**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
LÍNGUA E LITERATURA FRANCESA**

**DA PALAVRA AO SILÊNCIO:
o teatro simbolista de Maurice Maeterlinck**

Lara Biasoli Moler

**São Paulo
2006**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA FRANCESA**

**DA PALAVRA AO SILÊNCIO:
o teatro simbolista de Maurice Maeterlinck**

Lara Biasoli Moler

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Francesa, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Letras.

Orientadora: Prof^a. Dra. Gloria Carneiro do Amaral

**São Paulo
2006**

Para D.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, agradeço profundamente à CAPES pela bolsa de doutorado-sanduiche que possibilitou minha estada de seis meses na Bélgica, de agosto de 2003 a fevereiro de 2004.

Com todo o meu coração, agradeço vivamente à professora Gloria Carneiro do Amaral pela orientação e pela amizade, numa parceria que já dura mais de dez anos, desde os tempos da graduação na Faculdade de Letras e do Mestrado, também sobre a obra de Maeterlinck.

Agradeço também à professora Silvia Fernandes por todo o apoio e pelo curso *Simbolismo e Encenação*, de que fui aluna no segundo semestre de 2001.

Agradeço ao professor Marc Quaghebeur, meu orientador da Bélgica, e à sua esposa, Leonor, pela recepção e pelo apoio num momento decisivo para minha pesquisa de doutoramento.

Como muitas outras pessoas foram igualmente importantes ao longo de minha pesquisa, mencionarei apenas seus nomes, certa de que cada uma sabe que tem um lugar especial no meu coração:

Amigos do CAVC Idiomas	Joey
Amigos do Teatro Fábrica	Johnny
Aline	Jorge
Andrea	Lais, Tiago e Didi
Bel	Led
Cátia	Malu
Cris	Márcia
Dani	Maria
Edite	Marília
Emma e Raul	M. Angelet
Frank	Samir
Jamil	Sergio

RESUMO

Nos últimos anos do século XIX, o poeta, dramaturgo e ensaísta belga Maurice Maeterlinck (1862-1949) concretiza as aspirações teatrais do movimento simbolista com um conjunto de oito peças, escritas entre 1889 e 1894, que são testemunho não apenas de sua concepção dramática, mas também da própria evolução do teatro simbolista.

Fundamentando-se nas limitações da comunicação verbal e na premissa de um silêncio eloqüente, Maeterlinck desenvolve um projeto de reformulação da linguagem dramática que, recentemente, tem sido apreciado do ponto de vista de sua contribuição para a formação do teatro moderno.

Este trabalho tem como objetivo ilustrar o projeto de Maeterlinck por meio de uma apreciação de suas teorias teatrais e de exemplos selecionados de cada uma das oito peças que compõem sua produção simbolista.

Palavras-chave: crise do drama; dramaturgia do século XIX; Maeterlinck; simbolismo; teatro simbolista.

ABSTRACT

At the end of the 19th century, the Belgian poet and playwright Maurice Maeterlinck (1862-1949) fulfills the dramatic aspirations of the Symbolist movement through a collection of eight plays, written between 1889 and 1894, which are witnesses not only to the author's theatrical conception, but to the symbolist theater evolution as well.

Departing from the very limitations of verbal communication and from the conception of an eloquent silence, Maeterlinck develops a project that contemplates a thorough review of the dramatic dialogue, a project which has recently been associated to the making of modern drama.

This study seeks to illustrate Maeterlinck's dramatic project through an appreciation of his theories and examples from the plays which represent his Symbolist drama.

Key-words: drama as crisis; Maeterlinck; 19th century drama; symbolism; symbolist theater.

RÉSUMÉ

Aux dernières années du XIX^e siècle, le poète, dramaturge et essayiste belge Maurice Maeterlinck (1862-1949) concrétise les aspirations théâtrales du Symbolisme par un ensemble de huit pièces, écrites entre 1889 et 1894, dont font preuve sa propre conception dramatique et l'évolution du théâtre symboliste elle-même.

En se fondant sur les contraintes de la communication verbale et sur la prémisse d'un silence éloquent, Maeterlinck développe un projet de rénovation du langage théâtral, lequel, plus récemment, a gagné l'attention des critiques pour la contribution du dramaturge à la formation du théâtre moderne.

Ce travail a pour but d'illustrer le projet de Maeterlinck par le biais d'une appréciation de ses théories théâtrales ainsi que d'extraits choisis de chacune des huit pièces qui comprennent sa production symboliste.

Mots-clé: crise du drame; dramaturgie du XIX^e siècle; Maeterlinck; symbolisme; théâtre symboliste.

SUMÁRIO

Resumo	5
Abstract	6
Résumé	7
Índice	9
Introdução	10
 Capítulo 1: MAURICE MAETERLINCK (1862-1949)	
1.1- <i>Le Mesureur</i>	20
1.2 – O primeiro teatro	29
1.3 – O segundo teatro	35
1.4 – O teórico de teatro	36
1.5 – Maurice Maeterlinck no Brasil	39
1.6 – Fortuna crítica	41
 Capítulo 2: O SIMBOLISMO	
2.1- A estética simbolista	46
2.2 – A influência de Richard Wagner.....	52
2.3 – O teatro simbolista	54
2.4 – <i>Théâtre d'Art</i> e <i>Théâtre de l'Oeuvre</i>	61
2.5 – O Simbolismo na Bélgica: “Soyons-nous”	63
 Capítulo 3: A TEORIA TEATRAL DE MAETERLINCK	
3.1- Antecedentes de uma teoria	67
3.2 – <i>Menus propos: le théâtre (Un théâtre d'Androïdes – 1890)</i>	89
3.3 – <i>À propos de “Solness le constructeur” (Le Tragique quotidien – 1894).....</i>	120
 Capítulo 4: DA PALAVRA AO SILÊNCIO	
4.1- A REDESCOBERTA DA PALAVRA	132
4.2 – O ESVAZIAMENTO DA PALAVRA	169
4.3 – O SILÊNCIO DA PALAVRA	229
 Conclusão	 274
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	281
APÊNDICE	297

ÍNDICE

Introdução	10
Capítulo 1	20
Capítulo 2	46
Capítulo 3	67
Capítulo 4	132
Conclusão	274
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	281
APÊNDICE	297

INTRODUÇÃO

Rue Maurice Maeterlinck

A pequena cidade estudantil de Louvain-la-Neuve, situada a cerca de trinta quilômetros de Bruxelas, é um dos vários símbolos das diferenças etno-lingüísticas peculiares à história da Bélgica.

Fundada no início da década de 1970, a cidade foi planejada para abrigar a unidade francófona da Universidade Católica de Louvain, após seu processo de “flamandisation”, tido como o movimento simbólico da separação do país em *néerlandophones*, ou seja, os flamengos, falantes do neerlandês, e em *francophones*, os valões, falantes do francês. Em 1968, num dos eventos que culminaram nessa divisão, os valões foram praticamente expulsos da universidade, agora exclusivamente flamenga. Daí o nome de Louvain-la-Neuve.

Dessa forma, o nome de Maurice Maeterlinck impresso numa placa de rua de Louvain-la-Neuve não poderia ser mais emblemático: nascido em 1862 na cidade flamenga de Gand, Maeterlinck recebeu uma educação clássica e aprendeu o francês, idioma da alta burguesia da época, e o flamengo, sobretudo para comunicar-se com os empregados da família e com a gente do campo.

Durante os meses em que morei em Louvain-la-Neuve em função de minha pesquisa de doutoramento e principalmente graças à bolsa de Doutorado-sanduiche concedida pela CAPES entre agosto de 2003 e fevereiro de 2004, deparei-me algumas vezes com aquela placa e, desde o primeiro momento, perguntei-me se Maeterlinck não estaria de fato condenado ao esquecimento que assombra tantos nomes em tantas placas de rua, nomes vazios e sem sentido, apenas lembrados em eventuais almanaques da cidade e monografias de toponímia.

Inúmeras vezes, numa tentativa de avaliar a dimensão do ocaso do autor, indaguei aos próprios belgas, *flamands* e *wallons*, qual seria uma explicação razoável para o esquecimento do prêmio Nobel de literatura de 1911. De uma maneira geral, a resposta era simples: Maurice Maeterlinck fora esquecido pelos

flamengos porque escrevia em francês; e fora esquecido pelos *wallons* pelo fato de ser de origem flamenga.

O acontecimento definitivo, entretanto, que reforçou minha impressão de que o autor de *Pelléas et Mélisande* não era mais lembrado, a não ser no âmbito acadêmico, não poderia ser explicado tão facilmente.

Certa tarde, ainda em setembro, ou seja, no início do ano letivo na Bélgica, caminhei até a livraria principal da cidade em busca de novas edições e mais títulos do autor. Notei que havia um estande central, destacado com um aviso que dizia “Prêmio Nobel”. Naturalmente, dirigi-me ao tal estande procurando por títulos que não encontrara no Brasil. Para meu desapontamento, não encontrei o nome de Maeterlinck em nenhuma obra exposta. Perguntei à gerente da loja por qual motivo não havia sequer um exemplar de *Pelléas et Mélisande*, uma vez que o autor se encaixava na categoria “Prêmio Nobel”. Constrangida, ela não soube responder. E eu preferi não insistir, dirigindo-me às prateleiras situadas nos fundos da livraria, onde encontrei o que procurava.

No universo acadêmico, entretanto, a obra de Maeterlinck resiste ao esquecimento. Durante minha estada na cidade de Louvain-la-Neuve, pude inscrever-me, por meio do *Centre d'Études Théâtrales* da Universidade de Louvain-la-Neuve, no curso *Étude du théâtre français II*, ministrado pelo professor Pierre Piret, autor do artigo “Posterité de la Révolution Dramaturgique Maeterlienckienne”, apresentado no *Colloque de Cerisy* de setembro de 2000. Nessa disciplina, o teatro simbolista do dramaturgo belga recebia destaque principalmente em função de sua proposta de reformulação da linguagem teatral e de sua relevância na formação do teatro moderno. Também fui aluna do professor Bernard Faivre, responsável pela disciplina *Histoire de la mise en scène*, que igualmente reservava lugar de destaque à obra de Maeterlinck em relação ao advento das vanguardas teatrais e do teatro moderno.

O mais importante centro de persistência da memória da obra do autor belga é, certamente, a *Fondation Maurice Maeterlinck* (*Maurice Maeterlinck Stichting*), responsável pela publicação anual dos *Annales* que, desde seu primeiro volume em 1955, tem realizado um trabalho fundamental de documentação crítica. Além disso,

a *Fondation Maurice Maeterlinck*, uma associação sem fins lucrativos situada em Gand, cidade-natal do autor, mantém o *Cabinet Maeterlinck*, ou seja, um acervo de valor inestimável, que conta com manuscritos do autor, fotos, documentos pessoais e um grande volume de obras da fortuna crítica. Graças à gentileza e à atenção de Monsieur Christian Angelet, atualmente diretor da Fundação, tive livre acesso a todo o material do *Cabinet Maeterlinck*, o que, sem dúvida, contribuiu de forma decisiva para minha pesquisa.

No Brasil, como aluna não apenas do curso de Letras, mas também de Artes Cênicas, tive meu primeiro contato com a obra de Maeterlinck ao ouvir falar que um dramaturgo e teórico de teatro havia proposto a substituição dos atores por marionetes, bonecos de cera e efeitos de luz e sombra. Ultrajada e fascinada por tal teoria, quis saber mais. E o dramaturgo dos andróides transformou-se, para mim, num apaixonante objeto de pesquisa.

Em meu trabalho de mestrado, “Uma leitura de *Pelléas et Mélisande*”, concluído em junho de 2001, propus uma viagem de iniciação ao mundo do teatro simbolista de Maurice Maeterlinck, um batismo silencioso nas águas estagnadas e sem vida do reino de Allemonde, e um mergulho, talvez cautelosamente não muito profundo, em um universo líqüido e etéreo, impenetrável e, ao mesmo tempo, convidativo e irresistível.

Mesmo tendo como objetivo uma análise literária da peça *Pelléas et Mélisande*, em minha dissertação de mestrado eu já destacava a peculiaridade do simbolismo no contexto do estudo e da história do teatro. Como dizia o professor Eudynir Fraga, o teatro simbolista quase sempre foi tratado como “primo pobre” dos chamados grandes acontecimentos do palco.

Iniciado na literatura como poeta decadente, o Maeterlinck dramaturgo do período de 1889 a 1894 recebeu todas as críticas praticadas contra o drama simbolista, isto é, de que não se tratava de teatro e sim de poesia, uma vez que suas peças não possuíam motivação, conflito, ação. Em uma palavra, tratava-se de antiteatro. Nunca o simbolismo poderia ter criado drama no sentido convencional da palavra, limitando-se a transpor para a forma dramática o que seria apenas e tão-somente poesia, estranha ao palco, destinada à leitura e ponto final.

Na verdade, os próprios simbolistas de fins do século XIX foram responsáveis por essa perspectiva do teatro ao defenderem a controversa superioridade da leitura à *mise en scène*, ou seja, a tese de que a imaginação do leitor sempre sobrepujaria qualquer encenação material de um texto. De fato, trata-se de uma quase tradição que se situa entre o “*théâtre dans un fauteil*” de Alfred de Musset e a “*immortalité de la brochure*” de Stéphane Mallarmé.

A idéia de um teatro para ser lido contida no conceito de “teatro numa poltrona” está principalmente associada à grandiosidade dos dramas românticos do século XIX que impossibilitava sua encenação e a “imortalidade da brochura” é uma das várias expressões que revelam o ideal de supremacia absoluta da poesia reivindicado por Mallarmé.

As últimas décadas do século XIX testemunharam um momento especial na história do teatro, um período em que Peter Szondi identifica a chamada “crise do drama”.

A crise do drama reflete o momento na história do drama em que o diálogo deixa de ser a força motriz da ação dramática, uma vez que o conteúdo das novas peças não pode ser considerado dramático do ponto de vista convencional.

Para Raymond Williams, essa nova oposição entre forma e conteúdo e a perda da função dinâmica do diálogo acabam por exigir a encenação para que se consolidem como teatro. Não mais inscrita no diálogo, a ação dramática advém de outros meios, o que, sobretudo com o teatro moderno, passou a ser denominado teatralidade.

É no mínimo curioso o fato de encontrarmos o nome de Maurice Maeterlinck associado a dramaturgos como Ibsen, Strindberg e Tchekov, amplamente reconhecidos como renovadores da arte dramática. Na verdade, estamos diante de uma grande ironia da história do teatro: Maeterlinck mais de uma vez manifestou seu desejo de revigorar o teatro, resgatá-lo das convenções, arrancá-lo das mãos dos vaudevillistas e da vulgaridade burguesa do melodrama (essa era sua opinião), para enfim colocá-lo de volta em seu pedestal no templo supremo e sublime do sonho! Mas o que ficou desse desejo parece ter sido uma conotação negativa do conceito de antiteatro e nada mais.

Dir-se-ia talvez que esse sonho de revitalizar o teatro Maeterlinck o levou longe demais. Demais a ponto de pelo menos duas de suas oito peças simbolistas, *L'Intruse* e *Pelléas et Mélisande*, serem consideradas obras-primas, mas apenas e tão-somente quando apreciadas segundo os preceitos do teatro simbolista.

Os simbolistas, de fato, declaravam sem reservas sua desconfiança em relação à encenação teatral e o próprio Maeterlinck inicialmente relutou ante a possibilidade de ver suas peças sobre o palco, temendo que a materialidade inerente à arte cênica destruísse a atmosfera etérea e poética de seus textos. No entanto, o que sua teoria teatral revela, como veremos, é um dramaturgo em busca de soluções para o paradoxo contido em sua própria visão de teatro.

A leitura dos ensaios de Maeterlinck, sobretudo de *Un théâtre d'Androïdes* e de *Le Tragique quotidien*, como esboços de uma teoria da encenação é uma orientação relativamente recente no estudo de seu primeiro teatro, ou seja, de sua produção sob influência do Simbolismo. De uma maneira geral, o teatro simbolista aos poucos ressurgiu contemplado a partir de suas relações com o movimento das vanguardas teatrais, não mais exclusivamente restrito a análises cuja única perspectiva sejam os preceitos dramáticos normativos. Com essa nova apreciação crítica, o teatro do autor belga e sua teoria passam a ser examinados tanto no que diz respeito a seu contexto histórico, quanto no que concerne os eventos de fins do século XIX que participaram da formação do teatro moderno.

Apesar dessa nova perspectiva, no entanto, há que se observar, ainda que estejamos na metade da primeira década do século XXI, a permanência de uma corrente da crítica que insiste em partir da convenção teatral a fim de salientar o caráter antidramático do Simbolismo. Muito embora reconheçam que a contribuição fundamental do movimento foi pulverizar a obrigatoriedade do princípio mimético, ou seja, romper com a exigência de imitação do real, alguns críticos persistem em apresentar o teatro simbolista como um grande fracasso, principalmente em virtude de sua essência antiteatral. Por si só, o caráter antiteatral de uma peça não é suficiente para determinar seu êxito ou seu fracasso. O teatro de Samuel Beckett, por exemplo, é freqüentemente visto como antiteatro e tal visão não o deprecia,

tampouco o invalida, pelo contrário: o autor irlandês é tido como um dos grandes nomes do teatro.

Verifica-se, assim, a coexistência de duas vertentes críticas essenciais que apreciam o teatro simbolista de Maeterlinck: uma que olha para trás, fundamentada nas convenções e nos preceitos normativos do drama, e outra que olha para a frente, interessada nos elementos de uma estética teatral que antecipa os movimentos posteriores. Diante dessa dupla perspectiva, concluí que um estudo que contemplasse não apenas as peças, mas também a teoria teatral de Maurice Maeterlinck seria pertinente, sobretudo pelo fato de ser um autor ainda pouco estudado e desconhecido não apenas no Brasil.

Assim sendo, a proposta deste trabalho é oferecer um panorama da produção simbolista do autor, a fim de contribuir para a divulgação e o estudo de sua obra por meio de um exame do processo de reformulação da linguagem dramática. Não se trata de uma análise elaborada a partir dos preceitos da lingüística, tampouco de um estudo fundamentado exclusivamente no domínio das artes cênicas, apesar da presença de determinados termos e concepções que podem remeter tanto a um quanto a outro. Da mesma forma, este trabalho não compreende uma análise *tout court* de cada uma das peças estudadas. Trata-se, enfim, de uma análise do processo de renovação do diálogo dramático como um dos pilares do projeto de revitalização da arte teatral almejada por Maeterlinck.

O nome que dei a esta pesquisa de doutoramento, *Da palavra ao silêncio*, reflete um percurso escolhido por mim para a realização do projeto, não sendo, portanto, uma delimitação cartesiana de uma trajetória seguida pelo autor. Evidentemente, palavra e silêncio estão em todas as peças do autor.

O *corpus* do presente trabalho compreende as oito peças escritas pelo autor entre os anos de 1889 e 1894: *La Princesse Maleine*, *Les Sept Princesses*, *L’Intruse*, *Les Aveugles*, *Pelléas et Mélisande*, *Alladine et Palomides*, *Intérieur* e *La Mort de Tintagiles*. Esses oito textos constituem o conjunto de sua produção simbolista, período também conhecido como a fase de seu “primeiro teatro”. O chamado “segundo teatro” do autor, ou “segundo Maeterlinck”, abarca todas as peças escritas a partir de 1895, ou mais especificamente, a partir da publicação de *Aglavaine et*

Sélysette. Para alguns críticos, porém, os limites entre o primeiro e o segundo teatro às vezes não são tão claros, uma vez que não localizam no texto de 1895 uma ruptura nítida com a estética simbolista. Ainda assim, preferi seguir a classificação convencional, não pelo fato de ser convencional, mas porque, apesar da atmosfera simbolista e da eloquência do silêncio, *Aglavaine et Sélysette* apresenta, em minha opinião, um novo desenvolvimento das personagens, o que já aponta para uma nova direção no teatro de Maeterlinck.

Como afirmei, não proponho um exame completo e detalhado de cada peça, mas sim uma análise de determinados elementos que caracterizam a linguagem peculiar ao simbolismo do autor, como esclarecerei na exposição do capítulo 4.

Este trabalho se apresenta dividido em quatro capítulos, cada um contendo um número particular de sub-capítulos.

No Capítulo 1, *Maurice Maeterlinck*, ofereço uma biografia do autor e um panorama do contexto belga de sua época, bem como informações acerca de sua obra e de sua fortuna crítica.

O Capítulo 2, *O Simbolismo*, traz um exame histórico-descritivo do movimento simbolista e particularmente do teatro idealizado e concebido por essa escola estética, seus principais teóricos, precursores e representantes. Além disso, destaco a importância do simbolismo na Bélgica, considerado a idade de ouro da então jovem literatura belga, que revelou não apenas o nome de Maeterlinck, mas também os de Georges Rodenbach, Émile Verhaeren, Charles Van Lerberghe, Max Elskamp e Albert Mockel.

A teoria estética e teatral do autor é o tema do Capítulo 3, *A teoria teatral de Maeterlinck*, em que exponho e examino não apenas seus primeiros escritos teóricos, mas também ensaios seminais como *Un Théâtre d'Androïdes* e *Le Tragique quotidien*, textos que trazem a proposta de substituição do ator por marionetes, bonecos de cera e efeitos de luz, e os conceitos de “teatro estático” e “diálogo de segundo grau”.

Finalmente, no Capítulo 4, *Da palavra ao silêncio*, as oito peças que compõem o *corpus* do trabalho são apreciadas, como observei, segundo o critério de análise

do processo de reformulação do diálogo dramático, o que desenvolvo em três sub-capítulos.

Em “A redescoberta da palavra”, apresento como objeto de análise as repetições características do primeiro teatro, presentes em *La Princesse Maleine* e *Les Sept Princesses*. As repetições de sons, fonemas, palavras, frases e, inclusive, de esquemas cênicos e situações se configuram como componentes essenciais do estilo de Maeterlinck, usadas para causar estranhamento, para suspender o tempo, para instaurar uma atmosfera onírica e outros efeitos, como ilustrarão exemplos das peças citadas.

“O esvaziamento da palavra” é o sub-capítulo em que contemplo mais detalhadamente o trabalho de esvaziamento da linguagem dramática, que é pouco a pouco destituída de sua função dinâmica. Quatro peças são estudadas nesse sub-capítulo.

Com a análise de *Les Aveugles*, exponho e examino o conceito de “diálogo vazio” ou “diálogo de segundo grau”, expressão usada pelo autor para ilustrar sua afirmação de que a palavra mais banal e cotidiana esconde uma verdade profunda e essencial.

A busca de uma língua primordial que possibilite a comunicação direta e imediata com o mundo invisível é o fio condutor da análise de *L’Intruse*. O teatro simbolista de Maeterlinck é todo permeado por um desejo de retorno às origens da linguagem humana, por uma busca obsessiva do primeiro som, da primeira palavra. Em *L’Intruse*, além da presença desse desejo, encontramos também uma personagem especial, o ancião, que, sentado numa poltrona refletindo sobre a vida, transformou-se na efígie do ideal de teatro estático do autor.

Com a análise de *Intérieur*, única peça que tem como título uma referência espacial, o trágico cotidiano entra em cena. Como sempre se observa, *Intérieur* é uma peça experimental de Maeterlinck, claramente elaborada como um projeto-teste de seus próprios preceitos teatrais. Assim como *Les Aveugles* pode ser interpretada como uma peça exemplar do teatro estático, *Intérieur* é o modelo por excelência do trágico cotidiano.

La Mort de Tintagiles é o último texto analisado em “O esvaziamento da palavra” e, dessa vez, o fundamento da análise reside no que Maeterlinck chamou de “terceiro personagem” ou “personagem sublime”. Em breves palavras, o personagem sublime é uma abstração geralmente associada à idéia de destino e fatalidade. Aqui, o enfoque será observar e analisar como Maeterlinck constrói esse “terceiro personagem”, utilizando-se sobretudo de formas indefinidas e impessoais. Como parte do processo de esvaziamento da palavra, o autor busca, por meio da indefinição, sugerir a presença de um personagem invisível, porém perceptível.

Na última parte do trabalho, ou seja, no terceiro e último item do Capítulo 4, “O silêncio da palavra”, analiso as duas peças simbolistas que trazem como pano de fundo o tema do amor fatal. Mais importante que a temática, entretanto, é a construção da linguagem de ambos os textos, em que Maeterlinck consegue um forte efeito lírico por meio de um embate sutil entre palavra e silêncio.

Como realizei minha pesquisa bibliográfica em vários centros de documentação, como o *Cabinet Maeterlinck*, em Gand, os *Archives et Musée de Littérature*, em Bruxelas, o *Centre d'Études Théâtrales* e a biblioteca da Universidade de Louvain-la-Neuve, tive acesso também a registros de espetáculos, fotos, fichas técnicas, programas etc. Uma vez que este trabalho não tem como temática um estudo da *mise en scène*, entendi que seria interessante elaborar um pequeno dossiê iconográfico para compartilhar algumas das imagens obtidas no decorrer de minha pesquisa. Assim sendo, o Apêndice é composto de algumas fotos ilustrativas, como, por exemplo, imagens do autor e de sua cidade natal, e, principalmente, de registros de algumas encenações.

Assim como o desejo de uma revitalização do teatro levou a um retorno às origens da palavra e projetou um novo olhar sobre as possibilidades artísticas do drama, este trabalho reflete meu desejo de dar continuidade a um projeto, presente em minha pesquisa de mestrado, de iniciação no teatro simbolista do autor, a fim de resgatar, a partir de uma nova perspectiva, um período breve, porém intenso, que deixa suas impressões até os dias de hoje. Dessa forma, espero igualmente contribuir com a divulgação não apenas da obra de Maeterlinck, mas também do

teatro simbolista, movimento importante e crucial na formação do teatro moderno e referência para muitos estudiosos, críticos e artistas do teatro contemporâneo.

Capítulo 1

MAURICE MAETERLINCK

1.1 - “Le Measureur”

No ano de 1395, os habitantes da cidade de Ronse (“Renaix”, em francês), situada na Flandres oriental, conheceram a ameaça da fome. Seu prefeito, determinado a salvar a população, aplacou a catástrofe, distribuindo, ao longo de intermináveis meses, uma porção de grãos a cada família. Tendo sabiamente dividido o alimento, foi chamado de “le Measureur” que, em flamengo, se diz “Maeterlinck”¹.

Vinte e cinco gerações depois, em 29 de agosto de 1862, na cidade de Gand, capital da Flandres oriental, nascia Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck, que viria, com sua obra literária, dividir, dessa vez, “non seulement avec les habitants de sa ville mais aux hommes du monde entier, le grain de sa pensée”.

Maurice Maeterlinck nasceu e foi criado em meio a uma família da alta burguesia flamenga, com uma tradição que remontava ao século XIV. Filho de Polydore Maeterlinck, burguês católico e proprietário de terras, e de Mathilde Maeterlinck, teve uma educação severa, sobretudo pelas mãos dos jesuítas do colégio Sainte-Barbe, onde estudou quando criança. Nesse colégio, fez amizade com nomes que, mais tarde, fariam parte da história da literatura belga, como Émile Verhaeren e Charles Van Lerberghe.

Em 1881, com quase 20 anos, iniciou seus estudos de Direito, conforme desejo de sua família. Nessa mesma época, publicou seus primeiros versos na revista *La Jeune Belgique*.

Em 1885, recebeu seu título de Doutor em Direito e foi trabalhar como estagiário no escritório do advogado Edmond Picard, outro nome importante na história das letras belgas. Conheceu George Rodenbach nesse período e fez suas primeiras leituras do místico medieval *flamand* Ruysbroeck.

¹ BODART, Roger. *Maurice Maeterlinck ou l'absurde dépassé*. Bruxelles: Lucien de Meyer, 1960. p.13.

Em 1889, escreveu o caderno de poesias *Serres chaudes*. No mesmo ano, publicou sua primeira peça, *La Princesse Maleine*, que, um ano depois, recebeu as palavras de admiração de Octave Mirbeau e o tornou conhecido na Europa:

Je ne sais rien de M. Maeterlinck. Je ne sais d'où il est et comment il est. S'il est vieux ou jeune, riche ou pauvre, je ne le sais. Je sais seulement qu'aucun homme n'est plus inconnu que lui et je sais aussi qu'il a fait un chef-d'oeuvre, non pas un chef-d'oeuvre étiqueté chef-d'oeuvre à l'avance, comme en publient tous les jours nos jeunes maîtres, chantés sur tous les tons de la glapissante lyre - ou plutôt de la glapissante flûte contemporaine; mais un admirable, et pur, et éternel chef-d'oeuvre qui suffit à immortaliser un nom et à faire bénir ce nom par tous les affamés du beau et du grand [...] Enfin, M. Maeterlinck nous a donné l'oeuvre la plus géniale de son temps et la plus extraordinaire, et la plus naïve aussi, comparable et (oserai-je le dire) supérieure en beauté à ce qu'il y a de plus beau dans Shakespeare. Cette oeuvre s'appelle *La Princesse Maleine*.²

Depois de *La Princesse Maleine*, seguiram-se *L'Intruse* e *Les Aveugles*, ambas de 1890. Em 1891, foram publicadas as traduções de Ruysbroeck e Novalis e outra peça, *Les Sept Princesses*. *Pelléas et Mélisande* foi editada em 1892, seguida por *Alladine et Palomides*, *Intérieur* e *La Mort de Tintagiles*, todas de 1894.

O livro de poesias *Serres chaudes* e essas oito peças constituem a primeira fase da obra de Maurice Maeterlinck, povoada por princesas perseguidas e assassinadas, heróis sem rumo, personagens angustiadas e silenciosas, vítimas de uma tragédia inevitável.

A segunda fase da obra de Maurice Maeterlinck teve início, não por acaso, segundo seus biógrafos, no mesmo período em que conheceu a atriz e cantora lírica francesa Georgette Leblanc, que seria sua companheira durante vinte e três anos e uma grande divulgadora de sua obra.

São desse segundo período produtivo *Les Douze Chansons* (publicadas em 1900 como *Quinze Chansons*), a peça teatral *Aglavaine et Sélysette* e o ensaio *Le Trésor des humbles*, essas três obras de 1896.

² MIRBEAU, *apud* ANDRIEU, Jean-Marie. *Maurice Maeterlinck*. Paris: Éditions Universitaires, 1962. p.39.

Maurice Maeterlinck continuou sua obra com sucesso. Debussy e Fauré fizeram música de suas peças. Em 1898, escreveu *La Sagesse et la Destinée*, em que expunha sua visão do mundo. Além do êxito com o teatro e os ensaios, *La Vie des abeilles*, um grande sucesso junto ao público, apareceu em 1901, seguida por *L'Intelligence des fleurs*, de 1907, ambas tratando dos mistérios e encantos do mundo natural, vistos como metáfora do universo humano.

Maeterlinck não interrompeu sua produção dramatúrgica, mas os contornos de suas peças já eram outros. Uma luz de otimismo e esperança já podia ser vislumbrada. *Ariane et Barbe-Bleue*, de 1901, e *L'Oiseau bleu*, escrita entre 1905 e 1908 e encenada por Stanislavski no teatro artístico de Moscou, marcaram essa fase em que a felicidade começava a ser possível, não mais assombrada pela presença ameaçadora da morte.

Em 1902, Maeterlinck publicou *Monna Vanna*, peça com características que remetem ao drama histórico clássico.

Em 1911, recebeu o Nobel de Literatura da Academia Sueca, consagração do Simbolismo belga e, nas palavras de Otto Maria Carpeaux, em virtude do contexto histórico, uma justa premiação:

[Maeterlinck] disse na hora certa a palavra certa que o mundo inteiro compreendeu porque era uma palavra muito vaga, intensamente poética sem chegar a ser grande poesia. Assim, não foi injustiça para a literatura belga receber, na pessoa de Maeterlinck, a suprema homenagem da Europa burguesa: o prêmio Nobel.³

Com o prêmio Nobel e o reconhecimento na Europa, a Académie Française ofereceu a Maeterlinck a possibilidade de uma candidatura. Havia, entretanto, uma condição: o autor teria que abrir mão de sua nacionalidade belga, condição com que não concordou.

A publicação dos ensaios de *La Mort*, de 1913, causou a inclusão de seu nome no *Index* de livros proibidos da Igreja Católica. A acusação, naturalmente, foi de heresia.

³ CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental ("Fin-de-siècle" e depois)*; vol. VI. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1964.p.2624.

⁴ LUTAUD, Christian. "Lecture". In: MAETERLINCK, M. *Pelléas et Mélisande*. Bruxelles: Labor, 1982. p.106-107.

Entre os anos de 1914 e 1917, Maeterlinck tentou realizar uma obra mais engajada, em prol de seu país. Exemplos dessa produção nacionalista são os dramas *Le Bourgmestre de Stilmonde* e *Le Sel de la Vie*, de 1917, ambos censurados na França em virtude de seu teor político.

Em dezembro de 1918, Maeterlinck e Georgette Leblanc se separaram e, no ano seguinte, ele se casou com Renée Dahon, a *comtesse* Maeterlinck.

Novas publicações apareceram: *La Vie des termites*, de 1926, *La Vie de l'espace*, de 1928, e *La Vie des fourmis*, de 1930. Maeterlinck continuou a publicar peças, prefácios, traduções e ensaios, como *L'Araignée de verre*, de 1932, e *La Grande Porte*, de 1939.

Maeterlinck teve sua passagem por Hollywood, sobretudo nas duas versões cinematográficas de sua peça *L'Oiseau bleu*. A primeira versão, de 1939, trazia Shirley Temple como protagonista no papel de Mytyl, diferente da peça, em que Tyltyl, o garoto, é a personagem mais importante. Adaptada para o público da estrela mirim, várias cenas da peça foram cortadas, como a visita que Mytyl e Tyltyl fazem aos irmãozinhos mortos.

A segunda versão para o cinema de *L'Oiseau bleu* é de 1976 e conta com a atuação de Elizabeth Taylor, Jane Fonda e Ava Gardner. Esta versão costuma ser a mais lembrada pelo público.

Depois de exilar-se por dois anos nos Estados Unidos em virtude da guerra, Maeterlinck voltou para sua casa em Orlamonde, onde morreria em 1949, após publicar suas memórias, *Bulles bleues*. Nessa “autobiographie en bleu”, já que o azul era sua cor preferida, Maurice Maeterlinck, com quase noventa anos, recordava os momentos felizes de sua vida.

Em sua época, Maeterlinck obteve grande reconhecimento. Entre seus primeiros admiradores estava Stéphane Mallarmé, que recomendou o texto de *La Princesse Maleine* a Octave Mirbeau, tornando-se, assim, indiretamente responsável pela aclamação súbita e calorosa de sua primeira peça de teatro.

A repercussão do artigo do *Figaro* acarretou alguns problemas para o autor que, de uma hora para a outra, viu-se solicitado por todos. Seu pai, por exemplo, não aceitava que o filho não levasse a sério a carreira de advogado para ser

escritor. Em *Bulles bleues*, seu livro de memórias, é assim que Maeterlinck conta o efeito das palavras de Mirbeau:

Nous étions à la campagne par un magnifique dimanche d'été, dans la grande salle à manger. Il y avait à la longue table, mes parents, mon frère, ma sœur et moi, plus l'oncle Hector qui s'était invité en passant. Mon père découpait de main de maître la grasse poularde élevée et engraisée chez nous. Nous voyons le facteur entrer dans le jardin et, peu après, paraît le valet de chambre apportant le courrier sur un plateau. Il y avait quelques lettres et un journal sous bande à mon adresse. Je déplie le quotidien, c'est *Le Figaro* et, surmontant les deux premières colonnes de la première page, je lis mon nom en grosses capitales: MAURICE MAETERLINCK. Stupéfait, n'attendant rien du sort qui ne m'avait jamais ménagé de pareilles surprises, je parcours rapidement l'article, redoutant *Vin cauda venenum* de la presse française généralement épineuse quand il s'agit de l'étranger ; je pâlis, je rougis, le soleil m'éblouit. [...] J'étais d'autant plus étourdi que je n'avais pas envoyé ma *Princesse* à Mirbeau que je n'avais jamais vu. Je sus plus tard que c'était Stéphane Mallarmé qui, angéliquement confraternel, lui avait communiqué l'exemplaire qu'il avait reçu [...] L'événement affola les libraires. De tous côtés on leur demanda *La Princesse Maleine* [...] Mon père aussi était perplexe. Ses amis l'évitaient ou l'abordaient d'un air condolérant, comme s'il y avait un mort dans la maison.⁴

Já relativamente conhecido no meio literário, seu nome havia sido estampado nas páginas de *Arte et critique* por conta de um artigo de Adolphe Retté, de 4 de janeiro de 1890, sobre *La Princesse Maleine*, onde se lia: “Désormais, la preuve est faite: il y a un théâtre symboliste”⁵.

Graças ao trabalho da crítica, sabemos hoje que Mirbeau hesitou antes de escrever o famoso artigo por dois motivos. Em primeiro lugar, como ele mesmo relataria, por temer que a peça fosse execrada por um público incapaz de compreendê-la, entendendo que talvez ela devesse se restringir à elite literária. Em segundo lugar, devido a um sentimento de uma suposta cruzada contra os autores belgas, Mirbeau temia lançar o nome de Maeterlinck num periódico francês.

⁴ MAETERLINCK, M. *Bulles bleues: souvenirs heureux*. Bruxelles: Éd. Complexe, 1949. p.681.

⁵ RETTÉ, *apud* PAQUE, Jeannine. *Le Symbolisme Belge*. Bruxelles: Labor, 1989. p.50.

A publicação do artigo naturalmente demonstra que Mirbeau deixou de lado sua apreensão inicial. Por outro lado, a insistência com que descreve Maurice Maeterlinck como um grande desconhecido ao menos sugere que havia uma certa reserva em relação ao meio literário belga, principalmente naquele momento, em que na Bélgica, país que recentemente conquistara sua independência política, florescia uma literatura de identidade nacional que aos poucos se libertava da influência francesa.

Com as peças que logo se seguiram, entretanto, a questão de um sentimento anti-belga não foi suficiente para ofuscar a obra do autor.

Em outubro do mesmo ano, com efeito, André Antoine do já respeitado *Théâtre-Libre*, fundado em 1887, e o jovem Paul Fort, do então recém-formado *Théâtre d'Art*, solicitaram a Maeterlinck autorização para levar *La Princesse Maleine* aos palcos. Surpreendentemente para muitos, porém, Maeterlinck deu permissão a Antoine, provavelmente porque o *Théâtre-Libre*, associado aos experimentos do naturalismo no teatro, gozava de grande reputação. Mais surpreendente ainda é que Maeterlinck, familiarizado com os espetáculos de Antoine, deveria saber que suas peças não poderiam ser encenadas segundo as concepções naturalistas. Por outro lado, e aqui não há surpresa, *La Princesse Maleine* jamais chegou a ser encenada por Antoine que, anos mais tarde, em suas memórias, relatou que, de fato, não teria sido possível a montagem de uma peça escrita, segundo seu próprio autor, para marionetes, apesar do interesse do *Théâtre-Libre* nas novas idéias teatrais de seu tempo:

Il y a quelque temps, [Octave] Mirbeau, dans un retentissant article du *Figaro*, me mettai en demeure de monter *La Princesse Maleine*, de Maeterlick; j'avais hésité d'abord parce que l'auteur lui-même déclare avoir écrit la chose pour un théâtre de marionnettes, puis parce que je n'ai vraiment sous la main les éléments nécessaires, en costumes, décors ou acteurs. On cherche ces jours-ci à exploiter la chose contre nous, à Bruxelles, prétendant qu c'est tout le groupe naturaliste du Théâtre Libre qui m'aurait détourné de cette tentative. La vérité, c'est que je ne pense pas que cela soit

dans le sens de la raison et que je m'embarquerais dans une aventure où nous ne pourrions que trahir l'autre.⁶

Alguns meses mais tarde, porém, em abril de 1891, sem temer trair o autor, Paul Fort deu início aos ensaios de *L'Intruse* que, quando de sua apresentação, foi bem recebida pela crítica e pelo público. Entretanto, foi com as produções do *Théâtre de l'Oeuvre* de Lugné-Poe, que fizera o papel do avô cego de *L'Intruse*, que o drama simbolista de Maeterlinck conheceu um grande sucesso, notadamente com a *mise en scène* de *Pelléas et Mélisande* em 1893. De fato, a história do *Théâtre de l'Oeuvre* se confunde com a história do teatro simbolista do dramaturgo belga, tanto que, em seu estudo intitulado *Le Symbolisme au théâtre: Lugné-Poe et les débuts de l'Oeuvre*, Jacques Robichez dedica parte de um capítulo a “La découverte de Maeterlinck”.

Do ponto de vista da encenação, Robichez afirma que a originalidade do autor de *Pelléas et Mélisande* residia no fato de que “non seulement il supprimait radicalement tout décor détaillé, tout trait des mœurs, tout élément descriptif, mais encore il renonçait à l'analyse psychologique et négligeait la volonté, ressort dramatique essentiel pour un Brunetière”⁷.

Como se pode deduzir, Maeterlinck teve uma recepção positiva em sua época, chegando, inclusive, a ser moda. Entre outras histórias, Apollinaire, admirador do escritor belga e, em especial, de *Serres chaudes*, relata a criação de um “club maeterlinckien” fundado em 1910 por um grupo de senhoras da sociedade de Londres. Com o nome de “les Oiseaux bleus”, tais senhoras haviam criado o clube, exclusivamente feminino, sob o lema de “la poursuite du bonheur, au sens idéal où l'entend Maurice Maeterlinck”⁸. Outro fato interessante é que, novamente nos círculos da alta sociedade inglesa, fora moda durante algum tempo batizar meninas com nomes de personagens do teatro de Maeterlinck: “Dans la haute société, il est

⁶ ANTOINE, André. *Mes souvenirs sur le Théâtre-Libre*. Paris: Arthème Fayard, 1921. p.226.

⁷ ROBICHEZ, Jacques. *Le symbolisme au théâtre: Lugné-Poe et les débuts de l'Oeuvre*. Paris: L'Arche, 1972. p.83.

⁸ APOLLINAIRE, G. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1991. vol.III, p.445.

maintenant courant d'appeler une fille Maleine, Aglavaine, Sélysette ou Vanna, du nom des héroïnes du plus mystérieux théâtre moderne”⁹.

Não foi, entretanto, apenas na Inglaterra que a obra de Maeterlinck teve grande recepção. No mundo de língua inglesa, há que se destacar a influência que a obra de W. B. Yeats (1865-1939) teve do simbolismo do autor belga. Yeats, inclusive, via na obra de Maeterlinck uma das evidências do apogeu do movimento simbolista.

Para vários autores, como Hauptmann e Hoffmannsthal, Maeterlinck era visto em sua época como um escritor de vanguarda. Em *O Sino Submerso*, de 1897, Hauptmann (1862-1946) cria uma personagem feminina misteriosa que lembra Mélisande. Hofmannsthal (1874-1929), por sua vez, enviou seu primeiro livro, *Der Garten der Erkenntnis* (*O Jardim do Reconhecimento*), a Maeterlinck. O poeta alemão Rainer Maria Rilke era também um grande admirador de Maeterlinck, com uma predileção por *La Mort de Tintagiles*.

Na Rússia, além da montagem de *L'Oiseau bleu* pelo Teatro de Arte de Moscou de Stanislavski (1863-1938), havia também Meyerhold (1874 - 1940), que dirigiu a *mise en scène* de *Soeur Béatrice* em 1906 e chegou a ensaiar *La Mort de Tintagiles*, projeto que acabou sendo vetado por Stanislavski. Os diálogos aparentemente vazios e banais de algumas peças de Tchekhov (1860-1904) evidenciam, para alguns críticos, a influência que o dramaturgo russo teria recebido do “diálogo de segundo grau” de Maeterlinck.

No que diz respeito às relações entre a literatura russa e Maeterlinck, é importante mencionar a crítica de Leon Tolstói (1828-1910) em seu *O que é Arte?*, de 1898. Em especial no Capítulo X da referida obra, Tolstói execra o que entende como a obscuridade da poesia francesa de, entre outros, Baudelaire, Verlaine e, sobretudo, de Mallarmé, poetas para quem a arte seria “não um assunto sério da vida, mas tão-somente um divertimento”. Para o escritor russo, tal arte seria deliberadamente elitista e, com isso, “a imprecisão, o mistério, a obscuridade e a inacessibilidade às massas parassaram a ser consideradas mérito e condição de poeticidade”.

⁹ APOLLINAIRE, *op. cit.*, vol. II, p.1289.

Citando uma das *Chansons* de Maeterlinck, que ele igualmente abomina, Tolstoi inclui o nome do escritor belga como mais um exemplo das obras que, para ele, não tinham “nenhum significado”¹⁰.

Para a crítica, um dos motivos do ataque apaixonado de Tolstoi contra o que seria um modelo preonizado pela poesia francesa teria sido sua própria reserva em relação à influência que o movimento simbolista estaria exercendo sobre a literatura russa:

Attacking foreign symbolism, Tolstoy was aiming, without a doubt, at symbolism in his own country, which came into being before his very eyes over the course of the fifteen years he worked on the treatise.¹¹

Existem vários estudos concentrados no levantamento e na análise das relações de Maurice Maeterlinck com outros autores. Esse, naturalmente, não é o objetivo deste trabalho, mas gostaria de concluir com uma referência a um último admirador da obra de Maeterlinck: Antonin Artaud (1896-1948), que escreveu as seguintes palavras no prefácio da edição de 1923 de *Douze Chansons*:

Maeterlinck a été tenté de donner la vie à des formes, à des états de la pensée pure. Pelléas, Tintagiles, Mélisande sont comme les figures visibles de tels spécieux sentiments. Une philosophie se dégage de ces rencontres à laquelle Maeterlinck essaiera plus tard de donner un verbe, une forme dans la théorie centrale du tragique quotidien. Ici le destin déchaîne ses caprices ; le rythme est raréfié, spirituel, nous sommes à la source même de la tempête, aux cercles immobiles comme la vie. Maeterlinck a introduit le premier dans la littérature la richesse multiple de la subconscience.[...] Il est apparu dans la littérature au moment qu'il devait venir. Symboliste il l'était par nature, par définition. Ses poèmes, ses essais, son théâtre, sont comme les états, les figures diverses d'une identique pensée. L'intense sentiment qu'il avait de la signification symbolique des choses, de leurs échanges secrets, de leurs interférences, lui a donné par la suite le goût de les faire revivre en les systématisant.

¹⁰ TOLSTOI, Leon. *O que é Arte?* São Paulo: Ediouro, 2002. p.115-128. (Trad. Bete Torii).

¹¹ DOUBROVKINE, Roman. “Leo Tolstoy, Mallarmé and 'The sickness of our time'”. In: COHN, R. G. (org.) *Mallarmé in the Twentieth Century*. Cranbury: Associated University Press, 1998. p.243-244.

C'est ainsi que Maeterlinck se commente avec les images mêmes qui lui servent d'aliment.¹²

1.2 - O primeiro teatro

Em 1890, Maeterlinck iniciou sua carreira de poeta dramático com *La Princesse Maleine*, peça que motivou a crítica entusiasmada de Octave Mirbeau. *La Princesse Maleine* se passa numa Holanda imaginária, dominada pela morte. Maleine, apaixonada pelo príncipe Hjalmar, que também a ama, é trancada em um quarto do castelo pela malévola rainha Anne, madrasta do príncipe, a quem deseja unir sua filha, Uglyane. Para tanto, Anne planeja e executa o enforcamento de Maleine, testemunhado pelo rei, também chamado Hjalmar.

Após perceber que seu pai tem os cabelos molhados de sangue, o príncipe se dirige ao quarto de Maleine, onde a encontra morta. Anne acusa o rei, alegando sua insanidade. O velho Hjalmar, entretanto, revela que ela é a criminosa. O príncipe a golpeia com sua espada e se mata, caindo sobre o corpo sem vida de Maleine. O rei, ensandecido pela sucessão de crimes, permanece falando sozinho, descrevendo o crime de Anne, enquanto são feitos os preparativos para os funerais.

Após a história de Maleine, seguem-se *L'Intruse* et *Les Aveugles*, também de 1890.

Em *L'Intruse*, o avô, o pai, o tio e três garotinhas esperam alguma coisa em torno de uma mesa. Em um quarto, jaz a mãe, prestes a morrer após haver dado à luz uma criança que chora em outro quarto. O avô, cego, pressente que algo se aproxima da casa. Há o barulho do vento, os rouxinóis silenciam seu canto, o jardineiro afia sua foice, numa imagem comumente associada à alegoria da morte. De fato, a morte, a intrusa, invade a casa, percebida apenas pelo avô, o único com a percepção desenvolvida. No final, a criança grita e a lâmpada se apaga: a morte triunfou. Para Anna Balakian, "*L'Intruse* é uma preciosidade do teatro simbolista, completamente clara e perfeita quando julgada segundo os padrões simbolistas":

¹² ARTAUD, A. In: MAETERLINCK. *Douze Chansons*. Paris: Stock, 1923. "Préface".

O tema é abstrato: a própria morte. Toda a encenação é *verdadeiramente* simbolista, sem qualquer localização específica ou materialização da idéia. O que se simboliza é a ausência e a passagem dela através de um *décor* e entre as pessoas que estão nele, e todas reagem à passagem não como entidades separadas mas como uma unidade sinfônica, modulando-se entre si, repetindo-se em sua fala e movimento a uma simples harmonia, em vez de a qualquer conflito pessoal ou particular. [...] Não há conflito; se há confronto, é entre o grupo humano e a força ausente que passa entre eles e torna sua presença sentida mas não vista.¹³

Les Aveugles, por sua vez, põe em cena um grupo de cegos perdidos numa floresta de “aspect eternal”, à espera de seu guia. Ocorre que o guia está morto, fato que o grupo somente descobre no final da peça, ao cair da noite, condenados à total escuridão.

Para a crítica, como veremos, *Les Aveugles* seria precursora de *En attendant Godot*, de Samuel Beckett. Nas palavras de Roger Bodart, “ces deux pièces ont ceci de commun qu'elles disent l'attente désespérée d'hommes qui cherchent en vain dans la nuit”.¹⁴

Les Sept Princesses, de 1891, é ambientada em um castelo onde vivem o rei, a rainha e sete princesas agonizantes, que dormem em um grande quarto. Um navio se aproxima, trazendo o neto do rei que vem desposar uma das princesas, sua prima Ursule. Quando ele chega ao castelo, ela já está morta.

Pelléas et Mélisande, de 1892, provavelmente o texto mais conhecido de Maeterlinck, trata do triângulo amoroso entre Mélisande, seu marido Golaud e Pelléas, irmão de Golaud. Pelléas e Mélisande apaixonam-se, o que desencadeia o tormento de Golaud que, ao final, num acesso de loucura e ciúme, golpeia mortalmente o irmão e fere a jovem esposa, que agoniza e morre de tristeza, após dar à luz uma criança prematura.

Depois de *Pelléas*, as peças *Alladine et Palomides*, *Intérieur* e *La Mort de Tintagiles*, todas de 1894, são reunidas sob o nome de *Trois Petits Drames pour Marionnettes*, título sugerido por Van Lerberghe.

¹³ BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985. p.102-104.

¹⁴ BODART, Roger. *Maurice Maeterlinck ou l'absurde dépassé*. Bruxelles: Lucien de Meyer, 1960. p.70.

Alladine et Palomides traz uma história de amor e de morte nos moldes de *Pelléas et Mélisande*. Apaixonado por Alladine, o rei Ablamore não aceita a rejeição da jovem, cujas atenções estão voltadas para Palomides, prometido a Astolaine, filha do rei. Feridos por Ablamore, Alladine e Palomides são encarcerados nos subterrâneos, até serem salvos pelas irmãs do jovem rapaz. Ambos, entretanto, não resistem ao sofrimento e morrem, cada qual em um quarto, clamando um pelo outro.

Em *Intérieur*, uma família é observada por um ancião e um estranho, ignorando que uma grande tragédia acabará com a aparente felicidade: uma das filhas morreu afogada em um rio enquanto caminhava para a casa da avó. Tudo parece bem: vê-se o pai, a mãe com uma criança no colo e duas meninas. A peça decorre diante da hesitação do ancião em destruir a felicidade do quadro familiar com a triste notícia. Enquanto isso, a multidão se aproxima carregando o caixão da jovem.

La Mort de Tintagiles é mais um drama do trágico cotidiano com a temática da morte. Maeterlinck cria uma sádica rainha, invisível, mas onipresente, que persegue e assassina o pequeno Tintagiles: tudo se passa atrás de uma porta que, Ygraine, irmã do pequeno, tenta, em vão, arrombar para evitar a desgraça.

Esta última peça encerra o chamado primeiro teatro de Maurice Maeterlinck, em que se verificam os elementos essenciais de sua estética, a saber: temática da morte, atmosfera sombria geralmente simbolizada por enormes castelos escuros e frios, predominância das forças inexoráveis do destino, que, segundo o autor, remetem à "idéia do Deus cristão e à fatalidade dos antigos":

Au fond, on y trouve l'idée du Dieu chrétien, mêlée à celle de la fatalité antique, refoulée dans la nuit impénétrable de la nature, et, de là, se plaisant à guetter, à déconcerter, à assombrir les projets, les pensées, les sentiments et l'humble félicité des hommes.¹⁵

Nas peças que compõem este primeiro momento do teatro de Maurice Maeterlinck, podem ser observados, na terminologia de Anna Balakian, os chamados "defeitos do teatro simbolista".

¹⁵ MAETERLINCK, M. "Préface". In: *Théâtre Complet*. Genève: Slatkine, 1979. p.IV.

Esses defeitos se referem sobretudo à não-observação de preceitos tradicionalmente determinados na história da dramaturgia ocidental, o que prejudicaria o entendimento e a realização de uma peça.

Seriam três essas "falhas": em primeiro lugar, ausência de caracterização, impossibilitando o trabalho do ator, já que este seria "anulado" pela própria proposta estética; ausência de crise ou conflito, considerados tradicionalmente essenciais à ação; e ausência de "mensagem ideológica", uma vez que este teatro vinha expor no palco o mistério da existência através da poesia¹⁶.

É interessante observar que essas três características, vistas como defeitos, encerram a essência do teatro simbolista, cuja proposta era uma estética mais silenciosa, contra um teatro que visava principalmente ao entretenimento.

Diante de um drama estático, que coloca em cena personagens que parecem feitos de cera, alienados e à mercê de forças superiores implacáveis e incompreensíveis – representação do ser humano perante o enigma de seu destino, a trindade teatral conflito-crise-ação é desafiada. E, de imediato, uma de duas atitudes pode ser assumida pelo crítico: resignar-se com a denominação de antiteatro e, por conseguinte, restringir a análise a seu caráter de repúdio e contestação, ou, então, examinar na obra o que ela contém de elementos que se contraponham a um gênero estabelecido e concluir se uma nova proposta teatral dela pode emergir.

No caso de Maurice Maeterlinck, acredito que a segunda postura seja a mais interessante. Decerto, uma análise de seu teatro à luz dos preceitos do simbolismo é pertinente, sobretudo quando se trata de uma exegese que tenha por finalidade ilustrar a teoria com a ajuda de um drama genuinamente simbolista. Entretanto, é necessário um olhar que não se atenha apenas a seu conteúdo simbolista: o primeiro teatro de Maeterlinck põe em cena preceitos que prenunciam as vanguardas, sendo antiteatro na medida em que contesta a convenção dramática principalmente em seus princípios de ilusão teatral e verossimilhança.

¹⁶ BALAKIAN, *op. cit.*, p.99-100.

A primeira grande questão que se coloca, a meu ver, é a definição de “antiteatro”, pois o chamado antiteatro de Maeterlinck não é o mesmo antiteatro de Beckett ou Ionesco.

É preciso examinar a definição de antiteatro, aqui, segunda uma dupla perspectiva: seu conceito geral e seu conceito específico.

De um ponto de vista geral, vinculado à convenção, chamaríamos de antiteatro qualquer peça que não levasse em conta os elementos fundamentais, segundo a tradição normativa e aristotélica, necessários ao gênero. Em outras palavras, uma peça precisaria apresentar personagens providos de desejo e vontade, desempenhando uma ação. No curso dessa ação, um obstáculo se interpõe, o conflito, geralmente um conflito de vontades. Há uma crise decorrente desse conflito e o desfecho, via de regra, equivale à conclusão do problema.

A concepção normativa do drama tem como fundamento a ilusão teatral e a verossimilhança, ou seja, como suposta representação da realidade o que, ainda em termos aristotélicos, impõe o princípio mimético: no palco, o drama deve ser uma imitação, verossímil, da realidade. Vejamos como Patrice Pavis define antiteatro:

ANTITEATRO – Termo bastante genérico para designar uma dramaturgia e um estilo de representação que negam todos os princípios da ilusão teatral.¹⁷

Como se pode ver, Patrice Pavis também fala de um termo “bastante genérico” de negação do princípio de ilusão teatral.

Todavia, examinando-se agora o antiteatro de uma perspectiva mais específica, poderíamos afirmar que o antiteatro também pode se referir a uma prática teatral que, em determinado momento da evolução do drama, contesta o que a tradição até então apreciara como regra inabalável. Assim sendo, Patrice Pavis continua sua definição, observando que “o antiteatro se caracteriza por uma atitude crítica perante a tradição”.

Nesse sentido, Ionesco, um dos grandes representantes do chamado antiteatro, ilustra essa postura crítica perante a tradição ao afirmar que seu teatro só é antiteatro na medida em que se opõe a tudo aquilo que é considerado teatro. A

¹⁷ PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999. p.16.

época de Ionesco e de Beckett, contudo, é outra e, com Maeterlinck, estamos inseridos em outro contexto. Seu antiteatro, porém, na medida em que contesta a convenção do drama, é parente do chamado teatro do absurdo, conforme examinaremos quando da análise da peça *Les Aveugles*.

Assim sendo, o antiteatro do simbolismo de Maeterlinck se inscreve no desejo de renovação e revitalização do teatro por meio de uma negação das convenções e do repúdio ao teatro praticado e consagrado em sua época. Seus conceitos de “teatro de andróides”, “teatro estático” e “diálogo de segundo grau” são exemplos da manifestação desse combate e desse repúdio.

Paul Gorceix, no prefácio a uma das edições de *La Princesse Maleine*, sintetiza assim as relações que a nova dramaturgia de Maeterlinck estabelece com o antiteatro, especialmente no que ele tem de repúdio às convenções:

La Princesse Maleine bouleverse de fond en comble la convention théâtrale: argument insignifiant, absence d'action, inconsistance des personnages qui évoluent dans un univers onirique, hors du temps et de la géographie quotidienne, dialogue réduit à l'extrême – un théâtre où la psychologie a cédé le pas à l'inquiétude métaphysique, où la peur de l'inconnu et le mystère de la subconscience se substituent à "l'éternel combat de la passion et du devoir" – de l'antithéâtre avant la lettre [...] ¹⁸

Peter Szondi, em sua *Teoria do drama moderno*, vê no primeiro teatro de Maeterlinck a criação de um novo gênero, que substituiria a idéia de "ação" pela idéia de "situação":

É a morte que representa para ele [Maeterlinck] o destino do homem; nessas obras apenas ela domina o palco. E isso sem qualquer personagem especial, sem qualquer vínculo trágico com a vida. Nenhum ato a provoca, ninguém tem de responder por ela. De uma perspectiva dramatúrgica, isso significa a substituição da categoria de ação pela de situação. E por ela deveria ser denominado o gênero que Maeterlinck criou, pois essas obras não têm o seu essencial na ação, ou seja, já não são mais 'dramas', na acepção original do termo grego. ¹⁹

¹⁸ GORCEIX, Paul. In: MAETERLINCK. *La Princesse Maleine*. Paris: Gallimard, 1983. p.19.

¹⁹ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001. p.70.

Apesar das várias críticas que o drama estático recebeu, o primeiro teatro de Maeterlinck é até hoje considerado o melhor de sua produção dramática.

Em seu segundo teatro, o autor belga mudará o tom, não mais apresentando a morte como o único destino do homem.

1.3 - O segundo teatro

Da segunda fase de produção dramática de Maeterlinck, destacam-se principalmente *Aglavaine et Sélysette*, de 1896, *Monna Vanna*, de 1902, *L'Oiseau bleu*, de 1908, e *Le Bourgmestre de Stilmonde*, 1917. Nessa fase, a morte não mais domina a cena, como o próprio autor explica:

Por mon humble part, après les petits drames que j'ai énumérés plus haut, il m'a semblé loyal et sage d'écarter la mort de ce trône auquel il n'est pas certain qu'elle ait droit.²⁰

A relevância de *Aglavaine et Sélysette*, peça que obteve boa recepção de crítica e de público, reside sobretudo no fato de ter sido considerada pela Academia Sueca “the most inspired of Maeterlinck's dramas, one of the purest jewels in world literature”²¹. Para a Academia, a peça é a obra-prima de Maeterlinck.

Monna Vanna interessa na medida em que revela a incursão do autor no modelo dos dramas históricos. A ação se passa na Renascença e a temática é a honra de Monna Vanna, heroína que aceita sacrificar-se para salvar sua cidade da destruição.

Quanto a *L'Oiseau bleu*, conto natalino escrito para o jornal, trata-se de uma história fantástica, responsável pela expansão da fama do autor, sobretudo em virtude de suas versões cinematográficas.

Finalmente, vale citar *Le Bourgmestre de Stilmonde*, texto em que Maeterlinck põe em cena seus anseios patrióticos.

²⁰ MAETERLINCK, *op. cit.*, p.XVII.

²¹ The Nobel Prize for Literature - 1911. www.nobel.se

Apesar dessa segunda fase de produção, Maeterlinck é sobretudo lembrado por seu primeiro teatro, em que predominam “d'énormes puissances, invisibles et fatales, dont nul ne sait les intentions, mais que l'esprit du drame suppose malveillantes, attentives à toutes nos actions, hostiles au sourire, à la vie, à la paix, au bonheur”²².

1.4 – O teórico de teatro

As primeiras peças de Maeterlinck, na boa definição de James W. Flannery²³, podem ser interpretadas como um prólogo a suas teorias teatrais.

O primeiro ponto a ser levado em consideração é a concepção que o próprio autor tem do termo “símbolo”. Em entrevista a Jules Huret, em 1891, Maeterlinck reconhece a existência de dois tipos de símbolos: o primeiro seria o símbolo de construção deliberada, próximo da idéia que temos de alegoria. O outro símbolo, inconsciente e espontâneo, seria construído intuitivamente pelo poeta:

[...] je crois qu'il y a deux sortes de symboles: l'un que'on pourrait appeler le *symbole a priori*, le symbole de *propos délibéré*; il part de l'abstraction et tâche de revêtir d'humanité ces abstractions [...] L'autre espèce de symbole serait plutôt inconscient, aurait lieu à l'insu du poète, souvent malgré lui, et irait, presque toujours, bien au-delà de sa pensée: c'est le symbole qui naît de toute création géniale [...] ²⁴.

Intepretando essa definição, Christian Lutaud salienta que “à l'allégorie, froide et univoque, Maeterlinck préfère donc la puissance de la suggestion et la dynamique autonome du symbole”²⁵.

No que diz respeito à produção de Maurice Maeterlinck como teórico de teatro, três ensaios são considerados essenciais, a saber: *Le Tragique quotidien*, de 1894, que faz parte do volume de ensaios *Le Trésor des humbles; Menus Propos: le*

²² MAETERLINCK, *op. cit.*, p.III.

²³ FLANNERY, James W. *W.B. Yeats and the Idea of a Theatre*. London: Yale University Press, 1989. p.121.

²⁴ HURET, Jules. "Enquête sur l'évolution littéraire". In: MAETERLINCK. *Introduction à une psychologie des songes*. Bruxelles: Labor, 1985. p.150.

²⁵ LUTAUD, *op. cit.*, p.79.

théâtre (Un théâtre d'Androïdes), de 1890; e o *Préface* à edição de seu *Théâtre Complet*, publicada em 1901.

Em *Le Tragique quotidien*, Maeterlinck comenta os dramas clássicos e questiona a grande importância por eles conferida a “tout le sublime traditionnel [...] du sang, des larmes extérieures et de la mort”. Maeterlinck parte, então, em defesa de um teatro estático, que viria colocar em cena “la vie à peu près immobile [pour] faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le fait seul de vivre”²⁶.

Para apreender esse trágico presente em cada simples momento da vida, o autor revela a presença de dois tipos de diálogos dentro de um poema dramático. O primeiro seria o diálogo indispensable, o diálogo normal, feito de palavras, mas que não contém mistérios nem segredos. É o diálogo tradicional e psicologizante. O segundo tipo de diálogo é aquele geralmente imperceptível, subentendido, escondido nas entranhas do diálogo tradicional. As pausas, as repetições, as quebras de sintaxe, recursos amplamente explorados por Maeterlinck em seu drama, são algumas das chaves para o mundo desse diálogo sublime que, embora não seja feito de palavras, vem para revelar o grande mistério da alma:

À côté du dialogue indispensable il y a presque toujours un autre dialogue qui semble superflu. Examinez attentivement et vous verrez que c'est le seul que l'âme écoute profondément [...]²⁷

É da comunhão entre esses dois diálogos que nasce a importância do silêncio no teatro de Maeterlinck. O silêncio é a voz da alma e, por isso, está mais próximo da Verdade. Em *Pelléas et Mélisande* e *Alladine et Palomides*, por exemplo, encontramos concretizada no texto a importância que Maeterlinck dá ao silêncio.

O autor belga questionava não apenas a linguagem do teatro de sua época, mas a presença dos atores era algo que igualmente o incomodava.

Em seu *Théâtre d'Androïdes*, propõe a supressão do ator, substituindo-os por bonecos de cera ou até mesmo por efeitos de sombras. Para Maeterlinck, a alma dos atores interferiria na alma das personagens, comprometendo o trabalho do

²⁶ MAETERLINCK, M. "Le tragique quotidien". In: *op. cit.*, p.96-102.

