança da Morte em 12 assaltos* é representada pela Companhia Casa da Comédia em Portugal fez-se em duas fases. A primeira - bastante curta - consistiu na representação da peça de 9 a 12 de Junho de 1970 no Funchal e de 13 a 21 de Junho de 1970 no Porto, no âmbito das Festas da Primavera. A segunda fase é bem mais longa, estendendo-se de 12 de Março a 23 de Junho de 1972, sendo que durante o mês de Março de 1972 a peça se encontrava integrada no III Ciclo Gulbenkian de Teatro, passando, por isso, por várias cidades portuguesas. A partir de 6 de Abril de 1972 a peça é representada no Teatro de Bolso de Lisboa e a partir de 27 de Maio do mesmo ano no Teatro António Pedro no Porto.

Em 1990 *Play Strindberg* de Dürrenmatt sobe aos palcos portugueses pela segunda vez e fá-lo como o título original e com tradução de Joaquim José Magalhães dos Santos. Creio que o título português anterior se deve à representação da peça de August Strindberg, *A Dança da Morte*, em 1969, em Lisboa. Porque, como já tive oportunidade de mostrar, esta teve influência direta na escolha da peça de Friedrich Dürrenmatt para representação em Portugal e ambas tiveram como tradutor Ricardo Alberty.

A representação teve lugar entre 14 de Setembro a 11 de Novembro de 1990, na sala da Cooperativa do Povo Português no Porto. O encenador foi Júlio Castronuovo e o cenógrafo Carlos Barreira. Apesar de não conseguir apurar informações sobre o tradutor, acima referido, creio que ele fez a tradução diretamente do texto alemão, ao contrário da versão anterior, porque, na minha opinião, não se justificaria uma nova tradução da mesma versão francesa. Os atores foram Maria Emília Correia (Alice), Júlio Cardoso (Edgar) e António Reis (Kurt).

Em 2008 a peça sobe de novo aos palcos portugueses pela Companhia de Teatro de Sintra. Desta vez com tradução Jorge Espírito Santo e o elenco foi constituído por Nuno Correia Pinto (Edgar), Sofia Borges (Alice) e Pedro Cardoso (Kurt). A encenação ficou a cargo de Jorge de Mello Alvim e o espetáculo teve lugar entre 22 de maio de 2008 e 29 de junho de 2008 na Casa de Teatro de Sintra.

A peça foi representada pela quarta vez em 2015<sup>23</sup> pela Comuna Teatro de Pesquisa e com encenação de João Mota. Foi de novo utilizada a tradução de Ricardo Alberty e o elenco foi constituído por Carlos Paulo (Edgar), Maria do Céu Guerra (Alice) e Igor Sampaio (Kurt). Esteve em cena de 10 de setembro de 2015 a 4 de outubro de 2015 no Teatro da Comuna.

### **Análise**

Verificamos que, a nível do conteúdo, esta peça aborda os mesmos problemas tematizados por Strindberg na sua *Dança da Morte*, isto é, o mal, a morte e o casamento. Porém, em *Play Strindberg* os temas são levados ao extremo, até caírem no grotesco. Neste sentido e com esta adaptação, podemos afirmar que Dürrenmatt se torna mais naturalista do que o próprio Strindberg, porque na peça do autor suíço as personagens não filosofam, apenas é mostrada a realidade nua, nua até aos ossos. É um raio-x da «Dança da Morte», como a denominou Elisabeth Brock-Sulzer (cf. 1986: 196).

O tema principal - o casamento, nomeadamente o de Alice e Edgar - é abordado a nível do seu desenvolvimento, que é visto como uma dança conjunta. A luta conjugal apresentada funciona como metáfora da visão que este escritor suíço tem sobre a sociedade e o absurdo da vida. A terceira personagem, Kurt, atua apenas como instrumento de medição dos sentimentos das outras duas personagens (cf. Brock-Sulzer, 1986: 195). O fim da peça ilustra a realidade do nosso mundo: nada muda.

---

<sup>23</sup> Este espetáculo estava inicialmente previsto entre 16 de Abril e 31 de Maio de 2015, mas teve de ser cancelado devido a doença do ator Igor Sampaio.



