

DO CONCRETO E ABSTRATO: AUGUST STRINDBERG E A FOTOGRAFIA EXPERIMENTAL

Michael Korfmann*

RESUMO: *O presente artigo aborda a relação entre a fotografia e obra literária do escritor sueco August Strindberg. Tenta-se mostrar como a categoria do visível, historicamente ligado, sobretudo, à imagem "fiel" proporcionada pela fotografia, co-definiu as concepções poéticas do escritor, oscilando entre um naturalismo mimético e um supranaturalismo orgânico cheio de analogias, parentescos e correspondências. Assim, a sensibilidade específica da fotografia experimental praticada por ele revela a força criativa e as formas contingentes da natureza de maneira visual, enquanto a receptividade específica do escritor possibilita uma segunda criação em que as imagens se desdobram em grafias do tecido textual do mundo.*

PALAVRAS-CHAVES: *Strindberg – Fotografia – Literatura*

ZUSAMMENFASSUNG: *Der vorliegende Artikel beschäftigt sich mit den Beziehungen zwischen der Fotografie und dem literarischen Werk des schwedischen Schriftstellers August Strindberg. Er zeigt, wie die Kategorie des Sichtbaren, historisch vor allem mit der „treuen“ fotografischen Wiedergabe verbunden, die Poetologie Strindbergs und ihre Oszillation zwischen einem Naturalismus und einer organischen Übernatürlichkeit voller Analogien, Verwandtschaften und Korrespondenzen mit beeinflusst hat. Dabei enthüllt die von Strindberg praktizierte experimentelle Fotografie die kontingenten Formen der Natur auf bildliche Weise, während der Schriftsteller eine zweite Schöpfung erstellt, in der die Bilder sich zu Schriften des universellen Textnetzes entfalten.*

STICHWÖRTER: *Strindberg – Fotografie – Literatur*

* Michael Korfmann é Professor Adjunto do Setor de Alemão/Instituto de Letras/UFRGS. Av. Bento Gonçalves 95000, Porto Alegre, RS. CEP: 91509-970, Brasil. e-mail: michael.korfmann@ufrgs.br.

INTRODUÇÃO

O presente artigo centra-se no questionamento sobre as relações entre os *media* óticos e as formas comunicativas sociais da área literária, especificamente em relação ao concreto e abstrato na obra do autor sueco August Strindberg. Tendo a literatura como nosso foco central, a história técnica dos *media* – e, com isso, a qualidade da percepção e comunicação – tem-se manifestado sempre nas formas e nas estruturas literárias. O romance pode tornar-se parcialmente fílmico, como em *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin, ou refletir sua própria qualidade textual via analogias musicais ou visuais, como, por exemplo, em *Um lance de dados* de Stéphane Mallarmé. Dessa forma, a literatura também pode ser concebida como história técnica sedimentada dos *media*. Isso significa que os estudos literários precisam desenvolver paradigmas que permitam compreender a literatura no seu condicionamento pelo desenvolvimento e pelo nível medial histórico. Este trabalho situa-se neste âmbito, não tendo como objetivo uma espacialização sobre a história técnica dos *media* nem a proposição de que os estudos literários devam restringir-se a uma semântica de “belas letras”, que apenas acompanham as revoluções técnicas. Ao contrário, investiga-se o terreno comum de ambos, um espaço onde discursos e objetos, aparelhos técnicos e comunicação social se cruzam, pois, no contexto da relação entre a arte e os *media*, “as técnicas reprodutivas são sempre acompanhadas por um discurso que reflete permanentemente sua função, seja no sentido de profanar ou de tornar visível um verdadeiro interior” (FOHRMANN, 2001, p. 9).

Não se trata, portanto, de pesquisar os *media* como motivo de textos literários europeus, área bem documentada, como, por exemplo, em Erwin Koppen *Literatur und Photographie: über Geschichte und Thematik einer Medienentdeckung* (1987). Ao invés de procurar apenas por textos nos quais os *media* são referências explícitas na construção de textos literários, objetiva-se mostrar como a categoria do visível, historicamente ligado sobretudo à imagem “fiel” proporcionada pela fotografia, co-definiu as concepções poéticas e artísticas em geral. A partir de tal perspectiva, a produção artística de um Kandinsky, considerado geralmente vanguardista, e o naturalismo de um Strindberg convergem em certos aspectos, como tentaremos comprovar a seguir.