²⁷ *Idem*, p.101.

poeta. Assim, bonecos, que não possuem alma nem personalidade, seriam perfeitos para desempenhar suas personagens:

Nous aurions alors sur la scène des êtres sans destinées, dont l'identité ne viendrait plus effacer celle du héros. Il semble aussi que tout être qui a l'apparence de la vie sans avoir la vie, fasse appel à des puissances extraordinaires.²⁸

Quando comentei os chamados três “defeitos” do teatro simbolista, descritos por Anna Balakian, mencionamos a dificuldade do trabalho de ator, dada a ausência de caracterização. Balakian, inclusive, cita o poeta Rainer Maria Rilke, que afirmava que “os amadores poderiam representar as peças de Maeterlinck melhor que os atores profissionais”, já que “existe um certo anulamento do ator exigido pelo dramaturgo-poeta, que está em todas as suas personagens e está procurando um médium em vez de um intérprete”²⁹.

Maurice Maeterlinck leva essa anulação do ator às últimas conseqüências, tendo, inclusive, reunindo três de seus dramas em um volume intitulado *Trois Petits Drame pour Marionnettes (Alladine et Palomides, Intérieur, La Mort de Tintagiles)*.

Finalmente, no terceiro texto, o *Prefácio ao Teatro Completo*, o autor faz uma análise da evolução de sua obra dramática, mostrando que, em seu primeiro teatro, forças invisíveis, mas aterradoras, aniquilam seres inocentes. Já em sua segunda fase de produção, ele afasta a presença da morte, dando voz “à l'amour, à la sagesse, au bonheur”³⁰.

Este segundo teatro marca também a renúncia ao ideal do drama estático. No prefácio de seu *Théâtre Complet*, Maeterlinck admite “que a abstração facilmente disponível para o poeta lírico não era possível para o dramaturgo”³¹:

Mais le poète dramatique ne peut se borner à ces généralités. Il est obligé de faire descendre dans la vie réelle, dans la vie de tous les jours, l'idée qu'il se fait de l'inconnu. Il faut qu'il nous montre de quelle façon, sous quelle forme, dans quelles

²⁸ MAETERLINCK. “Menu propos: le théâtre (Un théâtre d'Androïdes)”. In: *Op. cit.*, p.87.

²⁹ BALAKIAN, *op. cit.*, p.99.

³⁰ MAETERLINCK. “Préface”. In: *Théâtre Complet*. Genève: Slatkine, 1979. p.XVII.

³¹ CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. p.288.

conditions, d'après quelles lois, à quelle fin, agissent sur nos destinées, les puissances supérieures, les influences inintelligibles, les principes infinis, dont, en tant que poète, il est persuadé que l'univers est plein.³²

Além da revisão de seu pensamento presente no *Préface*, em seu ensaio *Le Drame Moderne*, de 1904, o autor releva a extrema importância da ação, ainda que interior, no teatro:

Quoi qu'on fasse, quelque merveille qu'on puisse un jour imaginer, la loi souveraine, l'exigence essentielle du théâtre sera toujours l'*action*.³³

A avaliação que Maeterlinck faz de seu teatro e as novas considerações que dela nascem não diminuem a importância de sua primeira produção. Longe disso, ela nos faz acompanhar a evolução do pensamento do autor e de sua obra.

1.5 - Maurice Maeterlinck no Brasil³⁴

Embora pouco estudado e divulgado no Brasil, Maurice Maeterlinck foi traduzido por grandes nomes como Monteiro Lobato, Cecília Meireles e Carlos Drummond de Andrade.

Monteiro Lobato traduziu *La Sagesse et la Destinée* e revisou o texto em português de *La Vie des abeilles*, na versão de Maria José Sette Ribas, de 1947. Ribas também traduziu o famoso volume *Le Trésor des humbles*, em edição de 1945.

A já citada *La Sagesse et la Destinée*, obra fundamental para o conhecimento das teorias do autor belga, foi traduzida por Nestor Vítor em 1902, que a precedeu de “magistral ensaio introdutório, lido com fervor pelos simbolistas e seus continuadores”³⁵.

³² MAETERLINCK, *op. cit.*, p.XII.

³³ MAETERLINCK. *Le Double Jardin*. Paris: Charpentier/Fasquelle, 1924. p.119.

³⁴ As datas que aqui informo referem-se às edições que localizei.

³⁵ MURICY, Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1987.vol.1.p.30.

Do teatro de Maeterlinck, temos notícia da tradução do crítico Guilhermino César para *L'Intruse*, em edição de 1967, precedida de uma “Explicação” sobre o teatro do autor.

Além de traduzir para o português a peça *Les Aveugles*, Cecília Meireles foi responsável pela tradução de *Pelléas et Mélisande*³⁶, especialmente encomendada para a montagem do grupo teatral *Os Comediantes*, sob direção cênica de Ziembinski e cenários e figurinos de Santa Rosa.

A encenação de *Pelléas et Mélisande*, segundo trabalho de Ziembinski com os *Comediantes*, fazia parte do repertório do final da temporada de 1943. *Pelléas* subiu ao palco do Teatro Municipal do Rio de Janeiro seis dias antes da legendária estréia, em 28 de dezembro de 1943, de *Vestido de Noiva*, de Nelson Rodrigues.

Na *mise en scène* do texto do dramaturgo belga, Ziembinski fazia o papel de Golaud - ou “Goldar”, na tradução de Cecília Meireles.

Em São Paulo, a montagem se deu em 22 de junho de 1944, no Teatro Municipal.

Antes da encenação dos *Comediantes*, entretanto, *Pelléas et Mélisande* fizera seu *début* nos palcos brasileiros em 7 de agosto de 1918, com a apresentação da Companhia Dramática Francesa de André Brulé. A montagem foi precedida de palestra sobre a vida e a obra do autor, proferida pelo dramaturgo carioca Roberto Gomes, conhecedor de sua obra³⁷.

Voltando às traduções após essa breve notícia das montagens de *Pelléas*, há que se mencionar o texto em português de Carlos Drummond de Andrade para *L'Oiseau bleu*, publicado em 1962 pela Editora Delta, do Rio de Janeiro, na Coleção dos Prêmios Nobel de Literatura, patrocinada pela Academia Sueca e pela Fundação Nobel.

³⁶ Estas traduções de Cecília Meireles não foram publicadas. Cf. DAMASCENO, Darcy. In: MEIRELES, Cecília. *Flor de Poemas*. São Paulo: Nova Fronteira, 1983. p.54. MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o teatro brasileiro*. São Paulo/Rio de Janeiro: Hucitec/Ministério da Cultura - Funarte, 1995.p.64.

³⁷ Para uma leitura mais detalhada da influência da obra de Maeterlinck em Roberto Gomes, consultar: FRAGA, Eudinyr. *O Simbolismo no teatro brasileiro*, e a dissertação de mestrado *A obra dramática de Roberto Gomes: temas e configuração*, de Marta Moraes da Costa, sob orientação de Décio de Almeida Prado.

Finalmente, além das traduções para revistas simbolistas brasileiras, como *Rosa-Cruz*, é importante mencionarmos Manuel Bandeira, que em sua crítica literária se revela conhecedor da obra de Maurice Maeterlinck.

Nesse sentido, chamo a atenção para o artigo “Présence de Maeterlinck dans le Mouvement Moderniste Brésilien: paysage de la mémoire résiduelle”, de Maria Luiza Berwanger da Silva, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. A pesquisadora apresentou o artigo em forma de comunicação no *Colloque de Cerisy* de setembro de 2000, que tinha como tema “Présence / Absence de Maurice Maeterlinck”.

Entre alguns autores menos citados, Maria Luiza Berwanger da Silva aponta a afinidade do poeta brasileiro com a obra de Maeterlinck. Manuel Bandeira usou alguns versos de *Serres chaudes* como epígrafe à primeira edição de *A Cinza das Horas*, de 1917. Além da epígrafe, Bandeira escreveu o poema “Bélgica”, de 1920, em que demonstra conhecimento não apenas do dramaturgo, mas também de outros nomes da literatura belga:

Bélgica de Malines.
Bélgica de Bruges-a-morta...
Bélgica do carrilhões católicos...
Bélgica dos poetas iniciadores.
Bélgica de Maeterlinck.

(*La Mort de Tintagiles, Pelléas et Mélisande*)

Bélgica de Verhaeren e dos campos alucinados da Flandres.

In: O Ritmo Dissoluto, 1925.

1.6 – Fortuna crítica

Não se pode falar sobre a fortuna crítica de Maurice Maeterlinck sem primeiramente destacar-se o trabalho da *Fondation Maurice Maeterlinck* que, desde 1955, publica os *Annales* com periodicidade quase anual. Nos quase trinta volumes

já editados, inúmeros artigos e ensaios, tanto de autores reconhecidamente importantes quanto críticos com novas perspectivas de exegese crítica, colaboram de forma inestimável para o estudo da obra do autor.

Como tive acesso a um imenso material bibliográfico, pesquisado não somente nos arquivos da *Fondation* e no *Cabinet Maeterlinck* em Gand, mas também nos *Archives et Musée de Littérature*, em Bruxelas, e na biblioteca e no *Centre d'études théâtrales* da Universidade de Louvain-la-Neuve, seria inviável comentar todas as obras que consultei. Dessa forma, gostaria de salientar a publicação do trabalho de Arnaud Rykner, *Maurice Maeterlinck*, de 1998, volume que corresponde ao número 13 da coleção *Bibliographie des Écrivains Français* (naturalmente, a expressão “Écrivains Français” refere-se também aos autores de expressão francesa). Nesse volume, Rykner documenta toda a bibliografia de Maeterlinck até 1998, tanto as obras escritas por ele quanto sua fortuna crítica.

Para facilitar a apreciação do material bibliográfico que consultei, optei por traçar um panorama das obras críticas fundamentais para então comentar os títulos mais citados nos capítulos 3 e 4 deste trabalho que tratam, respectivamente, da teoria estética de Maeterlinck e da análise, do ponto de vista da linguagem, sobretudo, de seu teatro simbolista.

Apesar de permanecer, de uma forma geral, pouco estudada, a obra de Maeterlinck é tema de um número considerável de estudos críticos.

Em primeiro lugar, gostaria de destacar o nome do professor Joseph Hanse, grande estudioso do escritor belga, autor da primorosa edição crítica e definitiva das *Poésies Complètes*, publicada em 1965. De autoria de Joseph Hanse também são artigos como “De Ruysbroeck à *Serres chaudes*, le premier Maeterlinck” e “Les Premiers Admirateurs de *La Princesse Maleine*”, ambos publicados no volume *Naissance d'une Littérature*, de 1992.

Raymond Pouillart é também um dos nomes mais citados até hoje, sobretudo quando se trata do primeiro Maeterlinck, como é possível verificar em seu célebre ensaio de 1962, “L'orientation religieuse de Maurice Maeterlinck entre 1887 et 1888”. Nos *Annales* de 1962, Raymond Pouillart contribuiu para a edição comemorativa do

centenário de nascimento do autor com o ensaio “Maurice Maeterlinck de 1889 à 1891”.

O trabalho do germanista Paul Gorceix é igualmente seminal para a exegese crítica da obra de Maeterlinck. Seu volume de 1975, *Les affinités allemandes dans l'oeuvre de Maurice Maeterlinck: contribution à l'étude du symbolisme français et du romanstimes allemand*, é uma obra fundamental. Gorceix é também autor de ensaios importantes como “*Les Aveugles: mise en scène du 'théâtre intériorisé'*”, publicado em seu *Le Symbolisme en Belgique: étude de textes*, de 1982, e “*Le statisme dans le premier théâtre de Maurice Maeterlinck*”, apresentado no *Colloque Statisme et Mouvement au Théâtre* de 1993 na Univerisité Paris IV.

Recentemente, Paul Gorceix estabeleceu a edição em três volumes intitulada *Le Réveil de l'Âme*, publicada em 1999, que traz todas as peças simbolistas do autor, textos teóricos e outros documentos.

Gostaria de destacar também a obra de Christian Lutaud, grande estudioso de Maeterlinck e autor de inúmeros artigos e ensaios. Em textos como “*Les Sept Princesses ou la mort maeterlinckienne*”, de 1986, *Le Mythe maeterlinckien de l'anneau d'or englouti*, de 1978, o imaginário do autor é primorosamente analisado. Além disso, com seus ensaios publicados nos *Annales de la Fondation Maeterlinck*, como “*Maeterlinck et la Bible*”, de 1971, e “*Macbeth dans l'oeuvre de Maeterlinck*”, de 1975, o universo literário de Maeterlinck é analisado uma perspectiva inigualável. Em “*Souvenirs shakespeariens dans le théâtre de Maeterlinck*”, publicado em 1974 na revista *La Fenêtre Ardente*, Lutaud apresenta um estudo decisivo para as afinidades entre a obra do autor belga e o universo do teatro de Shakespeare.

A obra de 1960 de Roger Bodart, *Maurice Maeterlinck ou l'absurde dépassé*, também merece destaque, sobretudo pelo fato de Bodart ter sido o primeiro autor a observar o parentesco entre o teatro simbolista de Maeterlinck e o teatro de Samuel Beckett.

Em meio a outros tantos tabalhos que consultei para realizar minha pesquisa, há ainda que se mencionar a importância dos seguintes volumes *Maurice Maeterlinck: une poésie, une sagesse, un homme* (1961), de Guy Doneux; *Maurice Maeterlinck* (1963), de Alex Pasquier; *Maeterlinck et le Symbolisme* (1970), de

Marcel Postic; *Le Théâtre de Maurice Maeterlinck* (1955) e *Maurice Maeterlinck* (1998), ambos de Gaston Compère, grande admirador da obra do autor belga; e, finalmente, *L'Envers du théâtre: Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck* (1996), de Arnaud Rykner. Os artigos de Fernand Desonay, “Le Théâtre de Maeterlinck” (1962) e de George Hermans, autor de “Les premières armes de Maurice Maeterlinck” (1967), também recebem destaque pela contribuição que representam ao estudo do autor.

A obra de Maurice Lecat, *Le Maeterlinckianisme*, de 1937, não pode deixar de ser citada aqui, não exatamente por sua contribuição, mas sobretudo pelo fato de ser um curioso estudo claramente destinado a ridicularizar Maeterlinck. O tom do livro é surpreendentemente violento, tornando-o muito mais um ataque pessoal que uma obra crítica propriamente dita. De qualquer forma, creio que é interessante termos conhecimento desse trabalho, em geral considerado anti-ético e de profundo mau gosto.

Entre as obras mais recentes, ressalto a importância de *Maurice Maeterlinck and the Making of Modern Theatre*, de Patrick McGuinness, publicada em 2000. Em minha opinião, trata-se de um dos mais interessantes estudos do primeiro teatro de Maeterlinck, e, para usar uma palavra inglesa, extremamente “insightful”.

Ao colocar aqui uma palavra em inglês, chamo a atenção para o grande volume de estudos sobre Maurice Maeterlinck publicados em língua inglesa. Os motivos para tanto não são totalmente claros, mas uma explicação razoável parece ser, em primeiro lugar, a afinidade que o próprio autor sempre demonstrou com a cultura anglo-saxã. Em segundo lugar, relatos da época, como alguns escritos de Apollinaire, por exemplo, revelam que fora da Bélgica, o teatro de Maeterlinck era recebido com entusiasmo nos Estados Unidos e na Europa, sobretudo na Inglaterra, na Alemanha e na Rússia. Na França, entretanto, sua obra era recebida com mais reservas³⁸.

Nesse sentido, ressalto, entre outros trabalhos escritos em inglês, *Maurice Maeterlinck*, de Edward Thomas, publicado em 1911, e *Maurice Maeterlinck: A*

³⁸ “Les oeuvres dramatiques de M. Maeterlinck ont eu du succès en Allemagne, en Russie, en Angleterre, en Amérique. Au contraire, en France, elles ont plu médiocrement”. APOLLINAIRE, *op. cit.*, p.445.

Study of his Life and Thought, de W. D. Halls, cuja primeira edição data de 1962, ano do centenário de nascimento do escritor belga.

No que diz respeito às outras obras citadas neste trabalho, saliento as edições críticas do *Cahier bleu* estabelecida por J. Wieland-Burston em 1976 e de *Un Théâtre d'Androïdes*, editada em 1977 por E. Capiou-Laureys 1977, ambas publicadas nos *Annales de la Fondation Maeterlinck*, tomos XXII e XXIII, respectivamente. O artigo de Delphine Cantoni, “La poétique du silence dans *Pelléas et Mélisande*”, publicado no tomo XXIX dos *Annales*, também merece destaque pela perspectiva de que a autora analisa a concepção de linguagem do primeiro teatro de Maeterlinck.

Para concluir, saliento que alguns autores citados no capítulo 3, que trata da teoria teatral de Maeterlinck, refletem uma pesquisa paralela que realizei, especificamente sobre a relação entre as marionetes e o teatro. Dessa forma, destaco alguns títulos que consultei tanto no acervo do *Centre d'études théâtrales de Louvain-la-Neuve*, quanto na biblioteca da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade São Paulo: *Les Marionnettes* (1982) de Paul Fournel; *Aspects of puppet theatre* (1988), de Henryk Jurkowski; *Toward an aesthetics of the puppetry as a theatrical art* (1992), de Steve Tillis. Em relação ao interesse que o século XIX manifesta por bonecos, marionetes, andróides e máquinas, dois títulos são importantes: *Images de la marionnette dans la littérature* (1993), de Anne Giles e *L'acteur en effigie: Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques* (1992), um estudo interessantíssimo de Didier Plassard, sobre um tema intrigante que ainda é um dos motivos da controvérsia que, até hoje, paira sobre as teorias e o primeiro teatro de Maeterlinck.

Capítulo 2

O SIMBOLISMO

2.1 - A estética simbolista

Le Symbolisme

[...] Nous avons déjà proposé la dénomination 'SYMBOLISME' comme la seule capable de désigner raisonnablement la tendance actuelle de l'esprit créateur en art [...] Ennemis de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective, la poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures; car le caractère essentiel de l'art symbolique consiste à ne jamais aller jusqu'à la concentration de l'Idée en soi. Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes: ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter les affinités ésotériques avec des Idée primordiales [...] Pour la traduction exacte de sa synthèse, il faut au Symbolisme un style archétype et complexe; d'impollués vocables, la période qui s'arcoute alternant avec la période aux défaillances ondulées, les pléonasmes significatifs, les mystérieuses ellipses, l'anacoluthie en suspens, tout trop hardi et multiforme [...]

Jean MORÉAS, *Un manifeste littéraire*, 1886.³⁹

Na medida em que o teatro de Maurice Maeterlinck e suas teorias dramáticas inscrevem-se no contexto da estética simbolista, é pertinente que, antes de apreciarmos sua obra, tenhamos uma compreensão panorâmica do Simbolismo e do teatro que dele se originou.

Como Maryse Descamps observa, ao ressaltar as dificuldades e os riscos de uma definição absoluta, o Simbolismo se manifesta não apenas como uma escola literária que surge na segunda metade do século XIX, mas sobretudo como uma “manière de considérer l’art, une disposition artistique”⁴⁰.

³⁹ MORÉAS, *apud* MICHAUD, Guy. *La Doctrine Symboliste: documents*. Paris: Nizet, 1947. p.23-25.

Anna Balakian, em seu volume *O Simbolismo*, observa que, na França, "*Simbolismo* denota, ainda, tecnicamente, o período entre 1885 e 1895, durante o qual surgiu um movimento literário de ampla filiação" ⁴¹.

Herdeiro do Romantismo alemão, da filosofia de Hegel e de Schopenhauer, dos pré-rafaelitas ingleses, das obras de Swinburne e Swedenborg e, assim, da tradição esotérica dos séculos XVIII e XIX, bem como do romantismo de Edgar Allan Poe, o Simbolismo, "en tant que mouvement spécifique, est bien français" ⁴².

As primeiras vozes do movimento simbolista ressoaram em meio à profusão das teorias de pensadores que, pouco a pouco, silenciavam o entusiasmo materialista.

O espírito científico que dominou, sobretudo, a primeira metade do século XIX se explica, historicamente, pelo fato de esse ter sido o momento de apogeu da Revolução Industrial iniciada em fins do século XVIII.

Eufórico, o ser humano assistia às incessantes e velozes mudanças, convicto do triunfo da ciência como explicação da vida e do universo. Não havia lugar para a metafísica; o pensamento então dominante derivava do Positivismo de Augusto Comte, do Determinismo de Taine e das teorias evolucionistas de Lamarck e Darwin. Assim, para cada fenômeno havia uma teoria científica capaz de explicá-lo à luz da Razão.

Entretanto, como observa Arnold Hauser, por trás da euforia diante de um mundo em constante mutação, escondia-se um certo ceticismo, "pois o rápido desenvolvimento da técnica não só acelera a mudança das modas, mas também as variações nos critérios de gosto estético" ⁴³.

A atmosfera de crise, com efeito, começava a se instaurar. O alemão Schopenhauer (1788-1860), em *O mundo como vontade e representação*, elaborara uma visão platônica da realidade que, segundo ele, não passaria de mera ilusão, sendo a vontade humana nada mais que um desejo nunca satisfeito. Esse

⁴⁰ DESCAMPS, Maryse. *Maurice Maeterlinck; un livre: "Pelléas et Mélisande" - une oeuvre*. Bruxelles: Éditions Labor, 1986. p.9.

⁴¹ BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985. p.11.

⁴² DESCAMPS, *op. cit.*, p.9.

⁴³ HAUSER, *apud* GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*. São Paulo: Atlas, 1994. p.12.

movimento de vontades frustradas acabaria gerando uma dor constante e essa grande dor seria o próprio destino do homem, incapaz de atingir seu ideal.

Bergson (1859-1941), radicalmente contra a atitude cientificista, desprezava a inteligência em favor da intuição, compreendida como o “instinto que se torna desprendido, consciente de si mesmo, capaz de refletir o objeto e de o ampliar infinitamente” ⁴⁴.

Com o advento dessas e outras teorias, a ciência não era mais capaz de explicar o homem, pois questões metafísicas e filosóficas se colocavam diante de uma expansão alucinada do mundo. Nas artes, o pessimismo roubava a cena, abrindo espaço para o que hoje se conhece como “espírito decadente”.

Esse momento de mal-estar de cultura, assim sendo, geraria uma oposição fundamental entre Simbolismo e Decadentismo. Como explica Álvaro Cardoso Gomes, teríamos “duas tendências diretamente relacionadas entre si, uma, mais propriamente existencial, o Decadentismo; outra, especificamente literária, o Simbolismo” ⁴⁵. Assim, o Decadentismo se impõe mais como uma atitude que uma doutrina.

O Decadentismo seria a expressão de um estado de espírito e uma filosofia de vida, não um movimento literário ou artístico. Desiludidos, jovens leitores das filosofias antimaterialismo assumiram uma atitude de revolta e resistência, manifestada por vezes nas extravagâncias do dandismo e no gosto pelo obscuro.

A “concepção pessimista da vida”, o “interesse pelo universo interior e secreto”, e a fuga do tédio, “evitado pela procura de sensações refinadas” fundamentavam a atitude decadentista⁴⁶. Tal atitude estará presente no drama que se desenvolverá nesse período.

O período de 1890 a 1895 foi marcado por um sentimento ambíguo em relação ao mundo moderno, que encantava e deprimia ao mesmo tempo. Novas preocupações ideológicas surgiam, muitas delas debatidas nas reuniões às terças-feiras na casa de Mallarmé, resumidas por Villiers de L'Isle-Adam, que afirmava que o mundo em que vivemos não é nada senão a projeção de nossos sonhos.

⁴⁴ BERGSON, *apud* GOMES, *op. cit.* p.13.

⁴⁵ GOMES, *op. cit.*, p.14.

⁴⁶ PIERROT, *apud* MORETTO, Fulvia M. L. *Caminhos do Decadentismo Francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989. p.30.

Embora tenha entrado em cena em meio a esse pessimismo finissecular, o teatro simbolista também sorveu das fontes férteis e exuberantes do Romantismo, especialmente em seu desejo de evasão, isolamento e conquista do Ideal. Gisèle Marie, em seu volume *Le Théâtre symboliste*, localiza na obra de Victor Hugo e Gérard de Nerval, alicerces do Romantismo francês, os primeiros acordes de uma poética contra o materialismo, em busca de uma arte do etéreo, que mais tarde encontraria na música, e na influência das concepções de Richard Wagner, um de seus suportes de abstração e sugestão.

No caso específico do teatro, o Simbolismo abria a cortina para uma nova cena, preenchida por questões metafísicas, à procura de um drama do indizível.

Movimento de origem essencialmente francesa, o Simbolismo conheceu três precursores: Charles Baudelaire, com seu universo das correspondências; Stéphane Mallarmé, com sua busca de “un langage autonome”; e Arthur Rimbaud, com a proposta de uma poesia revolucionária, capaz de mudar o mundo e a própria vida ⁴⁷.

Há autores, como Anna Balakian, que consideram quatro, e não três, os precursores dessa escola literária, incluindo o nome de Verlaine e sua *Art Poétique* aos primórdios do movimento simbolista.

Como provável fruto dos devaneios de origem romântica e do pessimismo fin-de-siècle, uma onda de ocultismo e misticismo começava a inundar as almas inquietas, preparando o terreno para a eclosão de uma nova arte.

Embora a segunda metade do século XIX tenha tido suas próprias inquietações e uma melancolia peculiar, o tema da fuga da realidade, ilustrada pela imagem da torre de marfim, e o misticismo como alternativa ao mundo não eram novidades.

No período romântico, a obra do místico sueco Emmanuel Swedenborg (1688-1772) já havia desempenhado papel de relevância.

Para o místico, “todas as coisas que existem na natureza desde o que há de menor ao que há de maior são correspondências. A razão para que sejam correspondências reside no fato de que o mundo natural, com tudo o que contém, existe e subsiste graças ao mundo espiritual e ambos os mundos graças à Divindade” ⁴⁸.

⁴⁷ *Idem.*

⁴⁸ GOMES, *op. cit.* p.17.

O pensamento de Swedenborg encontrou ressonância no romantismo de autores como Blake e Balzac – este último sobretudo no *Livre mystique*, “um volume que contém uma trilogia de romances nos quais as personagens, fascinadas pelos ensinamentos de Swedenborg, buscam comunicação com o Mestre aqui na terra e finalmente transcendem o estado que Swedenborg dissera estar perdido para o homem que se tornou espiritualmente mutilado na sociedade evoluída” ⁴⁹.

A busca da “comunicação com o Mestre aqui na terra” revela uma importante distinção entre românticos e simbolistas: os primeiros buscavam a ascensão através da morte, enquanto que o ideal simbolista seria a fusão do homem com a Divindade na terra.

Todavia, como Balakian observa, o mérito de Swedenborg não foi a originalidade de suas teorias, mas sim “sua capacidade de resumir e popularizar muitas noções místicas” ⁵⁰.

Não exatamente simbolista, antes um poeta de ascendência romântica com uma obra de difícil categorização dada a sua diversidade, Charles Baudelaire (1821-1867) é geralmente apontado como um dos precursores do Simbolismo, sobretudo no que se refere à interpretação swedenborguiana de seu soneto “Correspondances” ⁵¹. Como bem sintetiza Anna Balakian, “Baudelaire é uma fonte do movimento simbolista, mas sua influência se baseia em muito mais do que no uso da terminologia de Swedenborg em um termo isolado e na sua reiteração ao descrever os poetas românticos franceses” ⁵².

Para Baudelaire, “chaque objet peut être lié à un mouvement de l’âme”, ou seja, cada objeto pode encerrar em si “toute la profondeur de la vie” ⁵³.

Admirador de Baudelaire e herdeiro de sua poesia sugestiva e musical, bem como de sua admiração por Edgar Allan Poe, o romântico que mais influenciou os simbolistas franceses, Stéphane Mallarmé (1842-1898), a grande mente pensante do Simbolismo, buscou no processo de criação poética a autonomia da palavra. Para ele, as palavras possuem um significado próprio, independente do mundo

⁴⁹ BALAKIAN, *op. cit.* p.21.

⁵⁰ *Idem*, p.16.

⁵¹ Sobre a dificuldade de classificação da obra de Baudelaire e sua relação com o Simbolismo, consultar BALAKIAN, *op. cit.* p.29-45.

⁵² BALAKIAN, *op. cit.* p.30.

⁵³ *Idem*, p.9-10.

exterior. O trabalho do poeta seria, portanto, uma exploração das possibilidades de combinações de palavras de modo a criar um mundo único, sugerido, oculto no verbo. No sentido do mundo misterioso das palavras, pensamos em Rimbaud (1854-1891), para quem o poeta, “através de um longo, imenso e racional desregramento de todos os sentidos”, seria um “vidente” ⁵⁴.

Mallarmé aperfeiçoou a busca poética, não mais para encontrar o mundo real por trás dos símbolos, mas sim para anular essa realidade em nome do reinado absoluto da palavra pura: “la métaphore n’est plus une révélation ou une utilisation poétique des choses, mais leur anéantissement” ⁵⁵.

De sua parte, Rimbaud procurava, além desse “anéantissement”, e através de “un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens”, um mundo novo, puro e total, pois “inventer un verbe poétique” seria reinventar o próprio mundo em sua unidade original. ⁵⁶.

Para concluir, o Simbolismo foi, portanto, um movimento que nasceu na França, nos últimos anos do século XIX e teve seu apogeu entre 1885 e 1895. Nesse período, que abarca toda a produção simbolista de Maurice Maeterlinck, o Simbolismo tornou-se um movimento internacional, isto é, transformou-se numa manifestação artística embasada nas premissas de uma estética da cultura ocidental, deixando de ser uma arte local ou nacional.

Nesse sentido, como analisa Anna Balakian, o Simbolismo aconteceu em Paris, “por seu aspecto cosmopolita, que preparou um determinado clima internacional propício aos subseqüentes grupos de vanguarda: cubismo, futurismo, dadaísmo e surrealismo”:

Todos foram a Paris: Arthur Symons, Yeats e George Moore da Inglaterra; Stefan George, Hofmannsthal e Hauptmann do mundo de língua alemã; Azorín e os irmãos Machado da Espanha; D’Annunzio da Itália; Maeterlinck e Verhaeren da Bélgica; Moréas da Grécia; Viélé-Griffin e Stuart Merrill dos Estados Unidos. Paris serviu de neutralizador de diferentes formações culturais e foi, ao mesmo tempo, o solo fértil em

⁵⁴ RIMBAUD, *apud* GOMES, *op.cit.* p.51.

⁵⁵ GOMES, *op.cit.* , p.10.

⁵⁶ *Idem.*

que germinou uma filosofia da arte aceita por todos, ainda que sujeita às variações individuais.⁵⁷

2.2 - A influência de Richard Wagner

As idéias do compositor alemão Richard Wagner (1813-1883) chegaram aos ouvidos dos simbolistas franceses no momento em que estes ainda buscavam uma identidade para a nova estética que se articulava.

Representante do Romantismo e herdeiro das filosofias idealistas, Wagner sonhava com uma “obra de arte total” (*Gesamtkunstwerk*), uma obra que reunisse música, literatura, dança e artes plásticas. Para ilustrar suas pretensões, ele mesmo escrevia os textos de suas grandiosas óperas como *Tristão e Isolda* e *Parsifal*, elegendo temas míticos como fonte suprema da obra humana.

A questão da leitura das idéias e da própria obra de Wagner na França se revela um problema de recepção. Para Baudelaire, por exemplo, tratava-se de uma aplicação da teoria das correspondências. Para Mallarmé, Wagner se equivocava ao colocar a música como forma superior à poesia.

De uma maneira geral, o que caracterizou a interpretação da *Gesamtkunstwerk* por parte dos simbolistas franceses foi sua aplicação à literatura, ao drama, neste caso, dando origem ao sonho de um espetáculo total.

L'héritage wagnérien est pour beaucoup dans la réflexion des symbolistes sur le théâtre, et dans *La Revue Wagnérienne* s'exprime le désir d'inventer, en echo au drame musical, un théâtre véritablement poétique: dans ces pages, on peut lire aussi toute l'ambiguïté de l'attitude des symbolistes à l'égard du théâtre et leur méfiance pour toute réaslisation scénique susceptible d'amoindrir la puissance suggestive du poème [...] ⁵⁸

Nos moldes da monumental obra wagneriana, os simbolistas buscavam um teatro que pudesse concretizar o “sonho da projeção verbal e visual e a

⁵⁷ BALAKIAN, *op.cit.* p.16.

⁵⁸ LUCET, Sophie. “*Pelléas et Mélisande* et l'esthétique du théâtre symboliste”. In: *Annales de la Fondation M. Maeterlinck*. Gand, 1992. tome XXIX, p.39.

exteriorização dos ingredientes que constituem o poder da música: comunicação não-racional, excitação da imaginação e condução à visão subjetiva”⁵⁹.

Na cena francesa, os primeiros admiradores e seguidores de Richard Wagner foram Édouard Dujardin – fundador da *Révue wagnerienne* ao lado de Teodor de Wyzewa – e Joséphin Péladan.

Fundamentada na fusão de música e literatura preconizada no conceito de arte total, a obra de Dujardin (1861-1949) de relevância para o teatro simbolista é a trilogia de *La Légende d'Antonia*. Para o espetáculo, que o próprio autor levou ao palco, Dujardin desenvolveu um teatro da voz, baseado na concepção de linguagem como orquestração. A partir de dois princípios estruturais dominantes, foi um dos primeiros a realizar a síntese artística nos moldes wagnerianos. O primeiro princípio de musicalidade na poesia foi a recorrência a ressonância e aliteraões, criando uma nova dimensão, musical, da palavra. O segundo princípio, tomado diretamente das teorias do compositor alemão, foi o uso de *leitmotiv*, ou seja, da repetição de “motivos condutores”, palavras-chave e sentenças, colaborando na construção musical da poesia.

Esses dois princípios serão notadamente utilizados no drama simbolista de Maurice Maeterlinck, com a finalidade de transportar o leitor/espectador a uma nova dimensão, a um mundo de sons que se articulam entre si, edificando um sentido próprio.

Joséphin Péladan (1859-1918), por sua vez, realizou uma leitura mística da obra de Wagner, evidenciada sobretudo na fundação de sua Association de L'Ordre de La Rose-Croix em 1891.

O que se sublinha da interpretação que Péladan reservava aos conceitos teóricos de Wagner era a compreensão de arte como ritual. Assim, sua obra dramática se configura como um rito de iniciação. Na obra de Wagner, Péladan viu a possibilidade de transpor aos palcos o drama ideal que projetava para o teatro.

Ao lado da poesia autônoma de Mallarmé, a música inserida na obra de arte total de Wagner constitui os pilares da nova estética teatral que se desenvolveria na

⁵⁹ BALAKIAN, *op. cit.*, p.100.

França da segunda metade do século XIX, exercendo sua influência até o começo do século XX.

2.3 – O teatro simbolista

O cenário teatral que os simbolistas contestariam nos primeiros anos da década de 1890 estava a serviço do entretenimento burguês (vaudeville, *bouffonneries*, comédia de costumes):

[...] le théâtre de l'époque est une institution verrouillée socialement et institutionnellement, où triomphe le théâtre du divertissement bourgeois (vaudeville, fresques historiques, théâtre de boulevard, comédie de mœurs, etc...) Les jeunes et les exclus de la scène ne peuvent que s'exaspérer de cet immobilisme qui va de pair avec l'extrême médiocrité de ce qui est représenté; lorsqu'on lit la chronique théâtrale de 'petites revues', le diagnostic apparaît unanimement comme celui d'une crise et le ton est à la polémique aigüe, au pamphlet souvent; de ce mécontentement, de ce mépris des choses existantes naît l'idée de croisade en faveur du renouvellement des scènes [...]⁶⁰

Como escreve Anna Balakian, esperava-se que um poeta, e não um dramaturgo, criasse o tão sonhado teatro simbolista. Esse poeta, todos pensavam, seria Mallarmé, que “nos anos de 1860 anunciara a gênese de *Hérodíade* como uma tragédia em três atos”⁶¹. Mas *Hérodíade* jamais foi realizada como uma tragédia e Mallarmé não se tornou o tão aguardado poeta do teatro simbolista.

Antes de Mallarmé, Baudelaire havia iniciado diversos projetos teatrais: *Ideolus*, *La fin de Don Juan*, *Le Marquis du 1er Houzards* e *L'ivrogne*, mas o poeta de *Les Fleurs du mal* não escreveu peças teatrais no sentido formal, mas sim projetos dramáticos inacabados, que recebem um destaque menor no conjunto de sua obra. O drama que o poeta francês propõe, por outro lado, é ausente de teatralidade no sentido tradicional – traço que marcará a dramaturgia simbolista.

⁶⁰ LUCET, *op. cit.* p.36.

⁶¹ *Idem*, p.101.

Para Frantiske Deak, autor de *Symbolist theater: the formation of an avant-garde*, de 1992, os fragmentos teatrais de Baudelaire trazem à tona a oposição entre teatro e poesia, distinção central na discussão do teatro que se formou em torno do Simbolismo, cujos autores “would have to transcend the seemingly mutual exclusion of theater and poetry”⁶².

Nesse sentido, Deak compartilha a opinião de Roland Barthes que, no ensaio *Le théâtre de Baudelaire*, analisa os fragmentos dramáticos do poeta francês segundo o conceito de teatralidade, localizando uma completa separação entre espetáculo e texto. Barthes define teatralidade como “le théâtre moins le texte”:

Une notion est nécessaire à l'intelligence du théâtre baudelairien, c'est celle de la théâtralité. Qu'est-ce que la théâtralité? c'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception oecuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur.⁶³

A partir da definição de teatralidade, Barthes afirma que o teatro de Baudelaire se caracteriza, como observei, pela separação entre o gesto e o texto, visando apenas e tão-somente ao entretenimento do público burguês.

Para Deak, entretanto, trata-se de uma crítica equivocada de Barthes, uma vez que a separação entre texto e espetáculo se inscreve numa prática teatral iniciada no século XVIII até se desenvolver completamente no século XX, não sendo uma atitude peculiar somente ao projeto dramático do poeta francês.

O projeto dramático de Baudelaire, assim sendo, faz parte de uma herança teatral, pois, sobretudo a partir do século XIX, o apelo visual, e a própria noção de teatralidade, começam a receber maior atenção, chegando inclusive a extremos de textos serem escritos a partir de impulsos visuais, como cenários e efeitos de cena. Para Deak, o fato de Baudelaire seguir a tendência de enfatizar o aspecto cênico

⁶² *Idem*, p.22.

⁶³ BARTHES, Roland. “Le théâtre de Baudelaire”. In: *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1993. Tome I (1942-1965), p.1194.

não torna seu teatro desprovido de ambição literária ou uma arte apenas a favor do gosto burguês.

Analisando-se as prováveis intenções de Baudelaire em relação ao teatro, chega-se a um entendimento mais coeso de seus fragmentos dramáticos. Como ainda analisa Frantisek Deak, “theater may have appeared to Baudelaire as a genre in which his poetic sensibility could reach a greater audience”⁶⁴. Em outras palavras, o poeta francês, numa atitude vanguardista, buscava uma fusão entre sua poética e as formas populares do gênero teatral numa tentativa de ampliar o quadro de apreciadores de sua arte poética.

Um último ponto que Barthes salienta é o paradoxo que haveria entre a ausência de teatralidade nos fragmentos de Baudelaire e o conteúdo teatral de sua poesia. Para Deak, entretanto, não se trata de ausência de teatralidade, mas antes da presença de duas outras instâncias da teatralidade: a teatralidade do gesto e a teatralidade da cena. Essa dialética é um dos pontos centrais do teatro simbolista.

No século XIX, teatro e poesia eram vistos como movimentos opostos. Essa oposição reside no centro da dramaturgia de Baudelaire e será um tema constante para os simbolistas, principalmente para aqueles que terão que transcender a exclusão mútua que teatro e poesia pressupõem um ao outro.

Assim como Baudelaire, Mallarmé não desenvolveu uma obra formalmente dramática, ainda que esta fosse sua intenção inicial, mas três fragmentos poéticos seus foram originalmente concebidos como dramas: *Hérodíade*, *L’Après-Midi d’un Faune* e *Igitur*.

Na segunda metade do século XIX, Naturalismo e Simbolismo tinham uma atitude que os distanciava do gênero dramático. Os naturalistas desejavam fazer do romance o meio para o estudo científico da vida. Os simbolistas, por sua vez, buscavam na poesia decifrar os mistérios do mundo. Assim, o teatro, encarado como instituição burguesa, era associado às normas sociais e políticas daquele grupo. Mallarmé entrou em cena nesse momento ambíguo, expondo sua obra poética em forte união conceitual com a forma dramática.

⁶⁴ DEAK, Frantisek. *Symbolist theater: the formation of an avant-garde*. London: Johns Hopkins University Press, 1993. p.21.

Em 1864, Mallarmé anunciara sua primeira obra dramática, *Hérodiade*, tragédia em três atos ainda em fase de elaboração. Além de *Hérodiade*, Mallarmé também escreveu dois outros fragmentos dramáticos, *Faune* e *Igitur*.

Mallarmé leu os versos do *Faune* para uns amigos da Comédie Française e teve uma grande decepção: *Faune* era boa poesia, mas, como teatro, não apresentava ação ou conteúdo dramático de interesse. Desapontado, Mallarmé abandonou seu projeto dramático, posteriormente desenvolvendo seus fragmentos não mais como peças, mas sim como poemas.

Embora não concretizados como peças, os fragmentos constituem a chamada obra dramática de Mallarmé, e, em sua época, não deixaram de influenciar a produção simbolista. Para Haskell M. Block, autor de *Mallarmé and the symbolist drama*, as peças *Les Fleurs* de Van Lerberghe e *La Princesse Maleine* de Maeterlinck são exemplos dessa influência. Dessa forma, os fragmentos assumem uma importância de ponto de partida do drama simbolista.

No projeto dramático de Mallarmé, a busca de uma síntese entre poesia e drama o levou à elaboração de um novo princípio poético. Sua poesia se relaciona com o teatro na medida em que seu ponto de partida é a “performance” e não a leitura. Dessa nova perspectiva, surge o novo princípio poético. Para Frantisek Deak, a obra poética de Mallarmé é plena de uma teatralidade oculta, escondida em cada verso de sua poética.

Para um maior entendimento desse novo princípio, Deak recorre ao poeta Edgar Allan Poe e sua *Philosophy of Composition*, traduzido em 1859 por Baudelaire como *La Genèse d'un Poème*.

Em *Philosophy of Composition*, Poe dissecou os mecanismos de composição de seu poema *O Corvo*. O poeta americano afirmava ter se fundamentado em princípios essencialmente estruturais, enfatizando a escolha do tema, a seleção do vocabulário e a combinação das palavras de forma a produzir um efeito desejado. Para Poe, o tom geral do poema e sua sonoridade seriam os pontos determinantes para a instauração desse efeito.

Na análise de Frantisek Deak, Mallarmé concluiu que o poema de Edgar Allan Poe se estruturava a partir de intenções e sensações, conscientemente combinadas

pelo poeta de forma orquestral e, com isso, era atingido o efeito almejado pelo poeta.

Anos mais tarde, ao descobrir que *Philosophy of Composition* era, em grande parte, uma mistificação, Mallarmé refez sua leitura de Poe e concluiu que o poeta americano havia dado aos simbolistas uma nova perspectiva, ou seja, a relação entre função e estrutura. Desse modo, Mallarmé entendeu que o ensaio de Poe não era um texto de teoria poética, mas sim de teoria teatral, uma vez que ressaltava determinados aspectos inerentes à composição dramática, tais como cenário, duração, progressão do enredo, crise e desfecho. Ao sublinhar a importância da fábula, Poe, segundo a análise de Mallarmé, fizera uma releitura da *Poética* de Aristóteles, principalmente no que dizia respeito à perfeita integração das partes.

Refinando e radicalizando seus conceitos, em busca de uma síntese entre poesia e drama, Mallarmé chega à criação de um novo princípio: a busca poética residiria nas profundezas das palavras e o que importa é o resultado da pura relação entre elas, livres de sua relação com a realidade externa.

O projeto do drama ideal de Mallarmé revela seu desejo de compor uma obra que ao mesmo tempo contivesse a explicação do universo e a explicação do ser humano. Resultante de uma construção complexa e minuciosamente elaborada que, essa nova obra possibilitaria a conquista da individuação, a chamada morte do autor, que desencadearia a obra de arte total e a supremacia poética.

Na conclusão de seu ensaio sobre os fragmentos dramáticos de Mallarmé, Deak ressalta o fato de que o autor francês elaborou o conceito da morte do autor no contexto da presença teatral, ou seja, da “*performance*”.

A *performance* do *Livre*, seu grande projeto literário inacabado, é uma evidência da teatralidade presente na obra de Mallarmé. Aqueles que, reunidos na casa do mestre às terças-feiras, tiveram a oportunidade de assistir à *performance* do *Livre*, contavam que, na encenação de Mallarmé, todo o mistério se elucidava, não sendo mais obscura nem hermética a poesia. O *décor*, o gesto, a interpretação, o tom de voz, tudo contribuía para a compreensão. Dessa forma, como Frantisek Deak conclui, o texto de Mallarmé pode ser visto como um *script* que precisa ser encenado; sem a encenação, permanece obscuro.

Paradoxalmente, Mallarmé, que desejava desaparecer do texto, foi o único intérprete capaz de elucidar o mistério de sua própria poesia. Por outro lado, a teatralidade de sua obra poética e sua concepção da palavra independente do mundo exterior desempenhariam um papel fundamental na dramaturgia simbolista, que aplicaria as teorias de Mallarmé na busca de uma estética própria. Com isso, o texto teatral seria um novo texto, distante de sua forma tradicional.

Dessa forma, se em Mallarmé não podemos identificar um teatro formalmente simbolista, mas sim uma teatralidade que atravessa toda a sua obra poética, em Villiers de L'Isle-Adam (1840-1889) localizamos um teatro de transição, de conteúdo metafísico, ora acolhido pela tradição romântica, ora pelos representantes do Simbolismo no teatro.

Das seis peças que escreveu, a crítica sublinha a importância de *Axël*, concebida e desenvolvida nos anos de 1870.

Axël foi levado aos palcos por Lugné-Poe em 1894 e teve um êxito relativo no que diz respeito ao teatro simbolista. Digo relativo porque a crítica tende a considerar *Axël* como um texto não completamente simbolista. Mais uma vez, Anna Balakian nos ajuda, demonstrando que a estrutura de *Axël* "parece-se mais com o teatro romântico de Goethe, Musset e Hugo", concentrando seu aspecto simbolista no que a peça tem de "espírito decadente, tanto que *Axël* se identifica com a imagem do herói simbolista"⁶⁵.

Contendo exposição, crise e desfecho, com personagens que se comunicam com clareza e com objetos sem nenhum tipo de conteúdo simbólico propriamente dito, *Axël* não é exatamente um drama simbolista, mas sim uma representação da atitude decadentista levada à cena. Frantisek Deak ressalta-lhe o caráter místico e idealista. Dessa forma, com Villiers já é possível sentir o espírito do Simbolismo no teatro. E é a esse espírito que Maeterlinck acrescentará as técnicas do novo teatro, que será gerado por um "poeta dramático", como ele sempre se referiu aos dramaturgos.

Situada no limiar entre Romantismo e Simbolismo, a poética teatral de Villiers se sobressai principalmente em função da influência que exerceu sobre uma

⁶⁵ BALAKIAN, *op. cit.*, p.101.

geração que admirava sua obra e que desenvolveria um drama carregado de atmosfera etérea e questionamentos metafísicos, elementos dominantes em *Axël*.

Todavia, antes que o belga Maurice Maeterlinck oferecesse ao Simbolismo um teatro próprio acompanhado de uma reflexão teórica coerente, vários autores e pensadores do teatro esboçaram o que seria o texto ideal de sua estética.

Antes de qualquer encenação, Frantisek Deak localiza na obra *Un Théâtre de l'avenir: profession de foi d'un moderniste*, de Gustave Kahn (1859-1936), um dos teóricos do verso livre, o primeiro manifesto do teatro simbolista.

Para Deak, a importância das teorias de Kahn reside em sua concepção de orquestração e de síntese da poesia com diversos gêneros dramáticos ⁶⁶.

Édouard Schuré, que havia estudado as teorias do drama musical e o teatro sagrado do Oriente, declarava que “le drame moderne devait s’inspirer du drame antique”, “d’une humanité supérieure dans le miroir de l’histoire, de la légende et du symbole”⁶⁷. Como bem sintetiza Guy Michaud, Schuré, como todos os simbolistas, estava em busca de um “teatro da alma”.

Paralelamente à questão música/poesia e suas relações com o teatro, o dramaturgo e teórico teatral Saint-Pol Roux (1861-1940), criador da corrente dos “Ideorrealistas”, pretendia oferecer ao público um espetáculo que não fosse completamente abstrato, conciliando “la vision des apparences et la notion d’idées”, para satisfazer “à la fois les sens, l’esprit et le coeur” ⁶⁸. Assim, ao lado da fábula, entraria em cena o universo das idéias, representado pelo mundo submerso, oculto e misterioso. O teatro formalmente simbolista levaria em conta, como sabemos, o mundo oculto, as sugestões e eloquência das palavras não ditas.

Além desses autores, destacam-se outros nomes que buscaram o teatro simbolista na produção dramatúrgica, como Rachilde e sua *Madame La Mort*, Pierre Quillard e *La fille aux mains coupées*, Remy de Gourmont e *Théodat*, Charles Morice e *Chérubin*, este último um verdadeiro fracasso e uma decepção para os simbolistas.

⁶⁶ DEAK, *op. cit.*, p. 29-30.

⁶⁷ MICHAUD, Guy. *Méssage poétique du Symbolisme*. Paris: Nizet, 1947. vol.3. p.441.

⁶⁸ *Idem*, p.442.

Ao lado dos pensadores e autores de um teatro simbolista prestes a nascer, dois nomes se revelam à procura de uma cena teatral: Paul Fort e seu *Théâtre d'Art* (1890-1892) e Lugné-Poe e o *Théâtre de l'Oeuvre* (1893-1897).

2.4 - *Théâtre d'Art* e *Théâtre de l'Oeuvre*

Três anos após a fundação do *Théâtre-Libre* de Antoine, em 1887, um dos teatros de vanguarda de fins do século XIX, Paul Fort, um jovem de dezoito anos, fundou o *Théâtre Mixte*. Sua intenção era promover um espaço onde jovens atores e escritores pudessem trabalhar juntos.

Após duas produções de pouca relevância, o *Théâtre Mixte* se transformou no *Théâtre d'Art*.

Interessante observar que para a crítica inglesa, o *Théâtre d'Art* não teria passado de uma brincadeira de adolescentes. Para os franceses, ao contrário, a companhia de Paul Fort é fundamental para uma compreensão da encenação simbolista. Concorro com os franceses, pois o *Théâtre d'Art* desempenhou um papel importante na concepção do espetáculo teatral simbolista, que se concretizaria nas encenações de Lugné-Poe junto ao *Théâtre de l'Oeuvre*.

Nesse sentido, a produção de *La fille aux mains coupées*, de Pierre Quillard, destaca-se como a primeira encenação propriamente simbolista. Levado aos palcos em 1891, o texto misturava prosa e poesia. Os atores falavam de forma a enfatizar a musicalidade do poema, recitando o texto. Um pano ao fundo, com uma pintura de anjos ajoelhados rezando, constituía o cenário simples, um modelo conhecido como sintético ou, mais contemporaneamente, como minimalista.

Em cena, poesia, música, drama e artes plásticas. O pano que servia de cenário fora pintado por Sérusier, artista plástico do grupo dos Nabis, grupo que desempenharia um papel importante na síntese cenográfica simbolista. Como observa Frantisek Deak, “the application of the principles of analogy, literary

synthesis, the principle of verbal décor, and symbolist iconography to the production of *La fille aux mains coupées* makes it the first fully realized symbolist production⁶⁹”.

Uma outra montagem importante foi *L’Intruse*, de Maurice Maeterlinck, primeiro texto simbolista para uma cena simbolista: “the first play produced at *Théâtre d’Art* that was both dramatic and symbolist; liminal and tragic; a play in which the visible and the invisible world existed side by side”⁷⁰.

Apesar de sua importância no cenário teatral, o *Théâtre d’Art* de Paul Fort encerrou suas atividades em meio aos ensaios de *Pelléas et Mélisande*, de Maeterlinck, por falta de verba. Fort cedeu a Lugné-Poe e a Camille Mauclair os cenários e figurinos, pois ambos, antes encarregados da montagem para o *Théâtre d’Art*, pretendiam continuar a produção. *Pelléas et Mélisande* seria, então, uma produção independente que levaria à fundação do *Théâtre de l’Oeuvre*, de Lugné-Poe.

Com a montagem de *Pelléas et Mélisande*, o *Théâtre de l’Oeuvre* iniciou suas atividades como um teatro simbolista, permanecendo assim até 1897, quando Lugné-Poe rompeu com a estética simbolista em busca de novas experiências teatrais.

É importante observar que Lugné-Poe montou peças de Ibsen no *Oeuvre*, autor norueguês cuja obra era reclamada por naturalistas e simbolistas.

Como Paul Fort, Lugné-Poe desejava abrir espaço para idéias e textos novos, constituindo-se, assim, em um teatro de vanguarda. Frantisek Deak aponta que Lugné-Poe “was the first theater professional, not a poet or a painter but an actor and aspiring director, to lead an avant-garde theater”.

Com as montagens de peças de Maeterlinck, o *Théâtre de l’Oeuvre* se ergueu como um espaço para a cena simbolista e contribuiu para com a reputação do escritor belga na linha desta estética.

⁶⁹ DEAK. *op. cit.*, p.147.

⁷⁰ *Idem*, p.161.

2.5 - O Simbolismo na Bélgica: “Soyons nous”

Os historiadores costumam dizer que o simbolismo representou a idade de ouro da literatura belga, um movimento que eclodiu em meio às agitações de um país jovem, ainda em busca de uma identidade nacional e de uma arte peculiar.

O final do século XIX teve um sabor especial para o país, que tendo conquistado a independência política em 1830, vivia um momento único, marcado por constantes mudanças e crescentes contrastes:

En 1880, la Belgique est une nation encore adolescente. Née des révolutions de 1830, elle est restée assez longtemps fragile, où l'urgence des questions politiques et sociales absorbait le plus claire des activités. Dès sa naissance, en effet, elle fut entraînée dans le tourbillon du monde moderne. Carrefour de l'Europe, elle est rapidement devenue le pays des contrastes: contraste entre les citées trépidantes et les 'noirs canaux d'eaux mortes'; contraste entre les misères paysannes et la fortune des nouveaux chevaliers de l'industrie; contraste surtout entre les deux races, flammande et wallonne [...] ⁷¹

Foi em meio a esses contrastes, portanto, que o simbolismo belga, iniciado oficialmente em 1886, começou a ser difundido nas revistas literárias da época, principalmente *La Jeune Belgique*, herdeira do Parnasse, defensora o ideal da "arte pela arte"; *L'Art moderne*, de Edmond Picard, nome representante do pensamento progressista, que buscava uma literatura nacional atuante; e *La Wallonie*, que publicava o que havia de mais moderno na época, Moréas, Mallarmé, Gide, Verlaine e também Maeterlinck, Van Lerberghe e Verhaeren, os “Flamands” de língua francesa.

Em 1886, ano importante para a história das letras belgas, a luta de classes na Bélgica se intensificou consideravelmente e uma arte engajada começou a surgir. A palavra de ordem era “Soyons nous”, pois, após a conquista da autonomia política, sentia-se um crescente desejo de independência artística e literária, especialmente em relação à França.

⁷¹ MICHAUD, *op. cit.*, p.235.

Assim sendo, o simbolismo belga se caracterizou como um capítulo particular. Apesar da influência de poetas franceses como Baudelaire e Mallarmé, as origens desse movimento não residem apenas na herança da tradição francesa: uma forte presença tanto da realidade quanto do imaginário nórdico impregnou o espírito belga. Movimento representado sobretudo por belgas de origem flamenga, que, conforme o costume da época, tinham recebido uma educação francesa, o simbolismo floresceu Bélgica inserido num contexto social e cultural distinto da França:

Le Symbolisme de Belgique est si étroitement mêlé au français qu'on a pu le tenir longtemps pour un simple surgeon, dont le symbolisme français serait la branche maîtresse. Il n'empêche qu'assimiler le mouvement de 1886 en Belgique au symbolisme français, du simple fait qu'il n'existe pas de frontière linguistique et culturelle entre les deux pays, ce serait se comporter en myope, auquel échappent les singularités de thèmes et de ton, un certain écart, qui rendent vite identifiable l'oeuvre d'un symboliste français de Belgique. Il est évident que les Belges sont venus au Symbolisme dans un contexte social et culturel différent de celui des Français. Facteur déterminant, c'est que ces poètes sont tous d'origine flamande, sauf le Wallon Albert Mockel [...] Cela signifie que, par le biais du flamand, on a accès direct aux grands textes anglais et allemands dont on attend un renouvellement de l'inspiration.⁷²

Em outras palavras, os jovens poetas belgas, em busca de uma identidade literária nacional, acrescentaram ao simbolismo que recebiam da França suas afinidades com o mundo germânico. Desse modo, “la conscience d'une singularité flamande, germanique, conduit des poètes de langue française à renouer avec une tradition, un fonds populaires, un lyrisme naturel, peu exploités en France”⁷³.

O resultado dessa simbiose entre a tradição francesa e a herança germânica, representada pela cultura flamenga, salienta a especificidade do Simbolismo belga, e, segundo os historiadores, explica o êxito que essa manifestação artística conheceu não apenas em seu país, mas igualmente em toda a Europa. A

⁷² GORCEIX, Paul. *Littératures Francophones de Belgique et Suisse*. Bruxelles: Ellipses, 2000. p.19.

⁷³ PAQUE, Jeannine. *Le Symbolisme Belge*. Bruxelles: Labor, 1989. p.30.

consagração do Simbolismo belga, desse modo, teria sido representada pelo prêmio Nobel de literatura concedido a Maurice Maeterlinck em 1911:

Le succès extraordinaire du symbolisme [belge] tient à la capacité qu'ont eue ses représentants de parvenir simultanément à l'affirmation d'une identité littéraire belge et à une reconnaissance parisienne et européenne sans précédent. La consécration est obtenu en 1911 avec le prix Nobel de Maurice Maeterlinck.⁷⁴

O Simbolismo belga, conseqüentemente, consolida-se como a primeira manifestação de uma arte nacional que, em fins do século XIX, ainda se via em desenvolvimento, inscrita no contexto de uma nação jovem, que, aos poucos, construía sua própria identidade como país independente. Como observa o historiador Henri Pirenne, o fato de Maeterlinck e Verhaeren publicarem suas primeiras obras numa época de agitação social e luta pela liberdade e pela democracia não é, nem poderia, ser fruto do acaso: “on se refuse à croire que le pur hasard ait fait coïncider la révision de la constitution avec les premières oeuvres de Maeterlinck et de Verhaeren”⁷⁵.

Ao lado de Maeterlinck, no Simbolismo da Bélgica destaca-se a obra de Émile Verhaeren (1855-1916), autor de *Les Flammandes* (1883) e *Les Moines* (1886), representantes de um momento decisivo na poesia lírica belga e de *Les Villes Tentaculaires* (1896). George Rodenbach (1855-1898) é conhecido sobretudo por seu romance *Bruges-la-Morte* (1892), em que a cidade de Bruges é poeticamente transformada em símbolo da vida interior.

Considera-se que a obra de Charles Van Lerberghe (1861-1907), foi ofuscada pelo êxito de Maeterlinck, seu amigo desde os tempos de estudos no colégio Sainte-Barbe, em Gand. Autor de *La Chanson d'Ève* (1904), Van Lerberghe teve um papel fundamental na formação do simbolismo belga, especialmente por ter realizado uma pesquisa poética “proche de l'ambition mallarméenne, de l'effort pour saisir l'immatériel dans la forme du poème”⁷⁶. Além disso, a dramatização da chegada da morte em *L'Intruse* (1890), peça de Maeterlinck, já havia servido como temática de

⁷⁴ DENIS, Benoit et KLINKENBERG, Jean-Marie. *La littérature belge: précis d'histoire sociale*. Bruxelles: Labor, 2005. p.131.

⁷⁵ PIRENNE, *apud* DESCAMPS, *op. cit.*, p.9.

⁷⁶ GORCEIX, *op.cit.* p.19-20.

Les Fleurs (1889), de Van Lerberghe. Durante algum tempo, inclusive na época, houve especulação sobre qual dos dois autores teria tido a idéia inicial. O que se sabe hoje, e esta parece ser a versão definitiva do ocorrido, é que a temática foi, de fato, concebida por Van Lerberghe, o que Maeterlinck prontamente reconheceu quando da querela. O desenvolvimento da temática, entretanto, é diferente em cada peça, revelando a perspectiva peculiar de cada autor.

Finalmente, há que se mencionar o nome de Max Elskamp (1862-1931), que se destacava pela pesquisa de uma linguagem poética presente em *Dominical* (1892). Albert Mockel (1866-1945), o *Wallon* mais conhecido nesse universo de autores de origem flamenga, representou a consciência estética do simbolismo belga. Fundador da revista *La Wallonie* (1886), suas teorias sobre o símbolo e suas reflexões sobre a literatura de seu tempo contribuíram para a construção de uma identidade literária na Bélgica. Seu estudo *Stéphane Mallarmé, un héros* (1899) permanece atual até os dias de hoje.

Capítulo 3

A TEORIA TEATRAL DE MAETERLINCK

3.1 - Antecedentes de uma teoria

3.1.1 - ‘*Serres chaudes*’ e Ruysbroeck

O nome de Maurice Maeterlinck aparece na história do teatro como o grande representante da estética simbolista transportada para o palco. Conceitos como “teatro de andróides”, “trágico cotidiano” e “teatro estático” contribuíram com sua reputação, tornando-se emblemas do desejo e da busca de um novo modelo teatral que oferecesse uma alternativa ao naturalismo cênico.

Toda a obra de Maeterlinck – poesia, drama, ensaios – situa-se numa esfera além de definições ou escolas estéticas, pois representa, acima de tudo, sua visão particular do universo e do papel nele reservado ao ser humano.

Assim sendo, cumpre observar que a obra desse autor belga é uma obra compacta e que, mesmo as peças do chamado segundo teatro, ainda que não tão interessantes do ponto de vista da inovação cênica e dramatúrgica, também se inscrevem num contexto de contemplação e reflexão sobre o lugar do homem no universo.

Dessa forma, para uma compreensão mais ampla de seu teatro simbolista e de sua teoria teatral é importante que examinemos sua produção poética, representada no caderno de poesia *Serres chaudes*, publicado alguns meses antes de sua primeira peça, *La Princesse Maleine*.

O interesse de *Serres chaudes* é abrangente. Inúmeros são os artigos e ensaios que procuram examiná-lo sob diferentes pontos de vista: há a crítica que examina seu teor decadente, há a crítica que prefere analisá-lo sob a ótica da modernidade, há, enfim, aqueles que vêem no caderno os primórdios do que viria a ser a poesia surrealista. Para Paul Gorceix, autor de vários estudos sobre a obra de

Maeterlinck, “les *Serres chaudes* constituent un texte fondateur du Symbolisme et de la modernité littéraire”⁷⁷.

Nesse trabalho, o que nos interessa em *Serres chaudes* é sua relação com o teatro simbolista do autor, relação esta que se estabelece em dois aspectos fundamentais: a ruptura com a linguagem poética convencional e a conseqüente pesquisa de uma nova linguagem capaz de transmitir ao leitor estados de alma e sensações. Maeterlinck, dessa forma, assim como rejeitará os preceitos convencionais do teatro, repudia os modelos poéticos pré-estabelecidos e solidificados através de gerações e gerações:

À l'évidence, Maeterlinck a voulu rompre ici avec une tradition alors fortement enracinée dans le lyrisme français. Il refuse la poésie qui ne fait que représenter, copier le réel. Il rejette le poème qui a pour objectif la beauté, le goût ou le rythme, bref celui qui satisfaisait aux exigences tranquillisantes de l'esthétique... il tourne le dos au lyrisme du coeur et de l'émotion, dans lequel se sont complues des générations entières.⁷⁸

Publicado em 1889 por Léon Vanier (o mesmo editor de Verlaine), *Serres chaudes* apresenta trinta e três poemas, sendo sete deles compostos em versos livres. Hoje já se sabe que os poemas em verso livre foram escritos por último, embora Maeterlinck tenha preferido ver impressos versos regulares e livres alternadamente.

Para a crítica, os poemas com versos livres apontam uma significativa mudança de direção no pensamento e no estilo do autor, constituindo também o que o caderno possui de mais inovador e moderno. Num primeiro momento, os versos regulares ainda trazem imagens do código decadente e, sobretudo, um forte sentimento religioso cristão. Com o verso livre e “en rejetant toute forme strophique, Maeterlinck marque bien au demeurant sa volonté de disposer d'un espace verbal sans entraves plus adéquat à la poussée de ses intuitions”.⁷⁹

⁷⁷ GORCEIX, Paul. *La modernité de 'Serres chaudes'*. In: *Annales de la Fondation Maeterlinck*. Gand, 1991. Tome 28, p. 47.

⁷⁸ *Idem*, p.59.

⁷⁹ *Ibidem*.

Como elementos fundamentais de *Serres chaudes*, podemos observar a metáfora da estufa que simboliza, principalmente, a alma do poeta, uma imagem recorrente dos poemas do caderno. Num outro nível, que nos interessa em particular, a imagem da alma poética encarcerada revelando a busca e a descoberta de uma nova linguagem, representada pelo mundo exterior, construída com vocábulos simples, repetições e analogias.

A imagem da estufa é, com efeito, emblemática: uma prisão de vidro, transparente, que, a um só tempo, imobiliza e oferece, inatingível, o mundo exterior. Toda a vegetação, tal qual uma floresta nascida na alma, projeta-se para um mundo que não pode ser plenamente conquistado. Assim sendo, os versos que se formam são lamentos, pedidos de perdão, expressão de uma melancolia profunda perante a existência. No momento da eclosão dos poemas em versos livres, o poeta então se volta para o mundo, no desejo de comungar com a dor de seus semelhantes, os seres humanos.