Designada como tragicomédia, encontramos nesta peça vários aspetos características deste género literário e da escrita dürrenmattiana, já referidos anteriormente neste artigo.

A primeira vez que esta adaptação dürrenmattiana, que também na versão portuguesa foi adaptada, subiu aos palcos em Portugal, o encenador Jorge Listopad, socorreu-se do palco colocado no centro do espaço e rodeado pela plateia (palco em ronda). Num artigo do Jornal *A Capital* de 5 de Abril de 1972 (dia da estreia da peça) que é uma entrevista que o encenador concedeu, este explica que, a luta conjugal constante fê-lo pensar, primeiro, em teatro de arena, depois, em teatro «en rond», e, finalmente, apercebeu-se de como era semelhante a uma luta de boxe. Daí ter optado por um ringue de boxe no meio da sala, e daí o título «A Dança da Morte em Doze Assaltos», correspondendo cada assalto a uma cena.

Parece-me importante destacar a opção que Listopad teve em relação a esta peça e a este palco, uma vez que ela se enquadra perfeitamente na teoria de teatro de Friedrich Dürrenmatt (embora não saiba se o encenador português tinha consciência desta facto ou não). O facto de os atores interagirem com o público, isto é, sempre que saem de cena voltam para junto deste, parece-me ir ao encontro da ideia dürrenmattiana de querer despertar a reflexão crítica.

Ainda no referido artigo também encontram-se presentes e foram referidos – na minha opinião inconscientemente - por Jorge Listopad o efeito de estranhamento e de ratoeira. Segundo este encenador, e referindo-se à peça de Dürrenmatt, trata-se de uma

‘peça quase «telegráfica», (...) que não cria no espectador o risco de ficar preso à emoção e não a ultrapassar, como poderia acontecer com «A Dança da Morte», mas que, pelo contrário, o leva a reflectir sobre a incomunicabilidade, sobre o casamento, etc., através de uma técnica de cortes rápidos de cenas, de diálogos breves, de um fazer e desfazer de personagens.’

E ainda que é uma peça

‘mais cruel, mais dura, embora a peça faça rir o público e se pretenda, especialmente na segunda parte, extrair efeitos cómicos e até grotescos. Mas tudo está muito mais condensado, há cenas muito rápidas, com diálogos muito breves, mas cheios de sentido, e há cortes bruscos entre as cenas, pequenos intervalos em que o actor sai por momentos para, à frente do público, beber um copo de água, fumar ou, até comer bolos. Volta depois

a entrar, retomando o fio à meada. Dürrenmatt deu à peça de Strindberg mais leveza e elasticidade, mas obriga as pessoas a pensar sobre os problemas que nela se abordam.’

Também aquando da representação em 2008 num artigo publicado no *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, a crítico de teatro Helena Simões salienta estes traços da escrita dürremattiana:

‘Os temas strindberguianos (...) são ridicularizados pela forma redutora e automática com que enunciam e representam. Assim «desdramatizados» tornam-se caricaturas humorísticas e grotescas. (...) cremos que o efeito de exagero que Dürrenmatt coloca na sua adaptação revela da sua necessidade de tornar visível o outro lado (...) O teatro pode ser o lugar onde se denuncia a falta de liberdade e se toma consciência disso.’

Pudemos então confirmar que os traços que caracterizam a tragicomédia, nomeadamente a dürremattiana, se encontram presente nesta peça deste autor helvético.

## **Conclusão**

Como conclusão, diremos que os traços do género literário tragicomédia e as típicas características da escrita de Dürrenmatt acima enumerados contribuem para modernidade e atualidade da peça *Play Strindberg* e justificam o interesse que este texto tem suscitado ao longo dos 43 anos de representações em Portugal.

Na verdade, este texto faz nos rir através do grotesco e o efeito de estranhamento e de ratoeira leva os espetadores a refletir sobre o que estão ver representados.