O ABSTRATO E O CONCRETO

Em um olhar histórico sobre a história da arte moderna desde o século XVIII, cristalizam-se, entre outros, dois pólos referenciais a respeito da qualidade artística: o concreto e o abstrato. Encontramos ambos na literatura, música, pintura, fotografia e no *medium* fílmico. O que a uma primeira vista parecem ser duas posições contrárias e inconciliáveis, – o concreto como tendência para o real-visível *versus* o abstrato inidentificável – nem sempre se mostra tão distante. A redução da linguagem para sua qualidade sonora na onomatopéia, por exemplo, abstraindo da língua sua função gramatical estruturadora, pode ser também compreendida como concretismo quando se enfatiza a qualidade evocativa concreta das palavras ou letras, sua materialidade sonora, em vez de seu uso comunicativo no cotidiano. A abstração da qualidade útil-prática ou prosaica do *medium* artístico – seja esta em termos de frases, formas reconhecíveis nas artes visuais ou tonalidades estruturadoras – torna-se, assim, uma revelação da qualidade concreta verdadeira, inerente ao *medium* em questão. Em nível histórico, um dos casos destacados neste sentido é o pintor e escritor russo Wassily Kandinsky, conhecido como impulsor da pintura abstrata, mas também escritor de poesia concreta e autor de peças de teatro em que a linguagem cênica e textual serve, sobretudo, para evocar uma sonoridade e visualidade específica, apelando para o conjunto dos sentidos, a sinestesia. Mas a radicalidade de suas inovações artísticas não surge, como freqüentemente se julga em relação às manifestações vanguardistas, de uma atitude rebelde-provocativa, mas, antes de tudo, de um desejo para a retomada de certos valores interiores e uma renovação em todas as áreas sociais com a finalidade de uma “época do espiritual”, como ele mesmo define seu objetivo (KANDINSKY, 1955, p. 29), reflexão desenvolvida extensamente na sua publicação *Do espiritual da arte*, de 1911. O desenvolvimento de Kandinsky em direção ao abstrato, e com isso ao concreto do material em questão, é justificado por ele da seguinte maneira: “A vida abstrata das formas concretas reduzidas ao mínimo, fixada na imagem, [...] revela mais nitidamente o som interior do quadro. [...] O concreto levado ao mínimo precisa ser reconhecido, na abstração, como o real mais expressivo” (KANDINSKY, 1987, p. 154). Vê-se, aqui, a relação do real com o abstrato e o concreto: obtém-se o real através da redução do concreto ao mínimo, ganhando, assim, a essência espiritual das coisas via abstração.

STRINDBERG E A IMAGEM FOTOGRÁFICA

Se as centrais referências mencionadas acima são bastante conhecidas e consolidadas, o mesmo não vale para a relação do autor sueco August Strindberg (1849-1912) com o *medium* fotográfico, explorando seu

potencial justamente entre o abstrato e o concreto. Strindberg é certamente mais conhecido como autor de peças teatrais como *Senhorita Júlia* (1888), ou a *Dança da morte* (1900). Pouca atenção se deu às suas pinturas quase abstratas, como *O solitário cogumelo venenoso* (1893), *Tempestade no arquipélago* (1892), ou sua atividade como fotógrafo. O trabalho com a fotografia o fez até pensar em abandonar a atividade de escritor para abrir um ateliê fotográfico. Experimentou com o novo *medium* já em 1865 e acompanhava atentamente os progressos técnicos da área. Comprou, por volta de 1885, logo após sua invenção, um revólver fotográfico que permitiu tirar fotografias instantâneas de curta exposição. Planejou, em seguida, como foto-reportagem seu livro *Entre agricultores franceses* (1886). Entretanto, após divergências com o resultado das imagens tiradas por Gustav Steffen, o livro é publicado sem o material fotográfico, uma experiência conflituosa que é refletida literariamente no conto *A luta dos cérebros* (1887), do primeiro volume de *Vivisektionen*, sobre o qual discursamos mais tarde neste trabalho.