É o caráter melancólico e lânguido dos poemas de *Serres chaudes* que costuma servir de pilar para análises que privilegiam o que seus versos contêm de decadente. Para o crítico Michael Riffaterre, todos os elementos da receita poética decadentista estão presentes em sua poesia:

Désespoir, fatigue morale, ennui, désirs vagues, aspirations sans but précis, mélancolie sans cause déterminée, un dégoût de vivre – tous les ingrédients du *spleen* romantique que les Décadents ont hérité de Baudelaire se trouvent dans *Serres chaudes*.⁸⁰

Michael Riffaterre, no artigo “Traits décadents dans la poésie de Maeterlinck”, como o título evidencia, examina *Serres chaudes* sob a ótica do decadentismo, procurando ressaltar elementos que acredita terem sido tradicionalmente desprezados pela crítica. Para Riffaterre, a quebra da convenção poética é evidente e, sem dúvida, merece atenção. Entretanto, não invalida a influência decadente que se verifica.

⁸⁰ RIFFATERRE, Michael. “Traits décadents dans la poésie de Maeterlinck”. In: *La production du texte*. Paris: Seuil, 1979. p.199.

Para Paul Gorceix, grande estudioso da obra de Maeterlinck, que se propõe a tratar da modernidade de *Serres chaudes*, o provável equívoco da análise de Riffaterre seria privilegiar seu conteúdo decadente em detrimento de seu aspecto mais relevante, ou seja, a questão lingüística:

[...] nous ne comprendrons rien au projet esthétique de Maeterlinck, nous passerons à côté de la dimension intérieure et de la portée humaine de ses poèmes, si nous réduisons le texte à un simple jeu verbal, si nous le lisons comme une suite de variations purement formelles, arbitraires. Démarche qu'a choisie Michael Riffaterre dans un essai demeurant fort suggestif où il analyse les "traits décadents" dans les *Serres chaudes*. Car quels que soient les apports de cette approche, celle-ci laisse de côté ce qui est à nos yeux l'essentiel : l'expérience intense du moi qui se conquiert en inventant, en construisant, en incarnant au moyen du langage sa pensée poétique.⁸¹

Na verdade, esses dois pontos de vista aparentemente antagônicos são importantes na medida em que evidenciam a controvérsia em torno de *Serres chaudes*. Michael Riffaterre, ao eleger a via decadente para analisar o volume de poesia de Maeterlinck, não despreza e tampouco desconsidera seu caráter de renovação lingüística. De fato, é possível apreender de seu artigo que o código decadente não foi senão um instrumento explorado pelo autor belga para seu próprio experimento lingüístico:

Des transformations si constantes et si radicales, menaçant évidemment la mimésis, détruisant si ouvertement la référentialité du langage, suggère que le trait décadent qui caractérise *Serres chaudes*, c'est la visibilité de l'artifice...l'évidente synonymie que le texte propose entre des images fort différentes, la déformation de ces images selon un modèle invariable contraignent le lecteur à les déchiffrer non pas en fonction d'une réalité dont elles sont désormais divorcées, mais en fonction de ce modèle, c'est-à-dire et la structure... un idiolecte se développe, qui crée ce rapport unique du fond et de la forme à partir duquel le lecteur rationalise une originalité, le faire d'un artiste, un style...⁸²

⁸¹ GORCEIX, *op.cit.*, p.50.

⁸² RIFFATERRE, *op. cit.*, p. 214.

Primorosa e esclarecedora continua sendo a introdução de Joseph Hanse à edição definitiva da *Poésie Complète* de Maeterlinck, texto que se constitui num clássico da fortuna crítica do autor.

Levando em consideração a filiação de *Serres chaudes* com a poesia decadente, Joseph Hanse observa, entretanto, que seus poemas se distanciam do código decadente em três aspectos fundamentais, que evidenciam sua originalidade: a ausência do vocábulo raro, o forte sentimento cristão e a ruptura com o elemento narrativo:

L'originalité du poète ne reside pas seulement dans la simplicité de son vocabulaire et dans cette spiritualité chrétienne... S'il ressemble aux décadents, il opte dès le début pour une poésie dégagée de l'événement, du support narratif ou descriptif.⁸³

O sentimento cristão assim como a escolha de um vocabulário mais simples são ressonâncias de uma influência fundamental na formação artística de Maeterlinck: seu contato com a obra de Ruysbroeck l'Admirable, cuja leitura fará "l'occasion d'un bouleversement intime et immédiat"⁸⁴.

Jan Van Ruysbroeck (1293-1381), conhecido como Ruysbroeck l'Admirable, teólogo e místico medieval flamengo, compôs obras como *L'Ornement des noces spirituelles*, traduzida entre 1885-1889 por Maeterlinck, e *Le Livre de Douze Béguines*. Suas obras marcam a origem da *Devotio moderna*, movimento ascético dos séculos XIV e XV, representado sobretudo pela obra *Imitação de Cristo*, atribuída a Thomas de Kempis. Ruysbroeck foi beatificado pelo Papa Pio X em 1908.

A influência desse místico medieval na obra do autor de *Pelléas et Mélisande*, como Joseph Hanse revela e analisa em seu ensaio "De Ruysbroeck à *Serres chaudes*: le premier Maeterlinck", é decisiva e fundamental. Na obra do teólogo flamengo, o jovem escritor belga encontra o modelo de símbolo ideal para a renovação da arte poética:

⁸³ HANSE, Joseph. "Introduction, Notes et Variantes". In: MAETERLINCK. *Poésie Complète*. Bruxelles: La Renaissance du Livre, 1965. p.9.

⁸⁴ POUILLIART, Raymond. "L'orientation religieuse de Maeterlinck en 1887 et 1888". Académie Royale de Langue et de Littérature Française. Bruxelles, 1964. p.252.

Que Ruysbroeck ait exercé sur lui [Maeterlinck] une profonde influence du point de vue spirituel, on ne s'en étonnera pas [...] cette méditation sur Ruysbroeck a entraîné Maeterlinck vers une nouvelle esthétique, vers des réflexions qui ont bouleversé son art [...] Il a été frappé par le symbolisme de Ruysbroeck [...] Maeterlinck est ébloui par la prose de Ruysbroeck, parfois 'écaillée d'assonances, entremêlée de vers', et dont l'obscurité est sillonnée par les éclairs des images. Le flamand de son auteur lui paraît posséder 'toute la puissance intrinsèque des langues à peu près immémoriales'.⁸⁵

A obra de Ruysbroeck chegou aos olhos de Maeterlinck pelas linhas de *À Rebours*, de J. K. Huysmans, para quem então enviaria um exemplar de *Serres chaudes*, em 1889, com a seguinte dedicatória:

À Joris Karl Huysmans – Au Maître profondément admiré qui m'a mis sur la voie de Ruysbroeck.⁸⁶

Na famosa biblioteca do decadente des Esseintes, protagonista de *À Rebours*, há um volume de trechos escolhidos, traduzidos por Ernest Hello, que, não por caso, era “mestre espiritual” de Villiers de L'Isle-Adam.

Em carta de dezembro de 1885 a Rodolphe Darzens, de volta a Gand após uma estada de cerca de dois meses em Paris, Maeterlinck manifesta, pela primeira vez, a descoberta de Ruysbroeck e suas impressões:

Maintenant il faut que je te parle encore de ceci: j'ai découvert (à peu près) un Ermite ou un Illuminé Flamand du XIII^{ème} siècle, *Ruysbroeck L'Admirable*, dont Ernest Hello a traduit en français – presque scandaleusement d'ailleurs – certains fragments d'après une vieille et inexacte traduction latine du texte flamand. Or j'ai retrouvé ce texte flamand original et authentique puisque c'est au cloître même de la Vallé Verte où le mystique est mort et enseveli. Eh bien, jamais je n'ai éprouvé une joie ni un étonnement pareils, c'est l'homme *de génie absolu* et dont l'oeuvre est immense matériellement – autrement surtout – cela est tout le temps au-dessus de tout, et cela va jusqu'où l'on n'a jamais été ; enfin, en voilà assez... j'ai traduit, intégralement, deux de ces 12 oeuvres, *Le Livre des XII Béguines* et *L'Ornement des noces spirituelles* et

⁸⁵ HANSE, Joseph. “De Ruysbroeck à *Serres chaudes*: le premier Maeterlinck”. In: *Naissance d'une littérature*. Bruxelles: Labor, 1992. p. 200.

⁸⁶ HANSE, J. “Introduction”. In: MAETERLINCK. *Poésies Complètes*. Bruxelles : La Renaissance du Livre, 1965. p.18.

de plus j'ai écrit une introduction assez longue, où j'ai reproduit les passages les plus étonnants de ses autres ouvrages.⁸⁷

De fato, tão logo entra em contato com a obra de Ruysbroeck, Maeterlinck começa a trabalhar na tradução de *L'Ornement des noces spirituelles*, precedida de um ensaio em que resume, agora de maneira mais trabalhada, as marcas que o místico medieval imprime em seu pensamento e, conseqüentemente, em sua obra:

Je connais peu d'auteurs plus maladroits que lui ; il s'égare par moments en d'étranges puérités [...] Il n'a extérieurement aucun ordre, aucune logique scolastique. Il se répète souvent, et semble parfois se contredire. Il joint l'ignorance d'un enfant à la science de quelqu'un qui serait revenu de la mort. Il a une syntaxe tétanique qui m'a mis plus d'une fois en sueur. Il introduit une image et l'oublie. Il emploie même un certain nombre d'images irréalisables ; et ce phénomène, anormal dans une oeuvre de bonne foi, ne peut s'expliquer que par sa gaucherie ou par sa hâte extraordinaire. Il ignore la plupart des artifices de la parole et ne peut parler que d'ineffable. Il ignore presque toutes les habitudes, les habiletés et les ressources de la pensée philosophique, et il est astreint à ne penser qu'à l'incogitable. Lorsqu'il nous parle de son petit jardin monacal, il a de la peine à nous dire suffisamment ce qui s'y passe ; il écrit alors comme un enfant [...] Toute cette oeuvre, d'ailleurs, est comme un verre grossissant, appliqué sur la ténèbre et le silence... C'est de l'invisible qui transparaît par moment, et il faut évidemment quelque attention à guetter ses retours [...] (p.63 – Grifos do autor).

As palavras acima poderiam definir de uma forma sucinta e simplista, dir-se-ia, o teatro simbolista de Maurice Maeterlinck. Essas linhas, entretanto, não são *sobre* a obra de Maeterlinck, mas sim trechos de seu ensaio introdutório à tradução de *L'Ornement des noces spirituelles*, de Ruysbroeck L'Admirable.

Como afirma Jacques Brosse, em seu prefácio à edição de 1990 para a tradução de Maeterlinck de *L'Ornement des noces spirituelles*, “la rencontre semblait improbable; elle fut décisive”⁸⁸.

É o que igualmente atesta Joseph Hanse, apontando para a transformação sensível que se verifica na evolução da obra de Maeterlinck:

⁸⁷ MAETERLINCK, “Ruysbroeck, l'Admirable”. In: *Le Trésor des humbles*. Bruxelles: Labor, 1998. p. 63-74. Todas as citações referem-se a esta edição.

⁸⁸ BROSSE, Jacques. “Préface”. In: *L'ornement des noces spirituelles: traduit du flamand et accompagné d'une introduction par M.Maeterlinck*. Bruxelles: Paul Lacomblez, 1990. p.“c”.

Une transformation radicale, aussi nette dans la pensée que dans l'expression, se manifeste dès le mois de juin 1886, quand paraissent dans *La Pléiade* les premiers poèmes de *Serres chaudes*. Et ce nouveau Maeterlinck, c'est déjà – on pourra le constater plus tard – celui qui se révélera sous un deuxième aspect, dans les drames de 1889 et 1890: car il y a entre *Serres chaudes*, surtout dans leurs pièces et vers libres, et les premiers drames une évidente parenté, sensible dans une partie des thèmes comme dans la nature d'un grand nombre d'images.⁸⁹

Para que se compreenda essa transformação, mais uma vez é importante ter em mente o contexto lingüístico-cultural em que Maurice Maeterlinck estava inserido, pois o autor sonhava com uma linguagem poética reveladora de sua sensibilidade e percepção flamenga:

[...] il [Maeterlinck] rêve de créer une manière, une écriture originale qui seraient l'expression des traditions, de la sensibilité, de la singularité que représentent les Flamands au seins des lettres françaises.⁹⁰

A obra de Ruysbroeck l'Admirable entrou em cena no momento certo para Maeterlinck. Ainda em sua cidade natal, conhecia o movimento literário que se difundia na França e na Bélgica. Era leitor de Chenier, Hugo, Banville e Gautier. Admirava Baudelaire, "le plus pur de nos maîtres". Com Charles Van Lerberghe e Gregoire Le Roy, amigos dos tempos do Collège Sainte-Barbe, era assinante do periódico *La Jeune Belgique*, para o qual enviou seus primeiros poemas, ainda à moda parnasiana.

Foi nesse momento também que Maeterlinck teve seu primeiro contato com o meio literário parisiense, formado em torno de Villiers de L'Isle-Adam. Desse grupo, faziam parte Pierre Quillart, Ephraïm Mikhaël, Saint-Pol-Roux, Camille Bloch, Alexandre Tausserat e Rodolphe Darzens. As sementes do simbolismo começam, então, a germinar na obra do autor belga. Nancy Delay afirma que "peu après la lecture du mystique flamand... Maeterlinck se ralia à l'école symboliste"⁹¹.

⁸⁹ HANSE, J. "Le premier Maeterlinck". In: *Naissance d'une littérature*. Bruxelles: Labor, 1992. p.183.

⁹⁰ GORCEIX, P. "Préface". In: MAETERLINCK, M. *Serres chaudes, Quinze Chansons, La Princesse Maleine*. Paris: Gallimard, 1983. p.9.

⁹¹ DELAY, Nancy. "Le premier symbole maeterlinckien". In: *Correspondance: Maurice Maeterlinck – revista hispano-belga*, n.6. Albacete: Gráficas y Cartonajes Colomer, S.A., noviembre 2000. p.17.

Em estado de êxtase místico e de fruição estética, Maeterlinck encontrava no místico flamengo um novo mundo:

Il découvre avec nostalgie un nouveau visage du monde, d'un monde où l'homme se dépasse, celui de l'amour absolu, d'une 'délectation au-dessus de la raison', un monde où l'on a faim et soif de Dieu.

Essa “fome” e essa “sede de Deus” manifestar-se-ão com clareza e pela primeira vez em alguns poemas do volume *Serres chaudes*, como podemos observar em “Oraison”:

[...]
Ouvrez-moi, Seigneur, votre voie,
Éclairez-y mon âme lasse,
Car la tristesse de ma joie
Semble de l'herbe sous la glace.⁹²

A crítica recente tem cada vez mais estudado as relações entre a obra dramática de Maeterlinck e os escritos de Ruysbroeck. Sua teoria teatral e seu drama simbolista, como veremos, estão necessariamente vinculados à poesia escrita sob a influência do escritor místico.

Em recente dissertação de mestrado sobre *L'Oiseau bleu*, Elizabeth Ubiali comenta a relação entre a poética de *Serres chaudes*, o misticismo Ruysbroeck e a produção dramatúrgica de Maeterlinck:

Em *Serres chaudes* Maeterlinck conseguiu dar uma forma tangível ao invisível, entrelaçando uma rede sutil de correspondências entre os seres e o cosmos. Muito significativa é a influência de Ruysbroeck na dramaturgia de Maeterlinck, que o considerava um iluminado. Através desse autor flamengo do século XIII revelam-se na obra de Maeterlinck as marcas do ocultismo, do espiritismo e da fascinação pelo desconhecido, celebrando a dimensão mística da cultura flamenga. Segundo Maeterlinck, Ruysbroeck foi um mestre e sua obra lhe deu base para sua criação. Ruysbroeck lhe ensina que o homem não é o centro do mundo, que ele está situado numa escada em cujo alto e baixo atinge-se o infinito, e que ao poeta cabe a tarefa de

⁹² MAETERLINCK, M. *Serres Chaudes, Quinze Chansons, La Princesse Maleine*. Paris: Gallimard, 1983. p.63.

cercar, delimitar o indizível que pode ser dito apenas através da linguagem dos símbolos.⁹³

Como afirma Joseph Hanse,

Ruysbroeck lui dévoile un Dieu d'amour, une religion où il y a une place pour l'élan et la ferveur. Mais en même temps il lui offre du symbolisme, qui n'est pas encore baptisé, un exemple audacieux, par sa faculté d'exprimer l'inexprimable, par son langage créateur et polyvalent, aux mots simples et nus, aux 'similitudes inouïes', par ses images et ses approches successives, 'peuplés d'admirables rêves endormis'.⁹⁴

O interesse fundamental da influência que Maeterlinck recebe da visão de mundo e da prosa de Ruysbroeck, entretanto, não diz respeito ao misticismo que o autor belga vivencia no plano pessoal de sua espiritualidade. O que nos interessa aqui é examinar como a experiência mística desencadeada pela leitura do autor medieval repercutiu na pesquisa lingüística e na produção dramática de Maeterlinck.

Ruysbroeck, assim sendo, revela ao jovem escritor novas possibilidades no plano da linguagem poética.

J'incline à croire que toute langue pense toujours plus que l'homme, même de génie, qui l'emploie et qui n'en est que le coeur momentané.

Com Ruysbroeck, como observa Patrick McGuinness, autor de *Maurice Maeterlinck and the making of modern theatre*, "Maeterlinck is captivated by the possibilities offered by actively *violating* language, forcing it into new and unexplored combinations"⁹⁵.

O discurso peculiar de Ruysbroeck, como podemos ver no excerto abaixo, proporciona a Maeterlinck uma reflexão sobre os limites da linguagem e a possibilidade de explorá-los. As repetições de palavras quotidianas, que fascinarão Maeterlinck, já podem ser localizadas:

⁹³ UBIALI, Elizabeth. *Da cabana ao infinito: uma viagem-sonho em "O Pássaro azul" de Maurice Maeterlinck*. São Paulo: Anablume, 2002. p.49.

⁹⁴ HANSE, J. "Introduction". In: MAETERLINCK. *Poésies Complètes*. Bruxelles: La Renaissance du Livre, 1965. p.18.

⁹⁵ MCGUINNESS, Patrick. *Maurice Maeterlinck and the making of modern theatre*. Oxford: Oxford University Press, 2000. p.32. Grifos do autor.

La contemplation est une science sans mode,
 Qui reste toujours au-dessus de la raison.
 Elle ne peut descendre en la raison,
 Et la raison ne peut s'élever au-dessus d'elle
 [...]
 Et toutes les oeuvres de la raison y défont.
 [...]
 L'absence de mode est au-dessus de la raison,
 Mais non sans raison.
 Elle voit toute chose sans étonnement.
 L'absence de mode voit, mais elle ne sait quoi,
 C'est au-dessus de tout, et ce n'est ni ceci ni cela.⁹⁶

Sobre esse trecho, Maeterlinck observa:

Dès lors, il emploie une étrange prose, noire comme le vide effrayant qu'il distingue, analogue aux grands froids qui règnent au-dessus des images, avec de bleuissantes éjaculations à travers les obscures glaces de l'abstraction. Et lorsqu'il descend un moment jusqu'aux similitudes, il ne touche qu'aux plus éloignées, aux plus subtiles et aux plus inconnues.⁹⁷

Para o autor, as línguas germânicas seriam transparentes, enquanto que os idiomas originados do latim seriam opacos. Sua tradução de Ruysbroeck é uma tentativa também de imprimir no texto em francês a atmosfera de "langue immémoriale" do místico flamengo. Maeterlinck deseja expor as limitações da linguagem por meio da própria linguagem, explorando o que considera ser a precariedade da língua francesa para expressar a vastidão do ser humano e de seus sentimentos:

Il fallait, pour réaliser un peu, ici comme ailleurs, ces terreurs de l'amour, une langue qui eût la toute-puissance intrinsèque des langues à peu près immémoriales. Or le flamand la possède et peut-être que plusieurs de ses mots ont encore en eux les images des époques glaciaires.

⁹⁶ RUYSBROECK, *apud* MAETERLINCK, "Ruysbroeck". In: *Introduction à une psychologie des songes*. Bruxelles: Labor, 1985. p.72.

⁹⁷ *Idem*.

No *Cahier bleu*, que logo comentarei, Maeterlinck declara que “tout vers est obscur en proportion de l’intelligence du poète. S’il l’explique c’est qu’il est étonné de se comprendre - ce qui ne pas dénonce pas de glorieuses habitudes - S’il est obscur c’est qu’il se comprend immédiatement, et se met au dessus de tous ceux qui ne les comprendront pas”⁹⁸. Em *Ruysbroeck*, afirma que “un auteur sincère et de bonne foi n’est jamais obscur au sens éternel de ce mot, parce qu’il se comprend toujours lui-même et infiniment au-delà de ce qu’il dit”. O poeta seria um “chimiste spirituel disposant son âme aux réactions des impressions – ses opérations correspondent strictement aux manipulations matérielles, ou plutôt sont les mêmes, le réel n’existant qu’intellectuellement”.

Seguindo a mesma linha de raciocínio, Maeterlinck afirma, em sua introdução à tradução de *L’Ornement des nocces spirituelles*:

Les mots, ainsi qu’on l’a fait remarquer, ont été inventés pour les usages ordinaires de la vie, et ils sont malheureux, inquiets et étonnés comme des vagabonds autour d’un trône, lorsque, de temps en temps, quelque âme royale les mène ailleurs. Et d’un autre côté, la pensée est-elle jamais l’image exacte du je ne sais quoi qui l’a fait naître, et n’est-ce pas toujours l’ombre d’une lutte que nous voyons en elle...? (p.73)

Temos aqui uma nova apreensão da linguagem. Não se trata apenas da palavra autônoma de Mallarmé, mas da palavra “triste”, mal utilizada e incompreendida. Ruysbroeck seria uma das poucas “âmes royales” capazes de compreendê-las e usá-las de uma maneira distinta, e não apenas para “les usages ordinaires de la vie”. A linguagem do místico flamengo, revela-se para o autor, como uma linguagem da alma.

Um outro aspecto que igualmente fascina Maeterlinck no discurso do místico medieval é a recorrência de palavras simples, que, inter-relacionadas, constroem um universo rico de significados:

[...] je veux parler d’une étrange insistance sur certains mots ordinaires, de manière à en faire apparaître les aspects inconnus et parfois effrayants, en sorte que si l’on s’imagine à peu près, une attention analogue à quelque intense éclairage appliqué à

⁹⁸ WIELAND-BURSTON, *op.cit.*, p.98. Os trechos entre <> indicam anotações posteriores acrescentadas por Maeterlinck.

une pensée mal examinée à l'origine et s'étalant ensuite, sous une illumination graduelle, jusqu'en des épouvantements singuliers, à moins qu'elle ne s'enflamme absolument. (p.75)

Tal afirmação revela o desejo do poeta de se tornar “magicien des mots *quotidiens*, ordinaires, délibérément combinés dans le but de suggérer l'ineffable, ‘l'inouï’”⁹⁹. Conseqüentemente, em *Serres chaudes*, a imagem dominará o plano poético, resultante de combinações paradoxais como “un glacier au milieu des prairies de Juillet” e “um matelot dans le désert”.

A tarefa de apreender essa linguagem glacial e transparente de Ruysbroeck, no entanto, é árdua, e Maeterlinck tem perfeito entendimento do problema:

Il faut tenir compte aussi de ce monde inconnu que ses phrases devaient éclairer à travers les doubles et pauvres vitres de corne des mots et des pensées [...] Je sais qu'il y a, sur ses pages, l'ombre portée d'objets que nous ne nous rappelons pas avoir vus, dont le moine ne s'arrête pas à élucider l'usage, et que nous ne reconnâtrons que lorsque nous verrons les objets eux-mêmes de l'autre côté de la vie ; mais, en attendant, cela nous a fait regarder au loin, et c'est beaucoup. Je sais encore que maintes de ses phrases flottent à peu près comme de transparents glaçons sur l'incolore mer du silence, mais elles existent ; elles ont été séparées des eaux, et c'est assez.¹⁰⁰

Essa palavra, que, na definição de Delphine Cantoni, desencadará “la communication au-dessus de paroles”¹⁰¹, será, num primeiro momento, o foco de atenção de Maeterlinck, e florescerá em alguns de seus poemas de *Serres chaudes*. A própria metáfora da estufa como aprisionamento da linguagem evidencia a marca de Ruysbroeck.

No cerne desse encarceramento da alma, está o poeta, oprimido por um mundo transparente e opaco em que as palavras, na boa definição de Delphine Cantoni, “ne sont-ils que souvent un écran transparent sur lequel se profile l'ombre d'un sens qui les dépasse”¹⁰². Em *Serres chaudes*, um exemplo dessa possibilidade de violar a

⁹⁹ GORCEIX, *op. cit.*, p.14.

¹⁰⁰ *Idem*.

¹⁰¹ CANTONI, Delphine. “La poétique du silence dans *Pelléas et Mélisande*”. *Annales de la Fondation M. Maeterlinck*. Gand, 1992. Tome 29, p.83.

¹⁰² *Idem*, p.84.

linguagem por meio de combinações inesperadas pode ser visto no poema “Âme de Serre”:

ÂME DE SERRE

Je vois des songes dans mes yeux;
Et mon âme enclose sous verre,
Éclairant sa mobile serre,
Affleure les vitrages bleus.

Ô les serres de l'âme tiède,
Les lys contre les verres clos,
Les roseaux éclos sous leurs eaux,
Et tous mes désirs sans remède!

Je voudrais atteindre, à travers
L'oubli de mes pupilles closes,
Les ombelles autrefois roses
De tous mes songes entr'ouverts...

J'attends pour voir leurs feuilles mortes
Reverdir un peu dans mes yeux,
J'attends que la lune aux doigts bleus
Entr'ouvre en silence les portes.

Nesse poema, tanto a estrutura quanto a temática mostram afinidades com o teatro que o autor está prestes a desenvolver. A atmosfera de opressão se revela logo no título, que, sem remeter diretamente a uma analogia entre “alma” e “estufa”, anuncia uma entrevisão do poeta que, aprisionado sob o vidro, vê os sonhos dentro de seus olhos.

As rimas apresentam imagens que remetem a transparência e opacidade: “verre/serre”, “clos” / “eaux”, à “travers” / “entr'ouverts”. Os “vitrages bleus” encontram sua ressonância em “yeux”, revelando o que pode ser visto com os olhos fechados do sono. Há uma atmosfera de reclusão, simbolizada pela presença sufocante da estufa, e igualmente de fuga, representada pelo sonho. A alma, silenciosa e sorrateiramente, tenta abrir as portas da prisão que encerra o poeta e o impede de usufruir do mundo externo. A própria vegetação do mundo interior da

estufa, embora exuberante, também busca se libertar, como apreendemos da imagem dos “lys contre les verres clos”.

As rimas internas também contribuem para a construção de um ambiente fechado, que se tenta se movimentar para além dos limites de vidro da estufa, expressando o desejo da alma de se libertar do cárcere opressivo. É o que podemos observar em pares como “songes” / “vitrages” e “pupilles” / “ombelles”.

Temos a imagem de uma alma enferma, triste e oprimida, buscando, no sonho e no esquecimento, evasão de um mundo que sufoca e aprisiona. Doente de um mal incurável e de seus “désirs sans remède”, que, como os lírios, tentam, em vão, romper as paredes de vidro, a alma se perde no esquecimento das “pupilles closes”, que sonham com um mundo exterior livre e exuberante. Esse mundo exterior, entretanto, aos poucos se revela a projeção de um mundo ideal existente no interior da alma do poeta, e não de uma realidade concreta. As imagens que descobrimos são, assim, desencadeadas por um processo de desestruturação do elemento real, uma vez que todo o movimento do poema se faz nos limites da imaginação do poeta, ou seja, o elemento que nos parece real não é senão o mundo interior, o universo do desejo do poeta.

Como Patrick MacGuinness observa, o contraste entre o encarceramento da estufa e a exuberância da vegetação exterior desencadeará uma série de imagens que, aos poucos, se desintegram:

The hothouse artifice of Decadence, with Maeterlinck, produces a new and aberrant poetic vegetation: beneath the shimmering surface of ‘analogies’ and ‘symboles’, the images fragment and collide as the would-be unifying structures disintegrate.¹⁰³

Imagens aquáticas, de transparência, geleiras, águas límpidas, em contraste com um clima de asfixia, são abundantes em *Serres chaudes* e sua inspiração é, mais uma vez, o universo de Ruysbroeck:

[...] il [Ruysbroeck] aime aussi les miroirs, les reflets, le cristal, les fontaines, les verres ardents, les plantes d’eau, les pierreries, les fers rougis, la faim, la soif, les poissons, les étoiles, et tout ce qui l’aide à doter ses idées de formes, visibles et prosternées

¹⁰³ McGUINNESS, *op. cit.* p.33.

devant l'amour, sur les cimes transparentes de l'âme, et à fixer l'inouï qu'il révèle avec calme. (p. 72)

A leitura de Ruysbroeck revelou ao autor belga o modelo de símbolo que, segundo Anna Balakian, “foi a forma mais bem-sucedida de símbolo, criada pela fusão da realidade física ou concreta com o estado de espírito interior ou abstrato”¹⁰⁴.

De fato, uma das obsessões dos textos místicos é a dificuldade de se representar por meio da linguagem os vários estados de alma. A floresta de símbolos de Maeterlinck, nascida das raízes de Ruysbroeck, não é um templo de vivos pilares. É uma vegetação hostil e glacial, que simboliza a alma atormentada e oprimida.

Exprimer surtout cette sensation d'emprisonnés, d'étouffés, de haletants en sueur qui veulent se séparer, s'en aller, s'écarter, fuir, ouvrir, et qui ne peuvent pas bouger. Et l'angoisse de cette destinée contre laquelle ils se heurtent la tête comme contre un mur et qui les serre de plus en plus étroitement l'un contre l'autre.¹⁰⁵

Essa vegetação exuberante e opressiva toma conta do cenário da terceira peça simbolista de Maeterlinck, *Les Aveugles*, de 1891. A rubrica inicial de *Les Aveugles*, uma das mais longas do teatro simbolista do autor, situa um grupo de cegos perdidos numa floresta cercados por uma vegetação hostil e sufocante:

De grands arbres funéraires, des ifs, des saules pleureurs, des cyprès... Une touffe de longs asphodèles maladifs fleurit... Il fait extraordinairement sombre, malgré le clair de lune qui, çà et là, s'efforce d'écarter un moment les ténèbres des feuillages.¹⁰⁶

Assim, verificamos que Maeterlinck era também um contemplador, e, assim, um observador do homem e da natureza, do lugar do ser humano no mundo, seu destino e sua relação com o misterioso e o desconhecido. Sua obra inteira – contos, peças de teatro, ensaios - revela essa contemplação.

¹⁰⁴ BALAKIAN, *op. cit.*, p.87.

¹⁰⁵ McGUINNESS, *op. cit.*, p.159.

¹⁰⁶ MAETERLINCK. “Les Aveugles”. In: *Théâtre Complet*. Genève: Slatkine, 1979. p.249. Vol. I.

3.1.2 - *Le Cahier bleu*

Antes de elaborar suas teorias teatrais e de escrever suas peças simbolistas, Maeterlinck refletiu sobre poesia e teatro. Tais reflexões foram registradas na forma de um documento precioso, descoberto pela *Fondation Maurice Maeterlinck* em 1957¹⁰⁷. Trata-se do *Cahier bleu*, um pequeno caderno escolar azul, preenchido pela mão do autor entre a primavera ou o verão de 1888 e o primeiro trimestre de 1889, e que fazia parte da coleção particular de Paul Éluard¹⁰⁸.

Documento precioso, como disse, pois permite investigar a evolução do autor que o caderno testemunha, especialmente no que diz respeito à questão da linguagem e à arte teatral. O *Cahier bleu* não é, entretanto, um tratado sobre o teatro. Suas últimas páginas anunciam apenas os esboços de uma teoria teatral. Maeterlinck faz anotações sobre a poesia inglesa e norte-americana, menciona autores como Hippolyte Taine, Shakespeare, Walt Whitman, Edgar Allan Poe, Villon, Villiers de L'Isle-Adam, Mallarmé entre outros, divaga sobre a Idade Média e reflete sobre as culturas germânica e latina.

Um dos elementos mais importantes do *Cahier bleu*, um dos germes de suas reflexões lingüísticas, advém de uma distinção essencial estabelecida entre a herança cultural germânica e a herança cultural latina. A arte germânica seria superior à arte latina, sobretudo pelas diferentes atitudes do homem germânico e latino perante o mundo. O homem germânico teria mantido um olhar mais infantil e sensível, enquanto que os latinos teriam do mundo uma visão mais superficial. Tal distinção se explicaria pelo fato de os germânicos não haverem sofrido influência do Renascimento, com exceção dos flamengos e dos holandeses, e, assim, teriam permanecido mais tempo ligados ao universo medieval, alheios à influência greco-romana presente entre os povos de origem latina.

Atormentado pela busca lingüística peculiar aos autores do Simbolismo, manifestada obsessivamente na obra de Stéphane Mallarmé, Maeterlinck, ao conceber sua própria obra, expressou suas inquietações lingüísticas por meio de

¹⁰⁷ "L'existence du *Cahier bleu* fut signalée pour la première fois dans les *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck* 1957". WIELAND-BURSTON, J. (texte établi, annoté et présenté par). In: *Le Cahier Bleu*. Bruxelles: *Annales de la Fondation Maeterlinck*, 1976. Tome XXII, p.13.

¹⁰⁸ *Idem*, p.7-9.

uma apreensão particular da palavra e de sua condição de instrumento primordial da comunicação humana. Um ponto de partida dessa reflexão pode ser localizado nessa distinção fundamental entre germânicos e latinos.

Como J. Wieland-Burston observa, o germanismo estava em voga na França do século XIX, sobretudo com os estudos de Madame de Staël:

L'idée d'un tempérament germanique différent et, à maints égards, supérieur au tempérament latin est fort répandue en France depuis le début du XIX^e siècle, depuis que Mme de Staël, s'inspirant de la théorie de climats de Montesquieu et des vues romantiques de Friedrich et d'August Wilhelm Schlegel révéla aux Français la sensibilité des Allemands comme un des traits typiques des hommes du Nord. Depuis lors, et sur la base des théories déterministes, on parla souvent des différences entre les races germaniques et latines.¹⁰⁹

Entretanto, no caso específico de Maeterlinck, deve-se levar em conta não apenas a questão nacional, mas igualmente o problema lingüístico, pois, como vimos, um conflito primordial se estabelece no nível da língua e da linguagem. Idioma e cultura desde cedo se configuram como questões cruciais em sua obra.

Nascido em Gand, cidade da Bélgica flamenga, detentora de um passado medieval exuberante, o escritor recebeu uma educação “classique, religieuse et purement française”, uma vez que “le français était alors à la fois la langue de culture et la langue usuelle de la bourgeoisie flamande”¹¹⁰.

Naquele momento, em fins do século XIX, a cidade, distante e saudosa de seu esplendor de séculos anteriores, “était gouvernée par une bourgeoisie d'expression française, plus attachée aux biens de ce monde qu'aux conquêtes de l'esprit”¹¹¹. O mundo burguês da Europa ocidental da época, como vimos, vivia um momento de apogeu materialista.

A geração de Maeterlinck e, mais especificamente, a geração simbolista, vem expressar um sentimento de vazio perante um mundo dominado pelo positivismo e, assim, a conseqüente necessidade de resgatar novos valores, inclusive espirituais:

¹⁰⁹ *Ibidem*, p.27.

¹¹⁰ MORTIER, Roland. “Histoire d'une vie”. In: *Maurice Maeterlinck*. Bruxelles: La Renaissance du Livre, 1962. p.16-17.

¹¹¹ ANDRIEU, Jean-Marie. *Maurice Maeterlinck*. Paris: Éditions Universitaires, 1962. p.223.

Ainsi le théâtre symboliste – que l'on pourrait aussi bien appeler “antinaturaliste” – se laisse tout autant définir par sa haine profonde de l'*élément-terre* (et par son corollaire : un certain mépris pour la réalité matérielle du théâtre) que par son aspiration vers le ciel et les hautes sphères de l'esprit.¹¹²

Refletindo sobre o contexto de um flamengo educado à moda clássica francesa, observamos que o próprio Maeterlinck experimentava o sabor da distinção entre latinos e germânicos, revelando, por meio de uma suposta superioridade cultural, o valor que ele mesmo atribuía à sua origem nórdica. O grande dilema talvez tenha sido o de expressar esse sentimento avesso à cultura latina e particularmente à língua francesa *em francês*, o que provavelmente justifica o teor de ressentimento que certas passagens do *Cahier bleu* denunciam:

L'éducation latine (née de la Grecque) semble le grand mal qui a arrêté le progrès naturel qui aurait dû continuer les primitifs, pour rester en communication avec la nature et l'âme, elle pèse plus lourdement sur les races latines aujourd'hui, parce qu'à l'éducation se joint l'instinct de la race, deux portes qui ferment presque tous leurs horizons [...]¹¹³

Para Patrick McGuinness, autor de *Maurice Maeterlinck and the making of modern theatre*, a valorização da cultura germânica em detrimento da herança latina se fundamenta, como observei, num contexto específico para o belga-flamengo educado em francês:

A further context on Maeterlinck's early writing is [...] the issue of *Belgianness* itself. For the *fin de siècle* Belgian, writing in French but rooted in Flemish culture, the question of language is more than theoretical, and Maeterlinck's early work engages fascinatingly with the relationship between the French language and the Flemish heritage with which it interacts. *Le Cahier bleu* is an attempt to define a rival culture, “germanité”, as an antidote to the dominance (and decadence) of the French. [...] the problematic status of language is given added tension in the work of the Belgian

¹¹² SARRAZAC, Jean-Pierre. “Reconstruire le réel ou suggérer l'indicible”. In: *Le Théâtre en France*, sous la direction de Jacqueline de Jomaron. Paris: Armand Colin, 1992. p.722.

¹¹³ MAETERLINCK : *Le Cahier Bleu*. In: *Annales de la Fondation Maeterlinck*. Gand, 1976. Tome 22, p.114-115. Todas as citações referem-se a esta edição.

symbolists, as Flemish is culturally foregrounded but linguistically repressed, while cultural resistance to French is articulated in French. Maeterlinck and his compatriots assert an indigenous “Germanic” tradition (Flemish primitive paintings or the cityscapes of Bruges and Ghent) as a means of differentiating themselves from the culture of the language in which they write. There is, among Belgian Symbolism, a sense of *foreignness* within the French language.¹¹⁴

Determinadas passagens do *Cahier bleu* apresentam a cultura francesa como um terreno depauperado e estéril, sem nenhum vestígio de legado artístico:

À quelqu’habitant de Jupiter, descendu sur terre, les Anglais offriraient en témoignage de leur être deux volumes: l’un contenant Hamlet, le roi Lear et Othello, l’autre le Paradis Perdu. Mais la France, qu’offrirait-elle? et où? quoi, sa meilleure offrande doit être présentée en un boudoir [...] Ce qui est plus terrible encore, c’est que les Français n’ont aucun drame essentiel [...] En fait de drame, de contes populaires tragiques d’aventures légendaires et fabuleuses comme en ont tous les autres peuples, *le peuple français est celui auquel il n’est jamais arrivé rien*. (p.141-163)

A herança latina, principalmente aquela expressada pela cultura e pela língua francesas, é vista como matéria orgânica em decomposição, que tudo contamina:

[...] chez les peuples de races latines, les mots débris de langues mortes et sans expression directe sont comme une ombre froide et éternelle entre les choses et l’âme de la plupart [...] et même ceux qui ont tourné les mots, et ont vu leur signification de l’autre côté de la langue, ne peuvent cependant pas laver l’odeur de cadavre. (p.139)

Após indicar o que entende como o problema central da cultura latina, notadamente a romanização e o Renascimento, Maeterlinck expande a imagem de putrefação para toda a arte, anunciando a necessidade urgente de renovação:

Les cadavres successifs de l’art – l’art faux de chaque siècle comme un corps mort au fond d’une eau claire – toute l’eau d’un siècle et d’une génération passe et joue dessus – et le corps n’est ni vilain ni désagréable au fond de ces voiles de verre – puis le temps passe, l’eau s’écoule et l’horrible puanteur nue apparaît – et le siècle suivant se hâte de l’enterrer.

¹¹⁴ McGUINNESS, *op. cit.*, p.39. Grifos do autor.

Em *Maeterlinck and the making of modern theatre*, Patrick McGuinness cita o trecho acima para correlacionar linguagem e decadência:

Of the many models of Decadence in vogue at the time, Maeterlinck's is one of the most startlingly visceral, making the *rapprochement* between (over-)civilization and putrefaction, rather than using contemporary models of over-civilization and exhaustion [...] Maeterlinck uses the image of a rotting corpse under water, preserved seemingly intact by its 'voiles de verre', but emerging deliquescent and putrefying.¹¹⁵

Essa relação entre decadência e linguagem revela o desejo, ainda em estado latente, de uma completa renovação da palavra. Ao lermos a afirmação de Maeterlinck de que "tout l'art est peut-être le produit de certaines *oxydations* du cerveau", uma nova perspectiva emerge, não como o cadáver que permanece no fundo das águas. A deterioração, aqui apresentada sob a forma da oxidação, um processo análogo de ruína da matéria, não deve ser apreendida unicamente como algo negativo. A decadência da arte é inevitável, assim como deve ser inevitável sua constante renovação.

O declínio da arte, advindo de uma suposta inferioridade cultural dos latinos, e aqui devemos entender como latinos os povos de origem francesa, erigiu uma grande barreira que se interpõe entre o ser humano e a natureza, a língua; mais especificamente, a língua francesa:

Toujours, entre la nature et l'homme, en France, quelque chose s'interpose. Et ce quelque chose, c'est la langue française elle-même... De ce que le Français n'est pas en famille avec les mots de sa langue et agit avec eux comme envers des étrangers qu'ils sont en effet, naît la méprise invétérée et admise sur le sens et l'emploi de la plus part [sic] d'entre-eux et leur abus, qui fait que le langage ne s'applique jamais exactement à la pensée mais se contente en général de la cotoyer de sorte que le lecteur par exemple doit constamment et à son insu, rectifier l'écriture et employer ainsi une partie très notable de sa force et de l'aptitude aux impressions disponible en lui au moment où il lit, à ramener les *choses au point*. (p.143-144; grifos do autor)

¹¹⁵ *Idem*, p.36. Grifos do autor.

Para Roger Bodart, Maeterlinck estava diante de um duplo problema: ser “Flamand et écrivain” e ser “écrivain flamand et ne pas écrire dans sa langue”¹¹⁶. Eu ainda acrescentaria um outro problema: ter que escrever *em francês* sobre as supostas limitações da língua francesa – um paradoxo que permeará toda a sua obra simbolista.

Confrontado com esse dilema, Maeterlinck começou a pesquisar uma poética que justamente evidenciasse as limitações da comunicação verbal. Parte dessa pesquisa, como vimos, encontra-se no *Cahier bleu*. A linguagem resultante dessa nova poética revelará uma relação de estranhamento com a língua francesa, que será trabalhada pelo autor como se fosse um idioma estrangeiro, fundamentando o que a crítica estabelece como “un rapport d'étangété avec la langue française”.

O *Cahier* testemunha, igualmente, uma recorrência aos motivos da Idade Média que, nas palavras de Guy Michaud, foi uma época que fascinou “les artistes symbolistes par leur désir de faire appel, non plus ‘au subconscient individuel, mais à l'inconscient collectif, à la mémoire de la race, et aux légendes où il s'exprime’”¹¹⁷.

Esse fascínio pela Idade Média e sua lendas é responsável, em parte, pelo interesse que a geração simbolista manifesta pelo oculto, pelo misterioso, pelo ideal.

As imagens vegetais de *Serres chaudes* evidenciam igualmente essa busca pelo desconhecido, o crescimento secreto e misterioso das plantas sob a terra simbolizando o movimento inconsciente e profundo da alma humana.

As mesmas imagens de uma natureza exuberante e sombria e as metáforas acerca dos limites da linguagem pouco a pouco invadirão o drama que Maeterlinck está prestes a desenvolver – a primeira edição de *La Princesse Maleine* é publicada pouco depois de *Serres chaudes*, no mesmo ano de 1889:

The playwright soon to undermine the primacy of language in drama and evolve a theatre of silence had already emerged as a poet prepared to disrupt and dislocate poetic language. While the opulent sickliness of the poetry sits still with the stark minimalism of the one-act plays, it is in the central theme of language – and, more

¹¹⁶ BODART, *op. cit.*, p.35.

¹¹⁷ MICHAUD, *op. cit.*, p. 405-406.

exactly, what language circumscribes and distorts – that the parallels between *Serres chaudes* and the later theatre become clear.¹¹⁸

Em *La Princesse Maleine*, os postulados do diálogo de segundo grau, de que logo tratarei, aparecem já em forma embrionária. O discurso das personagens é fragmentado, desarticulado, manifestando sua grande dificuldade em expressar sentimentos mais profundos que elas mesmas não compreendem. As repetições, que refletem a “insistência em algumas palavras” nos escritos de Ruysbroeck, são recorrentes e anunciam uma das características principais da linguagem no drama de Maeterlinck.

Quando, entretanto, o autor inicia sua aventura poética no teatro, depara-se com um novo cárcere da palavra, desta vez representado pela figura do ator.

3.2 – *Menus propos: le théâtre (Un théâtre d'Androïdes – 1890)*

Em 1890, Maurice Maeterlinck publicou no periódico *La Jeune Belgique* o artigo *Menus propos: le théâtre*, que ficará conhecido como *Un théâtre d'Androïdes*, propondo a supressão do ator e substituindo-o por marionetes, bonecos de cera e efeitos de sombra. Para o autor belga, a alma do ator interferiria na alma das personagens, comprometendo o sublime poético:

Le poème se retire à mesure que l'homme s'avance... Si l'homme entre en scène avec toutes ses puissances et libre comme s'il entrait dans une forêt, si sa voix, ses gestes et son attitude ne sont pas voilés par un grand nombre de conventions synthétiques, si on aperçoit un seul l'être humain qu'il est, il n'y a pas de poème au monde qui ne recule devant lui. À ce moment précis, le spectacle du poème s'interrompt [...]¹¹⁹

Conhecemos hoje os dois estágios do artigo de Maeterlinck: inicialmente, suas reflexões e o esboço anotado na *Agenda de 1890* e, naturalmente, sua forma final

¹¹⁸ McGUINNESS, *op. cit.*, p.33.

¹¹⁹ MAETERLINCK, Maurice. “Un théâtre d'Androïdes”. In: *Introduction à une psychologie des songes*. Bruxelles: Labor, 1985. p.86. Todas as citações referem-se a esta edição.

publicada em 1890. No volume XXIII dos *Annales de la Fondation Maeterlinck* de 1977, Évelyne Capiou-Laureys transcreve e analisa a versão esboçada do texto, destacando dois elementos fundamentais:

D'une part, l'effet étrange et en quelque sorte surnaturel obtenu par la mise en scène d'acteurs inanimés, automates, cires, marionnettes, androïdes, symboles [...] et corrélativement, la gêne, le dégoût provoqué par l'acteur vivant, "histrion et pitre", intermédiaire de chair et d'os entre le poète et le spectateur : intervention qui a pour résultat l'abolissement du symbole, l'anéantissement du rêve, et par conséquent, la destruction de l'art.¹²⁰

Maeterlinck fundamenta seus argumentos, que, na versão final do texto se transformarão num repúdio claramente expresso à presença do ator em cena, nos escritos do crítico inglês Charles Lamb, amplamente citado em *Un théâtre d'Androïdes*.

Charles Lamb (1775-1834), ensaísta e poeta, conhecido por sua coleção *Essays of Elia* (1823-1824), é um dos representantes da tradição da crítica romântica inglesa do século XIX. Marvin Carlson observa que Lamb é "provavelmente mais conhecido entre os que se interessam pelo teatro por sua asserção de que as peças de Shakespeare são melhores lidas do que representadas"¹²¹.

Tal asserção é desenvolvida no ensaio *On the Tragedies of Shakespeare Considered with Reference to their Fitness for Stage Representation*, de 1811, texto de que Maeterlinck extrairá longos trechos para embasar sua teoria de um teatro de andróides. Diferente do crítico inglês, que expõe sua tese da irrepresentabilidade dos dramas de Shakespeare especificamente e a conseqüente superioridade de sua leitura, o autor belga segue adiante e parte em busca de uma teoria da encenação, procurando meios para levar tais dramas ao palco:

¹²⁰ CAPIAU-LAUREYS, apud PLASSARD, Didier. *L'acteur en effigie*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1992. p.35-36.

¹²¹ CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*. São Paulo: UNESP, 1997. p.218.

Maeterlinck empruntera, dans *Menus Propos: le théâtre*, trois longues citations aux essais de Charles Lamb, qu'il lit dans une édition acquise l'année précédente (1889). Mais alors que Lamb se contente de conclure à l'irreprésentabilité des chefs-d'oeuvre, Maeterlinck tente d'imaginer la scène qui pourrait les accueillir¹²².

Para Didier Plassard, autor de *L'acteur en effigie: Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques*, "la référence à Lamb a surtout pour Maeterlinck valeur stratégique, puisqu'elle lui permet de ne citer ni Mallarmé, ni Mockel, ni *La Revue wagnérienne*, et de n'illustrer sa thèse que d'exemples empruntés à Shakespeare"¹²³.

Plassard não deixa muito claro o que seria esse "valor estratégico", sugerindo, que Maeterlinck, na verdade, se apropria das reflexões de Lamb e das idéias simbolistas para chegar a uma teoria teatral própria:

Il [Maeterlinck] ne reprend pas entièrement à son compte la réflexion du critique anglais ni celle des symbolistes ; ou plutôt, il en modifie la portée pour en tirer des conclusions toutes personnelles.¹²⁴

Há que se ressaltar, contudo, a profunda afinidade que Maeterlinck demonstra ter com a literatura anglo-saxã, o que também poderia explicar seu recurso ao crítico inglês. Acredito, assim, que para um entendimento mais profundo do ensaio de Maeterlinck, faz-se necessário um retorno ao texto de Charles Lamb, acompanhado de um exame mais atento que nos permita contextualizá-lo e dele levantar hipóteses e extrair conclusões.

Em sua essência, o ensaio *On the Tragedies of Shakespeare Considered with Reference to their Fitness for Stage Representation* constitui uma exposição crítico-comparativa entre a fruição causada pela leitura de uma peça de Shakespeare e por sua materialização no palco. Para o crítico inglês, o prazer proporcionado pela

¹²² KERCKHOVE, Fabrice Van De (édition établie et annotée par). In: MAETERLINCK. *Carnets de travail (1881-1890)*. Bruxelles: Labor, 2002. Tome 2, p.1114, note 104.

¹²³ PLASSARD, Didier: *L'acteur en effigie: Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques – Allemagne, France, Italie*. Lausanne: L'Âge d'Homme / Institut International de la Marionnette, 1992. p. 36.

¹²⁴ *Idem*, p.37.

representação de Shakespeare em nada difere do prazer de assistir a qualquer outro espetáculo teatral:

The sort of pleasure which Shakespeare's plays give in the acting seems to me not at all to differ from that which the audience receive from those of other writers.¹²⁵

Semelhante reticência em relação à *mise en scène* é verificada em Mallarmé, para quem o prazer de assistir à encenação de uma peça não ultrapassa o prazer de sua leitura:

Ainsi je fait peu de différence, prenant un exemple insigne, entre l'admiration que garde depuis plusieurs années ma mémoire d'une lecture de la comédie de M. Becque, les *Honnêtes femmes*, et le plaisir tiré de sa reprise hier.¹²⁶

Para o crítico inglês, porém, que considera a tragédia o “mais elevado dos gêneros poéticos e Shakespeare, o poeta trágico supremo”¹²⁷, a encenação de uma peça do grande dramaturgo inglês jamais poderia se igualar à representação de qualquer outro autor. Num certo sentido, Lamb reivindica a Shakespeare o que é de Shakespeare – ou o que considera ser legitimamente de Shakespeare. E, antecipando e admitindo o paradoxo, acredita que suas peças não foram concebidas para a cena:

It may seem a paradox, but I cannot help being of opinion that the plays of Shakspeare are less calculated for performance on a stage, than those of almost any other dramatist whatever. Their distinguishing excellence is a reason that they should be so. There is so much in them, which comes not under the province of acting, with which eye, and tone, and gesture, have nothing to do. (p.2)

Para Lamb, a questão central é o fato de que a representação de uma tragédia do dramaturgo inglês não seria capaz de dar conta do imenso e tormentoso mundo interior de seus personagens. Em cena, veríamos apenas o mundo exterior,

¹²⁵ LAMB, Charles. *On the Tragedies of Shakespeare Considered with Reference to their Fitness for Stage Representation*, edição eletrônica, p.6. Todas as citações referem-se a essa edição.

¹²⁶ MALLARMÉ, S. “Crayonné au théâtre”. In: *Divagations*. Paris: Charpentier, 1922. p.225.

¹²⁷ CARLSON, *op. cit.*, p.218.

perdendo-se, assim, toda a abstração contida na “internal machinery of the characters” (p.11):

What we see upon a stage is body and bodily action; what we are conscious of in reading is almost exclusively the mind, and its movements; and this I think may sufficiently account for the very different sort of delight with which the same play so often affects us in the reading and the seeing. (p.9)

A impossibilidade de levar plenamente aos palcos esse mundo interior é evidente para Lamb, dada a complexidade de personagens como Othello ou Hamlet:

To know the internal workings and movements of a great mind, of an Othello or a Hamlet for instance, the “when” and the “why” and the “how far” they should be moved to what pitch a passion is becoming; to give the reins and to pull in the curb exactly at the moment when the drawing in or the slackening is most graceful; seems to demand a reach of intellect of a vastly different extent from that which is employed upon the bare imitation of the signs of these passions in the countenance or gesture. (p.1)

Lamb, todavia, deixa claro que não é contra a encenação de uma maneira geral, preocupando-se antes em demonstrar que, no caso dos dramas de Shakespeare, uma peça lida é completamente distinta de uma peça encenada. Mais do que isso, uma peça encenada propõe um mundo diferente daquele sugerido pela leitura:

I am not arguing that Hamlet should not be acted, but how much Hamlet is made another thing by being acted. (p.4)

A crítica, de uma maneira geral, tende a afirmar que Charles Lamb problematiza a encenação das peças de Shakespeare, contentando-se ou conformando-se com a conclusão de sua irrepresentabilidade, ao passo que Maeterlinck, por sua vez, localiza o problema e procura uma solução, ou seja, como levar ao palco peças consideradas irrepresentáveis.

Acredito que estejamos diante de um certo equívoco de interpretação. O próprio título do ensaio de Lamb deixa claro que não se trata de um autor à procura de uma solução para um problema, mas sim de um crítico que constata um problema, ou, se preferirem, um crítico que problematiza a encenação dos dramas de Shakespeare. É arriscado afirmar, igualmente, que Lamb localizou um problema que Maeterlinck viria solucionar.

O ensaio de Charles Lamb não é e não pretende ser um manifesto contra a encenação teatral ou um repúdio à presença do ator no palco. Marvin Carlson aponta, inclusive, que “seus escritos mostram uma familiaridade tão simpática e íntima com a obra representada quanto a de qualquer outro crítico importante de sua geração”.

Maeterlinck, como teórico e dramaturgo, apropria-se da questão central do ensaio crítico de Charles Lamb – a irrepresentabilidade dos dramas de Shakespeare – e desenvolve suas próprias considerações, expandindo o foco para uma total impossibilidade cênica de toda e qualquer obra de arte, nos moldes do teatro tradicional, bem entendido.

Maeterlinck afirma encontrar no crítico inglês a mesma decepção que ele experimenta no teatro:

Charles Lamb... a exactement constaté cette inquiétude et cette déception de la scène [...] L'écrivain anglais éprouve très bien qu'il ne sait à quoi s'en tenir. (p.85)

O que o autor belga não revela, entretanto, é que Lamb se refere especificamente às peças de Shakespeare e que, ainda assim, não deixa de reverenciar, numa certa medida, espetáculos teatrais que lhe proporcionaram prazer – e não “decepção”:

Never let me be so ungrateful as to forget the very high degree of satisfaction which I received some years back from seeing for the first time a tragedy of Shakespeare performed [...], in which those two great performers sustained the principal parts. (p.2)

Assim sendo, verificamos que é sua própria decepção que Maeterlinck pretende revelar nas palavras do crítico inglês, decepção esta que deixa evidente no *Théâtre d'Androïdes*. A alusão a Lamb é a escusa para expressar seu próprio descontentamento diante da encenação de uma forma geral:

Je cite ces lignes uniquement parce qu'elles marquent très précieusement l'inquiétude et les déceptions où nous entraîne la représentation des plus grands poèmes de la terre.

Em Charles Lamb, no entanto, a apreensão do ator como obstáculo à plenitude da personagem é clara. O crítico já aponta a dificuldade, por parte do espectador, de dissociar o personagem da presença material do ator:

It is difficult for a frequent play-goer to disembarrass the idea of Hamlet from the person and voice of Mr. K. We speak of Lady Macbeth, while we are in reality thinking of Mrs. S.¹²⁸

Em sua *Agenda de 1890*, Maeterlinck registra a seguinte observação, que pode ser resumida na afirmação de que o ator não é e não poderia ser a personagem:

Éviter aussi le danger d'identifier l'acteur et le personnage, d'oblitérer et d'abolir tout symbole et de rendre ainsi le fait représenté aussi accidentel que tel événement de la rue.¹²⁹

Esse ator que acaba por se confundir/fundir com o personagem será o “usurpador dos sonhos” do espectador:

Quelque chose d'Hamlet est mort pour nous le jour où nous l'avons vu mourir sur la scène. Le spectre d'un acteur l'a détrôné, et nous ne pouvons plus écarter l'usurpateur de nos rêves! (p.83-4)

¹²⁸ Mrs. S. é Mrs. Sarah Siddons e Mr. K. é Mr. John Philip Kemble, atores de teatro da época de Charles Lamb, conforme CARLSON, *op.cit.* p.218.

¹²⁹ MAETERLINCK. “Agenda de 1890”. In: *Carnets de travail (1881-1890)*. Bruxelles: Labor, 2002. Tome 2, p. 1104-5.

Para Maeterlinck, a complexidade das personagens de Shakespeare, “le seul poète qui nous donne l’illusion d’individus sans parenté apparente”, reside no fato de que trazem consigo “la teinte de l’identité de leur créateur”, ou seja, os caracteres do drama shakespeariano seriam uma única personagem em diferentes fases de sua existência, “nés sous le même climat orageux, luxuriant et profonde... de la même famille méditative, tragique”:

Il faut un moment d’attention pour découvrir, par exemple, que le roi Lear et Ophélie, malgré les immenses espaces d’âge, de beauté, de douleur et d’aventures qui les séparent, ne sont, au fond, que deux fases d’un même être [...] Desdémone n’est-elle pas Ophélie mariée? ... Juliette n’est-elle pas l’Ophélie du midi, comme Othello est l’Hamlet africain? (p.88-89)

Essa inter-relação dos caracteres nos remete à idéia da personagem universal, possível de ser representada apenas por um andróide, único ser capaz de abarcar a idéia geral do homem, pois, para Maeterlinck, “il faut que chaque personnage ramasse en lui un groupe énorme d’êtres, il cesse ainsi d’être accidentel et le moindre de ses gestes acquiert une étendue et une portée illimitable”. Como Steve Tillis observa em *Toward an aesthetics of the puppet*:

The power of the puppet lies in the very fact that it is inanimate... On stage, a man might portray another man but he cannot portray man in general because he is himself a man. The puppet is not a man and for that very reason it can give a living portrayal of man in general. ¹³⁰

Citando o estudo de Bettina Knapp acerca do teatro de Maeterlinck, Tillis conclui:

It is this general representative capacity of the puppet, as much as its capacity to represent through particular abstract signs, that appealed at one time to Maurice Maeterlinck, who “felt that human actors, because they were restricted by their physical

¹³⁰ TILLIS, Steven. *Toward an aesthetics of the puppet : puppetry as a theatrical art*. New York: Greenwood Press, 1992. p.45.

characteristics, were not appropriate vehicles to portray archetypal figures with which he peopled his stage".¹³¹

Chegamos aqui à *raison d'être* do ensaio de Maeterlinck. Na verdade, todo o percurso de sua argumentação embasada em Charles Lamb tem um destino claro: a conclusão de que, para solucionar o problema da decepção diante de um espetáculo e da conseqüente irrepresentabilidade das grandes obras dramáticas, e não mais apenas as peças de Shakespeare, é imperativo banir o ser humano da cena, pois, como Albert Mockel e outros discípulos de Mallarmé já afirmavam, a materialidade do ator aniquilaria, no espectador, a possibilidade de vislumbrar a personagem em sua essência universal:

Le spectateur, voyant des hommes matériellement représentés et des personnages qui s'expriment à peu près en la langue de ses contemporains, est tenté d'apercevoir sur la scène une anecdote et un individu, non pas l'histoire éternelle de l'homme.¹³²

O receio de Maeterlinck e dos simbolistas era de que a corporeidade do ator entrasse em choque com o artifício próprio à arte cênica, rompendo a atmosfera de sonho e encantamento do poético:

Maeterlinck craignait l'intervention de l'acteur qui risque, par son souci de réalisme, de briser le rêve. Peut-être pensait-il, en intitulant un recueil groupant trois de ses pièces "petits drames pour marionnettes", que le théâtre de marionnettes permettrait, par la lenteur et la gravité des gestes des personnages, manoeuvrés par des leviers, de communiquer l'atmosphère de recueillement propre à la méditation.¹³³

Como "tout chef-d'oeuvre est un symbole et le symbole ne supporte jamais la présence active de l'homme", a ausência do ser humano na cena se torna indispensável.

Sendo um símbolo, uma força da natureza, a obra de arte não comporta o ser humano, pois "l'esprit de l'homme ne peut résister à ses lois". Diante do ser humano,

¹³¹ *Idem*, p.45-46.

¹³² ROBICHEZ, *op. cit.*, p.50.

¹³³ POSTIC, Marcel. *Maeterlinck et le symbolisme*. Paris: Nizet, 1970. p.54.

a obra de arte sucumbe, pois, em oposição ao símbolo deliberadamente construído ou à alegoria, o verdadeiro símbolo seria espontâneo, inconsciente, a despeito do próprio poeta.

Para que a obra de arte se instaure em toda a sua plenitude, faz-se necessário retirar do palco o homem com suas paixões e anseios, ou seja, com seu conteúdo humano. O grande defeito do ator real é ser detentor de uma história própria, ter um passado, presente e um provável futuro. É, enfim, ter o poema de sua vida ofuscando o personagem-poema. Em cena, o andróide por definição (*andros*, “homem”/*eidōs*, “forma”), um ser vazio, dotado de uma inquietante semelhança física com o ser humano, não desvirtua a vereda do poema, que deve reinar absoluto:

Il faudrait peut-être écarter entièrement l'être vivant de la scène... L'être humain serait-il remplacé par une ombre, un reflet, une projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie sans avoir la vie? Je ne sais: mais l'absence de l'homme me semble indispensable. Lorsque l'homme entre dans un poème, l'immense poème de sa présence éteint tout autour de lui. L'homme ne peut parler qu'au nom de lui-même [...] Un poème que je vois réciter est toujours un mensonge [...] (p.86)

Em suas peças simbolistas, escritas antes de *Un théâtre d'Androïdes*, encontramos criaturas marionetizadas, personagens com “l'apparence de somnambules un peu sourds constamment arrachés à un songe pénible”, como ele mesmo os define¹³⁴. Encontramos personagens esvaziados de consciência e de expressão, alienados, vivendo uma (aparente) realidade em que não há história, não há início nem fim. Toda a sua trajetória se dilui num presente onírico, um sonho incompreendido, incompreensível e distante. É o triunfo de uma vida atemporal:

Nous aurions alors sur la scène des êtres sans destinées, dont l'identité ne viendrait plus effacer celle du héros. [...] Il est possible, enfin, que l'âme du poète, ne trouvant plus la place qui lui était destinée, occupée par une âme aussi puissante que la sienne – puisque toutes les âmes ont exactement les mêmes forces – il est possible, alors, que l'âme du poète ou du héros, ne se refuse plus à descendre, un moment, en un être, dont une âme jalouse ne vient pas lui défendre l'entrée. (p.87)

¹³⁴ MAETERLINCK. “Préface”. In: *Théâtre Complet*. Genève: Slatkine, 1979. p.II

A figura do andróide surge também como uma solução para a o problema da presença real, paradoxal e incômoda do ator em meio à ficção da *mise en scène*:

The contradiction which is always present between the 'naturalistic' living actor and the anti-naturalistic sets designed by artists ceases to exist in the puppet world; here the anti-naturalistic puppet character and anti-naturalistic surroundings merge in perfect harmony.¹³⁵

A questão da concretude do ator opondo-se à mágica da irrealidade própria do teatro igualmente incomodava Ionesco, que identifica na presença do ser humano sobre o palco a coexistência de duas realidades antagônicas e conflitantes:

[...] ce qui me gênait au théâtre, c'était la présence sur le plateau de personnages en chair et en os. Leur présence matérielle détruisait la fiction. Il y avait là comme deux plans de réalité, la réalité concrète, matérielle, appauvrie, vidée, limitée, de ces hommes vivants, quotidiens ... et la réalité de l'imagination, toutes deux face à face, ne se recroisant pas, irréductibles l'un à l'autre: deux univers antagonistes n'arrivant pas à s'unifier.¹³⁶

A irrealidade do andróide, assim, se fundiria à irrealidade intrínseca à arte cênica, revelando duas concepções caras aos simbolistas: a idéia de artifício e a idéia de síntese na arte, que Maeterlinck combina e manipula em prol do drama que pretende estabelecer.