O que em *Play Strindberg* é encenado ainda é a realidade de hoje, porque as personagens representam nós mesmos. Apesar de vivermos num mundo globalizado, muitas vezes vivemos o nosso dia-a-dia de forma isolada, tal como Alice e Edgar vivem na sua ilha solitária. A atualidade deste texto está bem visível, uma vez que trata temas como a existência humana e a violência doméstica – ainda hoje atuais. As técnicas utilizadas na representação levam os seus leitores e espetadores a refletir criticamente sobre a sua própria vida e a chegar às suas próprias conclusões.

## Bibliografia

- A Capital* (1972), “«A Dança da Morte» em Ringue de Boxe”, 5 de Abril.
- ANDREOTTI, Mário (1996), *Traditionelles und modernes Drama: Eine Darstellung auf semiotisch-strukturaler Basis; mit einer Einführung in die Textsemiotik*, Bern: Verlag Paul Haupt.
- BROCK-SULZER, Elisabeth (1986), *Friedrich Dürrenmatt – Stationen seines Werkes. Mit Fotos, Zeichnungen, Faksimiles*, Zürich: Diogenes.
- CAMPOS, Tânia Alexandra Marques Filipe e (2005), *Tradução Indirecta: Sintoma das relações entre literaturas – A recepção do teatro de August Strindberg em Portugal*, Volume I e II, Dissertação de Mestrado, Universidade de Évora.
- Cetbase - Centro de Estudos de Teatro: <http://ww3.fl.ul.pt/CETbase>.
- COELHO, Rui Pina (2006), “Casa da Comédia (1946-1975): De Fernando Amado a Bertolt Brecht” in: *Sinais de Cena No. 6*, APCT/ CET, dir. Maria Helena Serôdio.
- COELHO, Rui Pina (2009), *Casa da Comédia (1946-1975). Um palco para uma ideia de teatro*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Comédia.
- DEUTICKE, Franz (Hsrg.) [1982], *Die Welt als Labyrinth – Die Unsicherheit unserer Wirklichkeit. Franz Kreuzer im Gespräch mit Friedrich Dürrenmatt und Paul Watzlawick*, Wien: Verlagsgesellschaft u. B. H.
- DÜRRENMATT, Friedrich (1980a), *Die Wiedertäufer – Eine Komödie in zwei Teilen – Urfassung*, Werkausgabe in dreißig Bänden, Band 10, Zürich: Diogenes.
- \_\_\_\_\_ (1980b), „Literatur und Kunst – Essays. Gedichte und Reden“, in: *Friedrich Dürrenmatt, Dürrenmatt Werksausgabe in 29 Bänden*, Bd. 26, Zürich: Arche.
- \_\_\_\_\_ (1980c), “Play Strindberg – Totentanz nach August Strindberg”, in: Friedrich Dürrenmatt, *Play Strindberg – Porträt eines Planeten – Übungsstücke für Schauspieler*, Werkausgabe in dreißig Bänden, Band 12, Zürich: Diogenes, pp. 9 – 93.
- \_\_\_\_\_ (1980d), “Sätze über Theater“, in: *Text + Kritik: Zeitschrift für Literatur – Heft 50/51*, pp. 1-18.
- \_\_\_\_\_ (1980e), “Theater, Essays, Gedichte und Reden“, in: Friedrich Dürrenmatt, *Dürrenmatt Werksausgabe in 29 Bänden*, Bd. 24, Zürich, Arche.
- \_\_\_\_\_ (1990a), *Labyrinth, Stoffe I-III, Der Winterkrieg in Tibet, Mondfinsternis, Der Rebell*, Zürich: Diogenes.
- \_\_\_\_\_ (1990b), *Turmbau, Stoffe VI-IX, Begegnungen, Querfahrt, Die Brücke, Das Haus, Vinter, Das Hirn*, Zürich: Diogenes.

GROSSE, Wilhelm (1998), *Literaturwissen für Schule und Studium Friedrich Dürrenmatt*, Stuttgart: Philipp Reclam jun..

*Jornal de Letras, Artes e Ideias* (2008), „Strindberg de outro lado“, 4 de Junho.

MOURA, Micaela (2007), *Recepção e Tradução da Obra de Friedrich Dürrenmatt em Portugal*, Tese de Mestrado, Universidade do Porto.

*República* (1972), “«A Dança da Morte em Doze Assaltos» na Casa da Comédia”, 6 de Abril.