Além de captar imagens fotográficas documentais, Strindberg trabalhou com auto-encenações fotográficas, nas quais ele se apresenta em papéis variados, em uma série tirada em 1886 em Gersau, Suíça. Por volta de 1890, adquire uma câmera instantânea *Kodak* de Eastman (1888), que pela primeira vez permitiu aos fotógrafos amadores revelarem seus filmes industrialmente. Mas também experimentou com aparelhos construídos por ele mesmo tais como câmeras de papelão com lentes não lapidadas, câmeras sem lente ou fotografias sem câmera sobre papel sensível a luz, experiências com fotos coloridas e ainda captou os chamados "cristalogramas" e as "celestografias". Estas são imagens obtidas sem câmera ou lentes, tentando reproduzir diretamente, por meio de camadas fotossensíveis, os minúsculos desenhos formados pelos cristais de gelo ou pela abóbada celeste estrelada. Tais experiências antecipam, de certa forma, a produção e reflexão fotográfica da chamada vanguarda dos anos 20 e 30 do século XX, como em Christian Schad, Lázlò Moholy-Nagy ou Man Ray. Assim, vemos a atividade fotográfica de Strindberg, antes de tudo, como atuação que influencia e reflete poetologicamente a concepção do potencial textual, resultando em transferências e adaptações das qualidades dos respectivos *media* para o campo artístico. A fotografia contribuía assim para o processo de reformular a convicção em geral referente à posição e às tarefas literárias no contexto das novas possibilidades técnicas e perceptivas, sem que isso tenha conseqüências singulares, automáticas, ou limitadas a uma única forma artística. A provável redefinição da literatura frente ao novo *medium* fotográfico foi logo refletida por

inúmeros escritores e artistas. O autor Nathaniel Hawthorne estabelece, já em 1839, uma comparação das capacidades entre a literatura e a daguerreotipia. Em uma carta, ele escreve: "I wish there was something in the intellectual world analagous to the Daguerrotype (is that the name of it?) in the visible – something which should print off our deepest, and subtlest, and delicatest thoughts and feelings, as minutely and accurately as the above-mentioned instrument paints the various aspects of Nature" (HAWTHORNE 1984: 384). Também Edgar Allan Poe comentou rapidamente a invenção de Daguerre. Apresentou, no *Alexander's Weekly Messenger* (Jan. 15, 1840), uma descrição técnica de seu funcionamento. Para Poe, "the instrument itself must undoubtedly be regarded as the most important, and perhaps the most extraordinary triumph of modern science", destacando sua precisão, que garante "a most perfect identity of aspects with the thing represented", porém sem manifestar-se explicitamente sobre possíveis influências para o campo artístico. Baudelaire, em 1859, condena, no seu famoso relato sobre a exposição anual em Paris (BAUDELAIRE 1980: 83), o desejo burguês de uma arte mimética e vê na fotografia a expressão máxima da tendência de um olhar padrão e industrializado, sem capacidade de reconhecer ou sentir o belo artístico, posição alias compartilhada mesmo por quase todos os autores realistas, mas em formas semânticas diferentes. Mas a fotografia e sua reconhecida superioridade no que diz respeito à representação ou reprodução da realidade evidentemente revitaliza a tradicional questão da mimesis e redefine o campo estético. Se a fotografia se ocupa por excelência da "superfície" ambiental, argumenta, por exemplo, Paul Valéry, ela assim libera a literatura desta tarefa e abre a ela novas possibilidades de atuação, como a materialidade de seu próprio *medium*, a linguagem:

Je dis que cette prolifération d images photographiques dont je parlais pourrait indirectementtourner au profit des Lettres j entends des Belles-Lettres, ou plutôt des Lettres vraiment belles. Si la Photographie et ses conquêtes du mouvement et de la couleur, sans parler de celle du relief, nous découragent de décrire le réel, est là nous rappeler les bornes du langage articulé, et c est nous conseiller, à nous autres écrivains, un usage de nos moyens tout à fait à leur nature propre (2001, p. 96).