Para Maeterlinck, “le théâtre d’aujourd’hui est une chose absolument contraire à l’art, parce que c’est la production de l’artificiel par la nature même, c’est-à-dire l’inverse ce qu’il faudrait”. Como analisa Didier Plassard, o objetivo da arte seria “produire le naturel – ou, du moins, la sensation du naturel – par l’artificiel, tel est donc le sens de l’oeuvre d’art”¹³⁷.

Esse recurso ao artifício remete-nos ao sabor decadente de fins do século XIX, representante do desejo de fuga e evasão. O artificial é levado às últimas

¹³⁵ HALÁSZ, *apud* TILLIS, *op. cit.*, p.50.

¹³⁶ IONESCO, E. *Notes et contre-notes*. Paris: Gallimard, 1966. p.5

¹³⁷ PLASSARD, *op. cit.*, p.36.

conseqüências num movimento que deseja romper radicalmente com as pretensões naturalistas de reprodução fotográfica da realidade.

Por meio da convergência das artes, filtradas pelo artifício, chegamos à síntese, uma totalidade que abarca todas as formas de arte.

Ao propor a substituição do ator por andróides, Maeterlinck resgata idéias disseminadas ao longo da história do teatro e, a um só tempo, reproduz modelos e teorias de seu tempo. Para ele, a questão da presença perturbadora do ser humano remonta aos tempos do teatro grego, cujas máscaras “ne servaient qu’à atténuer la présence de l’homme et à soulager le symbole”. Em outras palavras, é o que o estudioso John Jones afirma ao sugerir que “the root function of the so-called magaphone in the Greek dramatic mask is surely to change the voice, not to amplify it”¹³⁸.

Ecoando a “immortalité de la brochure” sacralizada por Mallarmé, Maeterlinck afirma que a cena “est le lieu où meurent les chefs-d’oeuvre, parce que la représentation d’un chef-d’oeuvre à l’aide d’éléments *accidentels et humains* est antinomique” (p.86). Esvaziada desses elementos acidentais e preenchida pelo artifício e pela síntese artística, a cena pode, enfim, dar lugar à plenitude poética, pois, “la pièce de théâtre doit être avant tout un *poème*”¹³⁹.

A supremacia do texto em detrimento da cena não é exatamente uma inovação do período simbolista. Num primeiro momento, pode nos remeter ao *Spectacle dans un fauteuil* de Alfred de Musset e às hipérboles românticas de dramas grandiosos, com setenta personagens e infindas trocas de cenários, o que, ao menos na época, inviabilizava a concretização cênica. Pensamos em *Lorenzaccio*, drama romântico de Musset que durante anos foi considerado irrepresentável.

Pesquisando-se a origem e a definição de “teatro numa poltrona”, encontram-se duas acepções possíveis: uma vinculada à não-intenção propositada de realização cênica, outra a uma inexequibilidade resultante de determinados aspectos do próprio texto:

¹³⁸ JONES, *apud* TILLIS, *op. cit.*, p.50.

¹³⁹ MAETERLINCK. “Conversation avec M.M. [I]”. In: *Introduction à une psychologie des songes*. Bruxelles: Labor, 1985. p.155.

TEATRO NUMA POLTRONA – texto dramático que não é, pelo menos em sua concepção de origem, destinado a ser representado, e sim a ser lido. A razão mais freqüentemente invocada para esse tipo de peça é a enorme dificuldade de uma encenação (tamanho do texto, grande número de personagens, mudanças freqüentes de cenários, dificuldade poética e filosófica dos monólogos etc.)¹⁴⁰

Patrice Pavis considera Sêneca como o primeiro autor de um “teatro para ler”, mas ressalta que é no século XIX, mais precisamente no período romântico, que tal gênero ganha força, citando Hugo, Musset, Shelley e Byron para afirmar que, em sua época, inúmeros dramas românticos foram considerados muito imponentes para serem levados à cena.

No caso simbolista, Édouard Dujardin e Teodor de Wyzewa, apaixonados discípulos de Mallarmé e fundadores da *Revue wagnérienne* (1885), preconizavam sua preferência pelo *Spectacle dans un fauteuil*. Em 1886, Dujardin já afirmava “la supériorité du livre sur le Drame”. Para Wyzewa, “une loi essentielle de l'évolution artistique était 'l'atténuation progressive – entre l'âme de l'artiste créant la vie et l'âme de ceux qui la recréent – l'atténuation de tout intermédiaire’”¹⁴¹.

O resultado dessa atenuação progressiva recairia sobre o ator:

Ou bien on prétenda réduire le nombre des comédiens et l'on proclamera qu'un seul suffirait à la représentation... Ou bien si l'on admet plusieurs personnages en scène, on leur demandera de se faire oublier, de se désincarner. Ils seront les 'passants graves de pays fabuleux'. Leurs gestes seront rares, lents et majestueux, ils adopteront une voix calme et rythmique. Ils se garderont de rechercher l'effet, n'essaieront pas de paraître vivants. Qu'ils semblent des statues, plutôt que des hommes, c'est à cette condition qu'ils seront tolérés.¹⁴²

Entre os simbolistas, veremos essa ofensiva contra o ator motivada não por uma antipatia específica em relação à figura do comediante, mas essencialmente por uma desconfiança em relação a um “enseignement technique excellent mais alourdi de traditions rigides et inhabile à pénétrer jusqu'au coeur du poème”, como esclarece Jacques Robichez.

¹⁴⁰ PAVIS, *op. cit.*, p.392-393.

¹⁴¹ ROBICHEZ, *op. cit.*, p.36-37.

¹⁴² *Idem*, p.186-187.

Lembremos que, nesse momento, o palco ainda traz as reminiscências de uma interpretação melodramática e, ao mesmo tempo, está sendo preenchido por uma estética obcecada com o realismo cênico, ou seja, o naturalismo. Os simbolistas, conduzidos pelo olhar e pela palavra crítica de Mallarmé, começam a manifestar-se por um teatro ideal, contrário, por sua vez, tanto ao melodrama quanto ao naturalismo:

À rebours de l'esprit analytique cher au positivisme, le théâtre symboliste prétend capter sur la scène, grâce au jeu de la suggestion et des correspondances, un univers – mental plus que physique – dans toute son extension.¹⁴³

Apesar de ter “dans son fauteuil de critique, la nostalgie de ses plaisirs de lecteur” e acreditar que “la représentation n'ajoute rien au livre”¹⁴⁴, Mallarmé, como vimos, sonhou em realizar, cenicamente, um drama simbolista – *Hérodias*, *L'Après-Midi d'un Faune*. Foi no campo da crítica teatral, porém, com sua contribuição à *Revue indépendante* entre os anos de 1886 e 1887, que expressou, nas “Notes sur le théâtre”, seu descontentamento com os espetáculos a que assistia. Tais reflexões penetraram a mente e a alma de seus jovens seguidores, numa época em que o teatro é visto como uma arte em declínio.

Para o poeta francês, o teatro não é senão “une ébauche qui ne saurait être perfectionnée de ‘la pièce écrite au folio de la nature ou du ciel et mimée, avec le geste de ses passions, par l'homme’”¹⁴⁵. Assim, Mallarmé afirma que basta uma folha de papel para evocar o prazer de um espetáculo teatral:

À la rigueur un papier suffit pour évoquer toute pièce ; aidé de sa personnalité multiple chacun pouvant la jouer en dedans...¹⁴⁶

Tal idéia de um teatro para ser lido em função de sua impossibilidade cênica não deve ser aplicada em termos absolutos ao teatro simbolista de Maeterlinck. A eliminação do ator humano não equivale à supressão da encenação, uma conclusão

¹⁴³ SARRAZAC, *op. cit.*, p.722.

¹⁴⁴ ROBICHEZ, *op.cit.*, p.40.

¹⁴⁵ *Idem.*

¹⁴⁶ MALLARMÉ, *op. cit.*, p.232.

freqüente, mas equivocada, dos manuais de história do teatro. No desejo de revitalizar o teatro, para ele um gênero agonizante, Maeterlinck recorre aos andróides para evitar o que compreende como sepultamento iminente e irreversível da arte teatral.

Se, por um lado, temos um crítico como Charles Lamb constatando a inviabilidade cênica de Shakespeare, num momento em que o teatro já apresenta traços daquilo que constituirá a chamada crise do drama, e encontramos os simbolistas repudiando a encenação de uma forma geral, por outro lado, Maeterlinck surge como quem ávido para salvar a cena – e a única salvação que encontra é a eliminação do ator, pois a encenação, tal qual é concebida, dilacera a obra de arte:

Il [le théâtre] est le masque provisoire sous lequel nous intrigue l'inconnu sans visage. Il est la substance de l'éternité introduite en nous, à la suite d'une distillation de l'infini. Il est le miel de l'éternité extrait d'une fleur que nous ne voyons pas. Le poème était une oeuvre d'art, et portait ces obliques et admirables marques. Mais la représentation vient le contredire. Elle fait s'envoler les cygnes de l'étang; elle rejette les perles dans l'abîme. Elle remet les choses au point où elles étaient avant la venue du poète. La densité mystique de l'oeuvre d'art a disparu.(p.83)

Como Mallarmé, o autor belga sonha com um drama ideal, pois, de uma forma geral, “o palco simbolista visa a promover o sonho”¹⁴⁷. Examinado além dos limites da teoria do drama simbolista, o ensaio *Un théâtre d'Androïdes* se revela muito mais próximo de uma teoria da encenação do que de uma afirmação absoluta da superioridade da palavra em relação à representação. Ao manifestar que “*Lear, Hamlet, Othello, Macbeth, Antoine et Cléopâtre* ne peuvent être représentés et il est dangereux de les voir sur la scène”(p.83), Maeterlinck refere-se à encenação tradicional, pois o ator é visto como “l'intrus quirompt le charme dans l'âme du spectateur, l'empêche de communier intimement avec le poète, interpose une réalité gênante entre deux rêves”¹⁴⁸.

¹⁴⁷ ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p.135.

¹⁴⁸ ROBICHEZ, *op. cit.*, p.186.

Assim sendo, “c’est *malgré l’existence de l’acteur* que les Symbolistes prendront plaisir au théâtre et, dès lors, ils s’ingénieront à limiter les effets de sa présence encombrante”.¹⁴⁹

Como Haskell M. Block afirma, a presença do pensamento de Mallarmé na teoria dramática de Maeterlinck resultou mais de uma afinidade intelectual do que de uma relação direta de influência:

There can be no doubt that Maeterlinck was familiar with Mallarmé’s work and learned from it; nevertheless the relationship is far more of affinity than one of influence.¹⁵⁰

Com efeito, Charles Van Lerberghe, compatriota e amigo de Maeterlinck desde os tempos escolares, relata em seus diários a descoberta de Mallarmé e o fascínio por ele exercido nos jovens aspirantes a poetas, revelando que “pour Maeterlinck et moi le dieu de la Poésie nouvelle devint Mallarmé”.

E o professor Block, que transcreve esse testemunho de Van Lerberghe, complementa:

Not only Mallarmé’s poetry, but also his dramatic compositions and his critical essays captivated Van Lerberghe and Maeterlinck at the very beginning of their careers. The efforts of the young Belgians to create a symbolist drama are a direct response to Mallarmé’s endeavor.¹⁵¹

Para o poeta francês, o drama ideal deveria colocar em cena não a história individual de uma ou outra personagem, mas a personagem representante do ser humano, de “la passion de l’Homme”. Na visão de Mallarmé, o teatro seria “d’essence supérieure”; para Maeterlinck, “le temple du rêve”.

O dramaturgo belga opera, assim, uma transposição das teorias do mestre Mallarmé para a cena. Para o poeta francês, a palavra deveria ser autônoma, uma vez que possuiria uma sintaxe interna e particular, alheia à realidade externa,

¹⁴⁹ *Idem*. Grifos do autor.

¹⁵⁰ BLOCK, Haskell M. *Mallarmé and the Symbolist Drama*. Detroit: Wayne State University Press, 1963. p.108.

¹⁵¹ *Idem*.

criadora e criatura de um mundo interior e intrínseco. Tal autonomia residiria nas profundezas das palavras e o novo poema, ideal, emergiria de suas mais puras inter-relações, do simbolismo puro como alguns, entre eles o belga Van Lerberghe, costumavam falar. Por meio de sugestões, linguagem indireta, sintaxe irregular e imprevisível, do eterno movimento de significantes remetendo a novos significados, o poema viria à tona puro e absoluto.

A palavra autônoma é implantada no ator autômato, único veículo capaz de transmiti-la. Não é à toa que, justamente no século XIX, como resultado das pesquisas de naturalistas e simbolistas, a encenação se torna uma arte autônoma.

A noção generalizada que permaneceu das idéias dos simbolistas para o teatro é de que a palavra de ordem era contra a encenação, encarada unicamente como um desastroso empecilho à obra do poeta. Provavelmente essa era a opinião geral, mas reduzir *Un théâtre d'Androïdes* à mera rejeição da cena é, a meu ver, um problema de interpretação. Maeterlinck não repudia a *mise-en-scène*, pelo contrário: o ensaio *Un théâtre d'Androïdes* se revela, pouco a pouco, uma teoria da encenação.

Para o escritor belga, o sublime poético encontra obstáculos quando representado por atores humanos. Entretanto, não há, ao longo de seu ensaio, uma afirmação definitiva preconizando que a leitura necessariamente se sobreponha à encenação, a não ser quando retoma, com suas próprias palavras, o prazer que Charles Lamb relaciona à leitura de uma peça de Shakespeare. Mais importante, em nenhum momento Maeterlinck sugere o abandono da cena; jamais afirma categoricamente que a encenação deva ser banida, não há palavra em que proponha esquecer a encenação de uma peça e concentrar-se unicamente em sua leitura - apesar de sugeri-lo nas entrelinhas, ao expressar sua decepção perante o teatro.

Alfred Jarry, autor de *Ubu roi*, alguns anos mais tarde, em um pronunciamento, expressava uma decepção semelhante em relação ao teatro e via na marionete uma possibilidade de resgate da arte teatral:

Nous ne savons pourquoi nous nous sommes toujours ennuyés à ce qu'on appelle le Théâtre. Serait-il parce que nous avons conscience que l'acteur, si génial soit-il, trahit... davantage la pensée du poète? Les marionnettes seules dont on est maître, souverain et Créateur... traduisent, passivement et rudimentairement, ce qui est le schéma de l'exactitude, nos pensées.¹⁵²

Os simbolistas que se ocuparam do drama resignaram-se, de uma forma geral, a criticar a representação e, conseqüentemente, a propor sua total eliminação, não vislumbrando alternativas ao teatro que tanto lhes desagradava. Uma outra impressão geral era de que “seul l’auteur pourrait guider la mise en scène de son oeuvre, former des interprètes dont la principale qualité n’est point d’être intelligents, mais dociles”¹⁵³. Maeterlinck, entretanto, “*unlike* the Romantics, and *unlike* many Symbolists”, não se refugiou numa teoria “back to the book”, mas sim “*back into* a theory of performance”¹⁵⁴. Dessa nova perspectiva, o *Théâtre d’Androïdes* revela, como dissemos, o esboço de uma teoria teatral, e não apenas mais um ensaio teórico absoluto contra a cena em favor do livro.

Ainda assim, críticos do porte de Jean-Jacques Roubine tendem a enfatizar, em seus comentários sobre o teatro simbolista, seu aspecto antiteatral e a valorização poética em detrimento da encenação:

[...] as peças de Maeterlinck tornaram-se ilegíveis, ou pelo menos irrepresentáveis. É que os poetas simbolistas preocupavam-se mais, sem dúvida, em escrever poesia do que dramaturgia. O teatro raramente perdoa a quem o esquece.¹⁵⁵

O que se observa aqui, a meu ver, é uma leitura superficial do simbolismo de Maeterlinck, colocado ao lado de todas as experimentações simbolistas extremas como o espetáculo antológico do *Cântico dos Cânticos*. Em 1891, o *Théâtre d’Art* de Paul Fort levou aos palcos uma encenação do texto bíblico, numa das montagens mais bem sucedidas do ponto de vista das sinestesias: além do cenário roxo e dos

¹⁵² JARRY, Alfred. “Conférence sur les Pantins”. In: *Tout Ubu*. Paris: Le Livre de Poche, 1962. p.496.

¹⁵³ ROBICHEZ, *op. cit.*, p.186.

¹⁵⁴ MCGUINNES, *op. cit.*, p.109. Grifos do autor.

¹⁵⁵ ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p.50.

movimentos hieráticos, incensos eram vaporizados sobre os espectadores. Alguns, diante da orquestra sensorial, acharam a experiência sublime; outros, entretanto, ou não puderam conter as risadas ou simplesmente acharam ridícula toda a concepção do espetáculo.

Os simbolistas, de uma maneira geral, aspiravam a um drama do indizível e, muitos, influenciados sobretudo pelas reflexões e críticas de Mallarmé, por vezes rejeitaram a encenação de forma como que dogmática, preconizando, em termos absolutos, que o ato da leitura seria infinitamente superior à representação, uma vez que a peça concretizada no palco estaria necessariamente aquém do poder de imaginação e fruição do leitor. Maeterlinck, e isso podemos afirmar, era conhecedor de tal ponto de vista, mas, como já observei, *Un théâtre d'Androïdes* constitui uma teoria da encenação. Ao propor a substituição do ator por marionetes, Maeterlinck expressa uma atitude comum aos representantes do Simbolismo, que desejavam resgatar o teatro daquilo que entendiam como uma vulgarização causada pelo gosto burguês.

Com os simbolistas, o teatro estaria livre das convenções e da obrigação de agradar a um público cujos valores eles desprezavam. Uma frase de Alfred Jarry sintetiza esse espírito:

Je crois que la question est définitivement tranchée de savoir si le théâtre doit s'adapter à la foule ou la foule au théâtre. [...] Maintenir une tradition même valable est atrophier la pensée qui se transforme dans la durée; et il est insensé de vouloir exprimer des sentiments nouveaux dans une forme 'conservée'.¹⁵⁶

Num sentido amplo, Roubine destaca uma atitude comum entre os simbolistas: a obsessão com a primazia poética. Afirmar, porém, que “o teatro raramente perdoa a quem o esquece” utilizando Maeterlinck como exemplo do malogro desse teatro não me parece exatamente acurado. O autor busca uma solução urgente para a arte teatral que, em sua opinião, agoniza já que “le théâtre meurt entre les mains des vaudevillistes. Il est le plus arrière de tous les arts. L'heure est venue de le régénérer”.

¹⁵⁶ JARRY, Alfred. “De l'inutilité du théâtre au théâtre”. In: *Tout Ubu*. Paris: Le Livre de Poche, 1962. p.139-150.

Um provável equívoco que, numa certa medida, estigmatizou o teatro do autor belga e, por extensão, o teatro simbolista, é a apreensão literal de suas idéias e teorias. Aqui, refiro-me à acepção da palavra “andróide”, isto é, ao sentido etimológico de “forma humana” Em sua *Agenda de 1890*, no já referido esboço que faz ao ensaio *Menu Propos: le théâtre*, Maeterlinck faz a seguinte anotação:

Automate et androïde non pas au sens strict du mot mais quel que soit son mode d'action.¹⁵⁷

Na versão final do ensaio, tal como foi publicado, Maeterlinck não coloca essa observação e não conclui quais seres poderiam substituir o ator:

Il est difficile de prévoir par quel ensemble d'êtres privés de vie il faudrait remplacer l'homme sur la scène, mais il semble que les étranges impressions éprouvées dans les galeries de figures de cire, par exemple, auraient pu nous mettre, depuis longtemps, sur les traces d'un art mort ou nouveau. (p.86)

Devemos indagar agora quais seriam as implicações desse “teatro de andróides” no âmbito do drama, uma vez que argumentar que Maeterlinck recorreu a essa forma por estar em voga entre o meio intelectual de sua época não abarcaria as motivações de tal escolha.

Para a professora e pesquisadora Anke Boss, da Faculté Notre-Dame de La Paix de Namur, na Bélgica, a marionete deve ser examinada em uma tripla função: “une *fonction concrète*, une *fonction de modèle*, une *fonction de métaphore*”¹⁵⁸. Em sua função concreta, a marionete é apreendida no sentido estrito do teatro de bonecos, que se utiliza de figuras de madeira ou de papel para a representação cênica. Sua função de modelo se refere ao desejo de “reteatralização do teatro”, que busca reproduzir o ser humano e separar seu corpo do controle da linguagem:

¹⁵⁷ MAETERLINCK. *Carnets de travail (1881-1890)*. Bruxelles: Labor, 2002. Tome 2, p.1112.

¹⁵⁸ BOSSE, Anke. *La marionnette, concept-clé dans le théâtre et le discours théâtral de la modernité*. Projeto de Pesquisa, ed. eletrônica: <http://www.fundp.ac.be/recherche/projets>, p.1.

Si la marionnette dans sa fonction concrète était amenée à reproduire la réalité du corps humain, la "rethéâtralisation" visait à renverser cette relation en transformant la marionnette en modèle de l'interprétation pour l'acteur humain - jusqu'à dessiner un théâtre futur où l'acteur humain serait même banni de la scène.¹⁵⁹

Finalmente, a função metafórica da marionete seria a de representar a submissão do homem a forças superiores a ele:

En identifiant métaphoriquement un être humain (réel ou fictif) avec la marionnette, on lui attribue les traits d'un être aliéné : on suggère qu'il n'a pas de volonté autonome, pas de caractère, se laisse manipuler [...] À cela s'ajoute souvent, dans ces récits, le rôle de catalyseur du théâtre de marionnettes: il déclenche l'envie de création artistique. À travers l'impact que tout cela implique pour l'être humain, se dessine déjà une interférence avec la troisième fonction de la marionnette, celle de métaphore pour l'existence humaine [...]¹⁶⁰

No drama simbolista de Maeterlinck, observaremos tanto a função de modelo quanto a função metafórica, uma vez que o autor está em busca de um teatro que, a um só tempo, coloque em cena um ator desumanizado e sujeito às forças invisíveis do destino e da fatalidade.

Insatisfeito com o teatro de sua época, o autor de *Pelléas et Mélisande* identifica e lamenta o que entende como a perda do elemento metafísico da arte, afirmando que “nous sommes inférieurs aux poètes de l'antiquité qui mêlaient à leurs fictions un souci métaphysique et qui mettaient à la scène la lutte de l'homme contre les dieux, c'est-à-dire le problème de la destinée terrestre. Ces nobles inquiétudes ont disparu”¹⁶¹.

A solução encontrada é a retirada do ser humano da cena, que seria preenchida pelas “étranges impressions éprouvées dans les galeries de figures de cire”, que poderiam finalmente nos colocar “sur les traces d'un art mort ou nouveau”.

¹⁵⁹ *Idem.*

¹⁶⁰ *Ibidem.*

¹⁶¹ MAETERLINCK. “Un déjeuner avec M. Maeterlinck”. In: *Introduction à une psychologie des songes*. Bruxelles: Labor, 1985. p.165.

O fascínio e o horror exercidos pela figura da marionete remontam aos primórdios do teatro, quando ainda não havia uma separação entre teatro e ritual. Como observa Ana Maria Amaral, “o teatro se situa entre o ritual e o jogo profano. Do ritual herdou seus principais elementos: dança, ritmo, máscaras, gestos codificados, narrativas e mitos que falam das transformações do universo”¹⁶².

Nos séculos XVI e XVII, “peintres et graveurs” como Brueghel e de Schön, “multiplient les personnages géométrisés, les silhouettes grotesques, les têtes composées et les corps assemblés”¹⁶³.

No *Paradoxo sobre o Comediante*, de 1769, Diderot aproxima ator e marionete, afirmando que o ator é um títere manipulado pelo poeta. Assim, “a tese de Diderot é que o ator representa o personagem que tem a encarnar segundo um processo comparável àquele que põem em prática os artistas que aderem à estética idealizante da *bela natureza*”¹⁶⁴.

O que Diderot preconiza é uma certa *marionetização* do trabalho de ator que, por meio de sua técnica, esvazia-se completamente de sentimento e, então, torna-se apto a representar o personagem. Diderot vê no grande ator a ausência de paixão e assim a possibilidade mimética de qualquer sentimento. Para ele, o verdadeiro comediante é desprovido de sensibilidade, pois “é a extrema sensibilidade que faz os atores medíocres: é a sensibilidade medíocre que faz a multidão dos maus atores; e é a falta absoluta de sensibilidade que prepara os atores sublimes”, já que o ator “não é o personagem, ele o representa e o representa tão bem que é tomado como tal”, pois, “a ilusão é só para vocês; ele sabe muito bem que não é o personagem”¹⁶⁵.

As primeiras manifestações da literatura fantástica, nascida com o romantismo alemão do início do século XIX, e, mais tarde, a narrativa de ficção-científica, nascem também desse interesse por “ces échanges entre les ombres du mécanique du sexe et de la mort”¹⁶⁶. O “tema do autômato, da boneca, também se tornará

¹⁶² AMARAL, Ana Maria. *O ator e seus duplos: máscaras, bonecos e objetos*. São Paulo: Senac, 2002. p.15.

¹⁶³ PLASSARD, *op. cit.*, p.22.

¹⁶⁴ ROUBINE, J.J. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003. p.80.

¹⁶⁵ *Idem*, p.84.

¹⁶⁶ PLASSARD, *op. cit.*, p. 24.

recorrente na narrativa fantástica”¹⁶⁷, com destaque para o E.T.A. Hoffmann (1766-1822), conhecido e citado por Maeterlinck em suas *Agendas*.

Em 1810, o dramaturgo alemão Heinrich von Kleist, no célebre artigo *Sobre o Teatro de Marionetes* relata uma conversa fictícia com um bailarino que vê na dança das marionetes uma perfeição inatingível ao artista humano. Para Kleist, o foco está na ampla possibilidade de movimentos que a marionete pode executar. Por mais que a imite, o dançarino jamais será capaz de atingir sua plenitude de movimento e repetição.

Essa mágica do movimento seria resultado da falta de percepção, no boneco, de si próprio e de seu mundo. No outro extremo, estaria a figura de Deus, portador de uma consciência infinita.

O período romântico manifesta um interesse singular pela marionete. Esta, porém, ainda é vista principalmente no que contém de inerte e vazio. O jovem Werther, na famosa obra de Goethe, recorre à marionete para manifestar seu sentimento diante do mundo:

I stand as before a peepshow, a magic box. I see small people and little horses passing in front of me and often ask myself if it is an optical illusion. I play with them, or rather they play with me, like a marionette: now and then I take a neighbour by his wooden hand and recoil in horror.¹⁶⁸

Para Goethe, como Henryk Jurkowski observa em seu *Aspects of Puppet Theatre*, “the puppet theatre was a good analogy for the pettiness of mankind and the world”¹⁶⁹.

Jurkowski lembra que, naturalmente, os românticos não escreveram tratados acerca do teatro de marionetes, mas que, tal qual os simbolistas alguns anos mais tarde, também não se sentiam “satisfied with ‘live’ actors, whom they frequently found motivated by personal ambition, unfaithful to the author’s intentions and over-influenced by traditional, out-moded methods of staging”. Assim sendo, “the

¹⁶⁷ CALVINO, Italo, “Introdução”. In: *Contos fantásticos do século XIX escolhidos*. São Paulo: Cia das Letras, 2004. p.49.

¹⁶⁸ GOETHE, *apud* JURKOWSKI, *op. cit.*, p.6.

¹⁶⁹ JURKOWSKI, *op. cit.*, p.7.

marionette, an excellent mechanical creature, overcomes all biological and individual human limitations and appears before us as a first class performer, especially in burlesque and comedy”¹⁷⁰.

É com o simbolismo, porém, que “bonecos e máscaras voltam a ocupar seu espaço, priorizando-se a linguagem dos arquétipos, trazendo de volta símbolos ausentes”¹⁷¹. Na Europa dos últimos decênios do século XIX, veremos que o teatro de marionetes deixa de ser uma manifestação da cultura popular e começa a despertar o interesse do meio intelectual da época.

A companhia do inglês Thomas Holden, com suas marionetes mecanicamente perfeitas e precisas, excursionara pela Europa em fins do século XIX. Maeterlinck pôde assistir a seus espetáculos em Gand, entre os anos de 1893 e 1890. Em sua *Agenda* de 1890, faz, inclusive, uma anotação a respeito das marionetes de Holden. De acordo com Fabrice de Kerckhove, “les squelettes de la compagnie Holden ont pu inspirer à Maeterlinck des scénarios auquel il a songé pour le spectacle de marionnettes dont il prévoyait l’insertion dans une scène de *Maleine*”¹⁷².

Ao lado da companhia inglesa, as apresentações do *Théâtre d’Ombres* no cabaré Chat Noir também ganham a atenção do público, mas são os espetáculos do Petit Théâtre de la Galerie Vivienne, primeiramente dirigidos por Henri Signoret e depois por Maurice Bouchor, que dão origem ao “premier théâtre de marionnettes littéraires”, conforme relata Jacques Chesnais em sua *Histoire Générale des Marionnettes*:

Cette tentative est de plus intéressante, car elle place la marionnette sur un tout autre plan. Elles ne sont plus une simple distraction, elles deviennent un plaisir d’intellectuel.¹⁷³

Como Anke Bosse observa, toda uma tradição cultural se desdobra na marionete apreendida como “signo puro” e artifício:

¹⁷⁰ RAPP, *apud* JURKOWSKI, *op. cit.*, p.7.

¹⁷¹ AMARAL, *op. cit.*, p.16.

¹⁷² KERCKHOVE, *op. cit.*, p.1107, nota 92.

¹⁷³ CHESNAIS, Jacques. *Histoire générale des Marionnettes*. Paris: Bordas, 1980. p.216.

[...] il existe une tradition européenne dans les différents genres littéraires qui attribue justement au théâtre de marionnettes d'apporter, à travers la fonction de la marionnette comme 'signe pur', et à son créateur et à son spectateur des expériences-clé propres à l'être humain: éprouver profondément le pouvoir de la perception esthétique et apprendre que ce que c'est, dans son essence même, la fiction, la fictionalité, l'artificialité et le pouvoir de l'imagination.¹⁷⁴

As primeiras manifestações sobre a superioridade da marionete em relação ao ator começam a repercutir na crítica desses espetáculos. Anatole France, por exemplo, entusiasta desse novo prazer intelectual, escreve:

J'ai vu deux fois les marionnettes de la rue Vivienne. J'y pris un grand plaisir et je leur sais un gré infini de remplacer les acteurs vivants... Leur talent est trop grand. Il couvre tout. Leur personne efface l'oeuvre qu'ils représentent.¹⁷⁵

Além disso, devido ao seu tamanho e ao mecanismo de manipulação, os movimentos das marionetes do Petit Théâtre eram lentos, conferindo ao espetáculo um ritmo próprio, distante do gesto realista:

Ainsi, pour cette simple raison technique, les animateurs du *Petit Théâtre* étaient conduits à s'éloigner d'abord d'un répertoire et d'une interprétation réalistes et contemporains.

Com isso, a movimentação cênica dessas marionetes tornaram-se uma espécie de modelo de interpretação nos primórdios no *Théâtre de L'Oeuvre*, pois, de acordo com o crítico Adrien Remacle, “la lenteur hiératique de leurs mouvements, l'invu de leurs gestes régulièrement saccadés, l'absolu, la rigide de leurs attitudes” criavam “un monde à part, réculé... où le réel des idées et des types se présente à notre esprit nu, grâce à l'irréalité évidente de leur représentation”¹⁷⁶. Assim sendo, Robichez conclui:

¹⁷⁴ BOSSE, *op. cit.*, p.2.

¹⁷⁵ CHESNAIS, *op. cit.*, p.217.

¹⁷⁶ REMACLE, *apud* ROBICHEZ, *op. cit.*, p.76.

Le Petit Théâtre semblait donc répondre par [son] irréalité évidente aux vœux d'un Mockel et d'un Maeterlinck. Il satisfaisait ceux qui, après Mallarmé, voyaient dans l'acteur un tiers importun entre le public et le poète. Lugné-Poe tiendra compte, à *L'Oeuvre*, de ce sentiment.¹⁷⁷

A marionete, despojada de um mundo interior e de uma palavra própria, representa a absorção incondicional de um mundo exterior que, uma vez interiorizado, torna-se seu sem lhe pertencer, pois seu caráter humano limita-se a seu aspecto exterior. Dessa forma, Maeterlinck conclui que, aparentemente, “tout être qui a l'apparence de la vie sans avoir la vie, fasse appel à des puissances extraordinaires”.

Essa capacidade de absorção aparece na “Andréide” de Villiers de L'Isle-Adam em sua *Ève Future*: o autômato representa a possibilidade de assimilar, de maneira perfeita e incondicional, a identidade de um ser humano de carne e osso, preservando deste suas melhores qualidades e virtudes, não se deixando macular por tudo o que o homem tem de indesejável e corrompido. Além disso, o boneco interioriza o universo do poeta representado pelo personagem, estabelecendo, assim, uma relação arquetípica entre criador e criatura. Para Maeterlinck, essa relação é fundamental, pois, “a arte deve ser para o homem o que o homem é para Deus.”

A “Andréide” de Villiers, contudo, já se apresenta não mais como o ser alienado do período romântico, mas como elemento alienante, capaz de deslocar o elemento humano:

[...]l'automate, la poupée et la figure de cire apparaissent moins désormais comme les reflets d'une humanité rongée par ses codes, pour la poursuite du pouvoir, de la richesse et de la respectabilité, ce qu'ils étaient encore souvent chez les écrivains romantiques, qu'en tant que partenaires du jeu amoureux, substituts de l'être vivant et piège d'un désir condamné à l'errance. Plus exactement, l'effigie n'est plus le symbole de l'être aliéné, mais bien ce qui l'aliène, l'entonnoir où l'enfoncent ses fantasmes en le détachant progressivement de la communauté des hommes.¹⁷⁸

¹⁷⁷ ROBICHEZ, *op.cit.*, p.76.

¹⁷⁸ PLASSARD, *op.cit.*, p.24.

Uma outra característica ideal que Maeterlinck vislumbra na figura do boneco é sua natureza irreal, seu poder de distanciamento e dissociação, algo que a materialidade humana do ator não seria capaz de transmitir:

Si je parviens à créer des êtres humains, et si je les laisse agir en mon âme aussi librement et aussi naturellement qu'ils agiraient dans l'univers, il se peut que leurs actions contredisent absolument la vérité primitive qui était en moi et dont je les croyais fils; et cependant je suis sûr qu'ils ont raison contre cette vérité provisoire et contre moi, et que leur contradiction est la fille mystérieuse d'une vérité plus profonde et plus essentielle.¹⁷⁹

A marionete se revela, assim, como o veículo adequado para transmitir a palavra do poeta. Desprovida de um discurso próprio, assimila o poema sem contaminá-lo com sua própria poesia existencial, uma vez que não existe e não é. Como Rykner observa:

D'où l'idée d'un recours à cet être intermédiaire qu'est la marionnette, acteur desincarné, dépouillé de son moi, privé d'une parole propre, acteur muet qui parle d'une parole venue de plus loin que lui-même.¹⁸⁰

Encontramos, assim, um aspecto fundamental do teatro de andróides de Maeterlinck: a possibilidade de renovação da palavra. Substituir o ator por um boneco não soluciona completamente o problema da presença humana, pois, quem dirá o texto? Um narrador, como no caso do teatro de bonecos de Chikamatsu, cujos manipuladores eram mudos?¹⁸¹ De certa forma, é o que acontecerá com *Intérieur*, segunda peça dos *Trois Petits Drames pour Marionnettes*. Como veremos no capítulo de análise, teremos dois grupos de personagens em cena: o grupo pertencente ao elemento interior, ou seja, uma família dentro de uma casa avistada ao longe, através das janelas, e o grupo situado no espaço externo, que observa e narra os movimentos da família dentro da casa. O que percebemos em cena é a

¹⁷⁹ MAETERLINCK. "Enquête sur l'évolution littéraire". In: *Introduction à une psychologie des songes*. Bruxelles: Labor, 1985. p.151.

¹⁸⁰ RYKNER, Arnaud. *L'envers du théâtre*. Paris: José Corti, 1996. p.293

¹⁸¹ Cf. AMARAL, *op. cit.*, p.110.

própria estrutura temática do teatro de marionetes, em que há o grupo que atua e o grupo que narra.

Uma nova apreensão metafórica da marionete se nos apresenta, em sua íntima relação com o universo da linguagem:

Personnages figés, gestes figés, langue figée. Tout cela paraît aller à l'encontre d'un processus créatif que le théâtre de marionnettes sollicite au contraire au plus haut point. C'est justement le jeu sous-jacent de codes multiples qui fait surgir une épuisable possibilité de création. Les schémas répétitifs, les litanies d'insultes, les brochettes des mots, d'exclamations, les déformations linguistiques, les assonances qui se perdent dans le *nonsense* ne sont-elles pas une manière de montrer en action le véritable pouvoir de la parole, saisi quasiment à son niveau le plus élémentaire, celui de la vibration phonique, et porteur, comme les *mantra*, d'une sorte de capacité de création totale?¹⁸²

Do ponto de vista do texto, o problema será resolvido pelo dramaturgo por meio de uma nova sintaxe teatral. A possibilidade da presença cênica dos bonecos proporcionará não somente ao ator uma reinvenção de sua arte, mas principalmente ao dramaturgo uma nova construção do personagem e, conseqüentemente, de seu diálogo:

The marionette also enables the playwright to re-imagine dramatic character in new and enriching ways [...] For Maeterlinck, puppets, androids and marionettes, apart from allowing the playwright to exploit and underline their differences from the human body, also allow him to exploit, just as profitably, their similarities.¹⁸³

Um outro aspecto a ressaltar é que, ao propor um “teatro de andróides”, Maeterlinck não parece ter a pretensão de escrever dramas apenas para bonecos, deixando entreaberta a interpretação que se dará ao termo. Além disso, o próprio texto teatral de Maeterlinck não apresenta as rubricas próprias desse gênero teatral e não fornece indícios técnicos de ter sido composto para tanto:

¹⁸² FOURNEL, Paul (direction). *Les marionnettes*. Paris: Bordas, 1982. p.110.

¹⁸³ McGUINNESS, *op. cit.*, p.114.

Lorsqu'on lit les pièces que certains écrivains ont écrites pour les marionnettes, on peut s'étonner du manque de connaissances qui les rendent souvent injouables... On peut considérer comme un exemple d'écriture pour un théâtre de marionnettes tout à fait irréal *La Mort de Tintagiles*, *Intérieur* ou *Alledin* [sic] et *Palomides* de Maeterlinck [...]¹⁸⁴

Como afirma Arnaud Rykner, em seu volume *L'envers du théâtre*:

Sans doute ne faut-il pas prendre nécessairement au pied de la lettre l'idée d'un drame pour marionnettes": le pantin de bois n'est qu'une figure idéale du retrait hors de la parole qui est demandé au comédien.¹⁸⁵

A presença da marionete implicará, assim, uma dissolução do texto dramático tradicional. Ao utilizar a expressão "marionnette épique", Arnaud Rykner já sinaliza a desestruturação que encontraremos no drama simbolista do escritor belga, afirmando que "les personnages de Maeterlinck n'ont jamais de véritables prise sur leur discours". Concebidas como marionetes, as personagens do simbolismo de Maeterlinck limitam-se a reproduzir a fala de um outro, não tendo controle sobre seu discurso.

Rompendo com a fórmula dramática convencional, Maeterlinck nega a suas personagens o que lhes era de direito no teatro até então – a palavra. Com isso, transforma-os não mais em sujeitos, mas sim em objetos do poema, propondo:

[...] une remise en cause définitive du principe mimétique du dialogue théâtral. Jusque là le personnage se présentait comme la véritable origine du verbe. Or, en s'attaquant à la racine de ce dernier, c'est-à-dire à l'individuation supposée de chaque 'entrepasseur', Maeterlinck déplace le problème [...] Refusant droit de cité au *sujet*, il rend l'échange dramatique le plus souvent impossible. Seules subsistent des consciences entre lesquelles s'oeuvre un gouffre sans fond, où viennent s'abîmer les mots vides des répliques conventionnelles.¹⁸⁶

Para resolver o paradoxo das personagens destituídas de discurso, o dramaturgo rejeitará o excesso retórico pois, "à vouloir trop incarner la parole, le théâtre a jusqu'ici appauvri cette dernière", e recorrerá a "une refonte totale de la

¹⁸⁴ FOURNEL, *op. cit.*, p.110.

¹⁸⁵ RYKNER, *op. cit.*, p.293.

¹⁸⁶ *Idem*, p.294.

représentation traditionnelle, et en particulier dans une réflexion nouvelle sur l'usage théâtral de la parole, qui anticipe de quinze voire vingt ans les écrits pourtant révolutionnaires d'E.G. Craig". A solução encontrada é, ainda nas palavras de Rykner, "dissocier le verbe de sa source, de façon à redonner au premier ses multiples échos".

A marionete épica, assim, sintetiza uma dupla transgressão que Maeterlinck inflige ao teatro: no lugar do ator, a marionete para representar o personagem, ou seja, não mais o ator tradicional, mas o ator desumanizado; épica, porque a estrutura convencional da troca de diálogo também será subvertida, dando espaço à linguagem narrativa.

Do ponto de vista da arte do ator, que não é o foco principal deste trabalho, há que se dizer que não foram poucas as consequências de uma tal teoria que conclamava, num sentido mais restrito, o desterro do comediante.

O inglês Edward Gordon Craig, conhecido por seus cenários espetaculares, por suas idéias visionárias quanto à arte teatral, por sua parceria turbulenta com Stanislavski na montagem de *Hamlet* e também por sua teoria da *Übermarionnette*, a Supermarionete, Craig acreditava que o teatro e a arte do ator estavam condenados pela imitação grosseira da realidade preconizada pelo naturalismo e pelos exageros dos atores de formação melodramática. O ator não deveria se limitar à imitação da realidade, mas sim desenvolver um código capaz de sugeri-la. Deveria ser parte integrante do organismo do espetáculo, em constante interação com seus outros elementos, como luz e cenário.

Conhecedor dos andróides de Maeterlinck, Craig projetava na figura do boneco a instauração de um momento de transição na arte do ator, um momento de renascimento e salvação.

Criação artificial e assim verdadeiramente artística, a marionete é, para Gordon Craig, "a descendente dos antigos ídolos de pedra dos templos, é a imagem degenerada de um Deus"¹⁸⁷. A Supermarionete seria, então, o ator do novo teatro, superior ao boneco, pois teria consciência de seus gestos e de seus movimentos. Rejeitando a imitação demasiado humana da vida, esse novo ator

¹⁸⁷ BABLET, Denis. *Edward Gordon Craig*. Paris: Larche, 1962. p.137.

passaria a ser criador do personagem e não apenas sua personificação ou representação. Com o artifício da criação, seria, enfim, parte da obra artística.

As idéias e teorias de Craig acerca do trabalho do ator são, logo percebemos, representantes de um movimento que, ao promover a renovação da cena, contribuiu para a instauração do reino despótico-esclarecido do encenador. Este passaria a ter à sua disposição um ator marionetizado, cujos cordões poderia livremente manipular. A biomecânica de Meyerhold é um exemplo do novo trabalho que começa a se estabelecer na busca da flexibilização e mecanização do corpo do ator.

A imagem de superioridade e perfeição que nos sugere a *Übermarionnette* de Gordon Craig abre caminho para refletirmos um pouco sobre os manequins gigantes e desproporcionais do teórico e dramaturgo francês Antonin Artaud. Artaud escreveu sobre o uso dos manequins e os utilizou em vários espetáculos. Entretanto, diferente do ideal de plenitude e movimento de Craig, o autor francês parecia estar mais interessado no elemento fantástico e fabuloso e, conseqüentemente, no estabelecimento de uma outra dimensão.

Essa outra dimensão é também atingida quando Artaud põe em cena os manequins como duplos das personagens. Aqui, então, uma nova esfera intervém e um mundo dissonante se ergue diante do espectador, obrigado a usar todos os sentidos para apreender essa nova realidade que eclode.

O encenador polonês Tadeuzs Kantor, para quem Gordon Craig é o grande mestre, vai igualmente colocar em cena bonecos prefigurando duplos das personagens. Diferente de Artaud, entretanto, usará bonecos humanóides e não figuras gigantes. Para Kantor, os bonecos, associados aos atores, são duplos e sínteses da memória, que está morta. Assim, seu teatro é um teatro de travessia, uma longa viagem em que o passado marionetizado acompanha o ator.

A idéia de morte tão presente nos bonecos de Kantor se assemelha à ausência de alma que Maeterlinck quer nas personagens da cena. Os bonecos do encenador polonês são, assim, os que mais se aproximam dos andróides do dramaturgo belga, sobretudo pelo efeito que pretendem causar no espectador.

A figura do ator é paradoxal, assim como o próprio teatro. O ator sempre terá um elemento perturbador e a constante busca de uma solução para esse paradoxo é que manterá o teatro vivo e vibrante.

Maeterlinck, que sempre fechou tantas portas em suas peças, deixou uma porta entreaberta, sugerindo um novo caminho não apenas ao encenador, mas também oferecendo ao ator a possibilidade de se superar como criador e artista.

Ao insinuar a morte do ator, possibilitou sua ressurreição. Morto pelo títere, pela marionete, pela Supermarionete e pelos manequins gigantes, o ator teve que renascer e se reinventar e assim a própria arte do teatro se reinventou.

No lugar de “Shakespeare belga”, título tão comprometedor que ele próprio o recusou, nesse momento parece mais sensato pensar em Maeterlinck como o “Ésquilo dos bonecos”. Seus ensaios teóricos, como bem observa Linn B. Konrad, revelam “une recherche dynamique et angoissée”¹⁸⁸, na medida em que expõem um autor em constante reflexão.

3.3 – À propos de “*Solness le constructeur*” (*Le Tragique quotidien* – 1894)

Às vésperas da estréia de *Solness le constructeur*, de Ibsen, em montagem do *Théâtre d’Art*, a edição de 2 de abril de 1894 do *Figaro* publica um “curieux article” de Maeterlinck, em cujas linhas o autor “expose sa conception particulière du théâtre et où il donne le pourquoi de cette espèce de fatalité qui pèse sur les personnages”. Tal artigo é a primeira versão do ensaio *Le Tragique quotidien*, então chamado *À propos de Solness le Constructeur*, que, alguns anos mais tarde, será revisto e modificado pelo autor e inserido no volume *Le Trésor des humbles*, de 1896. A principal distinção entre essas duas versões reside no fato de que o artigo de 1894 se concentra na análise da peça de Ibsen e serve de base para os argumentos do autor acerca do “trágico cotidiano”. Na versão publicada no *Trésor des humbles*, o foco principal é uma definição do que seria o “trágico cotidiano”, ficando a peça em segundo plano. As duas versões se completam e, assim, as citações que utilizarei

¹⁸⁸ KONRAD, Linn B. “Comment comprendre ‘le tragique quotidien’ de Maeterlinck?”. In: *Annales de la Fondation Maeterlinck*. Gand, 1978. Tome 24, p.20.

se referem aos dois textos publicados conjuntamente na antologia *Introduction à une psychologie des songes*¹⁸⁹.

A presença do elemento quotidiano no teatro era também uma reivindicação dos naturalistas. Émile Zola, em seus escritos sobre *Le Naturalisme au théâtre*, rejeita o teatro clássico e o drama romântico, bem como as personagens estereotipadas, como o burguês ridículo e a mulher adúltera, conclamando para a cena “la réalité quotidienne dans toute sa banalité”. Em outras palavras, os naturalistas desejavam “présenter la vie dans toute sa vérité, de faire évoluer des personnages psychologiquement vrais”¹⁹⁰.

Toutes les formules anciennes, la formule classique, la formule romantique, sont basées sur l'arrangement et sur l'amputation systématiques du vrai. On a posé en principe que le vrai est indigne; et on essaye d'en tirer une essence, une poésie, sous le prétexte qu'il faut expurger et agrandir la nature. Jusqu'à présent, les différentes écoles littéraires ne se sont battues que sur la question de savoir de quel déguisement on devait habiller la vérité, pour qu'elle n'eût pas l'air d'une dévergondée en public. Les classiques avaient adopté le péplum, les romantiques ont fait une révolution pour imposer la cotte de maille et le pourpoint. Au fond, ce changement de toilette importe peu, le carnaval de la nature continue. Mais, aujourd'hui, les naturalistes arrivent et déclarent que le vrai n'a pas besoin de draperies.¹⁹¹

Para Maeterlinck, entretanto, o quotidiano não é apreendido como o modelo da verdade absoluta que o teatro deve colocar em cena. Sendo uma arte de essência poética, o drama deveria apresentar uma visão poética e espiritualizada do mundo real. Poético e espiritual, o drama deve colocar em cena o elemento quotidiano como uma projeção do mundo ideal.

O entendimento do quotidiano como uma manifestação do mundo espiritual é uma herança da mística e da arte dos primitivos flamengos. Brueghel, por exemplo, um dos mais famosos pintores dessa estética, é célebre por retratar episódios do Novo Testamento com personagens e cenas do dia-a-dia das cidades flamengas. Dividindo o mundo em duas realidades inseparáveis, o mundo sensível, aparente,

¹⁸⁹ À propos de ‘Solness le Constructeur’ (*Le Tragique quotidien*). In: *Introduction à une psychologie des songes*. Bruxelles: Labor, 1985. p.96-102. Todas as citações referem-se a esta edição.

¹⁹⁰ POSTIC, op. cit., p.38.

¹⁹¹ ZOLA, Émile. *Le Naturalisme au théâtre*. Bruxelles: Complexe, 2002. p.18-19.

quotidiano, e o mundo místico da espiritualidade, esses artistas do século XV representavam a existência do dia-a-dia como reflexo de uma instância suprema e ideal:

Les peintres flamands du XV^e siècle sont soumis [...] aux méditations des théologies, aux institutions des mystiques, ils se tiennent pour partie intégrante du monde visible qu'ils sentent comme l'image du créateur, comme l'apparence d'une réalité à laquelle l'homme s'unit par la ferveur et la contemplation [...] Il [leur art] unit dans un même et très logique merveilleux les personnes et les objets du monde visible, les objets et les personnes imaginaires du monde spirituel, substance quotidienne des croyances [...] Les peintres vivent dans deux univers : l'univers sensible, source de leur réalisme et le monde magique que la religion leur propose comme l'explication du premier. Mais ces univers sont pour eux indiscutablement liés [...] ¹⁹²

Para Maeterlinck, assim como para os primitivos flamengos, o quotidiano deve ser representado “débarrassé de conventions”, pois, “dégagé de l'accidentel, du particulier, le drame ne concerne que le permanent” ¹⁹³. Desse modo, diferente do conceito naturalista que deseja para cena o realismo cru de uma cena da vida quotidiana, Maeterlinck entende o quotidiano como uma imagem capaz de evocar “les forces innatendues” pressentidas pela alma humana:

Un bon peintre ne peindra plus Marius vainqueur des Cimbres ou l'assassinat du duc de Guise, parce que la psychologie de la victoire ou du meurtre est élémentaire et exceptionnelle [...] Il représentera une maison perdue dans la campagne, une porte ouverte au bout d'un corridor, un visage ou des mains au repos ; et ces simples images pourront ajouter quelque chose à notre conscience de la vie [...] (p.97)

Em *Le tragique quotidien*, Maeterlinck rejeita a grande importância atribuída a “tout le sublime traditionnel [...] du sang, des larmes extérieures et de la mort” e elege *Solness le Constructeur* como o drama-modelo no novo teatro: “l'un des premiers entre les drames modernes qui nous montrent la gravité et le tragique secret de la vie ordinaire et immobile”. Para o autor, o quotidiano adquire essência trágica com *Solness*, pois Ibsen coloca em cena o choque entre as almas e as

¹⁹² GENAILLE, *apud* POSTIC, *op.cit.* p.131-132.

¹⁹³ POSTIC, *op. cit.*, p.133.

forças desconhecidas da fatalidade. Ao chamá-lo de trágico, Maeterlinck legitima a presença do cotidiano no palco.

O trágico cotidiano transportado para o palco, entretanto, pressupõe o que Maeterlinck define como “*théâtre statique*”, um drama que viria colocar em cena “*la vie à peu près immobile*”.

Assim como recorre a Charles Lamb para expor sua própria visão de teatro em *Un théâtre d’Androïdes*, em *Le tragique quotidien*, Maeterlinck utilizará o exemplo de *Solness le Constructeur* de Ibsen, que lhe parece “un drame à peu près sans action”, para sustentar sua teoria da ação e do diálogo dramáticos, já esboçada nas últimas páginas do *Cahier bleu*.

Além das várias referências à poesia anglo-saxã e seus autores e das reflexões acerca de uma identidade cultural que diferencia a arte latina da arte germânica, o *Cahier bleu* também testemunha a admiração de Maeterlinck à chamada “*revenge tragedy*”, representada no *Cahier* principalmente por John Ford, cuja peça *‘Tis a pitty she’s a whore* foi traduzida pelo autor belga em 1895 com o título de *Annabella*, tradução especialmente encomendada para a produção de 1895 pelo *Théâtre de l’Oeuvre*.

Herdeira da peça elizabetana de Thomas Kyd, *The Spanish Tragedie* (1587-1590), a chamada “*revenge tragedy*” faz parte de uma tradição do teatro inglês de fins do século XVI e início do século XVII. Seu enredo gira em torno de temas violentos envolvendo ciúme, adultério, incesto e assassinato.

O prefácio que Maeterlinck escreve à sua tradução da peça de John Ford oferece algumas informações que permitem localizar o germe do conceito do trágico cotidiano.

Annabella trata do amor incestuoso entre a personagem-título e seu irmão Giovanni. Quando descobre estar grávida, ela aceita o pedido de casamento de Soranzo, para evitar um escândalo. Soranzo, entretanto, logo descobre o segredo da esposa e, ultrajado, planeja uma grande vingança. Annabella percebe o intento homicida do marido e pede a Giovanni que fuja. Não ouvindo as palavras da irmã, ele a esfaqueia no peito e, em seguida, mata Soranzo, para então ele mesmo ser assassinado.

Para Maeterlinck, “*Annabella* est le poème terrible, ingénu et sanglant de l’amour sans merci. C’est l’amour charnel dans toute sa force, dans toute sa beauté et dans toute son horreur presque surnaturelle” ¹⁹⁴. O fascínio do texto de Ford reside na presença “des menées ténébreuses, des vengeances compliquées, des empoisonnements et tout le tragique artificiel et lourd” permeada pelo “intervalle fécond”, isto é, pelo aporte essencialmente trágico dos momentos em que o silêncio e as pausas predominam:

L’action [...] et les caractères se développent admirablement dans les silences; et les intervalles qu’il y a entre les scènes sont aussi féconds que les scènes elles-mêmes. Lorsque l’acte cesse, la vie continue: et la passion du personnage absent évolue naturellement en nous-mêmes, de sorte que ses transformations innatendues ne nous surprennent pas. ¹⁹⁵

Ao lado da ação exterior e violenta, Maeterlinck sublinha que o texto de Ford também é capaz de evocar a presença de um “tragique interne”, pois Annabella e Giovanni “s’aiment depuis longtemps sans se le dire, sans le savoir peut-être”:

Ils sont entrés dans le grand tourbillon du malheur, et le drame se déroule [...] Et bientôt, après les doux sourires torturés de l’amour défendu, le malheur, qui a marché sous terre, leur montre brusquement par la première fois, au détour d’une journée, le chemin parcouru vers la mort. ¹⁹⁶

É do cerne de uma peça marcada pela ação exterior que Maeterlinck extrai a reflexão de que a verdadeira existência não pode ser revelada pela ação violenta de “un mari trompé qui tue sa femme; une femme qui empoisonne son amant, un fils qui venge son père, un père qui immole ses enfants, des enfants qui font mourir leur père, des rois assassinés, des vierges violées, des bourgeois emprisonnés”.

Como observa Patrick McGuinness, o contraste entre a ação externa violenta e o intervalo fecundo fornece a Maeterlinck o fundamento de seu teatro simbolista:

¹⁹⁴ MAETERLINCK. “Le premier spectacle de l’Oeuvre”. In: *Introduction à une psychologie des songes*. Bruxelles: Labor, 1985. p.114.

¹⁹⁵ *Idem*, p.112.

¹⁹⁶ *Idem*, p.115.

Inside this fast, noisy, and bloody play Maeterlinck discovers an antidote to the very pace, noise and blood generated on its surface: physical action emphasizes words, surface agitation points to inner stillness, while words point out to what they cannot express [...] The extreme and violent events of the play are not isolated flashes of heroism or lust, but part of the gradual evolutions undergone beneath and between them – the imperceptible tropistic changes of dramatic characters conceived not only as solid ‘personae’, but as quasi-vegetal souls undergoing their ‘développements secrets’. ¹⁹⁷

Toda a tradição teatral de exacerbação da ação externa se configura como algo “superficiel et matériel”, levando o autor a afirmar, no famoso trecho de *Le tragique quotidien*, que um homem idoso sentado em sua poltrona, refletindo sobre a vida, vive uma existência mais profunda e mais ativa:

Il m’est arrivé de croire qu’un vieillard assis dans son fauteuil, attendant simplement sous la lampe, écoutant sans le savoir toutes les lois éternelles qui règnent autour de sa maison, interprétant sans le comprendre ce qu’il y a dans le silence des portes et des fenêtres et dans la petite voix de la lumière, subissant la présence de son âme et de sa destinée, inclinant un peu la tête, sans se douter que toutes les puissances de ce monde interviennent et veillent dans la chambre comme des servantes attentives, ignorant lui-même que le soleil soutient au-dessus de l’abîme la petite table sur laquelle il s’accoude, et qu’il n’y a pas un astre du ciel ni une force de l’âme qui soient indifférents au mouvement d’une paupière qui retombe ou d’une pensée qui s’élève – il m’est arrivé de croire que ce vieillard immobile vivait en réalité d’une vie plus profonde, plus humaine et plus générale que l’amant qui étouffe sa maîtresse, le capitaine qui remporte une victoire ou “l’époux qui venge son honneur” (p.97-98)

O aparente paradoxo etimológico que encerra a expressão “teatro estático” revela dois aspectos primordiais da teoria teatral de Maeterlinck: por um lado, traz à tona a rejeição, por parte do autor, do teatro que se pretende realista e verdadeiro, e que recorre a situações violentas e gritantes, tradicionalmente reconhecidas como dramáticas. Por outro lado, ao rejeitar esse repertório reconhecido como genuinamente dramático, ele utiliza o termo “teatro estático” para justamente propor um novo modelo de drama. Assim sendo, tal conceito é um aparente paradoxo,

¹⁹⁷ McGUINNESS, *op.cit.*, p.45.

como afirmei, pois revela o autor “seeking dramatic forms for a vision to which conventional theatre modes are wholly inadequate, and which, indeed, might initially appear inimical to theatre itself”¹⁹⁸.

Salientando que “the ‘dramatic’ or ‘theatrical’ is not simply a matter of what ‘happens’, of plot, action, or event in a given location, but of isolating it for dramatic representation”, Patrick McGuinness identifica em Maeterlinck a percepção do que mais tarde será conhecido como “teatralidade”, um conceito-chave do teatro moderno. Situado no palco, o ancião sentado em sua poltrona e refletindo sobre a vida se torna imediatamente matéria de interesse teatral:

Theatre, as a real or figurative space, invests with meaning everything that happens, fails to happen, is said or left unsaid, on the stage: a non-event on stage is always more than a non-event in life. ¹⁹⁹

A imagem do “vieillard assis dans son fauteuil” suscita, portanto, uma reflexão sobre a possibilidade de um “théâtre statique”. Para o autor belga, a questão é ambígua:

On me dira peut-être qu’une vie immobile ne serait guère visible, qu’il faut bien l’animer de quelques mouvements... Je ne sais s’il est un vrai qu’un théâtre statique soit impossible. Il me semble même qu’il existe. La plupart des tragédies d’Eschyle sont des tragédies immobiles. (p.98)

Assim seria pelo fato de que, não apenas em Ésquilo, mas também em outros autores clássicos, e até mesmo em Sófocles, a importância da ação psicológica seria suplantada por uma ação interior da personagem, em confronto com as forças misteriosas da vida humana: ter-se-ia em cena “l’existence supérieure de l’homme”:

Le poète ajoute à la vie ordinaire un je ne sais quoi qui est le secret des poètes, et tout à coup elle apparaît dans sa prodigieuse grandeur, dans sa soumission aux puissances inconnues, dans ses relations qui ne finissent pas, et dans sa misère solennelle. (p.99)

¹⁹⁸ *Idem*, p.156.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

Esse “je ne sais quoi” que o poeta “ajoute à la vie ordinaire” é perceptível graças ao que Maeterlinck identifica como o “dialogue du second degré” ou “dialogue inutile”: a fim de trazer à tona o trágico presente em cada simples momento da vida, dois tipos de diálogos coexistiram em um poema dramático. O primeiro seria o diálogo “indispensável”, o diálogo quotidiano, mas que não contém mistérios nem segredos. É o diálogo tradicional, “fundamentando numa psicologia clássica”. O segundo tipo de diálogo é aquele geralmente imperceptível, subentendido na aparente banalidade das palavras. As pausas, as repetições, as quebras de sintaxe serão, no drama simbolista do autor belga, as chaves para o mundo desse diálogo sublime que, embora não seja feito de palavras, vem para revelar o grande mistério da alma:

Aussi, n'est-ce pas dans les actes, mais dans les paroles qui se trouvent la beauté et la grandeur des belles et grandes tragédies. Est-ce seulement dans les paroles qui accompagnent et expliquent les actes qu'elles se trouvent? Non; il faut qu'il y ait autre chose que le dialogue extérieurement nécessaire. Il n'y a guère que les paroles qui semblent d'abord inutiles qui comptent dans une oeuvre. C'est en elles que se trouve son âme. À côté du dialogue indispensable il y a presque toujours un autre dialogue qui semble superflu. Examinez attentivement et vous verrez que c'est le seul que l'âme écoute profondément [...] (p.101)

Em *Solness*, Maeterlinck afirma que, com Ibsen, é a primeira vez que “les émissions de l'âme agissent librement sur la scène: ils y luttent entre eux et contre eux-mêmes”. A verdade da alma das personagens, sua essência, se esconde por trás de um diálogo aparentemente trivial:

Ibsen, par endroits, ruse admirablement. Il construit des personnages d'une vie très minutieuse, très nette et très particulière, et il a l'air d'attacher une grande importance à ces petits signes d'humanité. Mais comme on voit qu'il s'en moque au fond ! et qu'il n'emploie ces minimes expédients que pour nous faire accepter [...] la prétendue et conventionnelle réalité des êtres... Et c'est ainsi qu'il nous donne presque toujours l'impression de gens qui parleraient de la pluie et du beau temps dans la chambre d'un mort.²⁰⁰

²⁰⁰ MAETERLINCK. “Conversation avec Jules Huret [I]”. In: *Introduction à une psychologie des songes*. p.156.

Na peça de Ibsen, o trágico cotidiano é revelado pelo diálogo de segundo grau não em um “moment exceptionnel et violent de l’existence, mais de l’existence elle-même”. Solness e Hilda seriam as primeiras personagens providas do pressentimento de que a realidade é apenas ilusão e que a vida essencial e verdadeira está dentro de suas almas:

Hilde et Solness sont, je pense, les premiers héros qui se sentent vivre un instant dans l’atmosphère de l’âme, et cette vie essentielle qu’ils ont découverte en eux, par delà leur vie ordinaire, les épouvante. (p.99)

O que esses personagens pressentem é uma realidade mais profunda e essencial, descobrindo, assim, que o mundo real é uma ilusão, pois “il y a un tragique quotidien qui est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre véritable vie que le tragique des grandes aventures”. Hilde e Solness falam de acontecimentos que escapam à compreensão, pois:

Leurs propos ne rassemblent à rien de ce que nous avons entendu jusqu’ici, parce que le poète a tenté de mêler dans une même expression le dialogue intérieur et extérieur. Il règne dans ce drame somnambulique je ne sais quelles puissances nouvelles. Tout ce qui s’y dit cache et découvre à la fois les sources d’une vie inconnue. (p.100)

Como Linn B. Konrad observa, o trágico cotidiano é a apreensão de uma existência real, oposta à realidade tal qual a conhecemos, que, para o dramaturgo, não passa de ilusão:

Il y a donc deux expériences quotidiennes: l’une superficielle que nous croyons être la réalité, et l’autre réelle, selon Maeterlinck, mais en fait virtuelle parce qu’elle se vit sur un niveau dont nous sommes loin d’être conscients ou plutôt que nous n’osons pas reconnaître.²⁰¹

Num certo sentido, temos aqui o tema da caverna de Platão revisitado. Suas personagens seriam como os seres humanos presos em uma caverna, acreditando nas sombras como o mundo real. Entretanto, diferentes desses seres, que se

²⁰¹ KONRAD, *op. cit.*, p.22.

recusam a acreditar naquele que descobre o mundo verdadeiro, do lado de fora, as personagens de Maeterlinck tomam consciência da realidade apenas quando confrontadas com a morte ou com o sentimento de um amor impossível. A revelação do mundo real prenuncia sua própria e inevitável destruição:

L'ignorance ignorante semble nécessaire pour vivre, pour supporter le quotidien, ou plutôt le manque de quotidien. Le désir de percer ce que l'on perçoit comme une fausse réalité mène au désir contraire: celui de se sauver d'une expérience approchant le vide, la menace d'un dangereux nihilisme.²⁰²

O teatro simbolista de Maeterlinck coloca em cena o homem impotente diante das forças do destino e da fatalidade, que nos levam, segundo o autor, à “idéia do Deus cristão e à fatalidade dos antigos”.

O ser humano, em sua incapacidade de controlar plenamente sua história, deixa de ser sujeito de seu destino para tornar-se objeto de sua própria trajetória existencial. A exposição desse homem como objeto numa estrutura que convencionalmente sempre o tratou como sujeito rompe a linguagem do drama tradicional. Para colocar em cena esse homem desprovido de poder perante sua morte iminente e irrevogável, impõe-se a necessidade de, em primeiro lugar, afastar o ator humano do palco, dando lugar à marionete – ou ator marionetizado - e, em segundo lugar, de tomar ao ser humano a posse da palavra.

O que se descobre é uma reestruturação do diálogo convencional, visto como insuficiente para dar conta da nova situação dramática que se impõe. Não se trata mais da troca de fala entre as personagens, uma vez que estas se mostram despojadas de vontade e alheias à fala do outro, o que instaura um novo modelo dialógico.

Nesse teatro, não se pode mais falar em herói no sentido tradicional da palavra, uma vez que assistimos à impossibilidade do controle sobre a própria existência. E assim vemos que os protagonistas de seu primeiro teatro, quando existem, são velhos, fracos, algumas vezes cegos, outras vezes loucos. São também mulheres frágeis e quebradiças, quase sempre princesinhas perdidas ou aprisionadas. As

²⁰² *Idem*, p.32.

crianças também recebem destaque, personificando a ingenuidade e a infância perdida no nada. Velhos, mulheres, crianças – personagens que, tradicionalmente, não remetem à figura do herói trágico por definição.

Esses novos heróis não inspiram nossa admiração, mas sim pena, tristeza, desconsolação e talvez uma certa simpatia por sua desgraça. Se há identificação com a personagem não é em função de seus atos, mas, inversamente, de sua inação perante a tragédia quotidiana de que somos todos protagonistas. Rompendo com o pacto dramático, o autor convida o espectador a participar dessa experiência.

As personagens de Maeterlinck não vivem sua vida; são vividas por ela. No texto dramático, essa perda do controle sobre a própria trajetória existencial se traduz pela linguagem que toma conta delas: elas não possuem a palavra, são possuídas por ela. Não são sujeitos que se utilizam das palavras, mas objetos usados pelas palavras.

Não se trata do modelo do herói decadente que procura refúgio em paraísos artificiais e sensações refinadas. Não são neuróticos que aspiram ao ideal da negação do mundo material. São títeres aprisionados que vagam pela terra como corpos despojados de consciência. A percepção de si mesmo, entretanto, surge no limiar da morte ou no sentimento do amor impossível. Diante da iminência da morte ou do arrebatamento do amor, esses seres conseguem, por alguns minutos, perceber a vida em seu caráter temporal e transitório. Mas esses heróis morrem, e parecem sempre morrer na hora errada. É sempre tarde demais porque suas vidas já se esgotaram antes mesmo de o drama começar. Maleine já foi aprisionada, a intrusa já invadiu a casa, o guia dos cegos já não está mais entre os vivos, Mélisande já se perdeu, Palomides já abandonou Astolaine, a jovem já partiu e não voltará para a família, Tintagiles já não tem mais sua vida pela frente.

De *La Princesse Maleine* até *La mort de Tintagiles* o drama de Maeterlinck será povoado por personagens fantasmagóricos que se calam diante do trágico quotidiano. O que observaremos, porém, com os últimos três textos, os *Petits Drame pour marionnettes*, ou seja, *Alladine et Palomides*, *Intérieur* e *La Mort de Tintagiles*, são personagens que falam muito, em oposição aos seres monossilábicos que se apresentam até *Pelléas et Mélisande*. Tal aspecto,

entretanto, não significa que o autor tenha abandonado os preceitos essenciais de seu drama simbolista: na verdade, nessas três últimas peças o silêncio reinará absoluto diante de sua contrapartida, a palavra. A palavra, assim, será dissolvida e desempenhará a função paradoxal de assegurar a entrada e a permanência do silêncio, que, por sua vez, se fará eloqüente. O não-dito adquirirá uma força muito maior, pois se escamoteará por trás de diálogos e, sobretudo, de longos monólogos.

O número de artigos consagrados ao teatro põe em xeque a afirmação de que Maeterlinck não desejava ver suas peças encenadas. Desprezar o teatro era uma atitude comum numa época em que o teatro era visto como arte menor, corrompida e ultrapassada. Seus ensaios e suas reflexões mostram que é possível afirmar que havia um desejo de resgatar a arte teatral, uma intenção de buscar uma solução para uma arte supostamente morta. Além disso, a história do Théâtre d'Art se confunde com a história do drama simbolista de Maurice Maeterlinck. Se, num primeiro momento Maeterlinck parece ter hesitado em ver suas peças transpostas ao palco, podemos entender que isso se deva, mais uma vez, à situação do teatro na época, condenado, segundo os simbolistas, pelas mãos do realismo cênico e das experiências naturalistas no teatro.

Capítulo 4

DA PALAVRA AO SILÊNCIO

4.1 A REDESCOBERTA DA PALAVRA: as repetições

O desejo órfico de conquistar a palavra e torná-la mágica, capaz de domar as feras, mover as rochas, abrir as portas, encantar os deuses e reinventar o mundo acompanha a criação poética desde seu nascimento.

Nos últimos decênios do século XIX tal desejo intensificou-se a tal ponto que os poetas sonharam com o reinado absoluto da palavra, mensageira dos mistérios da existência.

Os simbolistas aspiravam a uma linguagem encantatória, capaz de criar e sugerir ao mesmo tempo o espetáculo total da palavra. Não se tratava mais de descrever com tintas objetivas o mundo concreto ou a chamada realidade, mas sim de evocar as profundezas e os mistérios do universo com o sopro da subjetividade. Os poetas reivindicavam não apenas o direito de sonhar, mas também o deleite de compartilhar seu sonho com o leitor.

Com isso, a poesia meramente descritiva, por vezes fria e distante, foi rejeitada, em favor de uma linguagem poética altamente sugestiva e abstrata, como uma partitura inacabada dos devaneios do poeta, que ofereceria ao leitor a tarefa de executá-la e preencher suas lacunas com sua sensibilidade.

Em *L'Ève Future*, romance de 1886, Villiers de L'Isle-Adam transforma Thomas Edison no “mago de Menlo Park”, um gênio-inventor solitário e introspectivo que vive em uma mansão na companhia inigualável de suas criações futuristas. Hadaly, que em persa significa “ideal”, é a andróide que o gênio concebe, constrói e aprimora para encarnar o ideal feminino que busca seu amigo e antigo benfeitor Lorde Ewald. Moldada à semelhança e imagem de Miss Alicia Clary, a musa que arrebatou o jovem Lorde, Hadaly vem ao mundo para consolar seu coração desiludido. A beleza física da andróide reproduz o modelo de perfeição da Vênus de Milo, com quem a humana Alicia apresenta perturbadora semelhança. O que é, no entanto, essencial nessa Eva Futura é o que ela tem a dizer; suas palavras serão portadoras de sua alma –

alma essa que o modelo humano parece não possuir. E, assim, Hadaly é dotada de um disco de ouro conectado a um fonógrafo com vinte horas gravadas de conversas – mais do que suficientes para expressar todo o conhecimento humano segundo seu criador.

As personagens de Maeterlinck, tal qual a andróide idealizada e concebida por Edson, surgem como seres que parecem ser dotados desse disco interno com um número limitado de palavras e frases, repetidas infinitamente. Diferentes de Hadaly, entretanto, esses personagens se expressam por meio de um vocabulário cotidiano e de uma sintaxe desarticulada.

Como observado no Capítulo 3, uma das principais características de *Serres chaudes* que afastam Maeterlinck do código decadente é o uso de palavras simples – e não do vocabulário precioso tão caro aos poetas decadentes. Em seu teatro simbolista, assim como em sua produção poética, Maeterlinck recorrerá a “une insistance sur quelques mots ordinaires”, procedimento descoberto na linguagem peculiar de Ruysbroeck. Um aspecto fundamental desse procedimento é a manipulação desse conjunto de palavras comuns a fim de redescobrir a linguagem essencial, primeva, verdadeira.

O desejo de alcançar o infinito por meio da palavra é sempre presente em seu teatro simbolista. O poeta alemão Rilke afirmava que, ao ler ou ouvir um texto de Maeterlinck, a impressão era de que as palavras estavam sendo pronunciadas pela primeira vez, como se tivessem acabado de ser inventadas. Assim, as personagens repetem as palavras infinitamente, como que saboreando-as pela primeira vez.

Uma análise e um entendimento das repetições no teatro de Maeterlinck impõem um exame cuidadoso. Em primeiro lugar, é importante que se observe que as repetições se estabelecem não apenas no nível da palavra, que é tomada e retomada, mas também no âmbito dos sons e fonemas, além de se propagarem na própria ação, como logo observaremos. Muitas vezes, frases inteiras são igualmente repetidas, como se fossem máximas; outras vezes, são sílabas que se propagam compondo uma melodia monótona e carregada de sentidos ocultos, que, juntos, remetem a novos significados.

Em segundo lugar, é essencial compreender que a repetição, que aqui poderíamos chamar de necessária, ou seja, aquela enunciada por um personagem em busca de confirmação de uma informação ou manifestação de uma dúvida, confunde-se com a repetição estilística própria do autor.

Dessa forma, após uma primeira leitura, as repetições por vezes parecem estranhas e sem sentido, um recurso pueril do autor. A persistência de sua enunciação, entretanto, acaba por levar a um esvaziamento de sentido, rompendo seu sentido externo original, transformando-a em puro som. Combinadas entre si incansavelmente, as palavras e frases repetidas pouco a pouco vão construindo um mundo paralelo, peculiar e único, dele emergindo um novo sentido para as mesmas palavras. Dessa forma, o texto simbolista de Maeterlinck extrapola os limites da própria criação poética e rompe com seu código normativo, instaurando uma linguagem que se pretende uma poção mágica feita de musicalidade, prosa e poesia, palavras simples, e repetições. A palavra se torna encantatória. Presa em um mundo particular e novo, seu movimento é dúbio: ora deseja ultrapassar os limites de sua prisão de vidro; ora deseja encerrar-se nela, alheia ao mundo exterior.

Essa repetição sistemática de uma palavra ou frase nos remete ao mundo fantástico dos contos de fadas, tão presente nas fábulas do teatro simbolista do autor, remete-nos ao “Abra-te, Sésamo” das *Mil e Uma Noites*. Remonta aos primórdios da descoberta de seu poder encantatório. Lança-nos no universo religioso das litânicas e sua melodia monótona e ascética. E reporta-nos igualmente à tradição oral, em que a repetição entra em cena para facilitar a memorização de uma narrativa. Há um aspecto atávico por trás das repetições, que sinaliza um desejo de permanência e perpetuação.

Para o autor belga, a criação poética não é e não pode ser o resultado de uma construção precisa e calculada, pois o poeta não possui domínio total de sua arte:

Il [le poète] est plus ou moins puissant, non pas en raison de ce qu'il fait lui-même, mais en raison de ce qu'il parvient à faire exécuter par les autres, et par l'ordre mystérieux et éternel et la force occulte des choses! il doit se mettre dans la position où l'Éternité appuie ses paroles, et chaque mouvement de sa pensée doit être approuvé et multiplié par la force de gravitation de la pensée unique et éternelle! Le poète doit, me

semble-t-il, être passif dans le symbole, et le symbole le plus pur est peut-être celui qui a lieu à son insu et même à l'encontre de ses intentions.²⁰³

O poeta é, portanto, “plus ou moins puissant”, ou seja, como vimos, a criação racional e controlada da *Philosophy of Composition* de Eggar Allan Poe é rejeitada por Maeterlinck, pois toda obra de arte é necessariamente feita de elementos que escapam ao controle de seu criador. Para o autor de *Pelléas et Mélisande*, o vazio é uma terra vasta e fértil onde o misterioso mundo do inconsciente finca suas raízes invisíveis.

Como observa Paul Gorceix, as repetições evidenciam o próprio movimento interno da poesia que se impõe:

[...] le poème naît sous l'impulsion d'une nécessité intérieure [...] laquelle, loin d'exclure le travail sur le langage, l'implique bien au contraire”.²⁰⁴

E Gorceix conclui “qu'il revient à l'auteur de *Serres chaudes* d'avoir exploité au maximum l'impact poétique que peut implicitement avoir un mot usuel répété où il convient, avec l'intuition convenable”²⁰⁵.

O primeiro a chamar atenção para o uso particular que Maeterlinck faz da palavra foi o pintor Wassily Kandinsky (1866-1944), em seu volume *Do Espiritual na Arte*, de 1912²⁰⁶. Para o precursor do abstracionismo na pintura, “la grande ressource de Maeterlinck est le mot”.

De uma maneira geral, nessa obra, Kandinsky expressa, numa reflexão sobre as artes, um desejo de reproduzir o interior na pintura, o espiritual, que encontra na literatura de Maeterlinck, nas artes plásticas. O que o artista aprecia na palavra do autor belga é a impressão poética e espiritual de sua repetição. Para Kandinsky, Maeterlinck possui uma intuição equilibrada para saber qual palavra deve ser

²⁰³ MAETERLINCK. “Énquête sur l'évolution littéraire”. In: *Introduction à une psychologie des songes*, p.151.

²⁰⁴ GORCEIX, Paul. “La modernité de *Serres chaudes*”. *Annales de la Fondation M.M.*, Gand, 1991. Tome 28, p.52-53.

²⁰⁵ *Idem*.

²⁰⁶ “Le peintre Vladimir Kandinsky, dans *Du spirituel dans l'Art*, en 1912, a été le premier à signaler cette particularité de l'emploi du mot chez Maeterlinck.” Cf. LUTAUD. “*Les Sept Princesses* ou la mort maeterlinckienne”. In: “Centenaire du Symbolisme en Belgique”, *Les Lettres Romanes*. Louvain: Université Catholique de Louvain, 1986. n.3-4. p.264.

repetida e em qual momento a repetição deve se estabelecer, construindo, assim, um conjunto sonoro afetivo e pleno de significados.

Maeterlinck é retratado como um dos poetas que, nos momentos de “revolução espiritual”, ou seja, quando valores como a religião, a ciência e a moralidade são questionados, o homem volta-se para si mesmo. Para Kandinsky, o emprego particular da palavra em Maeterlinck é um voltar-se para si mesmo e descobre um novo mundo.

Para melhor compreendermos o imaginário do autor de *Serres chaudes* temos que recuar num tempo mítico, quando o ser humano ainda era duplo, e ousara desafiar o poder supremo dos deuses. Estes, insultados pela audácia humana, decidiram cortá-los em dois, para assim minuar sua força. Logo após a cisão, os humanos apartados de suas metades, caíram em um pranto desesperado, dolorido e eterno. Uma condenação perpétua: assim é a história do nascimento do amor no mito de Platão. Dessa forma, o símbolo passou a implicar o reencontro de duas metades separadas, remetendo a um acordo estabelecido no passado.

As personagens de Maeterlinck possuem a intuição de um pacto longínquo, quase atemporal. Estão em busca de uma metade que os complete e conecte a um mundo superior de gozo e plenitude. Como detêm apenas uma memória vaga, nada senão reminiscências, passeiam pelo mundo como figuras de plasma, presos a uma teia de incertezas, medo, desesperança e solidão.

Assim sendo, as palavras tornam-se seus únicos aliados nessa infinita busca por algo que transcenda sua existência terrena. Maeterlinck entrega então a esses seres fantasmagóricos um disco em que estão impressas palavras capazes de evocar o mistério da vida humana. São palavras simples, quotidianas, é verdade. Mas, como compreendeu Kandinsky, são carregadas de sentido, sobretudo pelo fato de ecoarem como estranhas litâneas. No autor, o pintor abstrato descobre uma técnica intuitiva de enfatizar uma ou outra palavra no momento ideal, apurando-se, assim, seu sentido afetivo. Repetida, a palavra aos poucos se transforma em som puro, desencadeando a construção de novas e incessantes imagens na mente do leitor/espectador. Eis um dos motivos principais do chamado “effacement de l’acteur”: é, pois, imperativo que a materialidade do ator se dissolva também com a

palavra, perdendo sua concretude. Todo o universo se dissipa em uma grande abstração, esvaziando-se o sentido material dos elementos que o constituem. Emerge, então, o segredo de algo que não é dito, mas que é intuitivamente compreendido:

The secret of things which is just beyond the most subtle words, the secret of the expressive silences, has always been clearer to Maeterlinck than to most people.²⁰⁷

Perguntado sobre qual teria sido o motivo que o levou a se utilizar das repetições, Maeterlinck desmistifica a questão, revelando ter se baseado num princípio de imitação:

Les paysans de chez nous, dont l'intelligence est paresseuse, ont coutume de prononcer plusieurs fois les mêmes épithètes ou les mêmes verbes. Cette habitude donne à leur discours un caractère de gravité tout à la fois puéril et sentencieux. Je m'en suis inspiré, jugeant qu'un personnage de légende avait quelque affinité avec un homme des champs et pouvait parler le même langage... J'ai été poussé par une sorte d'instinct d'imitation et non par le désir de me singulariser.

A resposta de Maeterlinck, uma tentativa, como disse, de desmistificar um recurso que já se tornara motivo tanto de admiração quanto de chacota, fornece algumas pistas para uma compreensão da função estilística que as repetições adquirem em sua produção simbolista. Observemos que o enfoque principal, para o autor, se situa no âmbito do “personnage de légende” e sua estreita relação com a gente do campo, dotada de uma “intelligence paresseuse”, isto é, pessoas simples que se expressam não por meio de um discurso complexo e rebuscado, mas sim através de uma estrutura simples e repetitiva, que confere o tom grave, “puéril et sentencieux” ao mesmo tempo.

Essa linguagem que consegue ser infantil e peremptória provoca no autor um desejo de imitação e, como ele afirma, desejo esse desprovido de uma intenção consciente de se diferenciar por meio de um estilo pessoal.

²⁰⁷ SYMONS, *apud* WORTH, Katherine. In: *The Irish Drama from Yeats to Beckett*. London: The Athlone Press, 1986. p.12-13.

A linguagem do primeiro teatro de Maeterlinck revela a nostalgia de uma “langue immémoriale”, a palavra humana ainda em seus primeiros momentos de vida, a proto-linguagem no momento de sua eclosão. É também a expressão de um desejo de reencontrar a palavra essencial, ainda enraizada no imaginário de que se originou. Suas personagens estão, desse modo, em constante redescoberta da palavra e, por vezes, suas repetições sinalizam um reconhecimento: a palavra volta a ser símbolo de um pacto perdido no tempo.

Como mostra Christian Lutaud, as repetições têm um caráter profundamente afetivo na obra de Maeterlinck, um autor que não teve conflitos em repetir-se a si mesmo:

Elles [les répétitions] ont – répétons-le – *toujours* un sens; ne serait-ce, d’une manière générale, que l’expression d’une *weltanschauung* marquée par la difficulté à vivre, et faite d’une sensation d’attente lancinante, de pesée du destin... ou d’un désir de questionnement: les *répétitions*, comme les *interrogations* sont l’image même des *coups-frappés-à-la-porte* du Destin, du grand secret cosmique. Et chaque oeuvre de Maeterlinck *répète forcément* la précédente. Le théâtre *répète* les poésies, les chansons *répètent* le théâtre, les essais *répètent* le théâtre et les chansons, etc. Et ainsi à l’infini.²⁰⁸

4.1.1 – *La Princesse Maleine* (1889)

L’anecdote des drames de Shakespeare est presque toujours une espèce de conte de fées, prequ’enfantin en sa nudité au premier coup d’oeil.
Cahier bleu.

Na primeira peça de Maeterlinck, *La Princesse Maleine*, a nostalgia de uma linguagem original e a memória de uma comunhão cósmica se encontram no espírito do autor com as reminiscências dos contos de fadas e os “souvenirs

²⁰⁸ LUTAUD, Christian. “*Les Sept Princesses* ou la mort maeterlinckienne”. In: *Les Lettres Romanes*. Louvain: Université Catholique de Louvain, 1986. n.3-4.p.269.

shakesperiens”²⁰⁹. As repetições de palavras, sílabas e sons invocam seu imaginário poético na forma de personagens plasmáticas que lutam com as forças invisíveis da fatalidade em um mundo brutal, arrasado pela guerra.

As referências aos contos de fadas, sobretudo dos irmãos Grimm, estão presentes em várias peças, como a sugestão da imagem da *Bela Adormecida* em *Les Sept Princesses* e a afinidade do pequeno Tintagiles, de *La Mort de Tintagiles*, com o Pequeno Polegar. Em sua primeira peça, no entanto, Maeterlinck manteve praticamente toda a fábula do conto *Princesa Maleen*, dos irmãos Grimm, que trata do tema da noiva trocada. O tratamento que reservou à peça, em harmonia com sua visão de Shakespeare, resultou numa obra peculiar.

Já em conjunção com a esfera dos mortos em sua “face verte” e seus “cils blancs”, a jovem Maleine fala a língua da alma. A atmosfera sombria da peça flutua no eco da frase “Il n’y a plus”, que se ouve em seus cinco atos como uma ameaça perene e incontornável. Não é possível caminhar até a cidade: “Vers la ville? Il n’y en a plus; il n’y a plus que des morts” (p.22)²¹⁰.

Encarcerada numa torre, castigada por seu amor ao príncipe Hjalmar, Maleine sobrevive, ao lado de sua aia, à guerra sangrenta e avassaladora entre os reinos de seu pai, Marcellus, e do velho Hjalmar, pai do príncipe. Ao buscar asilo no reinado inimigo, ela reencontra seu príncipe. Prometido agora a Uglyane, filha de Anne, o jovem despreza a noiva para ficar com seu verdadeiro amor. Ambiciosa e má, simbiose diabólica de Gertrudes e Lady Macbeth, Anne enforca Maleine, ajudada pelo rei, para depois ser morta pelo jovem príncipe, que então se suicida. Ao velho rei Hjalmar, restam a solidão e a loucura da memória de tempos tão tristes e sombrios.

Sepultadas vivas numa “chambre envoûtée dans une tour”, Maleine e sua aia somente conseguem enxergar o que se passa do outro lado através de fendas nas paredes de pedra. Por essas minúsculas aberturas que o sol consegue penetrar, o quadro de destruição pouco a pouco se forma. A devastação da cidade é percebida

²⁰⁹ Faço alusão ao artigo de Christian Lutaud que analisa a presença de Shakespeare no teatro de Maeterlinck: “Souvenirs shakesperiens dans l’oeuvre de Maeterlinck”. In: *La Fenêtre ardente*, n.2, 1974.

²¹⁰ MAETERLINCK, “La Princesse Maleine”. In: *Théâtre Complet*. Genève: Slatkine, 1979. Tome I, p.1-198. Todas as citações referem-se a esta edição.

lentamente, retratada a partir de elementos que, agora em ruínas, a constituíam: pela ausência das casas, dos sinos e dos moinhos é que se descobre que a cidade não é mais: “Il n’y a plus”. A anáfora elabora a cena trágica do fim do mundo e a cidade se edifica para logo se dissolver, como um quadro que aos poucos se desfaz diante de nossos olhos:

Maleine: Je vois le phare!
La Nourrice: Vous voyez le phare?
Maleine: Oui. Je crois que c’est le phare.
La Nourrice: Mais alors, vous devez voir la ville.
Maleine: Je ne vois pas la ville.
La Nourrice: Vous ne voyez pas la ville?
Maleine: Je ne vois pas la ville.
La Nourrice: Vous ne voyez pas le beffroi?
Maleine: Non.
La Nourrice: C’est étonnant!
Maleine: Je vois un navire sur la mer!
La Nourrice: Il y a un navire sur la mer?
Maleine: Avec des voiles blanches...
La Nourrice: Où est-il?
Maleine: Oh? le vent de la mer agite mes cheveux! – Mais il n’y a plus de maisons le long des routes!
La Nourrice: Quoi? – Ne parlez pas ainsi vers l’extérieur, je n’entends rien.
Maleine: Il n’y a plus de maisons le long des routes!
La Nourrice: Il n’y a plus de maisons le long des routes?
Maleine: Il n’y a plus de clochers dans la campagne!
La Nourrice: Il n’y a plus de clochers dans la campagne?
Maleine: Il n’y a plus de moulins dans les prairies!
La Nourrice: Plus de moulins dans les prairies?
Maleine: Je ne reconnais plus rien! (p.28-30)

Neste primeiro trecho, as repetições já sugerem a idéia de uma redescoberta da linguagem, revelando personagens que se comportam como se estivessem renomeando o mundo diante de seus olhos. A redescoberta da palavra aqui, entretanto, encobre também um desejo de evasão, pois a visão de seu mundo destruído desencadeará a perda do referencial. Na verdade, ao renomearem um mundo que não existe mais, Maleine e sua aia tentam, inultimente, reconstruí-lo.

A perda dos elementos referenciais é recorrente no drama simbolista do autor. Em *Les Aveugles*, por exemplo, ela se manifesta pelo grupo de cegos que, perdidos numa floresta, aguardam a volta de seu guia, que, sem que percebam, jaz morto muito próximo a eles. Assim, o guia, seu ponto de referência no mundo, é perdido. Em outra peça, *La Mort de Tintagiles*, a perda do referencial é marcada pelo uso de formas impessoais e indefinidas, que desarticulam o discurso das personagens, colocados em uma situação de estranhamento e solidão.

Em *La Princesse Maleine*, esse processo de perda se estabelece a partir da constatação da destruição do reino e, no que concerne a linguagem, as repetições desempenham uma função primordial na medida em que traduzem não apenas o choque diante da devastação, mas a própria condição de Maleine, sozinha num mundo desconhecido, sem ninguém a quem pedir ajuda. A última palavra que a princesa profere antes de morrer é a explosão final de um grito contido, que sufocava um desejo desesperado de ter seu mundo de volta: “Maman”.

O diálogo repetitivo entre Maleine e a aia, sendo assim, aponta para um tratamento particular que Maeterlinck destina à comunicação verbal entre suas personagens, revelado pela constante apropriação da palavra do outro.

Como um recurso eventualmente utilizado, as repetições decorrentes da apropriação da palavra alheia não chamariam tanto a atenção, pois provavelmente teriam como razão de ser a dúvida de uma personagem ou sua incredulidade perante algo inesperado ou improvável. No entanto, diante do que se verifica em *Maleine*, pelo uso constante e reiterado das repetições, tais justificativas pragmáticas não bastam.

As personagens de Maeterlinck, é importante observar, não apresentam o que de poderia chamar de um comportamento normal, pois o princípio mimético, ou seja, a imitação da realidade, não é almejado. O autor belga não propõe uma dramaturgia embasada nas regras aristotélicas de verossimilhança e necessidade. Inexistindo a obrigatoria mimética, portanto, os seres que habitam o universo simbolista do autor se apresentam com uma linguagem própria, peculiar, capaz de expressar de forma decisiva suas relações com o universo em que foram situados. Dessa forma, o discurso de Maleine é revelador não apenas da realidade objetiva, mas

principalmente de seu mundo interior. Dessa forma, a descrição da paisagem do reino da família de Maleine também fornece ao leitor/espectador imagens que, pouco a pouco, dão a dimensão do drama interior que Maleine vive.

A surpresa da aia reflete a gradual percepção de que toda uma cidade foi devastada e é a partir de suas frases retomadas de Maleine e transformadas em indagações, que pouco a pouco tomamos conhecimento da desgraça que se abateu. Do alto da torre, Maleine e a aia assistem ao fim de seu antigo mundo: as casas, os sinos, os moinhos, a identidade das cidades flamengas, tudo foi aniquilado. E, ao longe, expandindo-se pelo horizonte, está o mar, imenso e inquieto, respirando nos cabelos de Maleine, sozinha em um mundo que não tardará em devorá-la.

Gaston Compère observa que nos momentos em que “le pathétique doit se rendre sensible” o silêncio se torna urgente e necessário. Acredito que o mesmo possa ser dito a respeito das repetições, que se propagam e ecoam à medida que as personagens pressentem ou presenciam o caráter trágico de sua existência.

Inicialmente, as frases repetidas pontuam um momento de perplexidade, para logo se transformarem em emissárias da atmosfera trágica da peça, propagadas como um *leitmotiv* da catástrofe.

A descoberta da ruína de sua cidade, de sua família e de todo o seu mundo, desarticula a linguagem de Maleine. Seu diálogo repetitivo com a aia estabelece a atmosfera de lentidão e paralisia, que silenciosamente a contamina com a intuição de que o destino lhe reserva um desfecho ainda mais aterrador. Para Maleine, não há mais nada (“Il n’y a plus...”) e o desconhecido vem buscá-la no vento que agita seus cabelos e no navio de guerra, “un grand navire noir” vazio, que permanece no porto como uma constante ameaça, preparado para a grande viagem. O navio, imagem onipresente em *Les Sept Princesses*, *Pelléas et Mélisande*, *La Mort de Tintagiles*, em *La Princesse Maleine* constitui um universo de sentido em sua evocação da lenda nórdica do navio fantasma, do barco de Caronte e da nave dos mitos celtas que transporta seus passageiros a uma ilha mágica.

O vento do mar e a promessa de partida do navio também sugerem a possibilidade de movimento, contrastando com o estatismo dos últimos instantes da débil existência de Maleine, cujos dias se passam em câmera lenta, em oposição ao

vento que sopra à força de roubar seu fôlego. O parentesco sonoro entre a palavra “haleine”, que, em francês, significa “fôlego” e o nome de Maleine, que será estrangulada pela rainha, colabora para o sentimento de iminência da catástrofe que paira sobre Ysselmonde, como o vapor esverdeado dos pântanos que a todos sufoca.

O farol permanece como um inútil ponto de referência em meio ao vazio, tão distante que talvez ilumine apenas o outro lado, além dos confins do oceano. Asfixiada pelo cenário pantanoso de Ysselmonde, Maleine perde toda a referência de seu mundo; “Je ne reconnais plus rien!”, frase que ecoa o inefável, “Il n’y a plus”.

A dissipação dos referentes desfigura a linguagem, que, paradoxalmente, permanece como único meio de expressão dessa perda. Acreditando que “toute langue pense toujours plus que l’homme”, Maeterlinck quer em cena a palavra da alma, em detrimento do diálogo convencional, elaborando um discurso que “rongé par les silences, ne livrant que des lambeaux de pensée et frisant parfois l’incohérence, est le moyen le plus direct [...] pour suggérer l’écrasement de l’être humain”²¹¹.

Em conjunto com o vocabulário simples e reduzido e da linguagem “proche du discours quotidien” e “sans affectation”²¹² de *La Princesse Maleine*, as repetições hieratizam a palavra e, com isso, suspendem a ação dramática, agora rarefeita graças ao diálogo que não se mais pretende dinâmico, mas sim expressão de um mundo interior. O resultado é a sugestão de um universo fechado cujos componentes devem se movimentar dentro de seus próprios limites, criando uma correspondência interna e uma lógica particular:

Les répétitions se développent ainsi de concert sur deux plans aussi différents que celui des thèmes et celui du style et elles conduisent à la même impression d’univers fermé, pauvre de possibilités mais fécond en accords.²¹³

Nesse universo fechado, não são poucos os presságios do destino fatal da princesa. A tonalidade verde de sua pele lhe dá a aparência de uma criatura do

²¹¹ OTTEN, Michel. “L’écrivain”. In: *Maurice Maeterlinck*. p.473.

²¹² POUILLIART, Raymond. ‘La Princesse Maleine’: Cent ans après. In: *Annales de la Fondation Maeterlinck*. Gand, 1991. Tome 28. p.20.

²¹³ DUBOIS, *apud* McGUINNESS, *op.cit.* p.160.

fundo dos pântanos. Quando tenta espantar as corujas, o príncipe Hjalmar lança-lhe terra ao rosto, como que antecipando seu sepultamento. O nariz de Maleine sangra, tingindo o branco imaculado de seu vestido, agora manchado do mesmo vermelho de seu colar de rubis, dos cabelos do rei sujos de sangue e do manto que a rainha Anne esquece em seu quarto após estrangulá-la. E também das asas ensangüentadas do cisne que, próximo à janela da princesa, recusa-se a voar com o bando.

Essas imagens intensas e concretas constroem uma realidade simbólica que traduz a violência do mundo que se prepara para engolir Maleine. São símbolos elaborados a partir do que Anna Balakian considera a “forma mais bem-sucedida de símbolo”, ou seja, “a fusão da realidade física ou concreta com o estado de espírito interior ou abstrato”²¹⁴. Símbolos que, em contraste com as palavras de Maleine, a princesa que caminha ao redor dos pântanos, “dévoilent les aspects les plus profondes de la réalité [et] défient tout autre moyen de connaissance”²¹⁵, sugerindo, mais uma vez, o pressentimento de um destino trágico e inelutável:

Cette princesse, qui à force de se promener autour de marais, dans l'air du soir, est devenue 'plus verte qu'une noyée de quatre semaines' semble déjà vivre sa fin tragique.²¹⁶

Da prisão no alto da torre, Maleine vai para Ysselmonde, reino inimigo, cercado de terras alagadas. Com o desaparecimento de seu próprio mundo, reduzido a nada, ela talvez esteja voltando para reivindicar seu amado. Para o rei Hjalmar, que está certo de tê-la assassinado com as próprias mãos, ela surge como um espectro:

Hjalmar:	J'avais à vous parler.
Le Roi:	De quoi?
Hjalmar:	De la princesse Maleine.
Le Roi:	De quoi? – je n'entends presque plus.
Hjalmar:	De la princesse Maleine. La princesse Maleine est revenue.
Le Roi:	La princesse Maleine est revenue?

²¹⁴ BALAKIAN, *op. cit.*, p.87.

²¹⁵ POSTIC, *op. cit.*, p.125.

²¹⁶ *Idem*, p.218.

Hjalmar: Oui.
Le Roi: Mais elle est morte!
Hjalmar: Elle est revenue.
Le Roi: Mais je l'ai vue morte!
Hjalmar: Elle est revenue. (p.68-9).

Maleine, “en longs vêtements blancs de fiancée”, está de volta. Nem ela mesma, porém, saberia dizer de onde, pois as forças desconhecidas da fatalidade já estão conduzindo seu destino:

Hjalmar: Mais d'où venez-vous? Et comment êtes-vous venue jusqu'ici? mais comment êtes-vous venue jusqu'ici?
Maleine: Je ne sais pas. (p.65)

O personagem mais sensível à Maleine como uma aparição fantasmagórica é o rei Hjalmar. Assim, preso a uma teia de culpa, loucura e pressentimento, ele acredita ouvir a morte bater à sua porta:

Le Roi: Je crois que la mort commence à frapper à ma porte.
Ils tressaillent tous. – Silence. – La musique cesse subitement et on entend frapper à la porte.
Anne: On frappe à la petite porte!
Hjalmar: Entrez!
La porte s'entr'ouvre et on aperçoit, dans l'entrebâillement, la princesse Maleine en longs vêtements blancs de fiancée.

No drama simbolista de Maeterlinck, a alma aprisionada se manifesta não apenas nas palavras e frases que se repetem, mas igualmente na recorrência de cenas, esquemas dramáticos e cenários. Em *Pelléas et Mélisande*, essa repetição é amplamente explorada: o encontro dos casais, primeiro Golaud e Mélisande, e depois Mélisande e Pelléas, sempre à borda de uma fonte. Pelléas penetra os subterrâneos do castelo num momento com a jovem princesa, e, posteriormente, com seu irmão Golaud.

Em *La Princesse Maleine*, contudo, Maeterlinck já se utiliza desse procedimento, com a imagem recorrente da princesa aprisionada, o que produz um

efeito de perpetuação da condição do personagem. O movimento é circular e a sensação é de que estamos sempre retornando ao ponto de partida. Ainda mais enfático que essa insistência sobre o destino trágico de Maleine, o motivo cênico do “on frappe à la porte” permeia o drama de *La Princesse Maleine*. Em pelo menos cinco cenas da peça, escuta-se alguém que bate à porta, pressagiando o final de assassinato, suicídio e loucura.

No *Cahier bleu*, Maeterlinck faz uma anotação sobre o ensaio de Thomas de Quincey, *On the knocking at the gate in 'Macbeth'*. Em linhas gerais, nesse ensaio, De Quincey examina o efeito produzido pelo bater à porta do castelo de Macbeth, logo após o assassinio do rei Duncan. Sua conclusão é de que o efeito de terror de tal cena jamais poderia ser explicado racionalmente e conclama o leitor a deixar-se levar por esse efeito. Como avalia Marvin Carlson:

[...] como bom romântico, [De Quincey] voltou-se para seus sentimentos e encontrou enfim uma explicação num processo que sugeria a justaposição romântica de opostos. Um mundo de trevas, desumano e infernal, apossara-se da peça durante o assassinato, e as batidas indicam a súbita passagem desse mundo para o seu oposto.²¹⁷

Leitor de Edgar Allan Poe, que salienta o mecanismo dramático das batidas à porta no ensaio *Philosophy of Composition*, Maeterlinck conhece a premissa da importância do efeito causado no leitor e, para ele, um dos aspectos fundamentais da escrita poética é produzir um efeito de terror. Esse efeito de terror, que encontra na cena de *Macbeth* analisada por De Quincey, desempenhará em seu teatro simbolista uma função primordial de paralisar o drama e realizar o “teatro estático”.

No longo ensaio em que analisa a presença de ‘*Macbeth*’ dans l’oeuvre de Maeterlinck, Christian Lutaud afirma que uma cena isolada da peça de Shakespeare transforma-se, em *La Princesse Maleine*, em um procedimento “*systematique, presque excessif*”. A intromissão do elemento quotidiano em *Macbeth* assume uma dimensão universal na peça de Maeterlinck:

²¹⁷ CARLSON, *op. cit.* p.219.

On voit que Maeterlinck utilise le thème comme une sorte de *leitmotiv* qui revient constamment dans *La Princesse Maleine*. [...] Les coups frappés à la porte sont parfois des signes de l'univers; ils ponctuent la lente gradation du drame vers l'horreur de la mort. D'où la nécessité de leur répétition tout au long de la pièce.²¹⁸

A forte impressão tanto da cena de *Macbeth* quanto do ensaio de de Quincey reverbera pelo teatro de Maeterlinck na recorrente presença de portas na cena. Michel Otten observa que a imagem da porta sugere a comunicação com “l'Inconnu”, vista sempre como uma possível ameaça:

La porte fait communiquer avec 'l'inconnu' ou 'l'hostile': elle est une brèche par laquelle la mort s'infiltré alors que l'homme cherche à se replier sur lui-même pour se protéger. Aussi est-elle chargée d'un potentiel de crainte. L'assassinat de Maleine a lieu derrière une porte qui s'est ouverte pour laisser passer les assassins, et qui empêchera la nourrice et Hjalmar de connaître le crime. Maleine, à la scène 3 de l'acte IV, voyant qu'elle a été enfermée, pressentait son destin.²¹⁹

A porta remete à idéia de passagem para o outro lado e essa sugestão de travessia igualmente se propaga – pela luz do sol que penetra as fendas da torre, pelo percurso de Maleine e a aia à procura de Ysselmonde, pelo navio. Maleine está de passagem, pois sua permanência nesse mundo acarretaria necessariamente seu aprisionamento. Observemos que ela surge quase sempre como uma cativa, tendo que se submeter a seu pai, a Hjalmar, a Anne e, finalmente, ao “Inconnu”. Com exceção do desconhecido, sabemos que todos, de uma forma ou de outra, submeteram-na ao medo e ao sofrimento. Dessa forma, talvez exista uma fraca esperança de que sua morte seja uma libertação.

Estando de passagem, como afirmei, Maleine é uma personagem associada ao simbolismo da porta: ela é a estrangeira, está em um reino estranho e inimigo e, pior, responsável pela aniquilação de sua cidade. E ela bate à porta, pedindo licença para pertencer a um mundo que conspira para seu aniquilamento.

²¹⁸ LUTAUD, Christian. “*Macbeth* dans l'oeuvre de Maeterlinck”. Annales de la Fondation Maeterlinck, 1991. Tome XXI-XXII. p.92.

²¹⁹ POSTIC, *op. cit.*, p.122-123.

Desse modo, nas duas primeiras cenas em que se ouvem as batidas, trata-se da princesa. Nas cenas seguintes, são outras personagens, mas o efeito produzido sugere que o espectro da princesa, ou o desconhecido que vem para levá-la, ronda o castelo, já dominado pelas forças da fatalidade que devem finalizar essa travessia. Quando o rei, por exemplo, afirma ter visto Maleine morta, não podemos concluir que tenha sido durante a guerra que massacrou o reino de Marcellus. Sua loucura crescente também abre a possibilidade de que esteja antevendo a princesa estrangulada pelas mãos de Anne, um crime do qual será cúmplice. Como Maleine, que durante toda a peça pressente algo terrível e deseja partir, (“Qu’est-ce qui arrive ici? Qu’est-ce qui va arriver? Je veux m’en aller! je veux m’en aller!”), o velho Hjalmar não suporta mais a atmosfera envenenada de seu reino que sublinha a iminência do fim do mundo, pressentida inclusive pelas personagens que representam o povo de Ysselmonde – “domestiques, servantes, paysans etc”:

Le Roi: Mon Dieu! mon Dieu! Je voudrais être ailleurs! [...] Je voudrais m’en aller n’importe où! n’importe où! Je voudrais voir les tours s’écrouler dans l’étang! Il me semble que tout ce que je mange est empoisonnée ; et je crois que le ciel est vénéneux ce soir! – Mais ce poison, mon Dieu, dans ce pauvre petit corps blan!... oh! oh! oh! (p.89)

Ao mesmo tempo em que os fenômenos da natureza - o eclipse, as nuvens carregadas, os ventos que apagam as velas, os trovões que estremecem o castelo, e a chuva torrencial que lança a torre da capela para o fundo do lago - sugerem que Ysselmonde se encontra “dans les faubourgs de l’enfer” e espelham a tormenta no mundo interior das personagens, as palavras de Hjalmar traduzem o que Christian Berg reconhece como “la fusion entre la langue et l’effroi”²²⁰.

É na conjunção irreversível da natureza com o mundo interior das personagens que a crítica geralmente estabelece as relações entre Maeterlinck e Shakespeare. Para Jacques Robichez, é nessa conjunção que se verificaria a superioridade do autor belga em relação ao dramaturgo inglês, opinião que, ecoa o artigo de Octave Mirbeau:

²²⁰ BERG, Christian. “Maurice Maeterlinck et le troisième personnage”. In: *Annales de la Fondation M. M. Gand*, 1991. Tome XXVIII. p.44.

L'originalité de Maeterlinck est d'avoir, beaucoup plus nettement que Shakespeare, lié les réaction de ses personnages, leur drame intérieur, aux phénomènes naturelles, pluies, grêles, tempêtes, signes du grand inconnu que les hommes soupçonnent à de certains moments.²²¹

O medo em *La Princesse Maleine* tem o poder de paralisar e, no âmbito da linguagem, atua como um desencadeador das repetições de palavras, frases e sons, que nascem como uma necessidade interior do texto, refletindo o estado de alma das personagens. Assim é como o rei tenta articular seu desejo de fugir da desgraça que envenena o castelo:

Le Roi:	Il y a des éclairs! il y a des éclairs!
Anne:	Quoi?
Le Roi:	Il pleut! il pleut! Il grêle! il grêle! Il tonne! il tonne!
Anne:	Que faites-vous là, à la fenêtre?
Le Roi:	Il pleut, il pleut sur moi! Ils versent de l'eau sur ma tête! Je voudrais être sur la pelouse! Je voudrais être en plein air! Ils versent de l'eau sur ma tête! Il faudrait toute l'eau du déluge pour me baptiser à présent! Le ciel entier écrase de la grêle sur ma tête! Le ciel entier écrase des éclairs sur ma tête!
Anne:	Vous devenez fou! Vous allez vous faire foudroyer! (p.132-133)

Um aspecto a se observar nesse trecho em que vemos o desespero do rei Hjalmar e o início de sua loucura é como os fonemas se repetem e se alternam, ilustrando os sentimentos confusos e desconexos do personagem. A idéia de água purificadora vem primeiramente acompanhada da consoante sonora v, em *versent*, *voudrais* e *versent* novamente. Uma sequência de sons surdos, entretanto, vem se colocar como obstáculos a essa fluidez: *pelouse*, *plein*, *faudrait*. E igualmente a repetição do r interno, como vemos em *faudrait*, *écrase*, *grêle*. No final, a sequência de aliteração da vogal e, sugerindo uma tempestade perpétua e contínua na alma do Rei, traduzida por sua linguagem: *ciel*, *entier*, *écrase*, *éclairs*, *tête*.

²²¹ ROBICHEZ, *op. cit.*, p.82.

A resposta da rainha Anne completa essa impressão sonora de uma fluidez que não consegue se concretizar a partir da alternância das consoantes fricativas *v* e *f*: *vous, devenez, fou, faire, foudroyer*.

À fluidez interrompida do discurso corresponde a paralisia da ação, contribuindo para a construção de uma estrutura de claustro que subjuga as personagens. Como Patrick McGuinness observa, “poverty of action and poverty of speech merge to create a dominant atmosphere of limitation and entrapment”²²².

Finalmente, há que se falar do coro das “sept béguines” que, na repetição de suas litâneas, contribuem para perpetuar o sentimento de “effroi” da peça.

As “béguines” foram mulheres que sozinhas, sem acesso aos conventos e sem terem cumprido os votos católicos, iniciaram um movimento religioso, espontâneo, considerado o primeiro na história cristã a ser formado apenas por mulheres, por volta do século XII na região que hoje corresponde a Liège, norte da Bélgica. Seu fundamento era a liberdade da vida apostólica, simples e austera. Para as mulheres que, na época, não eram aceitas na vida monástica, o movimento das “béguines” possibilitou o exercício de sua espiritualidade dentro dos preceitos místicos da era medieval. Instaladas em áreas próximas a conventos, em ou nos chamados “béguinages”, recusavam a vida claustral. Inicialmente, sobreviveram de esmolas, até começarem a desenvolver atividades artesanais, sobretudo a tecelagem. Com a consolidação do movimento e a aquisição de independência financeira, começaram a ser perseguidas pelo poder religioso instituído. Suas atividades pouco a pouco foram sendo limitadas até o confisco de seu material de trabalho. Muitas procuraram refúgio em outras religiões, consideradas mais flexíveis e liberais.

Na Bélgica, hoje em dia é possível visitar, entre outros, o “Grand Béguinage” (“Groot Begijnhof”) da cidade flamenga de Leuven. Fundado em 1232, entrou para a lista da UNESCO como patrimônio da humanidade em março de 2000. Desde a década de 1960, é utilizado como residência de professores e estudantes da Universidade Católica de Leuven e, apesar das reformas, ainda mantém a atmosfera medieval em sua arquitetura.

²²² MCGUINNESS, *op. cit.*, p.160.

Maeterlinck tinha um profundo interesse pela mística medieval, como comprova sua admiração por Ruysbroeck e, além de *L'Ornement des Noces Spirituelles*, como vimos no capítulo 3, traduziu o *Livre de XII Béguines* do místico flamengo.

Em *La Princesse Maleine*, as “sept béguines” primeiramente aparecem ao longe, em meio à neblina, percebidas por Maleine como “quelque chose de noir qui arrive du côté du cimetière”. Anne explica que as religiosas estão tecendo, como parte dos preparativos para o casamento do príncipe Hjalmar com Maleine. Aparentemente, Anne aceita o fato de Uglyane, sua filha, ter sido preterida pelo príncipe.

Na cena IV do Ato 4, entretanto, as “béguines” surgem no final do corredor, onde Anne e o rei Hjalmar preparam-se para entrar no quarto da princesa e finalmente assassiná-la.

Entoando orações em latim, as religiosas imploram clemência, numa litania que evoca o terror medieval da ira divina:

Une béguine:	Propitius esto!
Les autres béguines:	Parce nobis, Domine!
Une béguine:	Propitius esto!
Les autres:	Exaudi nos, Domine!
Une béguine:	Ab omni malo!
Les autres:	Libera nos, Domine!
Une béguine:	Ab omni peccato!
Les autres:	Libera nos, Domine! (p.116-117)

Na linguagem religiosa, as repetições têm, ao lado da função prática de facilitar a memorização, um efeito de encantação hipnótica, muitas vezes levando a pessoa que ora a um estado de meditação contemplativa. A linguagem é simples e, à medida que cada frase é repetida, é como se a realização da súplica se tornasse cada vez mais próxima.

Em *Maleine*, contudo, o efeito do coro das “béguines” antes da morte da princesa reassevera o sentido trágico da peça, antes percebido indiretamente, intuído a partir de elementos sugestivos como o castelo envenenado e as manifestações da natureza, e o diálogo desintegrado das personagens. Em conjunto

com a atmosfera mística medieval que o coro estabelece, a repetição sistemática do verso “Libera nos domine” salienta a percepção de que para Maleine só haverá uma maneira de se libertar da “morte perpétua”. Apesar de seu corpo “roide” e “froide comme un ver de terre” e seus olhos abertos e “figés”, ela é lembrada pelo rei “comme un ange dans mes bras”. Já dominado pela insanidade, ele conclui que “c’est le vent qui l’a tuée”, o mesmo vento que agitava seus cabelos e parecia roubar seu fôlego.

A última fala da peça, proferida pelo melhor amigo do príncipe Hjalmar, “Encore une nuit pareille et nous serons tout blancs!”, sonha com a esperança de que talvez a tragédia não se repita. Sozinhas na cena final, as “béguines” cantam o *Miserere* enquanto carregam os cadáveres para os leitos.

4.1.2 – *Les Sept Princesses* (1891)

Le théâtre est le temple du rêve.

Cahier bleu

O uso constante das repetições suscitou não apenas admiração, mas também algumas críticas. Remy de Gourmont afirmava que “ce système presque énervant de répétitions phraséologiques fatigue”.

Maurice Lecat, conhecido por sua obra dedicada a ridicularizar Maeterlinck, afirma que o autor “devait s’attendre à être souffleté pour présenter au lecteur pareils vers où la rime était sans richesses, et la raison chancelante”²²³.

Guy Michaud invalida a crítica detratora de Lecat, afirmando que:

L’ouvrage de M. Lecat est d’ailleurs un chef-d’oeuvre de critique incompréhensive et de mauvaise foi” [...] D’aussi faciles plaisanteries sont aujourd’hui passées de mode. Mais nombreux étaient, à l’époque, ceux qui restaient insensibles à l’émotion de cette musique encore inconnue.²²⁴

²²³ LECAT, *apud* MICHAUD, *op. cit.*, p.291.

²²⁴ MICHAUD, *op. cit.*, p.291-292.

O saldo da crítica às repetições, contudo, é positivo. Para Christian Lutaud, as repetições “ont *toujours* un sens”²²⁵. Buscar o mistério, ou evocar o mistério da existência por meio de repetições é um recurso amplamente explorado já nas poesias de *Serres chaudes*. Lutaud vê na recorrência de sons e palavras a marca da eterna dúvida sobre o mistério da existência:

[...] Maeterlinck multiplie les *interrogations*, les questions *sans réponses* et donc *réitérées*, les *répétitions* systématiques, cela n'est pas un effet de style gratuit, a fortiori ce n'est pas maladresse, c'est au contraire *signifiant*: c'est la marque concrète, dans l'écriture, de la sempiternelle interrogation sans réponse de Maeterlinck sur le mystère de l'au-delà.²²⁶

Mais uma vez vemo-nos diante de uma leitura das repetições como uma porta de entrada ao não-dito, ao não-explicado, ao subentendido. Para Maeterlinck, dentro de cada ser humano há um “*mare tenebrarum*” de mistério e desarticulação:

Il y a dans notre âme une mer intérieure, une effrayante et véritable *mare tenebrarum* où sévissent les étranges tempêtes de l'inarticulé et de l'inexprimable, et ce que nous parvenons à émettre en allume parfois quelque reflet d'étoile dans l'ébullition des vagues sombres.²²⁷

Em *Serres chaudes*, comp observei anteriormente, o encarceramento da alma, triste e atormentada pelo mundo exterior que se oferece e que não pode ser plenamente conquistado, imprime o tom lânguido e a sensibilidade decadente dos poemas. Maeterlinck manifesta a busca por um sentido da vida partindo de uma analogia entre a estufa e a linguagem.

Assim como a estufa, a linguagem é uma prisão de vidro, que encarcera e liberta ao mesmo tempo, pois não impede completamente a comunhão com mundo exterior. É transparente e opaca ao mesmo tempo, pois está sujeita às mudanças, tanto do lado interior quanto do lado exterior.

No teatro, essa mesma analogia entre estufa e linguagem será levada a extremos. Dessa forma, são constantes os cenários que remetem à imagem de

²²⁵ LUTAUD, *op. cit.*, p.269.

²²⁶ *Idem*, p.267.

²²⁷ MAETERLINCK. “*Confession de poète*”. In: *Introduction à une psychologie des songes*, p.81.

clausura: torres fechadas, castelos opressivos, grutas e subterrâneos lacrados. as personagens são sufocados por um ambiente malsão, de claustro e isolamento, restando-lhes a linguagem como forma de evasão.

Na tentativa de explicar os motivos que teriam levado Maeterlinck ao drama, Marcel Postic entende que o autor de *Pelléas et Mélisande* encontra no gênero dramático o meio ideal para a expressão dessa alma aprisionada. O teatro seria, assim, o meio perfeito para a representação dos movimentos da alma em contato com outras:

Maeterlinck voit dans le drame la possibilité d'exploiter les ressources du dialogue, qui traduit tous les mouvements intérieurs, autant par ce qui est dit et par ce qui n'est pas dit... Le théâtre est le moyen privilégié, parce qu'il propose de situations, les replace dans le temps, qu'il introduit des prolongements dans le dialogue, de provoquer le choc révélateur.²²⁸

Escrita por Maeterlinck para encerrar uma trilogia composta também por *L'Intruse* e *Les Aveugles*, projeto que o autor abandonou, publicando os textos separadamente, *Les Sept Princesses*, além de apresentar um uso emblemático – senão excessivo – das repetições, tem uma história interessante. Pertencente ao grupo das oito peças simbolistas do autor que geralmente constituem seu chamado primeiro teatro, não foi incluída na edição do *Théâtre Complet* de 1901 por motivos muitas vezes considerados obscuros. Na verdade, o que se sabe hoje é que, na época do lançamento do volume, houve problemas envolvendo os direitos sobre sua publicação que, assim, acabou sendo dispensada pelo próprio autor.

Outro fato interessante é que foi imediatamente considerada irrepresentável, mas conheceu certo sucesso em sua época graças a um espetáculo de marionetes desenhadas pelos pintores do grupo Nabis²²⁹.

Em relação à sua irrepresentabilidade, é preciso chamar a atenção para esse obstáculo que geralmente se interpõe no caminho de quem se propõe a estudar o

²²⁸ POSTIC, *op. cit.*, p.52.

²²⁹ *Les Sept Princesses* furent représentées deux fois en privé à Paris en avril 1892, mais sous forme de spectacle de marionnettes, ce qui était, semble-t-il, le voeu même de l'auteur. Ce sont les peintres "Nabis" qui voulurent concrétiser ce voeu. Paul Ranson organisa le spectacle, et récita le texte avec Mme. Chevallard. Sérusier et Vuillard peignirent les décors, J. Verkade le rideau; Maurice Denis habilla les marionnettes. LUTAUD, *op. cit.*, p.255-256.

teatro simbolista. Inevitavelmente, a insígnia – depreciativa – do “antiteatro” surge para assombrar e, na maioria das vezes, desqualificar o teatro simbolista, visto como fracasso, sendo negligenciada sua participação na formação do teatro de vanguarda.

De qualquer maneira, diante de uma análise fundamentalmente convencional, concordo com Christian Lutaud, para quem *Les Sept Princesses* não é “ni plus ni moins représentable que tout autre drame du “tragique quotidien”. Em seu ensaio ‘*Les Sept Princesses*’ ou la mort maeterlinckienne, Lutaud, inclusive, encontra na peça “une sorte de condensé parfait de l’univers maeterlinckien”²³⁰, representado por alguns temas recorrentes de seu drama simbolista, como a imagem da prisão de vidro, que remete à estufa, as batidas à porta, as personagens etéreos, o cenário plasmático.

A peça também costuma receber críticas pelo fato de ser considerada demasiadamente alegórica, pouco contendo da atmosfera etérea e simbólica de *La Princesse Maleine*.

Les Sept Princesses, porém, tanto quanto *Maleine*, já se fundamenta no “princípio invisível”, que diz respeito a tudo o que existe de misterioso e inarticulado em um ser humano, cujas possibilidades de exploração Maeterlinck vislumbra no teatro. Assim, suas personagens transformam-se em porta-vozes de um mundo obscuro, secreto e interior, que se manifesta indiretamente. Em seu drama, o autor está em busca não apenas do que é dito ou sugerido pela personagem, mas também pelo que existe de latente em seu discurso. Seu interesse é explorar tudo o que há de não revelado acerca da existência humana:

Je voudrais étudier tout ce qui est informulé dans une existence, tout ce qui n’a pas d’expression dans la mort ou dans la vie, tout ce qui cherche une voix dans un coeur. Je voudrais me pencher sur l’instinct, en son sens de lumière, sur les pressentiments, les facultés et les notions expliquées, négligées ou éteintes, sur les mobiles irraisonnés, sur les merveilles de la mort, sur les mystères du sommeil, où malgré la trop puissante influence des souvenirs diurnes, il nous est donné d’entrevoir, par moments, une lueur de l’être énigmatique, réel et primitif; sur toute les puissances inconnues de notre âme; sur tous les moments où l’homme échappe à sa propre

²³⁰ *Idem.*

garde; sur les secrets de l'enfance, si étrangement spiritualiste avec sa croyance au surnaturel, et si inquiétant avec ses rêves de terreur spontanée, comme si réellement nous venions d'une source d'épouvante!²³¹

Em *Les Sept Princesses*, deparamo-nos com uma exploração dos “mistérios do sono”, instância da “razão noturna”, momento em que forças ocultas e inexplicáveis trabalham dentro da alma humana, estabelecendo uma comunhão com o lado misterioso da vida e suas origens profundas.

O interesse em explorar a esfera da razão noturna se manifesta em julho de 1889, cerca de um mês antes da edição “hors commerce” de *La Princesse Maleine*, quando Maeterlinck publica na *Revue générale* o conto *Onirologie*²³².

Elaborado à maneira de Edgar Allan Poe, com um narrador-protagonista racional e cético que relata fatos aparentemente inexplicáveis, e sob a influência de De Quincey, para quem “l'intelligence est une faculté inférieure de l'esprit humain”, o conto se pretende uma contribuição a essa “ciência nova”, a “onirologie”, isto é, etimologicamente, “estudo do sonho”.

De Quincey, que, como vimos no exame de *La Princesse Maleine*, influenciou a estruturação de certos procedimentos dramáticos de Maeterlinck, é citado em epígrafe em *Onirologie*: “of this at least I feel assured that there is not such a thing as *forgetting* possible to the mind” (p.25). Segundo J. Wieland-Burston, autora da edição de crítica do *Cahier bleu*, a idéia central do conto fora tomada “d'une observation de De Quincey sur le contenu des rêves d'opium”:

[...] un rêve provoqué par ‘certains excitants’, au cours duquel le héros revoit un incident de noyade tel qu’il s’est réellement passé; la vie antérieure est ‘revue’ comme un miroir. Dans une parenthèse Maeterlinck renvoie aux pages où De Quincey constate la ressemblance entre certaines visions causées par l’opium et celles que l’on aurait au moment de se noyer.²³³

²³¹ MAETERLINCK, *op. cit.*, p.81.

²³² MAETERLINCK. “Onirologie” In: *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896)*. Bruxelles: Labor, 1985. Todas as citações referem-se a esta edição.

²³³ WIELAND-BURSTON, , *op. cit.*, p.70-71.

Onirologie relata a experiência fictícia de um rapaz de origem holandesa que perde seus pais quando ainda criança e é enviado para um orfanato nos Estados Unidos. Passando alguns dias na casa da família de um amigo, ele conhece Annie, uma jovem por quem o rapaz parece apaixonado. Numa tarde no campo, ele percebe que Annie deixa cair um anel numa fonte e observa seu gesto ao retirá-lo das águas.

Certa noite, após mergulhar na leitura de “l’insolite et aquatique poète anglais Thomas Hood”, poeta admirado por Edgar Allan Poe, o narrador-protagonista se vê, em sonho, de volta à sua cidade natal e aos braços de sua mãe, de quem tinha apenas uma nebulosa recordação. O conto, assim, trata de sua trajetória em busca de uma explicação para o conteúdo inquietante do sonho.

Escrita no contexto do inconsciente pré-Freudiano, *Onirologie*, “a revealing period-piece about the confusion surrounding the Pré-Freudian unconscious”²³⁴ interessa-nos por trazer, pela primeira vez em um texto publicado, as primeiras reflexões de Maeterlinck sobre a arte do teatro, tomado aqui como modelo para uma análise do sonho.

A acepção do teatro como metáfora para o sonho, e do sonho como metáfora para o teatro, é um modelo-chave encontrado nos estudos críticos de Samuel Taylor Coleridge, outro escritor inglês amplamente citado no *Cahier bleu* e admirado por Maeterlinck.

Em um de seus escritos em que define o famoso conceito de “voluntary suspension of disbelief”, ou seja, a “suspensão voluntária da incredulidade”, Coleridge compara a peça de teatro a um sonho, afirmando que, como ocorre quando sonhamos, ao assistirmos a um espetáculo teatral “passamos por um mergulho repentino nessa suspensão da vontade”²³⁵.

Em suas anotações, Maeterlinck observa que no teatro, assim como no sonho e na própria vida, não há nada de accidental ou circunstancial, pois “les circonstances n’existent pas – les circonstances c’est nous-mêmes”.

Desse modo, as considerações que o narrador de *Onirologie* tece ao longo de sua busca pela elucidação de seu sonho misterioso são relevantes na medida em

²³⁴ McGUINNESS, *op. cit.*, p.21.

²³⁵ COLERIDGE, *apud* CARLSON, *op. cit.*, p.214-215.

que é estabelecida uma relação próxima entre a paisagem onírica, entendida como “presque toujours utile”, e o cenário de uma peça:

[...] le paysage du sommeil est *presque toujours utile*, en ce sens qu’il n’existe pour autant qu’il fasse partie intégrante de l’action, et au fur et à mesure de cette action. Il est sobre en outre comme un décor de Shakespeare, et les personnages n’ont que le morceau de terrain strictement nécessaire à leurs évolutions, tandis que ces fragments d’entours indispensables accompagnent le drame pas à pas. (p.30)

Pelo vocabulário utilizado – “action”, “décor”, “personnages”, “drame” – verificamos não apenas o teatro como uma metáfora para o sonho, mas também a noção de que a paisagem onírica é como um cenário teatral que contém apenas os elementos exclusivamente necessários ao desenrolar da ação.

Essa analogia entre a paisagem do sonho e o cenário teatral determinará o *décor* das peças simbolistas do autor, *décor* esse que colocará em evidência o mundo interior intrínseco a uma personagem, seu “*leitmotiv*”:

[..] il peut arriver [...] que le paysage serve de *Leitmotiv*, à quelque acteur, et que celui-ci se présente avec le milieu où il se meut à l’ordinaire, par exemple, un forgeron apparaîtra parfois avec sa forge, un malade avec son lit, un horticulteur avec sa serre, sans que ces accessoires subtils encombrant l’action ou le théâtre nocturne. (p.30)

Encontramo-nos então diante de um dos aspectos-chave da estética do drama simbolista: a inexistência de elementos cênicos gratuitos ou casuais. Todos os elementos de uma peça simbolista devem necessariamente possuir um motivo para estarem ali, pois todos constituem símbolos, mesmo que em estado latente. E assim também ocorre com o cenário, que nada pode conter de fortuito ou acidental:

No teatro simbolista, nenhum objeto é decorativo; ele está ali para exteriorizar uma visão, sublinhar um efeito, desempenhar um papel na subcorrente de acontecimentos imprevisíveis.²³⁶

²³⁶ BALAKIAN, *op. cit.*, p.100.

No primeiro teatro de Maeterlinck, observamos que o caráter de *leitmotiv* da paisagem se orientará na direção do mundo interior das personagens. Assim sendo, o cenário deverá estar sempre em perfeita correspondência com a paisagem interna desses seres “somnambules”, “arrachés à un songe pénible” que vagueiam em seu drama.

O interesse de Maeterlinck pelos “mystères du sommeil, où [...] il nous est donné d’entrevoir, par moments, une lueur de l’être énigmatique, réel et primitif”, pertence a um conjunto de temas intrigantes e, em alguns casos, pseudo-científicos, como o sonambulismo, a telepatia, a alucinação, o magnetismo e o significado dos sonhos, de que o autor se ocupa, nos últimos anos da década de 1880, em busca de possíveis teorias e explicações para determinados mecanismos que estariam associados à hipótese de uma pré-existência da humanidade.

Os mecanismos da memória e da psique humana, dessa forma, são apreendidos no contexto de um questionamento dos limites entre o real e o irreal, o verdadeiro e o ilusório, ou seja, a dimensão superficial e a dimensão profunda da existência humana. Em uma palavra, trata-se da obsessão das origens, uma das características fundadoras de seu projeto de reformulação da linguagem dramática.

Onirologie é um dos primeiros escritos em que se verifica o germe de uma fórmula-chave recorrente na obra do autor, que afirma ser o teatro “le temple du rêve”. Nesse sentido, podemos vislumbrar nas reflexões acerca da “razão noturna” o esboço de um modelo teatral, fundamentado em algumas características tidas como inerentes à natureza do sonho.

Em primeiro lugar, o narrador de *Onirologie* destaca um princípio de concentração e economia próprio ao sonho, que, por mais longo que pareça, não seria mais “qu’un afflux extraordinairement bref d’aventures et d’images” (p.29). Além disso, tal princípio também seria a causa da presentificação do conteúdo do sonho, pois “il annule le passé et l’avenir au profit du moment où il règne sur l’horizon du cerveau” (p.28). Em segundo lugar, um outro aspecto importante seria a aparente incoerência do sonho que, na verdade, detém uma lógica interna e uma coesão peculiar, responsáveis também pelas “interpénétrations d’identité” que

caracterizam algumas experiências oníricas. Em terceiro e último lugar, finalmente, o narrador salienta a impressão de que “le rêve est presque toujours *mu*et, et que tous ses personnages marchent, parlent et agissent au milieu d’une matière molle et singulièrement insonore” (p.29).