IMAGEM E TEXTO

Em Strindberg, a experiência fotográfica reflete-se claramente na sua reflexão poética e produção literária, oscilando entre tendências naturalistas e resultados quase abstratos ou místicos. No final do século XX, Strindberg afasta-se mais de uma concepção realista e dedica vários anos aos estudos de obras ocultistas e místicas, sobretudo as de Emanuel Swedenborg, posteriormente completada pela leitura de Freud e as hipóteses de sugestão de Ribot e Bernheim. Paralelamente, os

“cristalogramas” e as “celestografias” tornam-se referências visuais para a visão de Strindberg do mundo como um tecido universal, onde figuras e lugares não exercem mais a função de representações individuais mais pontos fugazes do misterioso e dinâmico organismo da criação. Não se trata mais de apresentar no teatro lugares realistas, mas de espaços de significação. O crítico Per Hemmingson define sua produção da seguinte maneira:

As a modern and sober realist, Strindberg uses a camera for pure documentation: -the occultist in him sees something both supernatural and poetic in the photographic picture and the photographic process; the natural philosopher and mystic sometimes attempts to account for the phenomena he observes in photographic terms the scholar examines the properties and 'inner essence' of the medium and tries to overcome its limitations sometimes in ingenious, sometimes in preposterous ways; the painter makes up for his lack of skill in portrait painting by taking photographs instead. (1989, p. 145).

Clément Chéroux, por outro lado, supõe uma linha constante baseada numa “conception fondamentalement naturaliste de la photographie” de Strindberg (1994, p. 21); conforme o autor, o naturalismo básico da fotografia em geral se transforma gradualmente em um sobrenaturalismo ou ocultismo Strindbergiano sem que isso significasse uma ruptura em seu pensamento: “La transition du naturalisme à l’occultisme se fit chez Strindberg sans heurt ni rupture, dans une logique évolution du regard, dans une constante recherche de la vérité” (CHÉROUX, 1994, p.76).

O desejo de um realismo radical, contrapondo as ‘orgias fantasiosas’ dos escritores com o olhar real e natural da câmera, encontra-se no contexto da mencionada reportagem etnográfica sobre os camponeses franceses. A documentação do visível e uma delimitação voluntária ao fotograficamente perceptível são os objetivos declarados: “Ser apenas artista me repudia. [...] A produção de alucinações no escrivão me lembra masturbação. [...] Assim, iniciarei no primeiro de setembro uma viagem pela França, junto com um químico, modernista, realista que fotografará paisagens, casas, faces, etc. [...] Ver realidades, esquecer os sonhos e o passado, relatar o que se vê, isso é um trabalho saudável” (STRINDBERG, 1984, p. 670-71).

O companheiro Gustav Steffen, neste trabalho, deveria registrar imagens documentais, instantâneas, a serem completadas com entrevistas casuais e informações detalhadas referentes às condições de vida dos camponeses. Mas, como já mencionamos, o livro foi editado