O princípio de economia e concentração, a presentificação de seu conteúdo e o silêncio de suas personagens constituiriam, dessa forma, os aspectos primordiais do sonho.

Tais aspectos, tomados um a um ou em conjunto, chamam a atenção por apresentarem, numa forma ainda embrionária, os pilares da reestruturação dramática que Maeterlinck está prestes a sistematizar:

[*Onirologie*] *already* sets out a drama of the unspoken, of the suppressed motive, of hidden action and discontinuous logic, and conjures up, however fleetingly, a form of drama which *does not yet exist* [...] The dramatist soon to evolve a theatre of silence, of ‘second degree dialogue’, for whom language is most efficiently used when it gestures to what it cannot express, already sees these elements active in the cloying, wordless world of dream [...] The theatrical model has come full circle: where first theatre was used to describe dreams, dreams are now used to describe theatre.²³⁷

Em *Les Sept Princesses*, o *décor* onírico é concebido a partir de uma remiscência do conto *A Bela adormecida*²³⁸ e do modelo do enclausuramento das “estufas quentes”, apresentado na forma de uma câmara de mármore onde se encontram, inicialmente adormecidas, as sete princesas. A paisagem como *leitmotiv*, como réplica harmônica e ressonante do mundo interior das personagens, não poderia ser mais enfática: sete princesas dormem sobre os degraus de mármore de uma sala cercada de vidro. O príncipe Marcellus chega para desposar uma delas, Ursule. Entretanto, como sempre ocorre no drama simbolista de Maurice Maeterlinck, é tarde demais, pois Ursule está morta.

A rubrica inicial logo nos remete à imagem do claustro transparente:

²³⁷ McGUINNESS, *op. cit.*, p.25.

²³⁸ A tela de Burne-Jones, provavelmente *Le Berceau de roses*, de que Maeterlinck ouviu dizer e que inspirou o *décor* das *Sept Princesses*, mostra “la princesse allongée sur un lit [et] entourée de ses suivantes endormies”. KERCKHOVE, *op. cit.*, p.129.

Une vaste salle de marbre, avec des lauriers, des lavandes et des lys en des vases de porcelaine. Un escalier aux sept marches de marbre blanc divise longitudinalement toute la salle, et sept princesses, en robes blanches et les bras nus, sont endormies sur ces marches garnies de coussins de soie pâle. Une lampe d'argent éclaire leur sommeil. Au fond de la salle, une porte aux puissants verrous. À droite et à gauche de la porte, de grandes fenêtres dont les vitrages descendent jusqu'au ras du carrelage. Derrière ces fenêtres, une terrasse. Le soleil est sur le point de se coucher et l'on aperçoit, à travers les vitrages, une noire campagne marécageuse avec des étangs et des forêts de chênes et de pins. Perpendiculairement à l'une des fenêtres, entre d'énormes saules, un sombre canal inflexible, à l'horizon duquel s'avance un grand navire de guerre.(p.329)²³⁹

Muitos dos elementos do código decadente, já presentes em *Serres chaudes*, aparecem aqui: a brancura tumular do mármore, os lírios, os vasos de porcelana, o crepúsculo, lagos, florestas. A estufa se materializa pelas grandes janelas, completamente fechadas e, através do vidro, é possível ver o mundo externo, que se expande até a linha do horizonte, passando pela floresta de carvalhos e pelo canal. Como as personagens de um sonho, as princesas estão em profunda harmonia com o ambiente à sua volta. O mundo exterior se apresenta em correspondência, no sentido que os simbolistas deram ao termo, com seu mundo interior. A oposição entre o ambiente hermético da câmara de mármore e do mundo que se expande para além do oceano é incisiva: de um quarto completamente fechado é possível vislumbrar um mundo que se abre para o infinito.

A abertura da peça em um espaço físico minuciosamente descrito é um esquema recorrente no drama simbolista de Maeterlinck, compreendido, algumas vezes, como um “drame du regard”²⁴⁰: um cenário determinado, ou então uma situação visual, serve como ponto de partida. as personagens são, dessa forma, devidamente inseridos nessa situação inicial, que se torna seu cárcere. O drama

²³⁹ MAETERLINCK, M. *Les Sept Princesses*. In: *Le Réveil de l'Âme: Oeuvres – Théâtre*. Bruxelles: Complexe, 1999. Tome I, p.329-367. Todas as citações referem-se a esta edição.

²⁴⁰ TREILHOU-BALAUDE, Catherine. “Voir au lieu d’agir, Maeterlinck ou le drame du regard”. In: *Mise en crise de la forme dramatique (1880-1910)*. Louvain-la-Neuve: Centre d'Études Théâtrales de l'Université Catholique de Louvain et Institut d'Études Théâtrales de l'Université Paris III, 15-16/1999. *Études Théâtrales* (revue). p.121-129.

evolui, estaticamente, se o paradoxo assim permite, dentro dos limites rígidos dessa situação primeira que, na maioria das vezes, não evolui e tampouco se transforma:

Il [Maeterlinck] part d'une situation visuelle: il imagine des personnages dans un décor qui est celui de la pièce... Les personnages en sont prisonniers, ce qui explique la fréquence du symbole de l'encerclement dans l'oeuvre. Peu à peu ils se situent les uns par rapport aux autres, surtout par un jeu de contrastes, ils prennent de la conscience et s'animent. Le rythme devient celui du rêve intérieur qui poursuit des images. À la limite, dans les pièces en un acte, la situation initiale contient le tout, et le déroulement dans le temps permet seulement au lecteur ou au spectateur de rythmer son émotion au fur et à mesure de l'exploration de l'image poétique, riche de résonances simultanées.²⁴¹

Para Peter Szondi, no drama genuíno, a situação inicial “é somente o ponto de partida para ação”²⁴². Em Maeterlinck, essa situação não evolui, ou seja, não funciona como preparativo da ação propriamente dita, uma vez que esta se estabelece como drama estático, e não nos moldes normativos do teatro. Szondi, assim sendo, vê no teatro simbolista do autor a criação de um novo gênero, que substituiria a idéia de “ação” pela idéia de “situação”, resultante da temática escolhida:

É a morte que representa para ele [Maeterlinck] o destino do homem... E isso sem qualquer personagem especial, sem qualquer vínculo trágico com a vida. Nenhum ato a provoca, ninguém tem de responder por ela. De uma perspectiva dramatúrgica, isso significa a substituição da categoria de ação pela categoria de situação. E por ela deveria ser denominado o gênero que Maeterlinck criou [...]

O movimento da peça, sua ação, quase inexistente, não advém de um conflito proposto na situação inicial; temos, em vez disso, uma tensão – é necessário entrar na câmara das princesas adormecidas, pois há algo de errado em seu sono. Não é natural que durmam tanto, pois “ce n'est pas un sommeil naturel”. Assim como não é natural que uma peça de teatro se desenvolva dentro de um ambiente tão etéreo, com personagens tão indefinidas e ação inexistente.

²⁴¹ POSTIC, *op. cit.*, p.114-115.

²⁴² SZONDI, *op. cit.*, p.70.

Diante desse sono anormal e constante, podemos, então, estabelecer outra correlação entre *Les Sept Princesses* e *Onirologie*. As princesas “dorment toujours”, um “sommeil de la fièvre”, “um sommeil de malades”. Desconectadas do mundo, como que vagando em uma realidade paralela, encontram-se no domínio da “raison nocturne”, isto é, tal qual o jovem do conto, em comunhão direta, “sans intermédiaire, avec l’invisible et l’inexplicable” (p.33).

Com *Les Sept Princesses*, penetramos o mundo enfermo da câmara de vidro pelas sensações e impressões que as personagens observadoras nos fornecem. O contato com as princesas é reiteradamente indireto. Em primeiro lugar, há que se vencer a barreira do vidro que, embora transparente, não revela o interior, pois este está invadido pelo vapor que se espalha e pela luz do sol que produz um efeito de espelho nas paredes de vidro. Em segundo lugar, uma sombra projetada por uma coluna recai sobre Ursule, sugerindo que a princesa que Marcellus mais deseja ver talvez já esteja morta. Desse modo, só é possível ver seu reflexo num espelho. O reflexo das princesas é a imagem de uma imagem. A realidade se dissipa como a bruma que invade a sala. Como diz Edward Thomas sobre o teatro simbolista de Maeterlinck, “life in this drama is a dream of a dream of a dream, refined, reduced, grey and remote”²⁴³.

Como plantas numa estufa, as princesas, nascidas em terras quentes e castigadas pela frieza do castelo, “cherchent toujours le soleil”. A maneira como são descritas também nos remete a imagens de vegetação: vestidas de branco e com os braços nus, lembram os lírios, em toda a sua alvura e pureza. O pôr-do-sol sugere o recolhimento, as princesas dormem como plantas que se recolhem diante da ausência de luz, e assegura a visão do quadro, pois, com a luz do sol, a câmara de vidro se assemelhava a uma sala de espelhos.

Essa aproximação entre personagem e vegetação é prevista por Maeterlinck no *Cahier bleu*:

Drames où l’on voit l’integral développement d’un caractère ou d’une passion – entretenu, arrosé comme une plante très sage [...] en réalité il n’est pas ainsi. De grandes parties de la plante se développent secrètement, et c’est seulement quand on

²⁴³ THOMAS, E. *Maurice Maeterlinck*. London: Methuen & Co, 1911. p.40.

a écarté certains parois [...] qu'on aperçoit brusquement une végétation anormale dont on ne se doutait pas.²⁴⁴

Aqui, observamos o universo poético de Maeterlinck metaforizado pelas relações entre personagem e vegetação. Para Patrick McGuinness, tal analogia representa o mundo interior do caráter dramático, em que o modelo convencional, que possibilita acompanhar a evolução de um personagem em cena, é rejeitado:

The botanical imagery of *Serres chaudes* [...] is here used to describe the unseen changes undergone by a dramatic character, and these secret transformations, operating beneath the surface of the play in response to hidden stimuli, become characteristic of what Maeterlinck will later call theatre's 'principle invisible'.²⁴⁵

As sete princesas, esboçadas como uma vegetação humana, evocam esse mundo oculto e misterioso, a vida profunda e sua “atmosphère morale”.

O tratamento que Maeterlinck reserva ao elemento espacial de *Les Sept Princesses*, num esquema cênico que será retomado e, num certo sentido, radicalizado em *Intérieur*, como veremos adiante, corrobora a noção de “drama do olhar”. A concepção de teatro como templo do sonho, baseada na desarticulação da linguagem dramática prevista pelo diálogo de segundo grau e pela instauração do drama estático, confere ao elemento visual um novo aporte, resultando no que Ana Maria Gonzalez identifica como “une nouvelle théâtralité faite de poésie”:

En effet, en ce qui concerne le théâtre, on sera enclin à penser qu'il [Maeterlinck] l'aborde [...] conformément à l'idée d'une dramaturgie poétique où il s'agit moins de d'introduire la poésie dans le drame, que d'orienter la scène vers la poésie. Cette conception, on le sait, entraîne avec elle une épuration du langage et, par conséquent, une théâtralisation fondée sur la dé-dramatisation, en accord avec le cadre minimal que l'auteur s'impose. Il en découle que ce projet sollicite moins le texte que le regard, dans la mesure où il introduit un sens aigu de la forme qui tend à évacuer le vivant et le psychologique comme éléments conventionnels de la dramatisation, l'image fixe du tableau – au sens pictural du terme – devenant ainsi, sur scène, un référent majeur.²⁴⁶

²⁴⁴ MAETERLINCK, *Cahier bleu*. In: *Annales de la Fondation M.M.*, Gand, 1992. Tome XXII, p.165.

²⁴⁵ MCGUINNESS, *op. cit.*, p.42.

Para Dorothy Knowles, autora de *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*, a divisão do espaço cênico de *Les Sept Princesses* reproduz uma oposição entre o mundo real e o mundo ideal. Como evidencia o nome de sua obra, a autora tem como ponto de partida o idealismo presente no imaginário teatral simbolista. Sua análise da peça, entretanto, é interessante na medida em que a câmara de vidro é interpretada como território do sonho:

Dans cette pièce Maeterlinck oppose [...] le monde réel à un monde idéal de sa propre conception. Ces deux mondes sont présentés à chacun sous une forme matérielle: le roi, la reine, sur la terrasse, de l'autre côté de la vitre, figurent le monde réel, tandis que le monde idéal, le monde du rêve, est symbolisé par la salle où se trouvent les princesses, couchées sur l'escalier. Le prince Marcellus revient chercher sa fiancée, qui incarne son rêve; mais il lui est impossible de parvenir jusqu'à elle, les vitres impénétrables faisant obstacle. Pour qu'un homme puisse posséder son rêve, il faut qu'il ait connu la mort; voilà ce qui signifie les souterrains renfermant les tombeaux des aïeux, par où Marcellus doit passer pour pénétrer dans la salle. Marcellus vit cependant, par conséquent, dès qu'il touche à son rêve de ses mains profanatrices, le rêve, l'idée, lui échappent; la princesse est morte.²⁴⁷

Dorothy Knowles retoma uma leitura de Camille Mauclair, que também via na disposição cênica a mesma oposição. Gaston Compère observa, contudo, que no lugar de mundo “real” seria mais apropriado falar de um mundo “material”. Tal correção, acredito, é pertinente, pois o antagonismo entre um mundo material e um mundo ideal, e aqui o ideal projetado como um sonho, parece-me mais adequado para expressar a dualidade sempre presente no universo simbolista de Maeterlinck.

Essa dualidade é traduzida de diversas maneiras em cada uma das peças do teatro simbolista do autor. Em *La Princesse Maleine*, a fragilidade da princesa em meio a um universo hostil e violento e o contraste entre a descrição do reino de seus pais e o castelo do rei Hjalmar, envenenado pelo ar dos pântanos são exemplos desse dualismo. Em *Pelléas et Mélisande*, para citar uma peça mais conhecida, há uma oposição fundamental entre Golaud e Mélisande: ela, uma personagem etérea

²⁴⁶ SALVADOR, Ana Gonzalez. “Du Massacre à L’Anneau: Encore Onirologie”. In: *Présence/Absence de M. Maeterlinck*. Bruxelles: Labor, 2002. p.13.

²⁴⁷ KNOWLES, Dorothy. *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*. Paris: Libraries E. Droz, 1973. p.284.

e monossilábica; ele, um inquisidor incansável que só aceita a lógica e a razão como respostas.

Do ponto de vista da construção do discurso dramático, enfim, *Les Sept Princesses* apresenta uma outra oposição, igualmente relevante e, no que se refere ao projeto teatral de Maetelinck, de importância crucial: o espaço material, ou seja, o espaço ocupado pelo rei e pela rainha, e posteriormente pelo príncipe Marcellus, corresponde ao território da fala. Por sua vez, a câmara de vidro que envolve as princesas é concebida como espaço do gesto e, conseqüentemente, do silêncio.

Na análise de *Intérieur*, veremos que esse mesmo princípio de divisão do espaço cênico é utilizado de forma distinta de *Les Sept Princesses*, constituindo, a um só tempo, um modelo para o trágico cotidiano, uma investigação da experiência estética do espectador e uma peça exemplar do chamado metateatro, não apenas por contemplar o teatro dentro do teatro, mas também por tentar reproduzir cenicamente as condições em que se desenrola um espetáculo dramático.

De volta à peça em questão, finalmente chegamos ao tema que nos interessa: as repetições. Dessa forma, na análise que ora proponho, ficaremos circunscritos ao território da fala, ou seja, ao espaço onde se situam a rainha, o rei e o príncipe Marcellus.

Em *Les Sept Princesses*, a rainha é a personagem que tem como função descrever o quadro diante dos olhos de todos e sua fala, num dos trechos mais citados e comentados da peça, reflete a constatação do inexplicável que assombra a existência humana. A desarticulação de seu texto evidencia que, por alguns instantes, ela se retira da “razão diurna” para penetrar o universo sombrio da alma aparentemente adormecida:

LA REINE, *le visage contre les vitres, et dans une soudaine crise de larmes*

Oh! Comme elles dorment! Comme elles dorment!... Mon Dieu ! Mon Dieu! Délivrez-les! Délivrez-les! Comme ils dorment leur petits cœurs ! - On n'entend plus leurs petits cœurs! - Ils dorment si terriblement! - Oh! oh! Qu'on est à craindre quand on dort!... J'ai toujours peur dans leur dortoir!... Je ne vois plus leurs petites âmes!... Où sont-elles donc leurs petites âmes!... Elles me font peur! Elles me font peur! - C'est maintenant que je le vois!... Comme elles dorment, les petites sœurs! Oh! comme elles dorment, comme elles dorment!... Je crois qu'elles dormiront toujours!... Mon Dieu, mon Dieu, j'ai

pitié d'elles!... Elles ne sont pas heureuses! Elles ne sont pas heureuses!... C'est maintenant que je vois tout!... Sept petites âmes toute la nuit!... Sept petites âmes sans défense!... Sept petites âmes sans amies!... Elles ont la bouche grande ouverte... Sept petites bouches sont ouvertes!... Oh! Je suis sûre qu'elles ont soif! Je suis sûre qu'elles ont terriblement soif!... Et tous ces yeux qui sont fermés!... Oh! Qu'elles sont seules toutes les sept! toutes les sept! toutes les sept!... Et comme elles dorment! Comme elles dorment!... Comme elles dorment les petites reines!... Je suis sûre qu'elles ne dorment pas!... Mais quel sommeil! Quel grand sommeil!... Éveillez donc les petites reines!... Éveillez donc les petites sœurs! Toutes les sept! toutes les sept!... Je ne puis plus les voir ainsi! Mon Dieu! mon Dieu! J'ai pitié d'elles! J'ai pitié d'elles! et je n'ose pas les éveiller!... Oh! la lumière est toute petite!... toute petite!... toute petite!... Et je n'ose plus les éveiller!... *Elle sanglote éperdument contre la fenêtre.*²⁴⁸

Como em *Onirologie*, o teatro se apresenta como uma metáfora para o sonho. Mas eis que o sonho é também uma metáfora para o teatro! Irreal e impalpável, artifício da realidade, o sonho não é mais real que o teatro; o teatro não é mais que sonho! A realidade, assim, não se encontra onde imaginamos.

No trecho citado, aos poucos, notamos que a fala da Rainha, por meio de suas inúmeras repetições, paralisa o drama. É a mesma paralisia do medo em *La Princesse Maleine*, construída e sustentada pelo efeito das repetições. É também a expressão de um desejo de perpetuar o momento, pois “le rêve en apparence le plus long, dure à peine l’espace d’un battement de coeur”. Mesmo separada das princesas pela parede de vidro, a rainha consegue penetrar o mundo interior e compreender que “l’âme est comme un dormeur qui, au fond de ses songes, fait d’immenses efforts pour remuer un bras ou remuer une paupière”.

A aproximação entre a duração do sonho e um batimento cardíaco não é gratuita: em sua análise do trecho acima, Christian Lutaud demonstra como é possível ouvir, em meio à sinfonia de repetições, um coração que bate lentamente, apesar de a rainha dizer “On n’entend plus leurs petits coeurs”.

As personagens, que batiam lentamente à parede de vidro da sala na tentativa de despertar as princesas, cessam de bater e, em meio ao silêncio tumular que impera, ouve-se a batida de um coração, mas um coração doente, que dorme um

²⁴⁸ MAETERLINCK. “Les Sept Princesses”. In: *Le Réveil de l’Âme*. Bruxelles: Labor, 1999. Tome I, p.352.

sono de morte, pois, como Christian Lutaud afirma, “nous entendons ses frappelements sourds et réguliers,... et ceci – paradoxalement – *à travers les mots mêmes qui signifient qu’il ne bat plus*”. Sublinhando “le martèlement lancinant de DORM/DORM/DORM”, Lutaud localiza, “ressuscité dans le langage, ce coeur qui ne battait plus”²⁴⁹.

Como última palavra sobre esse coração que nasce e morre no discurso da rainha, é pertinente lembrarmos mais uma vez a influência de Edgar Allan Poe na obra simbolista de Maeterlinck. Christian Lutaud identifica em *Les Sept Princesses* ecos de *O Gato Preto (Le Chat noir)* e *O Coração denunciador (Le Coeur révélateur)*, contos em que os batimentos cardíacos são elementos importantes na produção de um efeito sobre o leitor. Mas, para mim, é principalmente na imagem da câmara de vidro, invadida por um vapor que lhe dá uma aparência “pleine de coton”, que o parentesco com Poe se revela: em *O Coração denunciador*, o assassino, após ter sepultado sua vítima sob as tábuas do chão, continua a ouvir um coração que bate, como um relógio embrulhado em algodão.

A repetição de palavras e sons que ecoam em rimas internas como em *vois/crois/soif* e *dorment/dort*, e entre *coeur/leur/peur/soeur* e a afinidade de sentido que essas quatro últimas palavras têm no contexto da peça, contribuem com o efeito sonoro do trecho, fundamentado numa ressonância quase obsedante, que coloca tanto as personagens quanto o leitor/espectador em contato com uma “vérité cachée”, que expõe o trágico “dans le fait seul de vivre”, pois:

Une vérité cachée est ce qui nous fait vivre. Nous sommes ses esclaves inconscients et muets, et nous nous trouvons enchaînés tant qu’elle n’a point paru.²⁵⁰

Em *Les Sept Princesses*, as repetições também têm um papel importante na instauração de uma correspondência entre a razão diurna e a razão noturna e, dessa forma, reiteram a noção maeterlinckiana de que a palavra não é suficiente para expressar o sentimento da alma. A tarefa do poeta é, assim, evocar esse mistério de modo que seja possível apreendê-lo. Ele é “obligé de faire descendre dans la vie réelle, dans la vie de tous les jours, l’idée qu’il se fait de l’inconnu”.

²⁴⁹ LUTAUD, *op. cit.*, p.269. Grifos do autor.

²⁵⁰ MAETERLINCK. “Novalis”. In: *Le Trésor des humbles*. Bruxelles: Labor, 1998. p.89.

Com a descoberta de Ruysbroeck, Maeterlinck encontra na “insistance sur quelques mots ordinaires” um modelo que será explorado em seu primeiro teatro: simplicidade de vocabulário e sintaxe e uma reiteração de sons, palavras e frases que será primordial para a construção de sentido de seu universo dramático simbolista.

Nas peças posteriores a *La Princesse Maleine* e *Les Sept Princesses*, as repetições também estão presente, mas a problematização da linguagem como forma insuficiente se intensifica, muitas vezes fazendo parte do próprio discurso da personagem. As chamadas peças curtas, que examinaremos em seguida, ilustram essa radicalização na medida em que esvaziam o diálogo dramático de seu componente primordial, isto é, de sua função dinâmica e comunicativa, de seu papel de propulsor da ação. Mas, como se trata de teatro, nem todas as personagens serão mudas, pois, de alguma forma, o diálogo terá que se estabelecer. A solução que Maeterlinck encontra é, paradoxalmente, despojar as personagens da ação, situando-as no lapso de tempo proporcionado pela espera. Sem ter o que fazer enquanto esperam, as personagens terão que falar.

4.2 - O ESVAZIAMENTO DA PALAVRA

En attendant, nous sommes entre les mains de puissances étranges, et nous sommes sur le point de soupçonner leurs intentions.

Maeterlinck, *Introduction à une psychologie des songes*

No mundo perfeito e ideal do imaginário místico, o tempo não existe. Não há começo, não há fim. Nada é efêmero ou fugaz porque tudo é e nada está. Mas no único mundo que conhecemos como real e verdadeiro, o tempo não apenas existe, como também é implacável. E, enquanto não atingimos esse mundo ideal, cuja existência nos é um grande mistério, esperamos.

Durante a espera, contudo, o tempo parece suspenso. Paradoxalmente, a imobilidade da espera nos faz perceber o movimento do passar dos segundos, dos

minutos, das horas, dos dias. “Plusieurs de nos sens perçoivent l'Espace, aucun de nos sens ne perçoit le Temps. Y a-t-il quelque chose là dessous?”. Talvez. Mas a única certeza que temos é de que, esperando, sentimos o tempo, percebemos o tempo. É imperativo, então, que façamos algo, pois a espera se revela uma ausência insuportável, uma lacuna que somos impelidos a preencher com pensamentos que perturbam nossa aparente tranquilidade quotidiana, um vazio que nos remete a “ce qu'il y a d'étonnant dans le fait seul de vivre”. As atividades humanas nada são senão ilusões, pequenos movimentos diante de um destino inelutável que fingimos não existir.

Em seu *Message Poétique du Symbolisme*, Guy Michaud apresenta o teatro de Maurice Maeterlinck como “le théâtre de l'attente”, uma vez que o suporte dramático consiste no “sentiment d'une destinée mystérieuse et implacable, l'attente, la perplexité, l'angoisse”²⁵¹. Teatro da espera é outro nome dado ao ideal do “teatro estático” almejado por Maeterlinck no ensaio *Le Tragique quotidien*, em que sonha com uma cena capaz de acolher não mais paixões violentas e impetuosas, mas sim o movimento profundo e secreto da alma, o ser humano passivo e imóvel diante do mistério de sua existência terrena. O ato de esperar possibilitaria, para o autor belga, a representação cênica da batalha entre o ser humano e as forças superiores que o subjugam.

A existência humana é, assim, apreendida como um período de espera. A descrição que Remy de Gourmont faz do primeiro teatro de Maeterlinck ilustra esse conceito de “théâtre de l'attente”:

Il y a une île quelque part dans les brouillards, et dans l'île il y a un château, et dans le château il y a une grande salle éclairée d'une petite lampe, et dans la grande salle il y a des gens qui attendent. Ils attendent quoi? Ils ne savent pas. Ils attendent que l'on frappe à la porte, ils attendent que la lampe s'éteigne, ils attendent la Peur, ils attendent la Mort. Ils parlent; oui, ils disent des mots qui troublent un instant le silence, puis ils écoutent encore, laissent leurs phrases inachevées et leurs gestes interrompus. Ils écoutent, ils attendent. Elle ne viendra peut-être pas? Oh! elle viendra. Elle vient toujours. Il est tard, elle ne viendra peut-être que demain. Et les gens assemblés dans

²⁵¹ MICHAUD, *op. cit.*, p. p.447-448.

la grande salle sous la petite lampe se mettent à sourire et ils vont espérer. On frappe. Et c'est tout; c'est toute une vie, c'est toute la vie.

Para colocar em cena a vida quotidiana, distante e distinta do trágico das grandes aventuras e, finalmente, realizar seu projeto de um teatro estático, Maeterlinck desenvolve uma nova maneira de explorar um recurso já inscrito na convenção teatral: o ato de esperar.

De acordo com a tradição do teatro, a espera é utilizada convencionalmente para inserir o elemento de suspense no texto, em seu sentido próprio de suspender a ação. Em Maeterlinck, todavia, essa suspensão do drama, inerente à convenção da espera, desempenhará o papel de ação principal, uma vez que o autor identifica a possibilidade de explorar o tempo da espera como um espaço vazio a ser preenchido pela evocação de forças da fatalidade.

Where waiting had traditionally been used as one convention among many, a temporary tool to delay or accentuate action, in Maeterlinck it becomes the play's entire duration, the shadow under which all action takes place and the situation to which all actions return.²⁵²

A questão que Maeterlinck se coloca desde o princípio é quanto à viabilidade do teatro estático que, como vimos no capítulo 3, teria existido desde os tempos da tragédia de Ésquilo.

Como possível instauradora do teatro estático, a espera obedece a duas demandas primordiais: de um lado, apreendida como uma metáfora da existência humana; de outro, o ato de esperar como possível ação imóvel das personagens – aparentemente tão paradoxal quanto o próprio conceito de teatro estático.

De certa forma, é possível verificar que Maeterlinck constrói seu teatro estático à procura de soluções para a realização de seu projeto, ou seja, seu ponto de vista é dramático, não sendo exato falarmos aqui de um teatro apenas para ser lido. Nas entrelinhas de seu processo criativo, há uma preocupação formal com a concretização cênica.

²⁵² McGUINNESS. *Op.cit.* p.236.

Desse modo, apreendida a espera como solução para a realização do teatro estático em cena, a preocupação se volta para a forma, o que nos leva à peça de um ato. As três peças exemplares do teatro estático de Maeterlinck, *Les Aveugles*, *L’Intruse* e *Intérieur*, contêm um único ato.

Para Peter Szondi, a tensão das peças simbolistas não corresponde ao conceito próprio de tensão dramática, pois esta pressupõe uma “relação intersubjetiva”, isto é, a “unidade de oposições que almejam sua superação”. Assim, para o crítico alemão, a peça de um ato se inscreve na crise da forma dramática observada em fins do século XIX, pois é “convocada para proporcionar ao teatro o momento da tensão fora da relação intersubjetiva”. Em outras palavras, no drama do autor belga, a inexistência de uma relação entre as personagens anula a tensão dramática, dando lugar à tensão situacional.

Conseqüentemente, como a tensão das peças de Maeterlinck não advém de um embate de vontades, mas da situação, ou seja, ela é resultante da permanência da situação inicial, não se verifica o conflito entre as personagens. E a peça de um ato está intimamente associada à ausência dessa relação intersubjetiva que, no drama genuíno, é sempre observada:

[...] a impotência do homem descrita [...] por Maeterlinck no plano metafísico já não deixa aparecer mais oposição alguma e leva à unidade sem confronto de um destino comum. Visto que a peça de um ato já não extrai mais a tensão do fato intersubjetivo, esta deve já estar ancorada na situação. E não como mera tensão virtual a ser realizada por cada fala dramática (como a tensão construída no drama); antes, a própria situação tem de dar tudo. Uma vez que a peça de um só ato não renuncia de todo à tensão, ela procura sempre a situação limite, a situação anterior à catástrofe, iminente no momento em que a cortina se levanta e inelutável na seqüência.²⁵³

Para muitos críticos, a peça curta teve maior êxito no teatro simbolista em virtude do esfacelamento da ação dramática. Despojadas de conflito e de crise, as peças simbolistas mais bem-sucedidas em cena teriam sido aquelas mais breves, pela necessidade de se manter a tensão até o desfecho. Essa é a opinião de Anna Balakian:

²⁵³ SZONDI, *op. cit.*, p.109-110.

[...] a peça simbolista curta foi mais bem-sucedida em função da representação do que as mais longas, presumivelmente porque, como a peça simbolista depende da manutenção do estado de espírito e da tensão, e é mais fácil encená-la num tempo mais curto do que num mais longo.²⁵⁴

Ao lado da temática da espera, provocada por um momento limite para as personagens, Maeterlinck encontra na peça de um ato a forma ideal para o conteúdo de seu drama.

O motivo da espera é, desse modo, sempre presente em seu teatro simbolista: Maleine espera a morte em seu quarto, Ursule morre após muito esperar pelo príncipe Marcellus, Pelléas adia sua partida esperando algo que nem ele mesmo sabe definir. E, em quatro peças, a espera predomina como o próprio tema, ilustrando o teatro estático que Maeterlinck desejava: *Les Aveugles*, *L’Intruse*, *Intérieur* e *La Mort de Tintagiles*. Nessas quatro peças, as personagens se encontram à espera de algo: os cegos esperam seu guia, uma família aguarda um parente, um ancião espera o momento para dar uma notícia trágica e uma irmã desesperada espera a salvação de seu irmão mais novo. O que todos esses personagens encontram, no entanto, é a morte não esperada, que chega como uma intrusa e aniquila todos os sonhos, expondo a fragilidade do ser humano diante de uma fatalidade incompreensível e implacável.

4.2.1 - O diálogo inútil: *Les Aveugles* (1890)

Vous reconnaîtrez aussi que c’est la qualité et l’étendue de ce dialogue inutile qui détermine la qualité et la portée ineffable de l’oeuvre.

Le Tragique quotidien

Nos tempos longínquos da tragédia grega, o coro desempenhava um papel fundamental na estrutura de uma peça. Jacqueline de Romilly conta que “o coro era o elemento mais importante da tragédia”, “considerado o ponto de partida da

²⁵⁴ BALAKIAN, *op. cit.*, p.102.

representação”²⁵⁵. Era geralmente formado por membros diretamente interessados no desenvolvimento e nas conseqüências da ação e sua função primordial era comentar os acontecimentos e reagir a eles, assumindo uma voz coletiva com que os espectadores se identificassem. Muitas tragédias célebres trazem em seu nome o coro que acompanha o desenrolar da ação: *Os persas*, *As coéforas*, *As bacantes*.

Em *Les Aveugles*, uma das peças emblemáticas do teatro estático, Maurice Maeterlinck invoca essa antiga tradição, colocando em cena um grupo de cegos remanescentes do coro da tragédia. De fato, desde os primeiros esboços do texto, o autor indica o projeto de um drama coral composto por cegos:

Peut-être une espèce de chœur de mendiants aveugles... 3 [sic] ou sept aveugles sur un pont ou une église – qui ne savent pas qu’il fait nuit...²⁵⁶

Na versão final, vemos, ao cair da noite, numa floresta de “aspect éternel sous un ciel profondément étoilé”, em uma ilha perdida nos confins do mundo, um grupo de doze cegos – seis mulheres e seis homens – que aguardam a volta de seu guia. Recostado em um carvalho, ao alcance do olhar do leitor/espectador, com “le buste et la tête légèrement renversés et mortellement immobiles”, ele jaz como um pálido boneco de cera. Cegos, os homens e mulheres só descobrirão seu guia morto ao final da peça. Ao longo do ato único da peça, as doze personagens nada fazem senão ensaiar uma espécie de proto-diálogo enquanto aguardam, inutilmente, como sabemos, o retorno do velho guia.

Na literatura e nas artes de uma maneira geral, o tema da cegueira é freqüentemente abordado em sua significação simbólica ou de ignorância, inabilidade, ou, talvez mais comumente, de visão interior. Cerram-se os olhos do corpo para abrirem-se os olhos do espírito: nesse segundo sentido, impõe-se a imagem de Tirésias, o cego adivinho dos mitos e da tragédia grega.

Duas versões do mito explicam a cegueira de Tirésias, mas, em ambas, a perda deve-se a um castigo por ter visto o que não lhe era permitido ver. Para compensar tal perda, contudo, foi-lhe concedido o poder da adivinhação. Dupla

²⁵⁵ ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Brasília: UnB, 1998. p.26.

²⁵⁶ MAETERLINCK, *Carnets de travail (1881-1890)*. Bruxelles: AML/Labor, 2002. Tome 2, p.975-976.

simbologia da cegueira de Tirésias: primeiramente, uma punição por desagradar aos deuses e, mais tarde, o poder premonitório.

Pensamos também em Édipo, que vaza os olhos para encontrar redenção num mundo invisível ao olhar exterior.

A cegueira como símbolo do desenvolvimento da visão interior, desse modo, inscreve-se no território da tradição simbólica:

Les devins sont [...] généralement aveugles, comme s'il fallait avoir les yeux fermés à la lumière physique pour percevoir la lumière divine. Leur cécité est parfois un châtiment infligé par les dieux... Tirésias le devin fut privé de la vue par Athéna, parce qu'il l'avait regardée se baignant; Oedipe se creva spontanément les yeux, en expiation de son double crime; Tobie devient aveugle durant son sommeil: mais du fiel de poisson administré par son fils, sur l'ordre de l'ange de Yahvé, lui ouvre les paupières... Les dieux aveuglent ou rendent fous ce qu'ils veulent perdre, et parfois sauver...²⁵⁷

No teatro de Maeterlinck também encontramos algumas personagens cegas, herdeiras dessa tradição. O avô cego de *L'Intruse*, por exemplo, é construído em torno da dicotomia clássica entre visão exterior e visão interior: apesar de não possuir o sentido físico da visão como os demais, é ele quem melhor compreende os fatos. É detentor de uma percepção privilegiada, o que configura as outras personagens como os cegos de fato. Assim, o avô padece da cegueira como símbolo da visão interior apurada.

Por outro lado, o rei Arkël, personagem de *Pelléas et Mélisande*, está quase cego, mas sua enfermidade é mais complexa, pois permite uma dupla leitura: sabedoria e decrepitude. É ele quem compreende, por exemplo, que Mélisande não sobreviverá à atmosfera mórbida do reino de Allemonde. Todavia, sua insistência para que Pelléas adie sua partida pode ser compreendida como um equívoco do soberano, pois a permanência de Pelléas representará sua morte.

Em *Les Aveugles*, e aqui voltamos ao texto que nos interessa agora, a cegueira ultrapassa os limites da simbologia para tornar-se um elemento determinante na elaboração da peça como concretização do teatro estático.

²⁵⁷ CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Robert Lafond/Jupiter, 1982. p.84.

O que pode acontecer a um grupo de cegos perdidos numa floresta, à espera de seu guia que, somente nós o sabemos, está morto? Como os críticos costumam dizer: nada! Nada acontece em *Les Aveugles*: não há exposição-situação–desfecho; não há conflito, não há ação – não no sentido convencional. O que sustenta a peça, porém, é a tensão situacional, ou a tensão resultante de sua situação limite, possível graças ao recurso da ironia dramática, isto é, ao fato de o leitor/espectador deter uma informação que as personagens desconhecem.

Conseqüentemente, a cegueira das personagens transcende sua própria ambigüidade simbólica – a cegueira como ignorância e desconhecimento ou como metáfora da visão interior. Em *Les Aveugles*, ela determina a própria situação da peça, possibilita a ironia dramática e, como conclui Peter Szondi, “de uma perspectiva dramatúrgica ela salva a obra da ameaça de emudecimento”²⁵⁸. Além disso, associada ao coro, a cegueira adquire uma dimensão coletiva, expandindo-se como um enfermidade metafórica que atinge todos os seres humanos, em diferentes gradações.

Dessa forma, a cegueira das personagens se desdobra em um caráter genérico e um caráter específico: genérico, porque todos são cegos; específico, porque é possível verificar uma categorização dos cegos: três homens são “aveugles-nés” e três mulheres são “vieilles aveugles en prière”; há “le plus viel aveugle” assim como “la plus vieille aveugle”; ao lado do “cinquième aveugle”, que é também surdo, temos “une aveugle folle”; há “une jeune aveugle” e, finalmente, apenas “le sixième aveugle”. As diferenças sutis entre as personagens são perceptíveis em suas atitudes e, sobretudo, pela linguagem de cada uma. Os “aveugles-nés”, por exemplo, são as personagens mais racionais e, portanto, de acordo com a visão do autor, menos espiritualizados. O cego e a cega mais velhos, os anciãos do grupo, apresentam-se com mais sabedoria e ponderação, capazes de uma compreensão mais profunda dos mistérios da existência. A “jeune aveugle” é a mais espiritualizada e, assim, sua conexão com “l’Infini” é mais desenvolvida, o que lhe proporciona uma intuição de uma outra vida anterior e posterior ao mundo presente.

²⁵⁸ SZONDI, *op. cit.*, p.72.

Essa classificação das personagens cegos, aliás, ilustra um pensamento peculiar de Maeterlinck, para quem os seres humanos só se diferenciam em sua relação com o infinito:

Ce qui nous distingue les uns des autres, ce sont les rapports que nous avons avec l'infini.²⁵⁹

Doze personagens cegos, cada um com a cegueira que lhe cabe, cada um com seu próprio “rapport avec l'infini”, mas que perdem sua individualidade diante da iminência da catástrofe. A categorização dos cegos, dessa forma, não é capaz de atribuir um sentido a seu discurso. Como Arnaud Rykner observa, mesmo uma categorização mais enfática, como ocorre em peças como *La Princesse Maleine* e *Alladine et Palomides*, que trazem personagens não reduzidos a simples funções, como é o caso de *Les Aveugles*, não assevera a presença do “eu” falante do drama convencional:

Même lorsqu'on peut, dans d'autres pièces, distinguer des individualités capables de prendre en charge un discours plus ou moins personnel, et plus ou moins agissant, le dialogue s'avère impossible; il se voit sans cesse confronté à un silence polymorphe qui le rend inopérant. Cette fois, c'est d'abord la répétition systématique de certaines répliques qui renvoie la parole pour ainsi dire à son propre vide.²⁶⁰

Conseqüentemente, a categorização dos cegos adquire um novo sentido, pois, se, num primeiro momento, sugere uma particularidade do discurso de cada um, logo dá lugar a um discurso impessoal, elaborado a partir da repetição da palavra do outro. Dessa forma, a cegueira é o elo entre os cegos, todos prisioneiros de uma incapacidade de compreensão dos mistérios da existência.

Para Paul Gorceix, a imagem da clausura, do mundo fechado e enfermo, representado pela estufa em *Serres chaudes*, pela câmara de vidro em *Les Sept Princesses* e, por extensão, pelos castelos sombrios de peças como *La Princesse Maleine* e *Pelléas et Mélisande*, assume a forma da cegueira em *Les Aveugles*. Conseqüentemente, a metáfora do enclausuramento, tanto no espaço externo

²⁵⁹ MAETERLINCK, M. “La vie profonde”. In: *op. cit.*, p.137.

²⁶⁰ RYKNER, *op. cit.*, p.296.

quanto no interior das personagens, traz à tona o estatismo almejado por Maeterlinck em seu teatro:

La cécité offrait par ailleurs à Maeterlinck l'opportunité d'introduire au théâtre la notion de clôture, dont la lecture du mystique Ruysbroeck lui avait laissé pressentir les virtualités, à la fois d'ordre poétique et philosophique. En établissant un rapport d'analogie entre la cécité et l'isolement des aveugles sur l'île [...] il a réalisé la quintessence du "drame statique". Le dehors et le dedans, le cloisonnement spacial et la clôture intérieure se répondent mutuellement, s'interchangent dans une équation parfaite.²⁶¹

Como procurei expor anteriormente, a cegueira nesse texto de Maeterlinck abrange diversas leituras. Há seu valor simbólico significativo, e mesmo o que contém de alegórico não me parece desmerecer a obra. A cegueira é também determinante da ironia dramática e da conseqüente tensão que sustenta a peça. Além de todos esses fatores fundamentais, a cegueira ainda proporciona às personagens a imobilidade necessária e inerente às premissas do teatro estático, sobretudo na medida em que o autor as coloca em um cenário que castiga qualquer tentativa de movimento.

Como se sabe, o simbolismo foi um momento estético que promoveu a integração das artes. Estudiosos do drama de Maeterlinck, estabelecendo uma analogia com o conto *Le Massacre des Innocents*, mencionam o parentesco da peça com o quadro *La Parabole des Aveugles*, do pintor flamengo Breughel, o Velho (1525-1569).

Le Massacre des Innocents, publicado na revista *La Pléiade* em março de 1886, quando o autor ainda assinava "Mooris Materlinck", é a transposição literária de um quadro de Breughel, cujo tema é o episódio do Novo Testamento que relata o morticínio dos meninos de até dois anos de idade, ordenado pelo rei Herodes. *La Paraboles des Aveugles*, por sua vez, é também um quadro do pintor flamengo realizado sob inspiração bíblica.

²⁶¹ GORCEIX, Paul. "Le statisme dans le premier théâtre de M. Maeterlinck". In: AUTRAND, Michel (textes réunis et présentés par). *Statisme et Mouvement au Théâtre : actes du Colloque organisé par le Centre de Recherches sur l'Histoire du Théâtre – Université Paris IV – 17-19 mars 1994*. Paris: La Licorne, 1995. p.160.

Para a crítica, essa relação de Maeterlinck com a pintura de Breughel salienta sua “sensibilidade flamenga”:

Comme pour son oeuvre de jeunesse, *Le Massacre des Innocents*, Maeterlinck renoue avec la tradition picturale flamande en transposant ici *La Parole des Aveugles*, peinte par Breughel. Il s’agit là, à coup sûr, sinon d’un geste identitaire, du moins d’un signe culturel, à travers lequel Maeterlinck marque son appartenance à la sensibilité flamande.²⁶²

Dessa herança pictórica, a imobilidade é um dos aspectos mais evidentes na peça. A rubrica inicial, que, já coloca em cena os obstáculos ao movimento, com indicações detalhadas do autor, estabelece o estatismo que dominará a peça:

À droite [de la scène], six vieillards aveugles sont assis sur des pierres, des souches et des feuilles mortes. – À gauche, et séparées d’eux par un arbre déraciné et des quartiers de roc, six femmes également aveugles, sont assises en face des vieillards [...] La plupart attendent, les coudes sur les genoux et le visage entre les mains; et tous semblent avoir l’habitude du geste inutile et ne détournent plus la tête aux rumeurs étouffés et inquiètes de l’île. De grands arbres funéraires, des ifs, des saules pleureurs, des cyprès, les couvrent de leurs ombres infidèles. Une touffe de longs asphodèles maladifs fleurit, non loin du prêtre, dans la nuit. Il fait extraordinairement sombre, malgré le clair de lune qui, çà et là, s’efforce d’écarter un moment les ténèbres des feuillages. (p.249)²⁶³

Após uma primeira leitura da rubrica inicial, é possível visualizar mentalmente o desenho da cena: o espaço onde as personagens evoluirão, ou tentarão evoluir, é dominado por uma vegetação fúnebre, como o autor indica literalmente (“arbres funéraires”) e com a presença de ciprestes e asfódelos, geralmente associados a cemitérios. Por si só, esse quadro já é capaz de sugerir a imobilidade da morte. As personagens nada fazem a não ser esperar e, além disso, o único verbo que indica algum movimento (“s’efforce d’écarter”) se refere ao luar.

A imobilidade de *Les Aveugles*, texto exemplar do teatro estático, advém, por conseguinte, de uma estrutura minuciosamente elaborada. Ao lado do espaço

²⁶² *Idem*.

²⁶³ MAETERLINCK. “Les Aveugles”. In: *Théâtre Complet*. Genève: Slatkine, 1979. Tome I, p.247-300. Todas as citações referem-se a esta edição.

cênico destinado à ausência de movimento, verifica-se a permanência de uma situação inicial que não evolui para um conflito no sentido dramático, pois a peça se abre no ápice de uma crise que impõe a paralisia. A única ação possível é, portanto, esperar.

O fundamento da crise que se propõe é, pois, o estatismo, uma vez que temos um grupo de cegos perdidos, rodeados por uma vegetação hostil, num ambiente estranho. Cada tentativa de movimento é desencorajada: o tronco impede a aproximação dos membros do grupo, os espinhos ferem, as flores são pisoteadas. Nada a fazer, senão esperar. Mas esperar é uma atividade ingrata, sobretudo se realizada em silêncio. Daí surge a necessidade de falar; falar para preencher o vazio, falar para não escutar o mundo em volta, falar para fazer o tempo passar:

Troisième aveugle-né:	Nous savons, à peu près, tout ce qu'il faut savoir; causons un peu, en attendant le retour du prêtre.
La plus vieille aveugle:	Il nous a dit de l'attendre en silence.
Troisième aveugle-né:	Nous ne sommes pas dans une église.
La plus vieille aveugle:	Vous ne savez pas où nous sommes.
Troisième aveugle-né:	J'ai peur quand je ne parle pas. (p.253-254)

Nesse trecho, que ouvimos após a constatação inicial de que todos os doze cegos estão próximos, devidamente à espera do guia, o tipo de diálogo que se desenvolverá já é antecipado pelo medo do silêncio, confessado pelo “troisième aveugle”. Esse medo logo se transforma no único motivador da comunicação verbal entre as personagens. O silêncio, entretanto, tentará se impor, sempre encontrando uma resistência, semelhante àquela oferecida pelo espaço físico e que impede o movimento dos cegos.

Para Maeterlinck, somos “très avares du silence”. Os cegos falam para viver, pois é o silêncio do guia morto que o separa dos demais personagens. Se os demais personagens não falassem, como saberíamos a diferença? Katherine Worth propõe essa mesma pergunta, para logo respondê-la:

And yet how do we know that among the marmoreal figures [the priest] is dead? Only because he does not speak; for us, and for them, the one who is silent has ceased to be.²⁶⁴

Maeterlinck acredita que só há vida verdadeira no silêncio: quando falamos, *deixamos de existir*. Os cegos, porém, falam para viver e vivem para falar, proporcionando ao leitor/espectador a dimensão de sua cegueira interior:

Nous ne parlons qu'aux heures où nous ne vivons pas, dans le moments où *nous ne voulons pas* apercevoir nos frères et où nous nous sentons à une grande distance de la réalité. Et dès que nous parlons, quelque chose nous prévient que des portes divines se ferment quelque part. Aussi sommes-nous très avares du silence, et les imprudents d'entre nous ne se taisent pas avec le premier venu.²⁶⁵

Assim, o diálogo, aqui estabelecido a partir de um desejo de encobrir o silêncio, “l’invisible ennemi”, perde seu nexos causal e se transforma no que o autor denomina “diálogo inútil”. E essa denominação afirma o repúdio de seu projeto teatral em relação às convenções do drama. Assim sendo, não verificamos mais a troca a que estamos habituados a encontrar numa peça de teatro, pois o escopo do diálogo não é mais a ação da personagem, mas sim sua submissão às forças do destino e da fatalidade. Pierre Citti, ao definir a essência do diálogo de segundo grau, explica que “lorsqu’une Âme silencieuse rencontre l’Inconnu mystérieux, le personnage ne sait pas dire ce qu’il est et n’est pas c’est qu’il dit”²⁶⁶.

Esse processo de desintegração da palavra e do conseqüente esvaziamento do diálogo tem seu germe nos escritos místicos, em que a inadequação da palavra ao pensamento é colocada em questão. A transposição para o teatro dessa impossibilidade de correspondência absoluta entre pensamento e linguagem resulta numa subversão do discurso dramático, que perde sua função comunicativa e dinâmica para dar lugar ao diálogo inútil, veículo de evocação do desconhecido:

²⁶⁴ WORTH, *op. cit.*, p.83.

²⁶⁵ MAETERLINCK, “Le Silence”. In: *Le Trésor des humbles*. Bruxelles: Labor, 1998. p.16.

²⁶⁶ CITTI, Pierre (préface). In: MAETERLINCK. *Pelléas et Mélisande*. Paris: Fasquelle, 1901. p.9.

L'idée, c'est d'avoir transposé et appliqué, à la dramaturgie le constat relatif à l'expérience de l'écriture chez le mystique, celui de l'inadéquation du langage et des mots à exprimer la vie profonde de l'être. Le 'dialogue inutile' prend ses racines dans une postulation qui va à rebours des critères de clarté et de compréhension. Il est la courroie de transmission du théâtre estatique. Il n'est plus élaboré pour faire progresser l'action, mais pour suggérer l'indéfinissable.²⁶⁷

Maeterlinck, no entanto, reconhece a necessidade de um diálogo que viabilize a peça. O que ele chama de "diálogo inútil" é o diálogo mais importante, o diálogo de segundo grau. A peça se sustenta também pela recepção do leitor/espectador, chamado para preencher os vazios deixados por esse diálogo desfigurado. Tomemos esse fragmento como exemplo:

- Deuxième aveugle-né:** Quelle heure est-il?
Les autres aveugles: Je ne sais pas – Personne ne le sait.
Deuxième aveugle-né: Est-ce qu'il fait claire encore? *au sixième aveugle.* – Où êtes-vous? – Voyons; vous qui voyez un peu, voyons!
Le sixième aveugle: Je crois qu'il fait très noir; quand il fait du soleil, je vois une ligne bleue sous mes paupières; j'en ai vu une, il y a bien longtemps; mais à présent, je n'aperçois plus rien.
Premier aveugle-né: Moi, je sais qu'il est tard quand j'ai faim, et j'ai faim.
Troisième aveugle-né: Mais regardez le ciel; vous y verrez peut-être quelque chose!
Tous lèvent la tête vers le ciel, à l'exception des trois aveugles-nés qui continuent de regarder la terre.
Le sixième aveugle: Je ne sais si nous sommes sous le ciel. (p.261)

Acredito que a leitura desse trecho evoque em muitos leitores uma sensação familiar, dado o conteúdo absurdo de cegos que olham para o céu para saber que horas são. De fato, como logo veremos, são várias as relações entre o drama de Maeterlinck e o chamado teatro do absurdo. O que está em questão, aqui, entretanto, é observar que o exemplo acima também ilustra o que tenho identificado como a perda da função dinâmica do diálogo dramático. Peter Szondi, analisando o diálogo pulverizado de *Les Aveugles*, conclui que uma nova linguagem teatral, autônoma, é proposta:

²⁶⁷ GORCEIX, *op. cit.*, p.163.

Em *Os Cegos*, a forma lingüística se afasta do diálogo de diversas maneiras [...] A linguagem se autonomiza e desaparece o vínculo essencialmente dramático com a situação; ela já não é mais a expressão de um indivíduo que espera a resposta, apenas reproduz a disposição de ânimo que domina todas as almas. Sua divisão em várias “falas” não corresponde a uma conversação como no drama genuíno [...] É possível ler e ouvir sem tomar em consideração quem está falando: o essencial são as intermitências [...] Em última instância, porém, isso é somente a expressão do fato de que as *dramatis personae*, longe de sermos autores, isso é, sujeitos de uma ação, são no fundo seu objeto.²⁶⁸

Em outras palavras, o despojamento do diálogo no teatro estático de Maeterlinck resulta da representação do ser humano como objeto numa forma que, até então, só o conhecia como sujeito.

Na tentativa de preencher o vazio da espera, o diálogo, enfim, construirá a grande ausência que subjuga as personagens, tornando-as, para retomar a análise de Szondi, objetos passivos dos acontecimentos. Fisicamente, sabemos que o guia está em cena – mas o que se tenta representar é o vazio, a grande ausência que sua morte simboliza. De fato, a descoberta do corpo físico do guia só reforça a constatação de sua não-existência. Ele está lá e ele não está lá. É sua presença física que instaura e assegura a atmosfera de ausência que sufoca as personagens.

A construção dessa ausência já é marcada nas primeiras linhas do texto:

Premier aveugle-né:	Il ne revient pas encore?
Deuxième aveugle-né:	Vous m'avez éveillé!
Troisième aveugle-né:	Je dormais aussi!
Premier aveugle-né:	Il ne revient pas encore? (p.250)

Essas primeiras linhas, em conjunto com a rubrica inicial que, como vimos, impõe de imediato a imobilidade da peça, já anunciam a instauração do drama estático. Mais uma vez, descobrimos Maeterlinck em busca de soluções para as dificuldades de seu projeto: na medida em que encontramos o autor manipulando possibilidades cênicas, a presença física do guia morto como instauradora do estatismo revela sua familiaridade com a arte do teatro. Claro que se pode

²⁶⁸ SZONDI, *op. cit.*, p.73.

argumentar que a presença física do guia também pode ser imaginada pelo teatro da mente do leitor, mas, ainda assim, a longa e minuciosa rubrica inicial deixa entrever o desejo de uma concretização palpável na cena. *Les Aveugles* constitui um estudo do autor, um experimento em torno da hipótese do teatro estático.

Falando sobre as personagens de Racine, Maeterlinck lamenta o fato de sua existência ser condicionada à sua palavra. Como estão sempre falando, seu lado profundo, o “principe invisible”, nunca se revela. Se deixarem de falar, deixarão de existir. Essa é a crítica que o autor belga faz a Racine ao afirmar que o grande dramaturgo da tragédia clássica francesa atingiu o coração, mas não a alma:

Les personnages de Racine ne se comprennent que par ce qu'ils expriment; et pas un mot ne perce les digues de la mer. Ils sont effroyablement seuls à la surface d'une planète qui ne tourne plus dans le ciel. Ils ne peuvent pas se taire, ou ils ne seraient plus. Ils n'ont pas de *principe invisible* [...]²⁶⁹

Os cegos de Maeterlinck lutam para não se revelar porque compreendem o silêncio da mesma maneira que as personagens de Racine, ou seja, como sinônimo de morte, acreditando na palavra como sustentáculo da vida. Eles usam as palavras para confirmar sua própria existência. Para eles, como observei, falar equivale a estar vivo:

Premier aveugle-né: Il y a un mort parmi nous, vous dis-je! Oh! oh! j'ai touché le visage d'un mort! – Vous êtes aussi à côté d'un mort! Il faut que l'un de nous soit mort subitement! Mais parlez donc, enfin, que je sache ceux qui vivent! Où êtes-vous? – Répondez! répondez tous ensemble! (p.286)

Entretanto, palavras não são nada, pois o guia não voltará – afinal, ele não havia ido a lugar algum e agora está morto. O invisível, ainda na forma do silêncio, permanece ameaçando o grupo. Com isso, a angústia de precisar falar quando não resta nada a dizer toma conta das personagens que, diante do próprio silêncio, começam a se apropriar uma da fala da outra:

²⁶⁹ MAETERLINCK, “Le Réveil de l'Âme”. In: *Le Trésor des humbles*. Bruxelles: Labor, 1998. p.29.

La jeune aveugle:	Je sens une odeur de fleurs autour de nous...
Premier aveugle-né:	Je ne sens que l'odeur de la terre!
La jeune aveugle:	Il y a des fleurs, il y a des fleurs autour de nous!
Deuxième aveugle-né:	Je ne sens que l'odeur de la terre!
La plus vieille aveugle:	J'ai senti des fleurs dans le vent...
Troisième aveugle-né:	Je ne sens que l'odeur de la terre! (p.278-279).

Essa apropriação da fala do outro, presente, como vimos, em *La Princesse Maleine*, aqui em *Les Aveugles* corresponde ao que Delphine Cantoni compreende como uma tendência que as personagens de Maeterlinck têm de se projetar sobre o espaço em que estão inseridas. Essa receptividade ao elemento espacial sinaliza a dissipação da personagem como sujeito da ação, ou seja, é indicadora da perda do referencial que caracteriza o “eu” falante:

Cette receptivité sans limites aux choses qui implique la mort du ‘je’ locuteur introduit une autonomie du discours qui se compose de lui-même à partir des choses ou d’autres discours.²⁷⁰

Aos poucos, o diálogo se esgota, a comunicação convencional se torna impossível: o ser humano não dispõe de um vocabulário mágico para compreender o invisível e tudo se perde numa realidade inconcebível em que o real e o imaginário se confundem:

Le temps et le lieu s’estompent, le quotidien s’efface, on oublie la vie extérieure, celle du bavardage, celle où les hommes sont vraiment endormis. Dès le premier moment, un monde nouveau nous apparaît, fait de silence, de possibilités, de promesses et de menaces.²⁷¹

Os cegos insistem em falar, mas suas falas só reforçam o vazio da palavra e a ausência que os ameaça. Não há diálogo, apenas uma hesitante expressão de seu estado de alma, de um sentimento cuja compreensão está além da capacidade humana. A consequência é uma inevitável perda da palavra e da própria identidade.

²⁷⁰ CANTONI, Delphine. “La poétique du silence dans *Pelléas et Mélisande*”. *Annales de la Fondation M.M. Gand*, 1992. Tome XXIX, p.81.

²⁷¹ MICHAUD, Guy. *Le symbolisme tel qu’en lui-même*. Paris: Nizet, 1994. p.270.

No momento da catástrofe, por conseguinte, não é possível distinguir quem está falando:

Premier aveugle-né: Je ne distingue plus vos voix!... Vous parlez tous de même!... Elles tremblent toutes! (p.287)

É comum ouvirmos as personagens de Maeterlinck manifestando a perda da palavra, outro aspecto que reitera o esvaziamento progressivo do diálogo. Para parte da crítica, esse aspecto peculiar à obra de Maeterlinck, distancia-o do culto absoluto à palavra comum entre os simbolistas da época:

The first aspect of dramatic dialogue which Maeterlinck attacks is the collusion of speech and action. Although the removal of action is, for Maeterlinck, a step in the right direction, this is not, contrary to much Symbolist dramatic theory, an opportunity to merely reassert the primacy of language.²⁷²

Patrick McGuinness também observa que para as personagens de *Les Aveugles*, “the duration of the play is the gradual physical discovery of their surroundings”. Com o esgotamento do diálogo, sustentado apenas pelo medo de não falar e deixar de existir, a ameaça do silêncio é permanente. A necessidade de preencher o tempo vazio da espera e de dominar um espaço desconhecido desencadeia a exploração do ambiente, realizada mecanicamente pelas personagens. Perante a inexistência, porém, de um tema ou evento que justifique a comunicação, o espaço torna-se assunto. Assim, o espaço visto pelo leitor/espectador, dado pela rubrica ou pela cena, é verbalmente descoberto e reconstruído pelos cegos, é o *décor* que estão “constructing, reconstructing, by activating its contents”²⁷³.

A entrada do espaço como tema do (quase) diálogo expõe a razão de ser da rubrica inicial minuciosa: a integração do texto com o espaço físico será crucial para a instauração do teatro estático, pois, como analisa Peter Szondi, o diálogo não é mais suficiente:

²⁷² McGUINNESS, *op. cit.*, p.240.

²⁷³ *Idem*, p.178.

[...] as indicações cênicas detalhadas já revelam que a forma do diálogo não basta para a representação. Mas, inversamente, o que se tem a dizer não basta para justificar um diálogo.²⁷⁴

Toda tentativa de integração se dissipa. A angústia da situação perene e sufocante faz nascer o desejo de fuga, de movimento, de deslocamento. Observamos o grupo de cegos em sua descoberta e tentativa de exploração do ambiente em que se encontram. No entanto, Paul Gorceix chama a atenção para o fato de que até mesmo os elementos palpáveis têm sua realidade questionada pela proliferação de expressões de dúvida, como “il me semble que”, “on dirait que”, “il se peut que”:

Les perceptions sont vagues, diffuses, indéfinissables... L'ambigüité des sensations, la difficulté, voire l'impossibilité de relier les données optiques ou acoustiques, sont d'autant de traits significatifs de la poétique maeterlinckienne. Son objectif, c'est de faire vaciller les certitudes.²⁷⁵

A escolha de representar o ser humano passivo e imóvel diante das forças desconhecidas do destino é uma das características que, na medida em que expõem a negação da estrutura dramática convencional, situam a obra de Maeterlinck no âmbito da crise do drama de que fala Peter Szondi.

A decisão de Maeterlinck de representar dramaticamente a existência humana, tal como lhe aparecia, levou-a a introduzir o homem, objeto passivo e mudo da morte, em uma forma que se limita a conhecê-lo como sujeito que fala e age.²⁷⁶

A palavra dessa nova personagem não poderá permanecer a mesma. Despojada da vontade desencadeadora da ação, destituída de motivação e consciência, perdida numa estrutura dramática estranha e irreconhecível, ela se encontra no limiar de sua destruição. Em um capítulo de *Le Temple enseveli*,

²⁷⁴ SZONDI, *op. cit.*, p.71.

²⁷⁵ GORCEIX, *op. cit.*, p.161.

²⁷⁶ SZONDI, *op. cit.*, p.75.

Maeterlinck comenta que, em seu primeiro teatro, o mistério da existência “n’était répondu que par l’énigme de son anéantissement”²⁷⁷.

Com *Les Aveugles*, a fórmula de uma possível e sonhada renovação teatral aos poucos se compõe. No lugar da ação, elemento até então compreendido como essencial ao teatro, Maeterlinck propõe o drama estático; em vez da situação dramática, que impulsiona o diálogo e movimenta as personagens, encontramos uma situação inicial permanente, que impõe a imobilidade e dissipa a razão de ser da comunicação verbal; sobre o antigo trono da palavra, reina o silêncio, pleno de sentido e eloquência.

O projeto do teatro estático tem por objetivo o resgate da arte teatral, vulgarizada, segundo os simbolistas e o próprio Maeterlinck, pelo gosto burguês “vaudevilliste”. Os simbolistas, como missionários, atribuíram-se a tarefa de “rappeler que la réalité ne se réduit pas à la réalité brute du discours naturaliste, et de suggérer ainsi un réel au-delà du réel”²⁷⁸. Daí a necessidade urgente de um drama digno e merecedor de um lugar no “temple du rêve”.

Desse modo, o teatro estático propõe a substituição do movimento externo e grandioso das aventuras pela ação interior da alma para, assim, evocar, sugerir, revelar o invisível. O diálogo desse novo teatro, o diálogo inútil, é a expressão da palavra interior da personagem.

Conseqüentemente, a realidade de *Les Aveugles* se dissolve, pois esse diálogo de segundo grau evidencia que tudo é aparência e ilusão, pois o verdadeiro obstáculo intransponível, a morte do guia, é invisível.

Se em *Les Aveugles*, como tenho tentado demonstrar até aqui, o silêncio se impõe a partir do esgotamento do diálogo, explorado em suas deficiências e imperfeições, o invisível, o “réel au-delà du réel”, se materializa pela evocação do espaço físico exterior à cena concreta, mas presente e ativo na fala das personagens:

La plus vieille aveugle: Il disait aussi qu’il nous fallait connaître un peu la petite île où nous sommes. Lui-même ne l’a jamais entièrement parcourue; il y a une montagne où personne n’a monté, des

²⁷⁷ MAETERLINCK. “L’Évolution du mystère”. In: *Le Temple enseveli*. Paris: Fasquelle, 1921.p.113.

²⁷⁸ MARCHAL, Bertrand. *Lire le Symbolisme*. Paris: Dunod, 1993. p.7-8.

vallées où l'on n'aime pas à descendre et des grottes où nul n'a pénétré jusqu'ici. Il disait enfin qu'il ne fallait pas toujours attendre le soleil sous le voûtes du dortoir; il voulait nous mener jusqu'au bord de la mer. Il y est allé seul. (p.260)

A alusão, por parte das personagens, a um espaço físico desconhecido pelo leitor/espectador e, igualmente, a outros elementos não previstos pelas indicações cênicas, como o canto de pássaros agourentos, o ruído de passos se aproximando, o barulho do mar, contribue para a representação do invisível. Aos poucos, algo invade a cena e a única orientação que temos vem das personagens:

La plus vieille aveugle: Les bruits de pas se rapproche par ici; écoutez donc! écoutez donc!
Le plus viel aveugle: J'entends le frôlement d'une robe contre les feuilles mortes.
Le sixième aveugle: Est-ce une femme?
Le plus viel aveugle: Est-ce que c'est un bruit de pas?
Premier aveugle-né: C'est peut-être la mer dans les feuilles mortes?
La jeune aveugle: Non, non! ce sont des pas! ce sont des pas! ce sont des pas!
 (p.298-299)

Nesse trecho, nenhuma indicação do autor vem socorrer o leitor/espectador, que subitamente se descobre na posição dos cegos, pois não é mais capaz de ver. Apenas a palavra das personagens nos orienta e, com isso, começamos a sentir que talvez haja algo que não somos capazes de compreender.

Não apenas o espaço revelado ao leitor/espectador preencherá o texto dos cegos, mas também o espaço de que somente eles têm conhecimento. A entrada desse novo espaço, chamado de espaço fora de cena, é interpretado por Patrick MacGuinness como uma subjetivação do elemento espacial que, filtrado pelas palavras das personagens, deixa de ser um elemento objetivo do texto para tornar-se subjetivo:

The essential feature of descriptions of off-stage space, of which Maeterlinck makes frequent use, is that whereas the stage set is objectively the same for audience and

character alike, to report on space on an audience's or character's behalf is to interpret, subjectively, that space.²⁷⁹

Resultante da perda da noção de tempo e espaço, a transformação do *décor* em conteúdo do diálogo participa da reestruturação do texto prevista pelo drama estático. A tensão entre o concreto e o abstrato e a inquietude perante a constatação da existência de algo inescrutável, imaterial, mas perceptível, revelarão um espaço cênico em constante ameaça. Essa ameaça é a transposição do pressentimento do infinito, possível graças à manipulação da materialidade cênica própria do teatro. Em outras palavras, para “faire voir l'existence d'une âme en elle-même”, Maeterlinck descobre a possibilidade de explorar a tensão entre materialidade e abstração presente no palco. O espaço ameaçado, “space under siege” como a ele se refere Patrick McGuinness, é um mecanismo de afirmação da existência concreta de algo que, paradoxalmente, não pode ser visto:

As Maeterlinck understood in his sophisticated use of dramatic resources, ‘sounds-off’ and moving objects can have just as sinister and disturbing an effect as the human intruder. When such theatrical effects are used to highlight the presence of the invisible, the absent and the immaterial, they take on added dramatic value. In these plays, it is their function as *inexplicable* intrusions that has been exploited, rather than their obedience to dramatic or logical laws of cause and effect.²⁸⁰

A tentativa de representar dramaticamente o lado obscuro e invisível da existência se faz a partir de um trabalho seminal na linguagem das personagens, revelando a pesquisa de uma nova sintaxe teatral:

Le corollaire de la mise en oeuvre d'un ‘théâtre statique’, c'est le bouleversement radical de l'écriture. À la démarche dialectique du discours traditionnel, à la parole-acte, Maeterlinck substitue un dialogue fortement intériorisé et métaphorique, qui n'a que l'apparence de la communication, sans en avoir le contenu.²⁸¹

²⁷⁹ MCGUINNESS, *op. cit.*, p.192.

²⁸⁰ *Idem*, p.202.

²⁸¹ GORCEIX, *op. cit.*, p.162.

Por colocar em cena personagens cuja única ação é esperar, um dos enfoques analíticos de *Les Aveugles* tem sido seu caráter de precursora de determinados procedimentos do chamado teatro do absurdo e, mais especificamente, como prenúncio de *Esperando Godot*, de Samuel Beckett.

De acordo com Roger Bodart, um dos primeiros críticos a estabelecer uma relação entre Maeterlinck e Beckett, o principal elemento que as aproxima é exatamente o caráter de teatro da espera presente em ambos os textos. Além disso, para o crítico “Maeterlinck fut le premier à parler de l’absurde”:

Maeterlinck, dans sa jeunesse, dans sa poésie, dans son théâtre, a cru ne voir autour de lui qu’aburdité et non-sens [...] Placé face à l’absurdité, face à la mort, face au destin, il a [...] osé désobéir à l’ordre noir des choses pour libérer la vie captive.²⁸²

Não são poucas as referências ao parentesco entre a peça do autor belga e o texto de Beckett. É necessário observar, entretanto, que cerca de sessenta anos separam uma peça da outra, e que o contexto do teatro do absurdo, sobretudo o cenário do pós-guerra, é distinto do pano de fundo do movimento simbolista no teatro.

Não se trata tampouco de pretender que Samuel Beckett tenha sido influenciado diretamente por Maeterlinck, pois o próprio Beckett evitou qualquer tipo de mistificação ao afirmar que, do autor belga, conhecia apenas alguns poemas e *Pelléas et Mélisande*.

Assim sendo, concordo com as observações ponderadas de Ramiro Martín Hernández em seu artigo para a revista *Correspondance*, em edição dedicada à obra de Maeterlinck. Tanto as convergências quanto as divergências entre o autor belga e o autor irlandês são notáveis. Se, de um lado, já verificamos no teatro simbolista do autor belga procedimentos que remetem à dramaturgia do absurdo, por outro, verificamos que, nesse drama, não se observa, por exemplo, “le côté tragi-comique qui caractérise le théâtre dit de la dérision”²⁸³.

²⁸² BODART, *op. cit.*, p.79-80.

²⁸³ HERNÁNDEZ, Ramiro Martín. “Quelques réflexions sur la théorie et la pratique théâtrales de Maurice Maeterlinck”. In: *Correspondance*. Bruxelles/Cáceres, nº 6, nov. 2000. p.71.

De fato, em *Les Aveugles*, não há espaço para o humor. Não conseguimos rir da situação dos cegos abandonados em meio a uma floresta hostil e perdidos em sua própria ignorância. Não há, na peça de Maeterlinck, a possibilidade do distanciamento próprio do cômico que se verifica em *Esperando Godot*.

Entre os elementos comuns, Hernández salienta a caracterização das personagens, todos “anti-personnages” ou “anti-héros, au sens traditionnel du terme”:

Il s'agit d'êtres anonymes, sans aucune ébauche de description psychologique... d'hommes sans nom, sans histoire et sans contexte. Comme les personnages de Beckett ou d'Ionesco, les aveugles sont des déchets humains: vieux, aveugles, parfois aveugles et sourds ou aveugles et fous.²⁸⁴

Outro ponto de convergência pode ser verificado na descrição dos cenários e nas indicações de cena. Como já observei, no teatro simbolista não há elemento acessório na cena, “tous les éléments du décor sont symboliques et chargés de signification”²⁸⁵. É o que encontramos, por exemplo, na rubrica inicial de *Les Aveugles*.

O aspecto mais comum desse parentesco parece-me, portanto, o tema da espera que, em cada autor, terá um tratamento particular.

Para Maeterlinck, a espera é a solução encontrada para colocar em cena o teatro estático. A cegueira funciona como mais um impedimento à ação, assim como o cenário hostil que impede o movimento e impõe o estatismo. A espera proporciona uma percepção mais aguçada do passar do tempo e, por esse motivo, os cegos precisam falar, para atenuar essa percepção. Eles falam para fazer o tempo passar, assim como Vladimir e Estragon inventam jogos para não sucumbirem ao vazio da espera. Uma diferença fundamental, contudo, é que os cegos não demonstram uma consciência de suas próprias tentativas de preencher o tempo. O guia, por sua vez, representa um veículo das forças superiores: ele, que deveria ser o condutor do grupo, talvez tenha sido conduzido por poderes inauditos a levar os cegos para o meio da floresta e deixá-los abandonados à própria sorte.

²⁸⁴ *Idem.*

²⁸⁵ *Ibidem.*

Para Beckett, as motivações parecem ser outras, em parte explicadas pelo contexto histórico, por um certo niilismo que alguns críticos localizam em seu texto. Se os cegos de Maeterlinck falam para existir, parece-me que Vladimir e Estragon existem porque esperam. Dessa forma, acredito que, independentemente de *Les Aveugles* conter elementos que antecipam *Esperando Godot*, é fundamental observar a importância que cada peça teve dentro de seu contexto histórico. No caso de *Les Aveugles*, a originalidade de Maeterlinck reside numa construção que privilegia a ironia dramática, acentuando a cegueira interior das personagens, que são, ao longo de toda a peça, observadas por espectadores que detêm uma informação que elas ignoram. A espera dos cegos é de natureza distinta da espera de Godot, isto é, os cegos esperam o guia, mas é a morte que, aparentemente, chega em seu lugar.

Dessa forma, a experiência estética proposta pelo texto do autor belga se distancia da fruição do texto de Beckett, cuja originalidade, em minha opinião, está na própria temática da espera, pois o espectador, agora desprovido de uma informação privilegiada, permanece, como Vladimir e Estragon, esperando Godot que, como se sabe, nunca virá.

Com a análise de *Les Aveugles*, enfim, procurei demonstrar e analisar o trabalho de esvaziamento do diálogo convencional como um sacrifício necessário para a instauração que Maeterlinck denominou diálogo de segundo grau ou diálogo inútil, que corresponde à aplicação das premissas do drama estático à linguagem do teatro.

A primazia da imobilidade da vida profunda e interior, em detrimento da ação exterior das personagens, pressupõe uma reformulação da escritura dramatúrgica, que se traduz, no âmbito do diálogo, pela ausência do princípio dinâmico e pela incorporação sistemática de elementos fora da cena. Com isso, a comunicação dialógica convencional é rompida e a ação, neutralizada, o que possibilita que o invisível seja percebido como um componente legítimo. O objetivo principal desse novo diálogo, assim, é permitir que o não-dito seja compreendido – ou pelo menos pressentido – tanto quanto aquilo que é enunciado.

Ao final de *Les Aveugles*, podemos ignorar o que ou quem se aproxima do grupo de cegos, mas, perante a angústia das personagens, elas também diante de algo misterioso e inominável, acabamos suspeitando de que se trata, enfim, de uma esfera desconhecida.

Em *L'Intruse*, além de verificarmos praticamente os mesmos procedimentos de *Les Aveugles*, encontramos a personagem emblemática do teatro estático: o velho sentado em sua cadeira, imóvel, refletindo sobre a vida, em comunhão com as forças invisíveis.

4.2.2 – A comunhão com o invisível: *L'Intruse* (1890)

J'avais communiqué sans intermédiaire avec l'invisible et inexplicable.

Onirologie

O processo de esvaziamento da palavra, ou a proposição de um diálogo aparentemente superficial, ou o “diálogo inútil”, e seu *status* de componente estrutural para a realização do teatro estático, instaura-se, como procurei demonstrar com a análise de *Les Aveugles*, a partir da incorporação do silêncio e do imaterial ao discurso das personagens.

O projeto do drama estático de Maeterlinck representa o desejo de preencher a cena com o mundo ectoplasmático dos estados de alma do ser humano, seu medo e seu pressentimento de uma dimensão existencial paralela à realidade, e sua conseqüente relação com o infinito e o invisível. O instrumento desse novo drama é o diálogo de segundo grau, que surpreende a perplexidade da personagem diante do momento final, isto é, diante da morte.

Presença comum nos escassos volumes sobre o teatro simbolista que destacam a obra de Maeterlinck, *L'Intruse* é mais uma peça desse teatro de espera, caracterizando-se pela presença de personagens estilizadas, pelo trabalho de despojamento da linguagem, pela inexistência da tríade convencional de exposição-situação-conflito.

É nessa peça que vemos representado, pelo personagem do avô cego e sensitivo, o ancião sentando em sua poltrona, refletindo sobre a vida, sem perceber as leis eternas, que pairam sobre os homens e conduzem seu destino.

Para a crítica, *L’Intruse* é um dos mais autênticos exemplos do drama que se produziu sob as aspirações simbolistas, como afirma Anna Balakian:

L’Intruse é uma preciosidade do teatro simbolista, completamente clara e perfeita quando julgada segundo os padrões simbolistas. O tema é abstrato: a própria morte. Toda a encenação é verdadeiramente simbolista, sem qualquer localização específica ou materialização da idéia.²⁸⁶

No lugar do velho guia e dos doze cegos de *Les Aveugles*, seis personagens – “l’aïeul” (“il est aveugle”), “le père”, “l’oncle”, e “trois filles” (as netas) – esperam a chegada de uma freira, irmã do tio que, adivinhamos, jamais aparecerá. Em um quarto, está “la mère”, prestes a morrer após haver dado à luz. Em outro quarto, a criança, “un enfant de cire”. Há o barulho do vento, os rouxinóis alternam canto e silêncio, o jardineiro afia sua foice, remetendo à conhecida alegoria da morte, a grande intrusa, que sorrateiramente entra na casa, pela “petite porte”, percebida apenas pelo avô. E aqui, como eu havia antecipado, a tradição simbólica da cegueira como clarividência se faz presente. Para esse ancião, a consequência de tal atributo será uma percepção mais apurada, o que fará dele o único a pressentir a intrusa pouco a pouco invadindo a cena. Seu texto, portanto, manifesta esse sentimento vago de inquietude e premonição. O primeiro título da peça, quando ainda em fase de elaboração, era *L’Approche*, o que já sinalizava o projeto de um drama sobre a aproximação da morte.

O diálogo da peça, mais uma vez esvaziado do conteúdo dramático convencional, é erigido em torno da verbalização da angústia do avô e a reação das demais personagens a suas declarações desconcertantes:

L’aïeul:	Il vaut mieux rester ici, on ne sait pas ce qui peut arriver.
Le père:	Il ne faut plus avoir d’inquiétudes. Il n’y a plus de danger, elle est sauvée...

²⁸⁶ BALAKIAN,, *op. cit.*, p.102.

- L'aïeul:** Je crois qu'elle ne va pas bien...
- Le père:** Pourquoi dites-vous cela?
- L'aïeul:** J'ai entendu sa voix.
- Le père:** Mais puisque les médecins affirment que nous pouvons être tranquilles...
- L'oncle:** Vous savez bien que votre beau-père aime à nous inquiéter inutilement.
- L'aïeul:** Je n'y vois pas comme vous. (p.202)²⁸⁷

Para despojar a linguagem, é necessário despojar a personagem, detentora da palavra. Assim, a atenção não recai mais sobre a personagem individual, possuidora de um passado, de uma história. Como em *Les Aveugles*, vemos um grupo compacto em que cada membro só existe em função do outro, todos submetidos a uma força implacável e misteriosa, intrusa e invisível - a morte:

O que se simboliza é a ausência e a passagem dela através de um décor e entre as pessoas que estão nele, e todas reagem à passagem não como entidades separadas mas como uma unidade sinfônica, modulando-se entre si, repetindo-se em sua fala e movimento a uma simples harmonia, em vez de a qualquer conflito pessoal ou particular²⁸⁸.

Mais uma vez, o interesse não está no que cada personagem diz, mas sim em como cada uma reage à situação e às declarações do avô. O diálogo se sustenta pelas reações às palavras do ancião e o diálogo dramático genuíno se desintegra, privado de sua função dinâmica. O diálogo, assim como em *Les Aveugles*, advém da necessidade de ocupar o tempo da espera:

- L'oncle:** Qu'allons-nous faire en attendant?
- L'aïeul:** En attendant quoi?
- L'oncle:** En attendant notre soeur. (p.208)

²⁸⁷ MAETERLINCK. "L'Intruse". In: *Théâtre Complet*. Genève: Slatkine, 1979. Tome I, p.199-245. Todas as citações da peça referem-se a esta edição.

²⁸⁸ *Idem*.

Dessa vez, o que salva a peça do silêncio total é o avô que, mesmo quando não participa da conversa, torna-se o assunto dos demais, que não sabem o que fazer:

La fille: Grand-père s'est endormi. Il n'a pas dormi depuis trois nuits.
Le père: Il a eu bien des inquiétudes.
L'oncle: Il s'inquiète toujours outre mesure. Il y a des moments où il ne veut pas entendre raison.
Le père: C'est assez excusable à son âge !
Le père: Il a près de quatre-vingt ans.
L'oncle: Alors, on a le droit d'être étrange. (p.216)

Sendo o avô a personagem mais sensível e, assim, propulsora desse novo diálogo, é em torno da verbalização de sua inquietude que a presença de algo invisível e ameaçador se construirá.

Em *Les Aveugles*, como observamos, os elementos cênicos e extra-cênicos são constantemente evocados pelas personagens, que, por meio da palavra, reconstroem o espaço visível e elaboram o *décor* ausente. A cegueira e o reconhecimento do território cênico são os alicerces da crise instaurada e da própria sobrevivência da peça como tal.

Em *L'Intruse*, é possível apreender esse mesmo mecanismo de reconstrução verbal da cena, mecanismo usurpador do trono do diálogo dramático propriamente dito. No lugar de personagens tateando na escuridão da cegueira, temos as perguntas do avô, também cego, que conduzem a atenção das personagens ao ambiente externo, aos acontecimentos ausentes do espaço imediato e concreto. Mais uma vez, há uma integração do desenrolar dos fatos e os fenômenos naturais, como o luar que tudo ilumina e nada revela. Esses fatos, porém, ocorrem na esfera invisível ao leitor/espectador, cuja única referência é a palavra dos membros da família:

Le père: Tu ne vois rien, Ursule?
La fille aînée: Non, mon père.
Le père: Et dans l'avenue? – Tu vois l'avenue?

- La fille:** Oui, mon père; il y a clair de lune, et je vois l'avenue jusqu'aux bois de cyprès.
- L'aïeul:** Et tu ne vois personne?
- La fille:** Personne, grand-père. (p.208)

Com a permanência da situação inicial, verificamos que o diálogo de segundo grau também se compõe pela oposição de dois mundos: o mundo visível e o mundo invisível. Cenicamente, essa mesma dualidade se traduz pelo espaço tangente e pelo espaço intangível.

Separada de sua família por uma “porta espessa”, velada na solidão da morte iminente pela irmã de caridade, a personagem da mãe sugere o outro mundo, o desconhecido e impalpável, destino final do ser humano, já que “nous n'avons d'autre avenir que la mort. Elle est notre pays natal²⁸⁹”:

Death came as an intruder, but for the woman shut up in the inner room it is the opening of a door – on to what we can't know, but the play has certainly suggested very powerfully that there is another world out there, not always quite out of reach of the senses.²⁹⁰

A percepção da morte como “país natal”, ou seja, como território paradoxal da existência do ser humano, que nasce para morrer, corporifica-se na cena de *L'Intruse* pela oposição entre nascimento e morte. O parto traumatizante e a morte causada por ele, também presente em *Pelléas et Mélisande*, pode ser interpretado, utilizando-se as palavras de Anna Balakian, como sugestão de uma possível “continuidade entre vida e morte, ou a sua proximidade”²⁹¹, ou, em suma, como retrato da condição humana. No entanto, é preciso observar que o conceito de condição humana no simbolismo de Maeterlinck não contempla apenas e tão-somente a questão do ciclo da vida, mas também a possibilidade de uma existência para além do bem e do mal do trágico cotidiano:

²⁸⁹ MAETERLINCK, M. *L'Autre Monde ou le Cadran Stellaire*. Paris: Fasquelle, 1942. p.34

²⁹⁰ WORTH, *op. cit.*, p.89.

²⁹¹ BALAKIAN, *op. cit.*, p.105.

C'est en naissant que nous mourons, puisque nous échangeons une vie éternelle et universelle contre une mort passagère et individuelle.²⁹²

Assim sendo, a porta que separa a mãe das demais personagens, e que equivale à porta do quarto onde está o recém-nascido, além de sua característica funcional na cena, revela-se simultaneamente uma passagem para a morte e uma passagem para a vida eterna e superior. E é essa exploração de um elemento concreto, tomado tanto em seu caráter funcional quanto em seu aporte simbólico, que constitui seu valor no teatro simbolista de Maeterlinck:

The doors bring one space to an end, and herald the beginning of another; they are both protective (close *against*) and threatening (open *into*). They are both functional and symbolic, and it is this seamless coexistence of symbol and function that gives their value in Maeterlinck's drama.²⁹³

No espaço em que se encontram os membros da família, situados num território intermediário delimitado pelas duas portas à direita e à esquerda no fundo da cena, celebra-se a passagem do invisível, do desconhecido, a passagem da morte como um grande vazio. A personagem do avô revela-se, assim, um canal de comunicação entre dois mundos aparentemente opostos que, na verdade, não são mais que duas facetas de um mesmo mistério, pois “la vie et la mort sont aussi inséparables que l'eau”²⁹⁴.

Para Katherine Worth, com *L'Intruse*, Maeterlinck pôde expressar “his conviction that the human mind contained faculties for apprehending the mysteries of life that were undreamed of by most people”²⁹⁵.

O que está em questão, por conseguinte, é a capacidade de se transpor a verdadeira porta espessa que conduz à aceitação desse mistério. Ainda que não de uma forma completamente consciente, o avô, “l'être normal, primitif, originel”, é o único personagem de *L'Intruse* que consegue transpor essa porta para “comungar sem intermediário com o invisível e o inexplicável” e, assim, compreender que “nous

²⁹² MAETERLINCK, *op. cit.*, p. p.51-52.

²⁹³ MCGUINNESS, *op. cit.*, p.187. Grifos do autor.

²⁹⁴ MAETERLINCK, , *op. cit.*, p.18.

²⁹⁵ WORTH, K. *Maeterlinck's Plays in Performance*. Cambridge: Chadwyck-Healy, 1985. p.19

sommes citoyens d'une formidable énigme"²⁹⁶. Comungando diretamente com o desconhecido e o invisível, ele se aproxima da compreensão de que o elemento verdadeiramente trágico repousa na aparente banalidade do dia-a-dia, ou seja, no trágico cotidiano, que também se apodera das personagens de *Intérieur*.

4.2.3 - O trágico cotidiano: *Intérieur* (1894)

N'est-ce pas quand l'homme se croit à l'abri de la mort extérieure que l'étrange et silencieuse tragédie de l'être et l'immensité ouvre vraiment les portes de son théâtre?

Le Tragique Quotidien

A constatação de que portas ou muros espessos de nada servem para proteger o ser humano de forças desconhecidas é retomada em *Intérieur*, peça em que as correlações entre sonho, teatro e existência se expandem, numa dramatização emblemática do trágico cotidiano. Durante seu único ato, duas personagens, “le vieillard” e “l'étranger”, observam ao longe, por entre três janelas, uma família que vive a tranquilidade doméstica de mais um entardecer, sem a menor suspeita ou pressentimento do que lhes aguarda: a notícia de que a filha mais velha se afogou num rio, talvez acidentalmente, talvez não, quando caminhava para a casa de sua avó.

O ancião, amigo da família, está prestes a dar-lhes a notícia, mas perde a coragem ao deparar-se com o quadro de felicidade diante de seus olhos. A peça, assim, sustenta-se em sua hesitação em comunicar o ocorrido, tarefa que adiará até o último instante, quando finalmente a multidão se aproxima, trazendo o corpo da jovem. Não há mais tempo e não há nada mais a fazer: é imperativo contar a verdade.

²⁹⁶ MAETERLINCK, *op. cit.*, p.40.

A divisão do espaço cênico, elemento importantíssimo e peculiar em *Intérieur*, única peça que tem como título uma referência espacial, prevê uma delimitação do espaço em dois territórios. No jardim, designado como o ambiente externo, posicionam-se os observadores, ou seja, o estrangeiro e o ancião e, mais adiante, suas netas. Dentro da casa, naturalmente o espaço interior, temos a família observada. Tal separação é prevista pelo rol de personagens, em que Maeterlinck define os habitantes da casa como “personnages muets”. As demais instruções são dadas pela primeira indicação de cena:

Un vieux jardin planté de saules. Au fond une maison, dont trois fenêtres au rez-de-chaussée sont éclairées. On aperçoit assez distinctement une famille qui fait la veillée sous la lampe. Le père est assis au coin du feu. La mère, un coude sur la table, regarde dans le vide. Deux jeunes filles, vêtues de blanc, rêvent et sourient à la tranquillité de la chambre. Un enfant sommeille, la tête sur l'épaule gauche de la mère. Il semble que lorsque l'un d'eux se lève, marche ou fait un geste, ses mouvements soient graves, lents, rares et comme spiritualisés par la distance, la lumière et le voile indécis des fenêtres. Le vieillard et l'étranger entrent avec précaution dans le jardin. (p.175)²⁹⁷

Esse procedimento de separação das personagens por meio de uma barreira de vidro certamente nos remete ao espaço das princesas de *Les Sept Princesses*. Em *Intérieur*, porém, a delimitação entre exterior adquire uma nova dimensão, na medida em que salienta a diferença entre sujeito e objeto da ação. Para Peter Szondi, a consequência imediata será a introdução do elemento épico ao drama, o épico aqui compreendido na acepção da substituição da mimesis, ou seja, da imitação, pela narração:

[...] o corpo dramático se cinde em duas partes: as personagens mudas dentro da casa e as falantes no jardim. Essa cisão em um grupo temático e um grupo dramatúrgico retrata a separação entre sujeito e objeto que está posta no fatalismo de Maeterlinck e leva à reificação do homem. Ela faz com que surja no interior do drama uma situação

²⁹⁷ MAETERLINCK. “Intérieur”. In: *Théâtre Complet*. Genève: Slatkine, 1979. Tome II, p.173-199. Todas as citações da peça referem-se a esta edição.

épica, que anteriormente só poderia acontecer de modo episódico [...] Mas aqui ela constitui o todo da obra.²⁹⁸

Como se pode observar em toda a peça, o diálogo entre o ancião e o estrangeiro constitui uma troca de impressões diante da cena familiar, uma “descrição alternada” para utilizar uma expressão de Peter Szondi, como ilustra esse trecho:

L'étranger: En ce moment, ils sourient en silence dans la chambre...
Le vieillard: Ils sont tranquilles... Ils ne l'attendaient pas ce soir...
L'étranger: Ils sourient sans bouger... mais voici que le père met un doigt sur les lèvres...
Le vieillard: Il désigne l'enfant endormi sur le coeur de la mère...
L'étranger: Elle n'ose pas lever les yeux, de peur de troubler son sommeil...
Le vieillard: Elles ne travaillent plus... Il règne un grand silence.
L'étranger: Elles ont laissé tombé l'écheveau de soie blanche...
Le vieillard: Ils regardent l'enfant... (p.182-3)

Esse trecho evidencia o elemento épico de que fala Peter Szondi e coloca Maeterlinck entre os vários autores que desativaram a “mola dramática por cenas de relatos”²⁹⁹, ou seja: o ancião e o estrangeiro expõem os fatos, em vez de dramatizá-los. A inserção de uma situação épica, ou seja, narrativa, no interior do drama salienta a perda da função dinâmica do diálogo, que não serve mais para mover a ação.

Dessa forma, verificamos que o texto de *Intérieur* é fundamentado em uma linguagem predominantemente descritiva e narrativa. A questão, entretanto, é que, de acordo com a rubrica inicial, fica claro que a família também está em cena, o que acarreta uma possibilidade ambígua de leitura do discurso das personagens falantes. Por um lado, poderíamos interpretar suas falas como uma forma de didascálias indiretas, o que por si só apresentaria um problema, pois, como se sabe, as indicações cênicas não constituem o diálogo das personagens. Por outro lado, e essa me parece uma análise interessante e pertinente, tal discurso pode, a um só tempo, abranger tanto a descrição objetiva quanto a visão subjetiva de cada

²⁹⁸ SZONDI, *op. cit.*, p.74.

²⁹⁹ PAVIS, P. “Épico (Teatro)”. *In: op. cit.*, p.130.

personagem. Em outras palavras, a verbalização do que é visto no interior da casa corresponde à maneira como cada um apreende a cena. O diálogo, portanto, não estando mais a serviço da ação, torna-se emissário da percepção interior peculiar a cada personagem falante. Conseqüentemente, “le dialogue est informé par les points de vue de ceux qui parlent”, como conclui Catherine Treilhou-Balaudé em artigo para o caderno *Études Théâtrales*³⁰⁰.

O estrangeiro, por exemplo, pelo fato de não pertencer àquela comunidade, possui um distanciamento maior. Seu discurso, assim sendo, é mais objetivo, menos suscetível ao filtro da emoção. O ancião, por sua vez, em virtude de sua experiência de vida e do vínculo com a família, revela em sua palavra toda a carga subjetiva desencadeada pela tragédia:

- Le vieillard:** [...] On l'a trouvée ainsi... Elle flottait sur le fleuve et ses mains étaient jointes...
- L'étranger:** Ses mains n'étaient pas jointes; ses bras pendaient le long du corps.
- Le vieillard:** Vous voyez qu'on parle malgré soi... Et le malheur se perd dans les détails... (p.178).

As duas netas do ancião, ainda muito jovens, preenchem seu discurso com o sofrimento e a perplexidade da descoberta da dor:

- Marthe:** Ma petite soeur, donne-moi donc tes mains...
- Marie:** Marthe!
- L'étranger:** Il doit avoir frappé... Ils ont levé la tête en même temps... ils se regardent...
- Marthe:** Oh! Oh! ma pauvre soeur... je vais crier aussi!... (p.196)

Um procedimento de considerável relevância no texto de *Intérieur* é a transposição da experiência do olhar em palavras. Inúmeros elementos convidam à contemplação: a transparência das janelas da casa, o quadro de felicidade familiar, a beleza da jovem, que também antecipam o sadismo histórico do final da peça, quando a multidão se comprime contra as janelas da casa para testemunhar o efeito da revelação. Há, de fato, uma espécie de propagação do olhar, uma rede em que

³⁰⁰ TREILHOU-BALAUDÉ, *op. cit.*, p.125.

todos vêem e são vistos, apesar de somente o ancião manifestar consciência de ser observado também:

Le vieillard: Ils regardent l'enfant...
L'étranger: Ils ne savent pas que d'autres les regardent...
Le vieillard: On nous regarde aussi... (p.183)

Para Katherine Worth, essa observação do ancião provoca “an impression of possibly infinite recessions”, uma vez que:

The child sleeping is unaware that he is being watched by the father, who is unaware that he is being watched by the two spectators in the garden, who begin to experience an uneasy sensation.³⁰¹

A afirmação do ancião de que “on nous regarde aussi” é comumente interpretada como uma manifestação de consciência, por parte da personagem, de que os seres humanos estão sempre sob o olhar invisível de forças misteriosas. Katherine Worth, por exemplo, se refere a *Intérieur* como “a wonderfully expressive image for the life of man face to face with the universe”, e, como já citei diversas vezes, Peter Szondi analisa as peças simbolistas de Maeterlinck segundo a temática da inexorabilidade da morte.

Dessa forma, *Intérieur* configura-se como peça exemplar do trágico cotidiano. Pierre-Aimé Touchard considera-a “une histoire simple et vraie, une histoire de la vie quotidienne des hommes. Plus de château, plus de vieux roi, plus de princesses, plus de tempêtes, de mer mugissante, de porte qui grince: un vieux jardin et, au fond, une maison dont trois fenêtres ont éclairées”³⁰². Aqui é possível visualizarmos como o trágico cotidiano pressupõe o teatro estático, uma vez que a ação propriamente dita, a morte da jovem, já ocorreu. Conseqüentemente, deparamo-nos mais uma vez com a permanência de uma situação inicial no momento de máxima tensão, mas desprovida de conflito, progressão e ação no sentido da convenção dramática:

³⁰¹ WORTH, *op. cit.*, p.6.

³⁰² TOUCHARD, Pierre-Aimé. “Le Dramaturge”. In: *Maurice Maeterlinck*. Bruxelles: La Renaissance du Livre, 1962. p.356.

[...] L'intrigue est inexistante [...], les personnages ne sont que des voix ou de silhouettes, leur domaine est la frontière entre la vie et la mort, la parole et le silence, le mouvement et l'immobilité [...]³⁰³

O trágico cotidiano, como um dos postulados da teoria teatral de Maeterlinck, é uma exacerbação da trivialidade dos acontecimentos do dia-a-dia, situados num momento-limite. Vejamos como o quadro familiar de *Intérieur* ilustra esse conceito: um anoitecer em família, aparentemente normal e igual a qualquer outro, adquire uma dimensão catastrófica, pois as personagens são colocadas em uma situação-limite cujo desfecho trágico está prestes a eclodir, ao mesmo tempo em que há uma suspensão do tempo, o que imobiliza a cena, neutraliza a ação e prolonga a espera. O cotidiano, isto é, os fatos do dia-a-dia a que não damos muita atenção, inesperadamente provocam estranhamento e horror. A ironia dramática, utilizada em *Les Aveugles*, aqui também assevera a tensão da peça, pois a família em suas atividades corriqueiras é transformada em objeto do olhar de personagens que detêm uma informação capaz de aniquilar toda a normalidade daquele cotidiano. E é a consciência do significado dessa informação privilegiada que o ancião revela no trecho a seguir:

Le vieillard: [...] Je savais bien qu'il ne fallait pas regarder... J'ai près de quatre-vingt-trois ans et c'est la première fois que la vue de la vie m'a frappé. Je ne sais pas pourquoi tout ce qu'ils font m'apparaît si étrange et si grave... Ils attendent la nuit, simplement, sous leur lampe, comme nous l'aurions attendue sous la nôtre; et cependant je crois les voir du haut d'un autre monde, parce que je sais une petite vérité qu'ils ne savent pas encore [...] (p.190).

Em outras palavras, para que o trágico cotidiano seja apreendido em sua essência, “le poète ajoute à la vie ordinaire un je ne sais quoi qui est le secret des poètes” e, assim, revela a existência superior do ser humano “dans sa prodigieuse grandeur, dans sa soumission aux puissances inconnues, dans ses relations qui ne

³⁰³ RYKNER, Arnaud. “Traces d'un passage: Maeterlinck, Claude Régy et *Intérieur*”. In: *Alternatives Théâtrales*, 73/74, 2002. p.77.

finissent pas, et dans sa misère solennelle”³⁰⁴. Ou como mais uma vez reflete o ancião:

Le vieillard: [...] On ne voit pas dans l'âme comme on voit dans cette chambre. On vit pendant des mois à côté de quelqu'un qui n'est plus de ce monde, et dont l'âme ne peut plus s'incliner: et vous voyez ce qui arrive [...] Un ange même ne verrait pas ce qu'il faut voir; et l'homme ne comprend qu'après coup... Hier soir, elle était là sous la lampe comme ses soeurs, et vous ne les verriez pas, telles qu'il faut les voir, si cela n'était pas arrivé... Il me semble les voir pour la première fois... Il faut ajouter quelque chose à la vie ordinaire avant de pouvoir la comprendre. (p.182)

A introdução da forma narrativa em *Intérieur* está estreitamente relacionada à questão do trágico cotidiano. Maeterlinck coloca suas personagens sobre a poltrona daquele ancião que vive, segundo ele, a verdadeira ação: contemplativa, interior e estática. Dessa forma, encontramos mais uma peça em que não se pode falar de ação dramática propriamente dita. Todos os movimentos das personagens mudas são descritos e as personagens sobre o jardim falam, mas não agem. Existe, sim, a verbalização da experiência do olhar, que, do âmbito dramatúrgico convencional, porém, não é suficiente para instaurar o diálogo dramático:

Em *Intérieur*, a épica dissimulada [...] constitui a cena como uma autêntica situação narrativa na qual sujeito e objeto se contrapõem. Mas essa situação continua a ser temática e, portanto, carece ainda de motivação no interior da forma dramática, já desprovida de sentido.³⁰⁵

Essa épica dissimulada, isto é, a substituição do diálogo dramático pela narração, esvazia o diálogo. O esvaziamento da palavra em *Intérieur*, por conseguinte, advém de uma construção que privilegia a forma narrativa em detrimento da função dinâmica do diálogo, colocando em xeque a própria posse da palavra, até então de domínio incontestável da personagem. Como o grupo perdido

³⁰⁴ MAETERLINCK. “Le tragique quotidien”. In: Introduction à une psychologie des songes. Bruxelles: Labor, 1985. p.99.

³⁰⁵ SZONDI, *op. cit.*, p.75.

de *Les Aveugles* e o avô de *L'Intruse* que falam para preencher o silêncio, o ancião de *Intérieur* fala para adiar o momento decisivo:

Le vieillard: Ils ont trop de confiance en ce monde... ils sont là, séparés de l'ennemi par de pauvres fenêtres... Ils croient que rien n'arrivera parce qu'ils ont fermé la porte et qu'ils ne savent pas qu'il arrive toujours quelque chose dans les âmes et que le monde ne finit pas aux portes de maison... Ils sont si sûrs de leur petite vie, et ils ne se doutent pas que tant d'autres en savent davantage; et que moi, pauvre vieux, je tiens ici, à deux pas de leur porte, tout leur petit bonheur entre mes vieilles mains que je n'ose pas ouvrir [...] (p.190-191)

Para o ancião, é aterrorizante a perspectiva de ter que abrir as mãos e dar a notícia. Sem nenhuma coragem, escondido nas sombras do jardim, observando de longe uma serenidade à beira do abismo, seu desejo é imobilizar a cena, na tentativa de paralisar o tempo e para sempre aprisionar a família naquele momento idílico. E é nesse devaneio da suspensão do tempo que o diálogo hesitante se estrutura. Dessa forma, ainda do ponto de vista do código teatral, teremos a inutilidade da palavra que caracteriza o diálogo de segundo grau.

O estrangeiro, que não é senão “qu'un passant”, não é mais o interlocutor do diálogo convencional; é antes um sustentáculo da palavra, uma vez que se configura como destinatário das declarações do ancião. Ele é um artifício que justifica as falas do ancião. Além disso, sua condição de alguém exterior ao grupo, em contraponto à noção de interioridade que permeia a peça, efetiva o estranhamento necessário à percepção do trágico cotidiano, já intuído pelo “vieillard”:

L'étranger: Pourquoi faut-il que je vous accompagne? Allez seul; j'attendrai qu'on m'appelle... Ils ne m'ont jamais vu... Je ne suis qu'un passant; je suis un étranger...

Le vieillard: Il vaut mieux ne pas être seul. Un malheur qu'on n'apporte pas seul est moins net et moins lourd... J'y songeais en venant jusqu'ici... Si j'entre seul, il me faudra parler dès le premier moment; ils sauront tout en quelques mots et je n'aurai plus rien à dire; j'ai peur du silence qui suit les dernières paroles qui annoncent un malheur... C'est alors que le coeur se déchire... (p.177)

Para Catherine Treilhou-BalauDé, a força do trágico cotidiano se estabelece na medida em que “la situation la plus ordinaire et conventionnelle, l’échange de formules de salutation entre deux personnes de connaissance, devient alors la plus lourdement annonciatrice de catastrophe”³⁰⁶.

Um outro aspecto particularmente importante no desenho de cena de *Intérieur* é a mudança de perspectiva quanto a essa catástrofe. Em *Les Aveugles* e *L’Intruse*, por exemplo, o ponto de vista é das personagens que se encontram à espera de algo terrível que lentamente se aproxima. Em ambas as peças, o objeto esperado nunca chega, mas a espera é sempre presente e se esgota com a chegada não do que se aguardava, mas de algo inominável, geralmente portador de sofrimento e destruição.

Em *Intérieur*, a família não sabe que aguarda algo, tampouco sabe o que lhe aguarda. Embora inconsciente, a espera está lá. Dessa vez, entretanto, nosso ponto de vista de leitor/espectador se expande, pois observamos tanto as personagens à espera de algo, como também o que se espera: vemos as personagens mudas vivendo seu cotidiano e também o ancião prestes a arrasá-lo, pressionado pela aproximação do cortejo. O conjunto da cena sugere que todos, de fato, estão à espera de uma grande força invisível, cuja manifestação mais palpável é a tristeza, sobretudo causada pela morte.

Em *L’Intruse* e *Les Aveugles*, nosso olhar encontrava-se confinado ao mesmo espaço sob constante ameaça, à espera da invasão final. Em *Intérieur*, contudo, encontramos em cena não só o território ameaçado, mas também o ambiente de onde evolui a ameaça. O ancião, como vimos, sabe que a felicidade da família está condenada pela notícia que ele tem em suas mãos.

A casa da família, que evoca a sala familiar de *L’Intruse*, não se efetiva como espaço cênico legítimo, uma vez que sua única função é ser objeto passivo da observação de outras personagens, nunca se colocando em primeiro plano ou como plano da ação. A própria cisão do espaço evidencia essa demarcação: ao penetrar o interior da casa, o ancião imediatamente perde a palavra, passando de personagem observador a observado. A casa é o âmbito exclusivo do componente gestual.

³⁰⁶ TREILHOU-BALAUDE, *op.cit.*, p.126.

A perspectiva, conseqüentemente, não parte mais do espaço ameaçado, mas sim do exterior: não é da casa que se vê o jardim, mas do jardim que se vê a casa. Os membros da família, com efeito, jamais conseguem ver o que se passa por trás de suas janelas, o que nos faz refletir sobre uma função importante do território das personagens falantes: o jardim de *Intérieur* assume uma dimensão de espaço intermediário, um território por onde se celebra a passagem do invisível.

A transparência das janelas é a mesma. as personagens do jardim conseguem ver através delas, o que não ocorre, porém, com a família. Aqui temos uma sugestão clara da possibilidade de ser perceber o invisível: as personagens falantes detêm uma informação, “un je ne sais quoi que le poète ajoute à la vie ordinaire”, que concretiza o invisível, ao passo que a família continua na escuridão da ignorância, incapaz de enxergar algo que se encontra a dois passos de sua casa:

- Le vieillard:** Elles regarderaient cent mille ans qu’elles n’apercevraient rien, les pauvres soeurs... la nuit est trop obscure... Elles regardent par ici; et c’est par là que le malheur arrive...
- L’étranger:** Il est heureux qu’elles regardent par ici... Je ne sais pas ce qui s’avance du côté des prairies. (p.187)

Da separação expressa entre espaço da palavra e espaço do gesto vem à tona, como também observa Catherine Treilhou-Balaudé, a apropriação simbólica da estrutura do teatro de marionetes, modelo ideal para muitos simbolistas, em que o elemento gestual é dissociado do elemento verbal:

La dissociation du langage gestuel et du langage verbal évoque l’expression symbolique du théâtre de marionnettes, que Maeterlinck, ainsi que tant d’autres poètes symbolistes, érige en contre-modèle d’un théâtre de comédiens décevant. La scène que toute la pièce a retardée et laissée attendre est représentée sur un modèle symbolique à l’extrême, qui affirme la primauté du langage secondaire [...]³⁰⁷

No âmbito do texto dramatúrgico, tal separação entre gesto e fala implicará uma presença mais acentuada das indicações de cena, sobretudo nos momentos finais, quando o estrangeiro e as netas do ancião não somente descrevem o que se

³⁰⁷ *Idem.*

passa na casa, como também procuram deduzir o que o velho homem está dizendo à família.

Para Peter Szondi, a presença de indicações detalhadas por si só já evidencia que “a forma do diálogo não basta para a representação”³⁰⁸. Como temos observado, um dos pressupostos do teatro estático é a desintegração do diálogo convencional, que perde sua função comunicativa e dramática para a instauração do diálogo de segundo grau:

[...] le dialogue maeterlinckien, départi de son rôle dynamique, c'est là la mutation capitale, n'est plus un générateur de mouvement; il met à l'écoute du rêve, de la douleur et de l'univers. Il devient le seul médium susceptible de rendre sensible l'inconnaissable. Sa fonction est, paradoxalement, transcendante.³⁰⁹

A proliferação das indicações de cena, além de sinalizarem a insuficiência do diálogo, também sugere o que Luiz Fernando Ramos, em seu estudo sobre a rubrica como poética da cena, identifica como a expressão de um desejo de encenação, como a representação em forma latente no corpo do texto. A referência a Raymond Williams, para quem “autores como Ibsen, Strindberg e Tchekhov passaram a escrever textos em que os diálogos já não carregam em si toda a ação do espetáculo”³¹⁰, pode ser igualmente aplicada ao drama simbolista de Maeterlinck.

Em *Intérieur*, a correspondência entre as indicações e as falas das personagens traz à tona um último aspecto do texto que não pode ser negligenciado: a questão do metateatro.

É de uma perspectiva que contempla a experiência teatral, sempre tendo em vista o papel de Maeterlinck na formação do drama moderno, que Patrick McGuinness oferece uma análise valiosa sobre o metateatro na peça em questão.

McGuinness observa que *Intérieur* dramatiza as condições em meio às quais o espetáculo teatral se constrói, uma vez que reproduz em cena os próprios elementos que o definem e caracterizam:

³⁰⁸ SZONDI, *op. cit.*, p.71.

³⁰⁹ GORCEIX, *op. cit.*, p.164.

³¹⁰ RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena*. São Paulo: Hucitec/FAPESP, 1999. p.36.

Intérieur, more than any other of Maeterlinck's plays, dramatizes theatre itself by staging theatre's conditions and its subject. Time and space, spectator and spectated, ignorance and knowledge, physical boundaries between audience and character, are all actualized on the set of *Intérieur* [...]³¹¹

Para o autor de *Maeterlinck and the making of modern theatre*, *Intérieur* é um projeto de experimentação do teatro estático, uma tentativa de aplicação prática e observação de uma teoria ainda em desenvolvimento. E tal experimentação deve passar, certamente, pelo exame da própria vivência de um espetáculo teatral:

Beneath the apparent simplicity of plot and the moving 'story' of *Intérieur*, Maeterlinck constructs one of the most searching pieces of 'meta-theatre' to be found in the history of the genre. More than 'theatre which contemplates theatre', it is also a meticulous depiction of the emotional and analytical perspectives that intersect the theatrical event.³¹²

Christian Lutaud, em artigo para a revista *Alternatives Théâtrales*, expõe a questão do metateatro de *Intérieur* de forma semelhante, chamando a atenção para a importância do diálogo na construção desse sentido para a peça:

[...] *Intérieur* est une pièce qui interroge déjà directement la mise en scène, et notamment le dispositif scénographique, visuel, lequel s'inscrit jusqu'au coeur même du drame. Non seulement la didascalie liminaire souligne la sophistication d'un double espace [...]; mais encore le dialogue lui-même explicite ces jeux complexes du regardé-regardant, vu-non-vu. Maeterlinck souligne ainsi soigneusement, comme en abyme, les conditions et les limites de la représentation théâtrale [...]³¹³

Na análise das personagens e de seu discurso, McGuinness identifica o ancião e o estrangeiro, sobretudo em função da alternância entre objetividade e subjetividade que a interação de ambos propõe, como duplos do espectador idealizado pelo dramaturgo belga:

³¹¹ McGUINNESS. *Op.cit.* p.210

³¹² *Idem.*

³¹³ LUTAUD, C. "Une propédeutique à la vie intérieure: Denis Marleau met en scène 'Intérieur'". In: *Alternatives Théâtrales*, 73/74, 2002. p.102.

The old man and the stranger become the doubles of the ideal Maeterlinckian spectator [...] *Intérieur* posits an exemplary reader or audience [...]³¹⁴

O ancião, de fato, e é importante salientar, desempenha um papel de orientador do olhar, relativizando a descrição objetiva do estrangeiro e sugerindo que é necessário saber olhar para enxergar o invisível:

Le vieillard: Elle vivait ce matin!... Je l'avais rencontrée au sortir de l'église... Elle m'a dit qu'elle partait; elle allait voir son aïeule de l'autre côté de ce fleuve où vous l'avez trouvée... Elle ne savait pas quand je la reverrais... Elle doit avoir été sur le point de me demander quelque chose; puis elle n'a pas osé et elle m'a quitté brusquement. Mais j'y songe à présent... Et je n'avais rien vu!... Elle a souri comme sourient ceux qui veulent se taire ou qui ont peur qu'on ne comprenne pas... Elle semblait n'espérer qu'avec peine... ses yeux n'étaient pas clairs et n'ont presque pas regardé... (p.180-181)

É possível depreender desse trecho diversos indícios da catástrofe, o que reforça a dúvida quanto à natureza do acidente, pois é sugerido que talvez a jovem tenha se suicidado. Ela conta ao ancião que estava de partida para a casa da avó, do outro lado do rio; sorria como quem quer se calar; seus olhos estavam sombrios e ela evitava olhar para seu interlocutor. Além disso, o uso da parataxe, ou a justaposição de orações sem conectivos, figura de estilo comum no simbolismo de Maeterlinck, salienta a incerteza. Como analisa Michel Otten, a inexistência de um liame sintático reitera a submissão do personagem a uma situação incoercível:

Dans un tel discours, tout est mis sur le même plan et aucun lien n'est établi entre les diverses constatations. Toutes les phrases se ressemblent, non seulement par leur premier mot, mais pour leur construction, leur essoufflement, leur allure élémentaire. L'être qui parle ainsi ne paraît plus à même de dominer une situation, il se borne à enregistrer passivement des souvenirs, des impressions, des craintes.³¹⁵

³¹⁴ GORCEIX, *op. cit.*, p.211.

³¹⁵ OTTEN, Michel. "L'écrivain". In: *Maurice Maeterlinck*. Bruxelles: La Renaissance du Livre, 1962. p.471.

Somente após a tragédia, que é o ponto de partida da peça, é que o ancião compreende a necessidade de saber olhar além dos limites do visível. Seu discurso é, portanto, uma tentativa de iniciar seus interlocutores no entendimento do trágico cotidiano. Dessa forma, o destaque reservado no espaço cênico a uma percepção de território intermediário, representado pelo jardim, traz à tona a concepção maeterlinckiana do teatro como agente de transformação. Comentando sua montagem de *Intérieur* de 2002, o encenador canadense Denis Marleau, idealizador de representações interessantíssimas de peças de Maeterlinck, oferece o seguinte depoimento:

Ce jardin occupe un espace intermédiaire entre le drame qui est arrivé (l'aînée de cette famille a été trouvée morte) et le drame qui arrivera (lorsque la famille apprendra la nouvelle). Du même qu'il devient un space intermédiaire entre le spectateur et cette famille dont les médiateurs seraient le vieillard et l'étranger [...] commentant ce que l'on voit tous.³¹⁶

Situado nesse território de passagem, o drama de *Intérieur* oferece a possibilidade de “un théâtre qui ne soit ni ‘théâtral’ ni ‘spectaculaire’, qui ne cherche pas à nous leurrer avec le ‘comme si’ d’une ‘représentation’; un théâtre qui soit traversé de forces invisibles mais que l’on sait pertinemment présentes, un théâtre qui sache relier les différents points de notre space intérieur, notre avant et notre après”³¹⁷.

Se, nesse espaço intermediário, o ancião pode ser reconhecido como um guia do olhar, suas netas podem ser identificadas como o espectador em processo de iniciação – uma metáfora para a afirmação de que o espectador do drama estático precisa ser preparado para o novo teatro que se propõe:

Marie: Vous l’avez-dit, grand-père?
Le vieillard: Vous voyez bien que nous n’avons rien dit... Ils attendent encore sous la lampe... Regardez, mon enfant, regardez: vous verrez quelque chose de la vie... (p.185-186)

³¹⁶ LUTAUD, *op. cit.*, p.103.

³¹⁷ RYKNER, *op. cit.*, p.77.

Dessa perspectiva, portanto, a interpretação subjetiva do ancião destaca a incompletude e a própria impossibilidade de uma postura objetiva perante o teatro, o que sugere o repúdio ao naturalismo cênico em seu desejo de dissecar a realidade e o ser humano a partir de um único ponto de vista que se pretende científico e absoluto.

A acepção maeterlinckiana do teatro, assim, vem propor que a cena sirva de instrumento de afirmação e percepção da existência de múltiplos ângulos de visão, possíveis e legítimos:

Pour faire des oeuvres durables [...], ne faut-il pas justement s'élever au-dessus de son époque, se dégager des accidents de la civilisation, des contingences de l'actualité immédiate?

Há que se mencionar, finalmente, que nesse novo paradigma teatral e na própria *mise en abîme* proposta em *Intérieur*, alguns críticos identificaram no ancião o germe das personagens conscientes da cena do universo de Beckett e até mesmo do narrador do teatro épico de Brecht.

Admitindo uma correlação entre a percepção do olhar de forças invisíveis e a consciência de uma platéia e um possível prenúncio de uma peça como *Fin de Partie*, de Beckett, Katherine Worth observa que a consciência cênica é ainda um elemento incomum na obra simbolista de Maeterlinck. Para Worth, uma distinção fundamental entre Maeterlinck e Samuel Beckett é justamente a consciência que as personagens do autor irlandês possuem de sua própria teatralidade:

In the last remark ['On nous regarde aussi'], which may exceptionally for Maeterlinck look out to the audience, and which certainly points in a direct line to *Endgame*, vast new possibilities can be glimpsed for a drama of modern self-consciousness. [...] Beckett's characters, of course, separate decisively from Maeterlinck's by their self-conscious theatricality.³¹⁸

No que diz respeito a uma possível intertextualidade com o narrador de Brecht, Patrick McGuinness faz referência a E. Törnqvist e conclui que “the old man and the

³¹⁸ WORTH, *op. cit.*, p. p.245.

stranger function as something akin to the Brechtian narrator, helping the audience to ‘read’ the scene for significance beyond the play’s ‘anecdote’”. No entanto, a citação que McGuinness utiliza para sustentar tal asserção propõe esse “unexpected parallel” apenas com a personagem do ancião:

The Stranger serves as an excuse for the Old Man to inform the audience about the situation. Leave out the Stranger and we are left with a (Brechtian) narrator!³¹⁹

Apesar de reconhecer a importância de estudos que venham contribuir para com o estabelecimento de um legado do teatro simbolista de Maeterlinck, o fato de Patrick McGuinness limitar tal aproximação com Brecht a apenas duas ou três linhas evidencia que ainda estamos distantes da proposta do teatro épico do autor de *Mãe Coragem*. Além disso, um abismo separa a concepção de ilusão teatral de cada autor, exigindo certo rigor na elaboração de análises comparativas.

Um aspecto que me parece relevante na exegese de *Intérieur* com vistas ao estabelecimento de um legado maeterlinckiano é a questão da recepção do texto. Catherine Treilhou-BalauDé observa que “en faisant occuper la scène par des spectateurs décrivant ce qu’ils voient ou ont vu, peut-être Maeterlinck invite-t-il son lecteur-spectateur à des formes plus élaborées de réception que celles, d’identification à des personnages ou à une action, qu’appelle le drame classique”. Sua conclusão, com a qual estou de acordo, é de que os postulados do teatro estático de Maeterlinck “invitent à l’invention d’autres modes de représentation”³²⁰.

Finalmente, é necessário lembrar a afirmação de Maeterlinck de que o teatro é o templo do sonho, espaço aberto e latente para um reencontro do ser humano com as origens profundas e os mistérios da vida.

Em *La Mort de Tintagiles*, peça que examinaremos a seguir, um infanticídio cruel e inexplicável é mais uma tentativa do autor belga de promover esse reencontro.

³¹⁹ TÖRNQVIST, *apud* McGUINNESS, *op. cit.*, p.211.

³²⁰ TREILHOU-BALAUDE, *op. cit.*, p.128.

4.2.4 - O terceiro personagem: *La Mort de Tintagiles* (1894)

Aujourd'hui, il y manque presque toujours ce troisième personnage, énigmatique, invisible mais partout présent, qu'on pourrait appeler le personnage sublime, qui peut-être, n'est que l'idée inconsciente mais forte et convaincue que le poète se fait de l'univers et qui donne à l'oeuvre une portée plus grande [...]

Préface au Théâtre Complet

A chegada de uma criança, e não me refiro apenas ao nascimento, a um ambiente triste e envelhecido costuma ser recebida como uma promessa de tempos mais felizes, cheios de um novo frescor, prenúncio de esperança. Mas a chegada do pequeno Tintagiles à ilha intoxicada pela desgraça e ao castelo em ruínas, cravado no fundo do vale, não é capaz de purificar a atmosfera sufocante de um reino moribundo e trazer a felicidade; pelo contrário: Tintagiles é contaminado pelo reino malsão e morre levando consigo todo e qualquer sonho de dias melhores. As primeiras palavras que ouve de sua irmã não são exatamente boas-vindas, “Ta première nuit sera mauvaise, Tintagiles”. E será a última noite também.

Tintagiles, uma memória dos príncipezinhos dos contos de fadas, atravessa o oceano para encontrar-se com a morte. Ygraine e Bellangère, suas irmãs mais velhas, e o velho Aglovale, tentarão, inutilmente, salvá-lo das mãos da rainha implacável e invisível, o monstro, que da torre do castelo envenena o mundo com seu poder letal. E quando digo invisível, não é somente pelo fato de ela nunca aparecer em cena, mas também porque seu nome sequer consta da lista de *Dramatis personae*.

La Mort de Tintagiles, drama de cinco atos em que Maeterlinck mantém a concentração das peças curtas, apresenta o trabalho lingüístico de sugestão e materialização do invisível próprio ao autor: encontramos o espaço como assunto de personagens à espera da catástrofe, o esvaziamento do diálogo, o descompromisso com as convenções do drama. Mais importante, porém, é que *Tintagiles* ilustra uma outra característica intrínseca à linguagem simbolista de Maeterlinck: o uso de construções indefinidas e impessoais a fim de instaurar o diálogo de segundo grau e

sugerir o “troisième personnage”, “qui se glisse toujours dans [le] dialogue, “l’*Inconnu*, qui vit seul d’une vie inépuisablement profonde, et que tous les autres servent simplement à retenir quelque temps dans un endroit déterminé”³²¹.

O personagem sublime, outro nome para o terceiro personagem³²², é, assim, uma grande abstração que abarca conceitos como o destino, a providência, a fatalidade – todo um conjunto de idéias e concepções que procuram amenizar a dor e a perplexidade diante do absurdo da vida e da morte. Para o autor, é na aceitação do mistério da existência e de todas as suas incógnitas que encontraremos um sentido para a vida:

C’est la conscience de l’inconnu dans lequel nous vivons qui confère à notre vie une signification qu’elle n’aurait point si nous nous renfermions dans ce que nous savons, ou si nous croyons trop facilement que ce que nous savons est de beaucoup plus important que ce que nous ignorons encore.³²³

Para dar voz a esse desconhecido e transformá-lo no personagem enigmático que se infiltra no diálogo, Maeterlinck recorre, como disse, à indeterminação, na forma de estruturas impessoais e de pronomes indefinidos, a fim de demonstrar a condição de passividade e submissão às forças desconhecidas que caracteriza as personagens de seu primeiro teatro:

Maeterlinck a expressément voulu réduire la part de liberté de ses héros jusqu’à les présenter comme d’impuissantes victimes [...] Chez ces fantoches, la présence de la conscience et de la volonté sera réduite au minimum, et cela devra se traduire directement dans la forme de leurs propos. C’est donc à la structure même du langage qu’il fallait s’attaquer [...] ³²⁴

Christian Berg, que parte das considerações de Michel Otten para escrever seu artigo “Maurice Maeterlinck et le troisième personnage” para os *Annales de la*

³²¹ MAETERLINCK, “Conversation avec J. Huret.” In: *Introduction à une psychologie des songes*. Bruxelles: Labor, 1985. p.156.

³²² Para referir-me ao “terceiro personagem” ou “personagem sublime” de que fala Maeterlinck, mantereí o gênero masculino do original em francês (“le personnage”).

³²³ MAETERLINCK, *Le Temple Enseveli*. Paris: Fasquelle, 1921. p.104.

³²⁴ OTTEN, *op. cit.*, p.470-471.

Fondation Maurice Maeterlinck, afirma que “constructions impersonnelles et pronoms indéfinis sont des alliés naturels dans la phrase maeterlinckienne”³²⁵.

Tais construções são próprias da estrutura do diálogo de segundo grau, que possibilitam a inserção do terceiro personagem no plano lingüístico. Desse modo, ao lado do processo de esvaziamento do diálogo como motor da ação, as “tournures impersonnelles” contribuem para a dissolução da troca dialogística. Conseqüentemente, o esquema convencional “eu falo/você responde” é rejeitado e o diálogo entre as personagens é também remetido a uma terceira pessoa:

De fait, l'ensemble du théâtre qui nous intéresse déconstruit la forme dramatique en ouvrant le rapport de personnage à personnage et de réplique à réplique à un troisième terme [...] L'importance d'un tel personnage [...] est qu'il libère le drame de l'automatisme du “je te parle/tu me réponds” [...]³²⁶

O primeiro diálogo que Tintagiles tem com Ygraine é pontuado de formas indefinidas e impessoais, salientadas pela recorrência de frases como “on a dit”, “il fallait”, “ils disaient”, “ils regardaient” etc. Tais construções aparecem em itálico no trecho abaixo:

Ygraine: [...] Qui est-ce qui t'a fait venir ici?
Tintagiles: Je ne sais pas, petite soeur.
Ygraine: Tu ne sais plus ce qu'*on a dit*?
Tintagiles: *On a dit* qu'*il fallait* partir.
Ygraine: Mais pourquoi *fallait-il* partir?
Tintagiles: Parce que la reine le voulait.
Ygraine: *On a pas dit* pourquoi elle le voulait? – Je suis sûre qu'*on a dit* bien des choses...
Tintagiles: Petite soeur, je n'ai rien entendu.
Ygraine: Quand *ils parlaient* entre eux, qu'est-ce qu'*ils se disaient*?
Tintagiles: Petite soeur, *ils parlaient* à voix basse.
Ygraine: Tout le temps?
Tintagiles: Tout le temps, soeur Ygraine; excepté quand *ils me regardaient*.
Ygraine: *Ils n'ont point parlé* de la reine?

³²⁵ BERG, C. “Maurice Maeterlinck et le troisième personnage”. *Annales de La Fondation M. Maeterlinck*. Gand, 1991. tome XXVIII, p. 36.

³²⁶ RYKNER, Arnauld. *L'envers du théâtre: Dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*. Paris: José Corti, 1996. p.298-299.

- Tintagiles:** *Ils ont dit, soeur Ygraine, qu'on ne la voyait pas.*
Ygraine: Et ceux qui étaient avec toi, sur le pont du navire, n'ont rien dit?
Tintagiles: *Ils ne s'occupaient* que du vent et des voiles, soeur Ygraine.
Ygraine: Ah!... Cela ne m'étonne pas, mon enfant...
Tintagiles: *Ils m'ont laissé* tout seul, petite soeur. (p.205-206 – Meus grifos)³²⁷

Tomada pelo pressentimento dos motivos da rainha, Ygraine quer saber do pequeno o porquê de sua vinda à ilha. Como observamos, porém, as respostas nada esclarecem, provocando ainda mais inquietações. Quem são essas pessoas que trouxeram Tintagiles? Quem falava em voz baixa? Quem olhava para ele? Como conhecem a rainha? Por que o deixaram sozinho? Obedeciam a ordens de quem?

Esse primeiro diálogo pontuado de incertezas confirma, ao contrário, as suspeitas de Ygraine, que se sentia mais segura quando Tintagiles estava distante. Assim, sua chegada é recebida com medo e assombrada pela ameaça de algo desconhecido:

- Ygraine:** [...] Je ne sais pas ce qu'il y a dans mon coeur... J'étais triste et heureuse de te savoir si loin, de l'autre côté de la mer... Et maintenant... J'ai été étonnée... Je sortais ce matin pour voir si le soleil se levait sur les monts; et c'est toi que je vois sur le seuil... (p.210)

Ao longo da peça, são várias as referências às sombras que se projetam sobre a ilha. As árvores mortas envenenam o horizonte e pairam sobre o castelo em ruínas. O castelo se situa no fundo de um vale, aonde a luz do sol e o ar fresco não conseguem chegar, e se dissolve nas trevas. A rainha é retratada como um monstro imenso que, do alto das janelas vermelhas, pesa como “la pierre d'un tombeau”, submetendo todos “à l'ombre de sa tour”. A torre, aliás, imensa e onipresente, é a única parte do castelo que o tempo e a ruína não conseguem afetar.

Assim, quando Ygraine sai do castelo à procura do sol (“soleil”), encontra Tintagiles na soleira (“seuil”). O parentesco sonoro de “soleil”/“seuil”, além do efeito poético, estabelece também uma oposição entre luz e sombra, entre esperança e

³²⁷ MAETERLINCK. “La Mort de Tintagiles”. In: *Théâtre Complet*. Genève: Slatkine, 1979. Tome II, p.201-244. Todas as citações referem-se a esta edição.

morte, intensificando o elemento trágico do texto. Tintagiles, de fato, sucumbe ao poder da rainha somente depois que a lâmpada de Ygraine se extingue. Com uma fraca luz de esperança Tintagiles chega à ilha, uma luz que tenta ultrapassar os muros espessos do castelo através de uma fenda minúscula.

A descrição do “château malade” igualmente estabelece essa oposição entre luz e sombra e, no plano da linguagem, observamos que as estruturas indefinidas e impessoais acabam por revelar a predominância das trevas:

- Ygraine:** [...] Tu vois là, derrière les arbres morts qui empoisonnent l’horizon, tu vois là le château, au fond de la vallée?
- Tintagiles:** Ce qui est si noir, soeur Ygraine?
- Ygraine -** Il est noir en effet... Il est au plus profond d’un cirque de ténèbres... Il faut bien qu’on y vive... On eût pu le construire au sommet des grands monts qui l’entourent... Les monts sont bleus durant le jour... On aurait respiré. On aurait vu la mer et les prairies de l’autre côté des rochers... Mais ils ont préféré le mettre au fond de la vallée; et l’air même n’y descend pas si bas... Il tombe en ruines, et personne n’y prend garde... Les murailles se fendent et l’on dirait qu’il se dissout dans les ténèbres... Il n’y a qu’une tour que le temps n’attaque point... Elle est énorme; et la maison ne sort pas de son ombre... (p.207).

O castelo parece emergir das profundezas da terra, dos subterrâneos do reino de Hades, como uma construção pré-histórica, perdida em um passado mítico, como se sempre houvesse existido. Não sabemos ao certo quem o construiu e a sensação é de que talvez tenha se erguido sozinho, sob algum poder mágico e maldito emanado pela rainha. E, ao lado de toda uma construção lingüística que impõe o elemento indefinido e impessoal, descobrimos um processo de personificação do castelo, qualificado como “malade” – um adjetivo que normalmente se refere a seres vivos.

Essa oposição entre luz e sombra, comum no simbolismo do autor, metaforiza a premissa do diálogo de segundo grau como expressão não apenas do efetivamente dito, mas também do conteúdo sugerido ou evocado pelo silêncio:

‘Second degree dialogue’ implies both the absent (what language leaves out) and the omnipresent (what language is none the less always *about*) [...] ‘Second degree

dialogue' conveys more than what is said or meant, and cannot be reduced to what it semantically contains, any more than a play can be reduced to what 'happens' on-stage.³²⁸

Assim como a sombra se opõe à luz, às formas impessoais e indefinidas serão contrapostas estruturas marcadas pela repetição do pronome pessoal, que “se détache par contraste, et semble encadré d'éléments hostiles”³²⁹. Por si só, a presença da forma indefinida não basta para a percepção do elemento invisível.