sem o material fotográfico, devido à sua má qualidade técnica. O conflito entre Strindberg e Steffen transforma-se em motivo literário no conto "A luta dos cérebros" (1888). Esse conto transfere os acontecimentos da França para Itália onde Schilf, nome do companheiro fotógrafo do narrador, tem a tarefa de fotografar não os agricultores, mas as algas subalpinas. O fato de que Schilf, no final da história, não pode apresentar nenhuma fotografia bem sucedida é resultado da extinção de sua mente, seu cérebro, pela figura do narrador: uma luta entre duas mentes, que acontece sempre em todos os lugares, mas de maneira pouco registrável: a própria arte seria também uma sugestão, pois o pintor sugere ao observador que a tela seja uma paisagem, mas não o que ela realmente é, ou seja, um tecido com cores. No centro do conto está a confrontação do narrador com o Schilf, que se desenvolve gradualmente para uma descrição de experimento. Enquanto o primeiro encontro entre ambos é caracterizado pelo efeito hipnótico do discurso do jovem sobre o mais velho, os encontros seguintes se realizam sob o signo de um canibalismo mental: "Minha alma quer adotá-lo, devorá-lo, e ele têm que se tornar meu vassalo" decide o narrador. O objetivo é a extinção da personalidade de Schilf o que de fato começa logo, sob o efeito discursivo do narrador impondo ao outro ver o mundo com os olhos do outro e assumindo, inconscientemente, argumentos alheios para si mesmo. O conto termina com pratos fotográficos quebrados e sobre-expostos como analogias da personalidade extinta de Schilf e a sobreposição mental do narrador. A influência sugestiva do discurso e seu efeito fotográfico também são alvos das experiências de Strindberg com câmeras sem lentes chamadas "fotografias da alma" ou "retratos psicológicos" (CHÉROUX, 1994, p. 64), que pretendiam uma "visualização" do discurso e seu efeito sugestivo em papel fotossensível. Estas câmeras primitivas precisavam de uma exposição em torno de trinta segundos. Durante este tempo, o retratado era exposto a uma sugestão discursiva de Strindberg. "Escolhia uma história com diversas atmosferas e contava-a em voz baixa para mim enquanto expunha o prato e fixava a vítima. Sem ter noção do fato que eu estava o obrigando, apenas sob a influência da minha sugestão, o retratado foi forçado a reagir a todas as atmosferas pelas quais eu passei durante este tempo. E o prato fixava a expressão de sua face durante este período!" (apud GUNDELACH, 1981, p. 268). Uma concepção semelhante de sobreposições variadas encontra-se, por exemplo, nos diálogos entre Jean e Julia na peça *A senhorita Julia*, onde há uma constante mudança de seus pontos de vista sob a influência discursiva uma da outra. O próprio Strindberg comenta que: "Minhas figuras são compostas por fases culturais passadas e presentes, por páginas de livros e jornais, por partes de outras pessoas, por pedaços de roupas e trapos e suas idéias elas tiram reciprocamente uma da outra" (STRINDBERG, 1986, p. 84).

Trata-se aqui não mais, como em *Entre agricultores franceses*, de uma documentação do visível, mas a transformação do mundo visível em uma rede de correspondências, estruturada pela criatividade artística e suas sensórias sensíveis para o parentesco das coisas. Conseqüentemente, Strindberg concebe a figura do autor da seguinte forma: "Um senhor com fantasia, quer dizer, com a capacidade de combinar fenômenos, ver inter-relações, ordenar e eliminar. Da mesma maneira como um pintor pode ver figuras na serragem espalhada no chão e, ao ligar os pedacinhos ou pontos entre si, ver então figuras onde não há alguma ou apenas a possibilidade de uma" (apud GUNDELAC, 1981, p. 12).

Esta busca de uma essência além da mera reprodução do visível ou a busca da visibilidade do tecido orgânico atrás da superfície faz com que o autor rejeite as possibilidades óticas oferecidas pelas lentes, microscópios e telescópios e leva Strindberg, na fotografia, as citadas celestografias, imagens do céu noturno, da lua ou do sol feitas apenas com papel fotossensível ou aos cristalogramas. Tais imagens mostrariam, conforme o autor, uma ótica não mais limitada pelas restrições do olho humano ou das lentes polidas.

CONCLUSÕES

Num primeiro olhar, as imagens quase abstratas produzidas por Strindberg podem levar a associações com quadros estruturais contemporâneos como os de Mark Tobey (1890-1976), concebidos para uma estruturação através do olhar do observador; entretanto, o objetivo de Strindberg era outro: em seus experimentos, realizava uma tentativa de um naturalismo que pretendia apresentar a natureza de forma 'crua', em sua originalidade orgânica, não obstruídas pelos desvios da percepção cotidiana, incapaz de 'ver' a correspondência 'mágica' entre as coisas existentes. Conforme o próprio Strindberg, as "celestografias" e os "cristalogramas" revelam "perspectivas para os mais profundos esconderijos da natureza" (apud GUNDELACH, 1981, p. 288). A sensibilidade do papel ou do prato, registrando todas as formas potenciais, se transforma no princípio fotográfico do mundo, idêntico com a nova qualidade perceptiva desejada pelo fotógrafo, um arquivo de formas com base na realidade. A fotografia torna-se um princípio receptivo bem como produtivo do mundo, já que nossa percepção está pré-formada por 'negativos', imagens originais sobrepostas por observações: "Temos a capacidade de nos ofuscar momentaneamente; ou criar imagens internas que nós colocamos sobre os negativos; os fotógrafos chamam estes de máscaras. Talvez nossas ilusões são lembranças de algo melhor visto por nós em algum tempo. Estas

imagens prototípicas são imputadas pelas reproduções distorcidas, pois não vivemos na realidade, mas em nossas representações ou idéias desta” (STRINDBERG, 1908, p. 189). A mesma concepção é refletida literariamente, por exemplo, na peça *O sonho* (1902) quando o oficial vê, na filha do vidraceiro, transparecer a Inês, filha do Deus Indra: “Vejo em você o belo, a harmonia no universo. Há linhas em você que posso apenas comparar com as vias do sistema solar, com o som bem temperado de cordas, com as vibrações da luz” (p. 15). A percepção estética-fotográfica inclui a história do mundo a ser transformada em relações de parentesco, e cabe ao artista e à fotografia fazer emergir uma ordem, um cosmos dos fenômenos análogos e correspondentes. A transição do naturalismo em um supranaturalismo de analogias, parentescos e correspondências transformam o mundo em um cosmos de media transparentes, pois “via analogias podemos concluir que seres de media parecidas são da mesma qualidade apesar de serem diferentes” (STRINDBERG, 1908, p. 258). Para Strindberg, a sensibilidade específica da fotografia experimental revela a força criativa e as formas contingentes da natureza, e a receptividade específica do artista possibilita uma segunda criação em que as imagens se desdobram em foto-gráfias da natureza transformando a contingência visual em tecido textual.

Observação: As citações de Fohrmann, Gundelach, Kandinsky e Strindberg foram traduzidas do alemão por Michael Korfmann.

REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, Charles. Der Salon 1859. In: **Sämtliche Werke**. München/Wien: Hanser, 1989, v. 5, p. 127-212.
- CHÉROUX, Clément. **L’expérience photographique d’August Strindberg**. Arles: Actes Sud, 1994.
- FOHRMANN, Jürgen (Org.). **Medien der Präsenz**. Köln: DuMont, 2001.
- GUNDELACH, Angelika. **Der andere Strindberg**. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1981.
- HAWTHORNE, Nathaniel. **The Centenary Edition of the Works of Nathaniel Hawthorne**. Vol. XV, The Letters 1813-1843. Ohio: Ohio State University Press, 1984.

HEMMINGSON, Per. Strindberg – the photographer. In: _____ **Strindberg som fotograf**. Malmö: Kalejdoskop, 1989, p. 145-171.

KANDINSKY, Wassily. **Über das Geistige in der Kunst**. Bern: Benteli Verl., 1952. _____ **Rückblicke**. Baden-Baden: Klein, 1955.

_____. **Der blaue Reiter**. München: Piper, 1987.

STRINDBERG, August. Ein Blaubuch. In: Schering, Emil. **Strindbergs Werke**, v. 4, München/Leipzig: Mueller, 1908, p. 174-193.

_____. **Fräulein Julia**. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1986.

_____. Brief an Albert Bonnier vom 09 August 1886. In: _____. **Werke in zeitlicher Folge**, v. 4. Frankfurt/M. : Suhrkamp 1984, p. 668-672.

VALÉRY, Paul. Discours du centenaire de la photographie. In : Études photographiques 10, Paris 2001, p. 89-96.