Dessa forma, ainda mais sombria e opressiva que a descrição do castelo é a descrição da rainha que, isolada em sua torre de aço, velha, mesquinha, sangrenta, louca, feia, enorme e implacável, faz lembrar as coléricas abelhas-rainhas de *La Vie des abeilles*, que não hesitam em massacrar quaisquer outras que possam ameaçar sua soberania. No trecho a seguir, atentemos para o uso já comentado da parataxe e a repetição do pronome “elle”, que sublinho:

Ygraine: *Elle* ne se montre pas... *Elle* vit là, toute seule dans sa tour; et celles qui la servent ne sortent pas durant le jour... *Elle* est très vieille; *elle* est la mère de notre mère et *elle* veut régner seule... *Elle* est soupçonneuse et jalouse, et on dit qu'*elle* est folle... *Elle* a peur que quelqu'un ne s'élève à sa place; et c'est, sans doute, à cause de cette crainte qu'*elle* a voulu qu'on t'amenât ici... Ses ordres s'exécutent sans qu'on sache comment... *Elle* ne descend jamais; et toutes les portes de la tour sont fermées nuit et jour... Je ne l'ai jamais aperçue; mais d'autres l'ont vue, paraît-il, dans le temps, alors qu'*elle* était jeune... (p.209)

No fragmento citado acima, a repetição sistemática do referente “elle” assegura a existência da rainha como personagem concreta, em contraste, por exemplo, com a elaboração do diálogo entre Ygraine e Tintagiles. Assim, elementos concretos, como o castelo, são tomados no discurso, graças à forma indefinida, como abstrações e, por sua vez, o conteúdo abstrato, como a rainha, é estabelecido por meio de uma linguagem concreta. O resultado é que as personagens “paraissent se débattre au milieu de forces qu'ils n'arrivent pas à cerner”.

³²⁸ McGUINNESS, *op. cit.*, p.247.

³²⁹ POSTIC, *op.cit.*, p.126.

A perda dos limites que separam o concreto do abstrato e vice-versa, dessa forma, implica, para o personagem, a incerteza quanto ao próprio conhecimento, desencadeando o despojamento gradual da lógica discursiva e, mais uma vez, como vimos em *La Princesse Maleine*, a perda dos elementos referenciais.

O discurso desconexo de Bellangère é um exemplo dessa perda do referencial: tendo ouvido por detrás das portas uma inquietante conversa entre as servas da rainha, ela tenta comunicar suas suspeitas:

- Bellangère:** Je n'ose pas dire ce que je sais... et je ne suis pas sûre de savoir quelque chose... et cependant j'ai entendu ce qu'on ne pouvait pas entendre...
- Ygraine:** Qu'as-tu donc entendu?
- Bellangère:** [...] J'avais peur et j'allais revenir sur mes pas, quand je surpris un bruit de voix qu'on entendait à peine...
- Ygraine:** Il faut que ce soient les servantes de la reine; elles habitent au pied de la tour...
- Bellangère:** Je ne sais pas au juste ce que c'était... Il devait y avoir plus d'une porte entre nous; et les voix m'arrivaient comme la voix de quelqu'un qu'on étouffe... Je me suis approchée autant que je l'ai pu... Je ne suis sûre de rien mais je crois qu'elles parlaient d'un enfant arrivé d'aujourd'hui ... Elles semblaient rire...
- Ygraine -** Elles riaient?
- Bellangère:** Oui, je crois qu'elles riaient... à moins qu'elles ne pleurassent, ou que ce fût une chose que je n'ai pas comprise... (p. 212-213)

No extremo oposto dessa incerteza, dessa palavra balbuciante, encontramos a pretensa sabedoria. Aglovale, o amigo de Ygraine e Bellangère, “notre vieux maître”, é mais um ancião do teatro simbolista de Maeterlinck. Tal qual o velho Arkël, o rei de *Pelléas et Mélisande*, Aglovale compreende que não há nada mais a fazer. Sua espada está enferrujada, suas mãos ainda trazem cicatrizes de “vieilles blessures”. O presente já está condenado e o passado aos poucos se perde no esquecimento:

- Aglovale:** Je vais m'asseoir sur les marches du seuil; l'épée sur les genoux... Je crois que ce n'est pas la première fois que j'attends et que je veille ici... et il y a des moments où l'on ne comprend pas tout ce qu'on se rappelle... J'ai fait ces choses, je ne sais quand... mais je n'avais jamais

osé tirer l'épée... Aujourd'hui, elle est là, devant moi, bien que mes bras n'aient plus de force; mais je veux essayer... Il est peut-être temps qu'on se défende, quoiqu'on sache que l'effort ne servira de rien... (p.217-218)

O discurso de Aglovale é cheio de generalizações que, ressaltadas pelo uso repetitivo do pronome “on”, não significam nada, pois não são capazes de mudar o irremediável:

Aglovale: Il faut bien que l'on vive en attendant l'innattendu... Et puis il faut agir comme si l'on espérait... On a de ces soirs graves où la vie inutile vous remonte à la gorge; et l'on voudrait fermer les yeux... Il est tard, et je suis fatigué [...] (p.222)

O efeito do uso de frases generalizantes como “on a des soirs graves” remete, como observa Christian Berg, a uma pretensa sabedoria universal, pois “le *on* évoque un sujet rejeté dans la généralité, supprime toute référence personnelle pour renvoyer à une sorte de ‘sagesse des nations’ qui autorise des phrases génériques”. Todavia, o teatro de Maeterlinck “est aussi une manière de mettre à l'épreuve toutes certitudes, d'user les erreurs. Rien n'est plus sujet à caution, dans cet univers, que le savoir qui prétend à la généralité”³³⁰.

Assim, a figura do ancião sábio, presente também no resignado rei Arkël de *Pelléas et Mélisande* e no falso sábio Ablamore, de *Alladine et Palomides*, remete a uma sabedoria vazia:

C'est d'ailleurs là la fonction essentielle du *on* maeterlinckien: il tend à suspendre la vertu attributive du langage, confond l'homme à une généralité toujours fuyante, pour le déposséder enfin de toute certitude où il pourrait s'originer comme sujet.³³¹

A sabedoria do “vieux maître” Aglovale, invalidada por seu discurso generalizante, também se dissipa na imagem de sua espada, velha e carcomida pela ferrugem, que se “brise avec fracas sous la pression funèbre du vantail, et ses fragments roulent en résonnant le long des marches”. Como símbolo melancólico

³³⁰ BERG, *op.cit.*, p.42.

³³¹ *Idem*, p.43.

dessa sabedoria reduzida a pó, forma-se o quadro do velho mestre que, “le front sur le pommeau de son épée”, dorme o sono sem sonhos da ignorância, enquanto as servas sorrateiramente roubam Tintagiles dos braços de suas irmãs para as garras da rainha invisível.

No ensaio “La Colères des abeilles”, Maeterlinck, dando continuidade ao assunto do volume *La Vie des abeilles*, esclare qual seria a causa principal da cólera das abelhas, insetos que, em geral, segundo o autor, seriam dóceis e pacíficos. Tal causa seria a miséria, a pobreza de uma colméia. Diferente do ser humano, que luta para proteger suas riquezas, a abelha, quando habitante de uma colméia rica e próspera, em que o mel é abundante e a vida floresce, é um ser tranqüilo. Porém, “malheur à qui touche aux ruches pauvres!”³³². Diante da miséria de seu pequeno reino, a abelha torna-se violenta e colérica.

Assim, tal qual uma abelha-rainha com seu exército de operárias trabalhando sem descanso para salvar um reino em ruínas, a rainha invisível de *La Mort de Tintagiles* subjuga e oprime, impondo seu regime absolutista de terror e trevas. Ávida por assegurar a permanência infinita de seu reinado, ela não hesita em exterminar nem mesmo os membros de sua família. E, igualmente, como uma versão feminina do conde Ugolino, a rainha, “la mère de notre mère”, devora seus descendentes.

A maneira como Ygraine a ela se refere, “la mère de notre mère”, além de evocar as sangrentas batalhas familiares pelo poder que sempre alimentaram o teatro e as artes em geral, também sugere um sentido proporcionado pela equivalência fonética. Não são incomuns as análises que chamam a atenção não somente para o parentesco sonoro (em francês), mas também para a relação metafórica de sentido entre “mer” e “mère”, o mar visto como uma inesgotável fonte de vida e movimento. Além disso, a presença do mar sugere viagem, travessia, mudança, transformação. No primeiro teatro de Maeterlinck, todavia, é importante observar que a imagem do mar, de uma forma geral, é tomada não apenas em um sentido metafórico ou alegórico, mas, sobretudo, como um símbolo. Não se trata, portanto, de descartar análises que levem em consideração o conteúdo metafórico

³³² MAETERLINCK, M. “La colères des abeilles”. In: *Le Double Jardin*. Paris: Charpentier, 1928. p.89.

comumente associado ao mar, mas sim de apontar sua conotação simbólica na acepção simbolista do termo.

Assim sendo, a presença do mar em *La Mort de Tintagiles* adquire um sentido ainda mais amplo. A idéia de viagem parece-me clara, já que desde o início da peça sabemos que Tintagiles vem “de l’autre côté de la mer” (p.210) e a longa travessia adquire, na medida em que as razões da viagem vão se revelando, um sentido trágico e inefável.

Como mencionei nas primeiras linhas desta análise, a chegada de Tintagiles é acompanhada de um sentimento de catástrofe e uma observação de Ygraine é crucial para o entendimento simbólico do mar. Imediatamente após avisar que sua primeira noite não será boa, ela diz ao irmãozinho:

Ygraine: La mer hurle déjà autour de nous; et les arbres se plaignent. Il est tard. La lune est sur le point de se coucher derrière les peupliers qui étouffent le palais... (p.203).

Atentemos para a frase “la mer hurle autour de nous”. Agora que já conhecemos o caráter homicida da rainha, o que ouvimos também poderia soar como *la mère hurle autour de nous*. O mar se agita, as árvores se lamentam, o vento enegrece sobre as águas agitadas: todo o espaço evocado, e novamente aqui temos o espaço extra-cênico na fala das personagens, grita de dor e sofrimento, pois toda a ilha se encontra sob “une puissance que l’on ne comprend pas” (p.209). É essa força incompreensível e implacável que constitui o personagem sublime, aqui evocado pela ameaça perene da morte, cuja presença assombra “tous les interstices du poème”. “Ce troisième personnage”, como analisa Marcel Postic, “c’est la puissance qui s’impose à nous”³³³.

Confundida com as águas do mar, a rainha é também o oceano que trouxe Tintagiles à ilha. Antes mesmo de chegar a seu destino final, durante a sua viagem, ele já estava submetido ao poder dela. Uma outra evidência dessa simbiose da rainha com o mar é o diálogo das servas e suas referências à água, como as mãos de Tintagiles que “*plongent jusqu’au fond des cheveux de ses soeurs*” (p.231) e a

³³³ POSTIC, *op. cit.*, p.136.

maneira como ele e suas irmãs dormem agarrados um ao outro, seus braços e pernas que “s’entrelacent comme ceux des *noyés*” (p.233)³³⁴.

O terceiro personagem, ou essa fatalidade enigmática a que Maeterlinck se refere como “l’Inconnu”, desempenha um papel importante na representação do ser humano subjugado por uma força que não pode compreender. Estruturas indefinidas e impessoais, ao lado das repetições, das reticências, das frases cortadas, ou seja, a matéria-prima do diálogo de segundo grau, participam desse processo de aniquilamento do homem como agente de seu próprio destino. Sua representação como “objeto passivo e mudo da morte”, que Peter Szondi examina no âmbito da temática simbolista de Maeterlinck, é verificada por Michel Otten do ponto de vista da linguagem:

Un tel langage, rongé par les silences, ne livrant plus que des lambeaux de pensée et frisant parfois l’incohérence, est le moyen le plus direct mis au point par Maeterlinck pour suggérer l’écrasement de l’être humain.³³⁵

As estruturas indefinidas e impessoais, dessa forma, contribuem para a materialização dessa ausência, desse mundo que, apesar de invisível e impalpável, torna-se perceptível. O diálogo de segundo grau, portanto, é uma tentativa de introduzir, lingüisticamente, o terceiro personagem, “l’Inconnu”, no discurso dramático:

La phrase maeterlinckienne, proche d’ailleurs de la langue parlée, abonde non seulement en tournures impersonnelles mais aussi en pronoms indéfinis qui contribuent peut-être, plus que les thèmes de son théâtre ou que le contenu même des énoncés, à suggérer que toujours et partout une absence sournoise se conjugue à toute forme de présence.³³⁶

Essa ausência dissimulada pelas várias formas de presença, é o que, em *La Mort de Tintagiles*, faz com que Maeterlinck “manages to keep the number of *dramatis personae* to a minimum while at the same time evoking legions of invisible

³³⁴ Meus grifos.

³³⁵ OTTEN, *op.cit.*, p.473.

³³⁶ BERG, *op. cit.*, p. 41.

characters³³⁷, ou seja, a recorrência de formas indefinidas e impessoais, remetendo a presenças invisíveis, desencadeia a percepção do invisível:

Tintagiles: Soeur Ygraine! soeur Ygraine!

Ygraine: Quoi?

Tintagiles: J'ai entendu!... Elles... elles viennent!

Ygraine: Mais qui donc?... qu'as-tu donc?...

Tintagiles: La porte! la porte! Elles y étaient!...

Il tombe à la renverse sur les genoux d'Ygraine.

Ygraine: Qu'a-t-il donc?... Il s'est... il s'est évanoui...

Bellangère: Prends garde... prends garde... il va tomber...

Aglovale: *se levant brusquement, l'épée à la main.* J'entends aussi... on marche dans le corridor.

Ygraine: Oh!...

Un silence – ils écoutent.

Aglovale: J'entends... Il y en a une foule...

Ygraine: Une foule... quelle foule?

Aglovale: Je ne sais pas... on entend et on n'entend pas... Elles ne marchent pas comme les autres êtres, mais elles viennent... Elles touchent la porte... (p.225-226)

Vitoriosos na primeira investida contra as servas da rainha, Aglovale, Ygraine e Bellangère, as duas agarradas ao pequeno Tintagiles, caem num sono profundo. As servas voltam e, dessa vez em silêncio, arrebatam o menino, tendo que cortar com tesouras os cabelos das irmãs, “boucles d’or” que ele prende entre seus dedos e dentes.

Ao serem despertados pelos gritos de Tintagiles ao longe, carregado pelas servas, Bellangère desmaia, Aglovale não se manifesta e Ygraine, sozinha, precipita-se pelo corredor. Guiada pelos “boucles d’or”, numa reminiscência de *O Pequeno Polegar*, que encontra ao longo dos degraus e das muralhas, ela finalmente chega a uma porta de ferro cravada nas paredes. Não há abertura e, por detrás da porta, ela ouve impotente os pedidos de socorro de Tintagiles. O barulho da queda de um corpo de criança é ouvido e, então, só resta o silêncio.

³³⁷ McGUINNESS, *op. cit.*, p.194.

Ygraine é a primeiro personagem do teatro de Maeterlinck a se rebelar contra o inimigo, contra o monstro, contra a morte – “Oh! Le monstre! le monstre! C’est ici que vous êtes!... Écoutez! Je blasphème! je blasphème et je crache sur vous!...”.

Em geral considerada a última peça simbolista de Maeterlinck, *La Mort de Tintagiles* encerra o período de produção de seu primeiro teatro, que dará lugar a uma visão menos fatalista da condição humana. Ygraine, apesar de representar, como afirmei, uma mudança na passividade até então absoluta das personagens do autor, ainda é condenada à submissão muda perante o triunfo da morte. É com *Aglavaine et Selysette* que as peculiaridades do segundo teatro se estabelecem mais claramente, com personagens que não se calam mais diante da fatalidade. Antes disso, porém, Mélisande e Alladine mergulharão no silêncio de um sofrimento representado não apenas pela morte, mas principalmente pela morte nascida do amor.

4. - O SILÊNCIO DA PALAVRA:

***Pelléas et Mélisande* (1892) e *Alladine et Palomides* (1894)**

Si vous voulez vraiment vous livrer à quelqu'un, taisez-vous; et si vous avez peur de vous taire avec lui [...] fuyez-le, car votre âme déjà sait à quoi s'en tenir.
Le Silence.

Com o exame das repetições em *La Princesse Maleine* e *Les Sept Princesses* e do processo de esvaziamento do diálogo em peças-chave como *Les Aveugles* e *Intérieur*, é possível observar que o teatro simbolista de Maeterlinck se situa nos limites entre tradição e ruptura.

Apesar de sua atmosfera rarefeita e de algumas personagens, sobretudo Maleine, já construídas a partir de uma nova perspectiva, ou seja, já desprovidas de vontade e portadoras de uma linguagem desarticulada, *La Princesse Maleine* é um texto ainda inscrito numa certa tradição teatral, na medida em que se configura como uma apropriação de determinados aspectos do teatro de Shakespeare e mesmo do drama romântico, resultando num novo modelo ainda em vias de desenvolvimento. É conhecida a afirmação de Maeterlinck que sua primeira peça seria uma “shakespeatrie”.

A ambientação da peça, de fato, num mundo cercado por pântanos que intoxicam o ar e envenenam as personagens já anuncia uma nova relação entre o espaço e as personagens. Certamente, o drama de Shakespeare estabelece uma relação estreita entre as personagens e o espaço e, principalmente, entre os fenômenos da natureza e os eventos trágicos que se sucedem. Todavia, no teatro simbolista de Maeterlinck, como temos observado, o espaço cênico é elaborado essencialmente como uma projeção do drama interior dos seres que o habitam. Em dramas como *Les Aveugles* e *L'Intruse*, a relação entre personagem e espaço é mais concentrada que na primeira peça do autor. Com isso, tal relação torna-se ainda mais enfática, transformando o espaço cênico em prisão das personagens, que passam a alimentar seu discurso com os elementos materiais que, visíveis ou situados fora de cena, compõem seu universo circunscrito e sufocante.

Em *Intérieur*, o espaço assume uma dimensão de elemento fundador do trágico cotidiano como teoria teatral. Em outras palavras, a divisão do espaço cênico, que em *Les Sept Princesses* anunciava a cisão entre o mundo material e o mundo ideal, em *Intérieur* revela-se uma proposta de aplicação prática dos preceitos do teatro estático e do diálogo de segundo grau.

O espaço do primeiro teatro de Maeterlinck, como verificamos na análise de *Les Sept Princesses* e em sua relação com o conto *Onirologie*, é construído a partir de uma função análoga à assim chamada função do ambiente em que se desenrolam os sonhos, ou seja, de acordo com Maeterlinck, influenciado pela leitura de De Quincey e Coleridge, cada componente da paisagem onírica estaria diretamente associado ao próprio fundamento do sonho em questão. Cada objeto, cada cena, cada personagem está ali porque desempenha uma função. No teatro, assim como no sonho, todos os elementos devem se corresponder segundo uma lógica interna e particular, que constrói o sentido de um universo único.

Com *Pelléas et Mélisande* e *Alladine et Palomides*, o componente tradicional se une às novas proposições do drama estático, resultando numa fórmula dramática que acabou se tornando o modelo do simbolismo maeterlinckiano por excelência. Ambas as peças partem do motivo do amor fatal, um tema já consolidado nas artes e na literatura. Situadas, porém, em um ambiente onírico e nebuloso, que ressalta a idéia do espaço como projeção de um estado de alma, resultam numa forma final que rompe com as convenções.

Em *Pelléas et Mélisande*, Golaud, príncipe herdeiro do reino de Allemonde, apaixona-se por Mélisande, uma princesinha com roupas rasgadas que chora à beira de uma fonte. Ao voltar para seu reino, agora tendo a princesa como esposa, algo acontece: sua jovem esposa e Pelléas, seu irmão mais novo, apaixonam-se tão logo se vêem pela primeira vez. Mélisande sente-se como uma prisioneira, obrigada a viver num castelo enorme no meio de um reino estranho, cercado por florestas sombrias, onde a luz do sol nunca brilha. À beira de uma fonte, ela perde uma coroa. E, como que repetindo o gesto, perde seu anel de casamento na fonte dos cegos. A fonte um dia fora mágica, pois curava a cegueira. Mas uma vez que o rei Arkël está quase cego, como Pelléas explica, é nela que ele se refugia em busca do silêncio.

Golaud, inicialmente desconfiado, acaba por perder a razão e, na noite em que surpreende o casal abraçado sob o luar, golpeia mortalmente o irmão e fere a esposa, que algum tempo depois também morre - mais de tristeza que propriamente do ferido infligido pelo esposo ciumento.

Assim resumida, a fábula de *Pelléas* remete à velha fórmula do melodrama, fato que levou Maeterlinck a afirmar, quando ainda escrevia a peça, que estava ocupado com um “drame simplement banal”. O desenvolvimento da peça, contudo, mostra que o antigo modelo foi usado como ponto de partida, o mesmo podendo ser dito a respeito de *Alladine et Palomides*, que retoma o tema do amor fatal de *Pelléas*.

No imenso e sombrio castelo do velho rei Ablamore, vive Alladine, uma jovem escrava grega proveniente da Arcádia, silenciosa e infeliz, sufocada pela paisagem hostil e pelos sentimentos do rei por ela.

Astolaine, única filha viva do rei, é aguardada no castelo em companhia de seu noivo, Palomides. Este, entretanto, chega sozinho, pois Astolaine decide parar um pouco a viagem para repousar, solicitando ao noivo que prossiga.

Alladine e Palomides, então, vêem-se pela primeira vez, e a triste quietude do castelo é perturbada para sempre.

Confuso sobre seus próprios sentimentos, Palomides procura Astolaine e confessa que algo aconteceu: ele não poderá mais se casar com ela. Astolaine compreende tudo e, mesmo infeliz, aceita as razões do ex-noivo, mas faz um alerta: o rei Ablamore, apaixonado por Alladine, que ele sonha em tornar rainha, tem suspeitas e, enlouquecido por uma tristeza profunda, não permitirá a felicidade do casal.

Ablamore aprisiona Alladine e Palomides nos subterrâneos de seu castelo e, após um longo sono irmão da morte, os jovens conseguem se desfazer das amarras que lhes prendem as mãos e cobrem os olhos. Aos poucos, a escuridão se transforma em luz e, prisioneiros de um mundo sombrio, cativos da loucura de um rei e do amor que sentem um pelo outro, passam a enxergar, através do filtro do sentimento sublime e inexplicável que os une, cavernas maravilhosas com paredes

azuis e flores exuberantes que se formam diante de seus olhos. E então percebem que estão próximos a um precipício sob o qual se revelam águas cristalinas.

O amor os torna cegos diante da realidade. Tudo o que vêem é o reflexo do sentimento que preenche suas almas. Mas um ruído, entretanto, é ouvido, e uma das pedras das cavernas é removida, permitindo a entrada do sol. A luz solar denuncia, então, a realidade grotesca e mórbida das cavernas, não mais idílicas e floridas, mas sim com águas estagnadas e escuras. Aterrorizados, Alladine e Palomides se abraçam. Os raios de seu amor foram apagados pela luz impiedosa, a luz de um mundo ao qual não podem pertencer. Certos de que Ablamore veio para finalmente matá-los, deixam-se cair do precipício, aterrissando em suas águas mortas, abraçados e imóveis, lutando pela morte e não pela vida. Não era, entretanto, o velho rei: Astolaine e as irmãs de Palomides vinham para salvar os amantes. Mas era tarde demais.

Um corredor de onde se vêem inúmeras portas. Alladine e Palomides sofrem de um mesmo mal e devem ficar longe um do outro, em silêncio, cada qual em um quarto. Mas, ao longe, ouve-se a voz fraca de Alladine chamando Palomides, que a responde de forma igualmente suave. Trocam algumas palavras e, aos poucos, o silêncio toma conta da cena.

“Golaud a vieilli et il s’appelle maintenant Ablamore”: é assim que Guy Doneux sinaliza o parentesco temático entre *Pelléas et Mélisande* e *Alladine et Palomides*³³⁸. E Edward Thomas lembra que “the story of an old man and of a young girl who loves a young man better is not an unfamiliar one”³³⁹.

Alladine, de fato, poderia ser uma nova versão de Mélisande: ambas jovens, vindas de um país estrangeiro como a Isolda de Tristão, com um passado misterioso e uma história desconhecida, amadas por homens muito mais velhos, mas apaixonadas por um jovem que, de alguma forma, está relacionado com aquele mais velho: Mélisande se apaixona por Pelléas, irmão de Golaud por parte de mãe; Alladine se apaixona por Palomides, que se apresenta como o futuro genro de

³³⁸ DONEUX, Guy. DONEUX, Guy. *Maurice Maeterlinck: une poésie, une sagesse, un homme*. Bruxelles: Académie Royale de Langue et de Littérature Française, 1961. p.60.

³³⁹ THOMAS, Edward. *Maurice Maeterlinck*. London: Methuen & Co., 1911. p.34.

Ablamore. Vindas de outro país, sofrem num reino que parece sempre ameaçá-las com promessas de dias cada vez mais sombrios.

Pelléas e Palomides têm em comum a juventude, o arrebatamento do amor, a perplexidade diante dos mistérios da vida. A origem de seus nomes faz deles reminiscências fantasmagóricas da corte do rei Artur, pois mantêm algo do sentimento de honra e nobreza dos cavaleiros medievais. Golaud e Ablamore compartilham a idade madura, a tristeza do amor por uma jovem que não corresponde a esse sentimento. São personagens melancólicos e brutos ao mesmo tempo, que vêem no amor de uma jovem a promessa de tempos mais felizes.

A convergência temática entre *Alladine et Palomides* e *Pelléas et Mélisande*, grande sucesso de Maeterlinck tanto quando de sua publicação em 1892 quanto com o triunfo da *mise en scène* de Lugné-Poe em 1893, suscitou, inevitavelmente, análises desenvolvidas segundo o critério da comparação. Para a grande crítica que, de um modo geral, concorda em classificar *Pelléas* como a obra-prima do teatro simbolista de Maeterlinck, texto em que teria sintetizado magistralmente os preceitos do drama simbolista e sua concepção particular da arte dramática, *Alladine et Palomides* emerge quase sempre como um texto inferior, menos elaborado, uma tentativa malograda de uma suposta fórmula que se revelara eficiente e genuína em *Pelléas*. Esta é, por exemplo, a opinião de Guy Doneux:

Alladine et Palomides ne vaut pas *Pelléas et Mélisande* [...] Elle est moins nette de dessin et moins pure d'inspiration. Elle semble n'avoir pas eu le temps de mûrir. On n'y trouve pas un sujet pleinement développé, mais plusieurs sujets laissés à l'état d'ébauche. Il en résulte que l'impression générale, si importante dans ce théâtre qui, parti de l'état d'âme, demeure trouble et hésitante.³⁴⁰

Fernand Desonay, em artigo para a revista *Europe* corrobora a opinião de Maurice Lecat, cuja obra *Le Maeterlinckianisme* é, em geral, considerada de mau gosto:

³⁴⁰ DONEUX, *op. cit.*, p.63.

Deux ans plus tard, em 1894, *Alladine et Palomides* se présente, selon une boutade de Maeterlinck décidément peu indulgent pour son premier théâtre, comme une “décoction de *Pelléas*”.³⁴¹

Marcel Postic, em *Maeterlinck et le Symbolisme*, valendo-se da mesma expressão de Lecat, procura resumir a visão geral a respeito de *Alladine et Palomides*:

La plupart des critiques ne consacrent que fort peu de lignes à l'étude de cette pièce et Maurice Lecat semble énoncer l'opinion générale: *Alladine et Palomides* ne mérite pas que nous nous y arrêtions longtemps. Cette pièce [...] est au gré de son auteur, ‘une décoction de *Pelléas*’ [...].³⁴²

Pelo que podemos apreender dessas linhas, o pilar da crítica que sustenta *Alladine et Palomides* como um texto inferior e aquém do teatro simbolista de Maeterlinck é a comparação. Acredito, portanto, que o grande obstáculo a um exame mais minucioso da peça é a questão da repetição temática, motivo que me parece insuficiente e sem fundamento para o desdém às vezes manifestado em relação ao texto em questão.

Há, porém, uma outra corrente crítica que não faz da convergência temática de *Pelléas et Mélisande* e *Alladine et Palomides* um elemento necessariamente redutor, tampouco um obstáculo a uma análise imparcial, atribuindo a ambos os textos o mesmo grau de importância e, em alguns casos, colocando em dúvida a superioridade de *Pelléas*. Esse é o caso de Alex Pasquier, que admite *Pelléas* como a provável obra-prima do autor, apesar de uma certa hesitação diante de *Alladine*:

Ce drame [*Pelléas et Mélisande*], en effet, est considéré par beaucoup comme le chef-d'oeuvre de Maeterlinck au théâtre. C'est probablement vrai, quoique *Alladine* puisse nous faire hésiter.³⁴³

³⁴¹ DESONAY, Fernand. “Le Théâtre de Maeterlinck”. In: *Europe, revue mensuelle*, juillet/août 1962, p.286.

³⁴² POSTIC, op. cit., p.92.

³⁴³ PASQUIER, Alex. *Maurice Maeterlinck*. Bruxelles: La Renaissance du Livre, 1963. p.227.

Na mesma obra, algumas páginas depois, Pasquier comenta *Alladine et Palomides*, mais uma vez hesitando diante da proclamada supremacia de *Pelléas et Mélisande*:

[*Alladine et Palomides*] Un des chefs-d'oeuvre de Maeterlinck et du théâtre symboliste. Bien que moins connu, il égale *Pelléas*, s'il ne le surpasse par la poésie fraîche et la franchise des sentiments.³⁴⁴

Edward Thomas, em seu estudo de 1911 sobre o drama do autor belga, primeiramente localiza as semelhanças entre *Pelléas et Mélisande* e *Alladine et Palomides*, para, então, apontar o que ambas as peças possuem de diferente, enfatizando em *Alladine* sua característica de drama interior muito mais intensa que em *Pelléas*:

Alladine et Palomides is indeed much like *Pelléas et Mélisande*, but it is also much more Maeterlinckian. Any one might have used the story of *Pelléas et Mélisande*, and would probably have made the outline of it much like Maeterlinck... But *Alladine et Palomides* is far, very far, less external, and has no movement or outline worth mentioning [...] Not only are the characters more frail and miniature, but the scene is mightier and more terrible...³⁴⁵

Thomas, na mesma obra, chama a atenção para o estilo que Maeterlinck escolhe para ambas as peças:

Like *Pelléas et Mélisande*, *Alladine et Palomides* has a framework upon which a very different kind of play might have been built. The story of an old man who loves a young girl who loves a young boy better is not an unfamiliar one; but here [*Alladine*] there is no motive and no character. A story was necessary, and so one of the monumental simple stories was used.³⁴⁶

Como observa Patrick McGuinness em sua leitura da obra de Edward Thomas, o “framework”, que poderíamos traduzir aqui como modelo, é o melodrama. O que McGuinness salienta e reitera em ambas as peças é a escolha de uma fórmula

³⁴⁴ *Idem*, p.232.

³⁴⁵ THOMAS, *op. cit.*, p.32-33.

³⁴⁶ *Idem*, p.34.

específica que, em geral, deve obedecer a determinados preceitos. Com Maeterlinck, entretanto, essa fórmula é reestruturada a partir de procedimentos estranhos e incomuns à forma melodramática em questão:

The poet Edward Thomas [...] is also alive to the play's incongruous mix of melodrama and "revery" when he observes that conventionality of the *plot* by no means entails conventionality of the *play*, and that one of Maeterlinck's merits in *Pelléas and Alladine* is to have woven something entirely new between the fixed points of a standard theatrical "framework".³⁴⁷

Não foram poucos os autores que viram em *Pelléas et Mélisande* uma variação sobre um tema familiar ao melodrama. Essa foi, por exemplo, a reação da crítica de *Le Petit Parisien*, em artigo sobre o espetáculo do *Théâtre de l'Oeuvre* de Lugné-Poe em 1893, que também destacava a diferença entre a peça escrita e a peça encenada:

À la lecture, *Pelléas et Mélisande* ne semble guère destinée qu'à un théâtre idéal. À la scène, et malgré les précautions prises pour envelopper cette pièce d'une sorte d'atmosphère mystique, je dois à la vérité de confesser qu'elle a pris, en dépit de tout son symbolisme, de furieux airs de vieux *mélo*.³⁴⁸

Mallarmé também sentiu em *Pelléas et Mélisande* a influência melodramática, interpretando a peça como "une variation supérieure sur l'admirable vieux mélodrame"³⁴⁹.

Acredito que seja importante observar que ambas as peças aqui examinadas constituem bons exemplos dos limites da influência que Maeterlinck sofreu do ideal simbolista, que defendia a supremacia da leitura de uma peça em detrimento do espetáculo teatral.

Decerto, *Pelléas et Mélisande* e *Alladine et Palomides* são textos perfeitamente realizáveis no chamado teatro da mente do leitor. Todavia, há que se dizer que tal afirmação é válida para todas as peças de teatro. As tragédias de Racine, para

³⁴⁷ McGUINNESS, *op. cit.*, p.129.

³⁴⁸ *Le Petit Parisien*, 18 mai 1893, Cf. McGUINNESS, *op. cit.*, p.129.

³⁴⁹ MALLARMÉ. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1984. p.330.

termos um bom exemplo, são textos maravilhosos não apenas para os palcos, mas também para o deleite do leitor.

Talvez uma grande conquista do drama de Maeterlinck, sobretudo em relação a esses dois textos, tenha sido o questionamento dos limites que separam o livro do palco.

A cena inicial tanto de *Pelléas et Mélisande* quanto de *Alladine et Palomides*, coloca em evidência um mecanismo recorrente no simbolismo do autor, denominado por Catherine Treilhou-Balaudé como “le regard inaugurel”, ou seja, “la mise en place d’un regard sur un objet supposé présent”³⁵⁰. Assim sendo, ambas as peças se abrem com um quadro fixo em que uma personagem descreve a cena: Golaud fala da jovem que vê à beira da fonte e Ablamore, fitando Alladine adormecida, descreve o que seus olhos enxergam.

O que Catherine Treilhou-Balaudé problematiza, entretanto, é a necessidade ou mesmo a pertinência de tais descrições, uma vez que o espectador também tem acesso à mesma imagem. Dessa forma, a intrusão dessa forma narrativa revelaria uma recusa da vocação cênica de texto, privilegiando-se o leitor, que não teria a cena em desenvolvimento num palco diante de seus olhos, em detrimento do espectador. No entanto, como a autora também reconhece, a presença de descrições de imagens, ações ou personagens pode ser apreendida a partir de uma perspectiva mais contemporânea, que visualiza nesse mecanismo um convite a novas formas de encenação, expandindo as possibilidades estéticas dos atores e, principalmente, do encenador.

Como consequência dessa nova abordagem, que não se limita à questão da representabilidade ou não de um texto teatral supostamente escrito para não ser levado aos palcos, decorre um aspecto que me parece fundamental para a compreensão do projeto dramático de Maeterlinck, isto é: a elaboração do texto a partir de uma dupla função, escrito tanto para ser lido quanto para ser encenado. Desse modo, uma peça poderia ser perfeitamente realizada pelo teatro da imaginação do leitor, o que não acarretaria, contudo, uma negação deliberada de sua vocação cênica. Se temos a noção contemporânea de que todo texto, dramático

³⁵⁰ TREILHOU-BALAUDE, *op. cit.*, p. 121.

ou não, pode ser encenado, Maeterlinck talvez tenha sentido que uma peça também poderia ser lida pelo mesmo leitor de um romance ou de um caderno de poesia. Além disso, acredito que para o autor belga, maior representante do teatro simbolista desde sua época até os dias de hoje, o teatro ideal com que sonhava seria capaz de tocar o espectador da mesma forma que a leitura. De uma certa forma, tal concepção do teatro é o que descobrimos na análise que Mallarmé faz da estréia de *Pelléas et Mélisande* em 1893. Diferente do crítico do *Petit Parisien*, Mallarmé afirma que, em cena, a peça evoca o livro:

Autre, l'art de M. Maeterlinck qui, aussi, inséra le théâtre au livre! [...] *Pelléas et Mélisande* sur une scène exhale, de feuillets, le délice. [...] Silencieusement presque et abstraitement au point que dans cet art, où tout devient musique dans le sens propre, la partie d'un instrument même pensif, violon, nuirait, par inutilité [...] Lear, Hamlet lui-même et Cordélie, Ophélie [...], agissent en toute vie, tangibles, intenses: lus, ils froissent la page, pour surgir, corporels [...]³⁵¹

Para Mallarmé, a leitura de uma peça de Shakespeare imediatamente evocaria a cena mental, enquanto que a encenação de *Pelléas* evocaria o livro. Desse modo, o texto de Maeterlinck teria uma capacidade de abstração que suplantaria o obstáculo imposto pela materialidade inerente ao teatro.

Essa possibilidade de uma peça de teatro nos palcos evocar o livro, ou seja, de ser capaz de atingir uma abstração máxima, parece-me um dos aspectos menos explorados da contribuição do teatro simbolista para o teatro moderno e contemporâneo.

As peças de teatro se situam num limiar entre literatura e encenação e parece claro que essas duas formas de concretização do texto, como peça encenada ou como *mise en scène* da imaginação do leitor, sejam possíveis, apesar do fato de que, por sua própria natureza, o texto dramático conclama o palco, traz em si o desejo e a latência de sua efetivação material. Pode-se dizer que é natural, por exemplo, que, ao lermos uma peça, imaginemos sua encenação, construindo, de forma estilizada e abstrata, as personagens, os cenários, os adereços. E é a esse

³⁵¹ MALLARMÉ, S. "Crayonné au Théâtre". In: *Divagations*. Paris: Charpentier, 1922. p.220.

quadro, estilizado e abstrato, que desenhamos em nossas mentes, que o teatro simbolista almeja, remetendo-nos ao sonho do drama ideal.

As peças de Maeterlinck, como toda peça de teatro, apresentam essa dualidade de leitura e encenação. Podem ser vistas como obras literárias que visam tanto à cena real, do palco, ou à cena mentalmente projetada pelo leitor. Vale dizer que, com isso, a afirmação de que suas peças são ilegíveis ou irrepresentáveis não parece fazer mais sentido.

Esse desejo de inscrever o teatro no livro, ou seja, de elevar o drama a seu pedestal no templo do sonho, é expresso, como examinamos no capítulo acerca da teoria teatral de Maeterlinck, no projeto de revitalização do teatro. Antes, porém, de tratar do papel que o silêncio desempenha em tal projeto, gostaria de dedicar algumas linhas para uma outra questão presente nas palavras de Mallarmé que citei anteriormente.

Retomando-se a citação, encontramos que “dans cet art, où tout devient musique dans le sens propre, la partie d’un instrument même pensif, violon, nuirait, par inutilité”. Aqui Mallarmé invalida a necessidade de uma partitura musical, contrariando uma noção geral de que foi graças à ópera de Claude Debussy, que adaptou e musicou *Pelléas et Mélisande*, que a provável obra-prima de Maeterlinck atingiu seu ápice.

Sendo músico e compositor, é natural que Debussy tenha feito da peça uma leitura capaz de evidenciar os elementos musicais que nela detectou. Encontrando no drama de Maeterlinck uma “langue évocatrice” que, como artista de fins do século XIX, buscava para sua expressão musical fundamentada em sugestão e abstração, Debussy realizou uma obra própria, pois, como ele mesmo observa, foi no texto do autor belga que encontrou a voz de um poeta que:

[...] disant les choses à demi, me permettra de greffer mon rêve sur le sien, qui concevra des personnages dont l'histoire et la demeure ne seront d'aucun temps, d'aucun lieu; qui ne m'imposera pas, despotiquement, la “scène à faire” et me laissera libre, ici ou là, d'avoir plus d'art que lui et de parachever son ouvrage.³⁵²

³⁵² COMPÈRE, Gaston. *Maurice Maeterlinck*. Paris: La Manufacture, 1990. p.232.

Patrick McGuinness encontra em Claude Debussy, compositor da ópera que, para muitos, teria sido a única razão da sobrevivência da obra de Maeterlinck, uma ênfase não no teor propriamente simbolista de *Pelléas et Mélisande*, mas, sobretudo naquilo que o texto lhe apresentou como próprio ao ser humano:

Le drame de *Pelléas*, qui malgré son atmosphère de rêves contient beaucoup plus d'humanité que les soi-disant "documents sur la vie", me parut convenir admirablement à ce que je voulais faire. Il y a là une langue évocatrice dont la sensibilité pouvait trouver son prolongement dans la musique et dans le décor orchestral. J'ai essayé aussi d'obéir à une loi de beauté qu'on semble oublier singulièrement lorsqu'il s'agit d'une tâche [sic] de chanter comme des personnes naturelles et non pas dans une langue arbitraire faite de traditions surannées.³⁵³

McGuinness afirma que, para Debussy, tratava-se de "parachever" a obra de Maeterlinck, e não de interagir com ela.

Para Pierre Citti, a música evocadora do compositor revela sua compreensão do tratamento que Maeterlinck dá à língua francesa como uma língua estrangeira:

[...] cette manière d'utiliser le français comme une langue étrangère, ou plutôt musicale (que Debussy a magistralement comprise), correspond à une prose qui frôle la poésie.³⁵⁴

Não se pode negar o aspecto melódico da obra de Maeterlinck. Porém, Debussy, num certo sentido, apodera-se do texto para realizar uma obra própria, o que, naturalmente, não invalida sua obra, tampouco deprecia o texto do dramaturgo belga.

A linguagem poética e musical de *Pelléas et Mélisande* não atraiu apenas Debussy, mas compositores como Gabriel Fauré, Sibelius e Schoenberg que desenvolveram suas próprias versões musicais do texto. De um ponto de vista mais abrangente, a possibilidade de diferentes partituras de um mesmo texto ressalta não

³⁵³ DEBUSSY, Claude. *Pourquoi j'ai écrit 'Pelléas'*. Châtelet: Théâtre Musical de Paris – Claude Debussy; *Pelléas et Mélisande*. Paris, avril 1992.

³⁵⁴ CITTI, Pierre (commentaires et notes). In: MAETERLINCK. *Pelléas et Mélisande*. Paris: Fasquelle, 1901. p.7.

apenas a musicalidade latente de *Pelléas et Mélisande*, mas também a integração artística que uma única peça foi capaz, e provavelmente ainda é, de suscitar.

Não podemos esquecer, no entanto, que essa suprema valorização do potencial melódico de *Pelléas* comprometeu sua plenitude artística, ou seja, o elemento musical sobrepujou, em muitos casos, outros aspectos preciosos do texto. Para Mallarmé, a partitura musical não beneficiaria o texto e, anos mais tarde, Jean Cocteau, evocando tal ponto de vista numa carta escrita a Maeterlinck, solicitando autorização para fazer um filme de *Pelléas et Mélisande*, escreveu:

J'ai un rêve qui serait de porter à l'écran *Pelléas* mais sans en changer une ligne [...] J'estime que la musique dévore une oeuvre sublime et qui n'a besoin d'elle qu'en marge.³⁵⁵

Como bem conclui Pierre Citti, o sucesso da ópera de Debussy, plenamente consagrada na primeira década do século XX, com montagens em 1902 na Opéra-Comique, em 1908 em Nova York e em Milão, e em Londres em 1909, trouxe uma repercussão ambígua para a obra de Maurice Maeterlinck:

Ainsi la pièce a-t-elle captée par l'opéra de Debussy. Capture heureuse, en un sens, car Pelléas a ainsi doublé ses chances de survie, mais parfois injuste : il s'est répandu l'idée que cette prose et ce mystère attendaient pour s'accomplir pleinement la musique de Debussy.³⁵⁶

Para finalizar, o sucesso de *Pelléas et Mélisande*, elevada à condição de obra-prima do teatro simbolista, acabou por ofuscar as demais peças simbolistas de Maeterlinck:

Pelléas has eclipsed the work of his contemporaries as the exemplum of Symbolism in the theatre, but has also eclipsed the rest of Maeterlinck's dramatic oeuvre. Its international success, first as a stage play and subsequently as an opera, outdid that of the one-act dramas, and was not to be repeated until *L'Oiseau bleu* in 1909.³⁵⁷

³⁵⁵ COCTEAU, *apud* McGUINNESS, *op. cit.*, p.126.

³⁵⁶ CITTI, *op. cit.*, p.132-133.

³⁵⁷ McGUINNESS, *op. cit.*, p.125-126.

Diante desta questão, eu gostaria de propor um olhar sobre *Pelléas et Mélisande* e *Alladine et Palomides* que, embora fundamentado na análise comparativa, saliente o trabalho lingüístico de instauração do silêncio, como parte do programa de reformulação da linguagem teatral proposta por Maeterlinck. Se em *Pelléas et Mélisande* triunfou a musicalidade poética dos diálogos reticentes e das repetições que soam como ecos vindos da alma – e a permanência da ópera de Debussy comprova isso – em *Alladine et Palomides*, o elemento predominante não é mais o silêncio entre monossílabos, mas um silêncio que se impõe e ultrapassa as fronteiras da eloquência.

Guy Doneux também registra a percepção de uma nova forma de silêncio em *Alladine et Palomides*:

Ce ne sont plus les monossyllabes de *La Princesse Maleine* ou des *Sept Princesses*, ni les phrases brèves et comme retenues de *Pelléas*. Ablamore, Palomides, Astolaine parlent abondamment.³⁵⁸

Aqui estamos diante de um paradoxo: se as personagens de *Alladine et Palomides* “parlent abondamment”, como afirmar que nessa peça o silêncio é soberano? O discurso dessas personagens, como veremos, resulta da apreensão que Maeterlinck tem da palavra e de sua condição de instrumento primordial da comunicação humana. As longas falas das personagens de *Alladine et Palomides*, na verdade, são tentativas de impedir que o silêncio se instaure, pois “le silence est l’élément dans lequel se forment les grandes choses”, como anuncia uma das frases que sintetizam *Le Silence*, ensaio que abre o volume *Le Trésor des humbles*.

A busca obsessiva pela palavra imemorial, a palavra primitiva ainda diretamente associada à essência das coisas, acabou levando a dramaturgia simbolista de Maeterlinck a um resultado radical do processo de reformulação da linguagem dramática: ao procurar uma linguagem essencial, Maeterlinck não descobriu apenas o silêncio absoluto, mas também o silêncio imediatamente anterior ao nascimento das palavras. Ele descobriu a infância da linguagem.

³⁵⁸ DONEUX, *op. cit.*, p.62-63.

Como Delphine Cantoni lembra, o significado etimológico da palavra “infância” tem na obra simbolista do autor um sentido fundamental: *in-fans*, “aquele que não fala”. Dessa forma, a palavra, “issue du silence”, surge impregnada de silêncio:

Le langage maeterlinckien est en quelque sorte à la racine du langage humain. C’est l’enfance du langage et l’on conçoit sans mal la cohérence d’une écriture de la naïveté, en étroite conjonction avec la primitivité de l’âme.³⁵⁹

Essa proto-linguagem parece explicar, portanto, a presença constante de personagens como Mélisande e Alladine, não por coincidência chamadas de mulheres-crianças, dotadas de uma palavra desarticulada, assindética, infantil. Sua natureza ingênua, por outro lado, também revela uma comunhão mais profunda com as origens da alma. Maeterlinck, como pudemos ver com o exame do *Cahier bleu*, fundamenta suas primeiras reflexões lingüísticas numa oposição inicial entre germânicos e latinos, para em seguida concentrar-se no que entende como uma deficiência da arte como um todo decorrente da latinização do mundo ocidental. Com isso, a língua (francesa, principalmente) teria perdido sua relação natural com as coisas, o que, por outro lado, não teria acontecido com o flamengo de Ruysbroeck. Para o autor belga, a língua do místico medieval surge como uma água cristalina que expõe tanto a superfície quanto a profundidade.

Para reconquistar essa palavra essencial, portanto, é necessário voltar à infância da linguagem, que é também uma infância do ser humano que, mais próximo da natureza e da divindade, era capaz de comunicar-se diretamente com o desconhecido e o misterioso. Para alcançar a palavra primordial, todavia, é necessário recuar no tempo, nos segundos que antecedem sua eclosão, quando o silêncio ainda a contamina e pode ser ouvido:

La parole émerge du silence et reste imprégnée de lui. Et sans le silence la parole n’existe pas. Il est la condition de l’avènement de la parole et de sa perpétuation, lieu d’émergence et sève. L’enfantement de la parole par le silence lie irréductiblement parole et silence. Elle assume dans sa nature de parole son fondement par le souffle, par les interstices des mots, par les mots eux-mêmes [...] ³⁶⁰

³⁵⁹ CANTONI, *op. cit.*, p.91.

³⁶⁰ *Idem*, p.87.

O silêncio, dessa forma, adquire uma importância fundamental na linguagem do simbolismo do autor, sendo o verdadeiro mensageiro da verdade que reside na alma humana:

Le silence est l'élément dans lequel se forment les grandes choses, pour qu'enfin elles puissent émerger, parfaites et majestueuses, à la lumière de la vie qu'elles vont dominer [...] le silence véritable [...] nous entoure de tous côtés, il est le fond de notre vie sous-entendue [...] Dès que les lèvres dorment, les âmes se réveillent et se mettent à l'oeuvre; *car le silence est l'élément plein de surprises, des dangers et des bonheur, dans lequel les âmes se possèdent librement*. Si vous voulez vraiment vous livrez à quelqu'un, taisez-vous [...] ³⁶¹

Assim sendo, perante a importância que o autor reserva ao silêncio, compreende-se que as palavras, quando se trata da verdadeira comunicação, não são nada. Eis um dos postulados seminais do diálogo de segundo grau: no discurso inútil, aparentemente vazio e irrelevante, escondem-se as verdades profundas apenas pressentidas por uns poucos seres mais iluminados, como o místico Ruysbroeck. No teatro de Maeterlinck, os anciãos e os cegos, ao lado das personagens femininas como Mélisande e Alladine e das crianças, surgem dotados de uma maior sensibilidade. Sua percepção, entretanto, permanece como um sentimento impossível de ser expresso por palavras. Dessa forma, não nos surpreende o fato de que nos ensaios de Maeterlinck, assim como nas falas de algumas personagens, prolifera a noção da existência de coisas que ainda não têm nome ou que nunca poderão ser nomeadas: “Nous effleurons ici des choses à peu près indicibles”³⁶². Conseqüentemente, a palavra não é mais a arte de esconder o pensamento, mas sim “l’art d’étouffer et de suspendre la pensée, en sorte qu’il n’en reste plus à cacher”. “La parole est du temps, le silence est de l’éternité”³⁶³. O amor de Alladine e Palomides é do tempo; o amor de Pelléas e Mélisande é da eternidade.

³⁶¹ MAETERLINCK. “Le Silence”. In: *Le Trésor des humbles*. Bruxelles: Labor, 1998. p.15-19. Grifos do autor.

³⁶² MAETERLINCK. “*Le Réveil de l’Âme*”. In: *op. cit.*, p.31.

³⁶³ MAETERLINCK. “Le Silence”. In: *op. cit.*, p.31.

Uma das principais diferenças entre as peças reside na maneira como cada um reage ao arrebatamento do amor. Pelléas e, principalmente, Mélisande, a personagem mais etérea de Maeterlinck, jamais chegam a compreender o sentimento que os une. Mélisande morre sem entender as perguntas insistentes de Golaud e parece ignorar tudo o que se passou: “Oui, oui, je te pardonne... Que faut-il pardonner?”, pergunta ela ao marido, pouco antes de morrer.

Alladine e Palomides, por sua vez, hesitam, pois, um pouco menos etéreos, percebem a emanção de algo mais forte e inexplicável que, na verdade, é também imanação, ou seja, a projeção de um sentimento interior incompreensível. Apesar de não compreender nem tampouco dominar seus sentimentos por Alladine, Palomides ainda se sente unido a Astolaine. Assim, ele lhe diz, ao romper o noivado: “Je t’aime plus que celle que j’aime”, o que, de um ponto de vista lógico e racional, não faria sentido. Mas aqui, como sabemos, não se trata de explicar os fatos e os sentimentos pela via da inteligência, uma faculdade menor se colocada ao lado da intuição e da imaginação, uma idéia corrente em fins do século XIX.

Astolaine, mais consciente que todos em *Alladine et Palomides*, compreende a insignificância do desejo humano e de sua suposta razão perante as forças da fatalidade. Como ela mesma diz a Palomides, consolando aquele que deveria consolá-la, “Je sais qu’on ne fait pas ce que l’on voudrait faire [...] Il faut qu’il y ait des lois plus puissantes que celles de nos âmes dont nous parlons toujours”.

No âmbito do texto, o pressentimento dessas leis poderosas é evocado pela intrusão do silêncio, que desarticula e fragmenta o discurso das personagens, contribuindo para a instauração de uma atmosfera propícia ao diálogo de segundo grau.

O primeiro encontro de Pelléas e Mélisande é pontuado de silêncios e reticências, que logo sugerem uma afinidade de ordem superior. Nesse primeiro momento, a banalidade aparente do cotidiano se reveste de toda uma gravidade solene, pois duas almas vão se encontrar:

Soyez en garde. Deux âmes vont s'atteindre, les parois vont céder, des digues vont se rompre, et la vie ordinaire va faire place à une vie où tout devient très grave, où tout est sans défense, où plus rien n'ose rire, où plus rien n'obéit, où plus rien ne s'oublie...³⁶⁴

É assim que, hipnotizados pela mudez do mar que se expande diante de seus olhos, Mélisande e Pelléas se aproximam pela primeira vez:

- Pelléas:** On dirait que la brume s'élève lentement...
- Mélisande:** Oui; j'aperçois, là-bas, une petite lumière que je n'avais pas vue...
- Pelléas:** C'est un phare; il y en d'autres que nous ne voyons pas encore.
- Mélisande:** Le navire est dans la lumière... Il est déjà bien loin...
- Pelléas:** C'est un navire étranger. Il semble plus grand que les nôtres...
- Mélisande:** C'est le navire qui m'a menée ici!...
- Pelléas:** Il s'éloigne à toutes voiles...
- Mélisande:** C'est le navire qui m'a menée ici!... Il a des grandes voiles... je le reconnais à ses voiles...
- Pelléas:** Il aura mauvaise mer cette nuit...
- Mélisande:** Pourquoi s'en va-t-il? On ne le voit presque plus... Il fera peut-être naufrage...
- Pelléas:** La nuit tombe très vite...
- Geneviève:** Personne ne parle plus?... Vous n'avez plus rien à vous dire?... (p.20-21)

Pelléas e Mélisande, como é comum às personagens de Maeterlinck, projetam-se sobre o espaço cênico e transformam o ambiente em assunto de seu diálogo. Parecem fascinados pelo farol, pelo navio que se distancia, pela luz que enxergam ao longe. Esse primeiro encontro já sugere uma atração que, traduzida pela descrição de imagens vistas em conjunto como que pela primeira vez, evoca um reconhecimento. Em francês, a palavra “reconnaissance” permite a apreensão de um sentido mais literal, de “co-renascimento”, simbolizando que a afinidade entre as duas personagens advém de um renascimento comum. Mélisande, por exemplo, parece exultar diante do navio que provavelmente a trouxe, pois ela afirma reconhecer suas velas. Pelléas, constatando que se trata de um navio maior, reconhece a imagem de um navio estrangeiro, o navio que trouxe Mélisande até ele, da mesma forma como ele caminhou até ela vindo das sombras “du côté de la mer”.

³⁶⁴ *Idem*, p.17.

Esse reconhecimento é evocado em momentos como esse, exemplificado pelo trecho acima. As personagens parecem falar lentamente, observando a cena que se perde na imensidão do mar. Na medida em que o navio se afasta, aparentemente em direção a um inevitável naufrágio, o diálogo se torna mais rarefeito. Aos poucos, o silêncio toma conta da cena e ambos se calam. A “reconnaissance” em seu sentido literal implica a necessidade do silêncio para que o drama interior seja perceptível. “Il y a de toutes parts d'étranges reconnaissances”³⁶⁵.

A recorrência de elementos que remetem à água, como a fonte onde Golaud encontra Mélisande, a distante luz do farol e o imenso navio que flutua sobre o oceano que se perde no olhar, estabelece a essência líquida da princesa, revelada em seu discurso fluido e ondulante. A um só tempo, sua palavra evoca o silêncio das águas profundas e a nitidez onírica do oceano das almas, onde “rien est visible et cependant nous voyons tout”³⁶⁶.

A essência aquática de Mélisande é também sugerida na afinidade de seu nome e de sua fluidez com a fada Mélusine. Sempre associada à água, a pequena princesa é uma criatura de essência ofeliana, nas mãos cheias de flores e nos olhos cheios de lágrimas.

Delphine Cantoni chama a atenção para o universo feminino de algumas peças simbolistas do autor, povoado por mulheres-crianças, “avatars des nixes et ondines de la mythologie [dont] le langage minimal reproduit le frémissement des éléments, en particulier de l'eau”³⁶⁷.

No primeiro encontro de Mélisande e Pelléas, é possível observar que a repetição da letra *L*, já sugerida no parentesco sonoro de seus nomes, reaparece em palavras como *élève*, *lentement*, *là-bas*, *lumière*, *loin*, *éloigne*, *voiles*.

Construídos como personagens desprovidos de vontade e despojados de domínio sobre a própria linguagem, Pelléas e Mélisande inicialmente se comunicam por meio de uma identificação visual. Com isso, o diálogo de ambos se aproxima de uma conversa reverberante, em que a palavra de um ecoa a palavra do outro.

³⁶⁵ *Idem*, p.54.

³⁶⁶ MAETERLINCK. “Les Avertis”. In: *op. cit.*, p.38.

³⁶⁷ CANTONI, *op. cit.*, p.108.

A presença de um diálogo fundamentado na apropriação recíproca da palavra do outro já denota aqui outra inserção do silêncio, que emergirá da troca entre as personagens como uma comunicação que transcende as palavras:

[...] L'infusion du silence dans le dialogue renforce la suggestion d'une communication des âmes déjà suggérée par l'investissement visuel dans une même image. Le fait qu'ils n'aient *plus rien à se dire* dénote que l'échange se situe déjà au-delà des mots, qui demeurent dans le discours pour indiquer la borne d'un nouveau plan.³⁶⁸

Como Maeterlinck afirma em seu ensaio *Les Avertis*, “nous cachons quelque chose à la plupart des hommes et nous ignorons nous-mêmes ce que nous leur cachons”. O reconhecimento, assim, também se faz em silêncio.

Alladine e Palomides, por sua vez, estabelecem um outro tipo de relação, mas seu primeiro encontro é igualmente pontuado pelo silêncio que tenta se interpor. Mais uma vez, silêncio e palavra são inseparáveis: é o silêncio que possibilita a força da palavra e é a palavra que oferece o contraponto ao silêncio.

Se não estão ocupados descrevendo o ambiente, Alladine e Palomides dirigem sua atenção ao “agneau familier” de Alladine, seu animal de estimação que, querendo fugir do cavalo de Palomides, demonstra entender, segundo ela, tudo o que acontece:

Ablamore: Vous avez l'air très heureux, Palomides...

Palomides: Qui ne serait heureux d'avoir ce qu'il cherchait? J'étais triste autrefois. Mais maintenant, les jours me semblent plus légers et plus doux que des oiseaux inoffensifs dans les mains... Et si de vieux moments reviennent par hasard, je m'approche d'Astolaine et l'on dirait que j'ouvre une fenêtre sur l'aurore... Elle a une âme que l'on voit autour d'elle, qui vous prend dans ses bras comme un enfant qui souffre et qui sans parler vous console de tout... Je n'y comprendrai jamais rien. – Je ne sais pas à quoi tout cela peut tenir; mais mes genoux fléchissent malgré moi quand j'y songe...

Alladine: Je veux rentrer.

³⁶⁸ *Idem*, p.85.

- Ablamore:** *voyant qu'Alladine et Palomides s'observent à la dérobée.* Voici la petite Alladine qui est venue ici du fond de l'Arcadie... Donnez-vous donc la main... Cela vous étonne, Palomides?
- Palomides:** Mon père...
Le cheval de Palomides fait un écart qui effraye l'agneau d'Alladine.
- Ablamore:** Prenez garde... Le cheval a fait peur à l'agneau d'Alladine... Il va fuir...
- Alladine:** Non; il ne fuit jamais... Il a été surpris, mais il ne fuira pas... C'est un agneau que ma marraine m'a donné... Il n'est pas comme les autres... Il est à mes côtés nuit et jour. *Elle le caresse.*
- Palomides:** *le caressant aussi.* Il me regarde avec des yeux d'enfant...
- Alladine:** Il comprend tout ce qui arrive. (p.121-122)

Já é possível observar como as personagens de *Alladine et Palomides* têm mais disposição para falar. Ainda assim, seu diálogo não pode se inscrever plenamente na convenção dramática porque no teatro do autor belga as personagens não são definidas apenas pelo que fazem e pelo que dizem, mas igualmente por aquilo que apenas sugerem ou que até mesmo deixam de expressar. Dessa forma, as palavras se revelam como uma máscara que precisa ser destruída para que o drama interior, verdadeiro e profundo, seja revelado:

Le personnage n'est plus ce qu'il paraît; il est encore moins ce qu'il fait ou ce qu'il dit. Ses paroles ne sont que le masque qui, s'il le constitue précisément en *personnage*, l'empêche d'accéder à cette vie profonde qui se dérobe à la saisie habituelle de la scène. Détruire le masque, et donc détruire le personnage, est la seule solution pour retrouver, sous l'apparence sagement entretenue par le théâtre, l'énergie primordiale, la vérité cachée de l'humain.³⁶⁹

O discurso inspirado de Palomides, entretanto, que acredita ter encontrado em Astolaine aquilo que procurava, que compara seu amor a uma janela aberta para a aurora, logo se dissolve diante de Alladine que, apesar de não possuir a alma envolvente de Astolaine, penetra seu coração, sugerindo a esseência inexplicável e indomável do amor, um segredo de vida e de morte:

³⁶⁹ RYKNER, *op. cit.*, p.291.

Il passe, entre deux êtres qui se rencontrent pour la première fois, d'étranges secrets de vie et de mort; et bien d'autres secrets qui n'ont pas encore de nom, mais qui s'emparent immédiatement de notre attitude, de nos regards et de notre visage.³⁷⁰

A resposta de Alladine é romper o próprio silêncio para tentar impedi-lo de dominá-la. Para aliviar o peso de um sentimento que aos poucos tenta sugá-la para dentro de sua própria essência e de seu silêncio profundo, a pequena escrava da Arcádia fala para não revelar todos os seus segredos:

Ablamore: Il est temps, Palomides, d'aller trouver vos soeurs... Elles seront étonnées de vous voir...

Alladine: Elles allaient chaque jour au tournant de la route... J'y allais avec elles; mais elles n'espéraient pas encore...

Ablamore: Venez; Palomides est couvert de poussière et il doit être las... Nous avons à nous dire trop de choses pour en parler ici... Nous les dirons demain... On prétend que l'aurore est plus sage que le soir... Je vois que les portes du palais sont ouvertes et semblent nous attendre...

Alladine: Je ne puis m'empêcher d'être inquiète quand je rentre au palais... Il est si grand et je suis si petite, et je m'y perds encore... Et puis toutes ces fenêtres sur la mer... On peut les compter... Et les corridors qui tournent sans raison; et d'autres qui ne tournent pas et qui se perdent entre les murs... Et les salles où je n'ose pas entrer...

Palomides: Nous entrerons partout...

Alladine: On dirait que je n'ai pas été faite pour l'habiter ou qu'il n'a pas été bâti pour moi... Une fois, je m'y suis égarée... J'ai poussé trente portes avant de retrouver la lumière du jour... Et je ne pouvais pas sortir; la dernière porte s'ouvrait sur un étang... Et les voûtes qui ont froid tout l'été; et les galeries qui se replient sans cesse sur elles-mêmes... Il y a des escaliers qui ne mènent nulle part et des terraces d'où l'on n'aperçoit rien...

Ablamore: Toi qui ne parlais pas, comme tu parles ce soir... (p.122-123)

A resposta de Mélisande, por outro lado, é justamente a evocação do silêncio numa pergunta inesperada, espontânea, pronunciada sem que ela mesma se dê conta de seu pensamento:

³⁷⁰ MAETERLINCK, *op. cit.*, p.38.

- Pelléas:** [...] Entendez-vous la mer?... C'est le vent qui s'élève... Descendons par ici. Voulez-vous me donner la main?
- Mélisande:** Voyez, voyez, j'ai les mains pleines de fleurs et de feuillages.
- Pelléas:** Je vous soutiendrai par le bras, le chemin est escarpé et il y fait très sombre... Je pars peut-être demain...
- Mélisande:** Oh!... pourquoi partez-vous? (p.21-22)

Maeterlinck acredita que há momentos em que “nous sommes *obligés* de nous taire; et si, dans ces moments, nous résistons aux ordres invisibles et pressants du silence nous avons fait une perte éternelle... nous avons perdu l'occasion d'écouter une autre âme et de donner un instant d'existence à la nôtre”³⁷¹.

Alladine, entretanto, num momento em que a ameaça do silêncio se manifesta, prefere falar para talvez sufocar seu pensamento, descrevendo detalhadamente a Palomides o palácio de Ablamore, que ainda se refere a ela como uma escrava vinda “do fundo da Arcádia”, falando de corredores infinitos, de inúmeras portas que não se abrem ou que se abrem para o nada, de escadarias que não conduzem a lugar algum e de terraços estranhamente vazios. Tal descrição colabora não apenas com a impressão de um lugar aterrador ameaçado por algo invisível e, ao mesmo tempo, perceptível, mas também com a noção do espaço como, nas palavras de Patrick McGuinness, reflexo da condição interior das personagens:

Trapped, lost, perpetually uprooted, confined yet roaming indefinitely, Maeterlincks characters move in a landscape which is a mutual reflection on an internal condition as it is an external location.³⁷²

Além de reflexo de sua condição interna, como McGuinness analisa, a maneira como Alladine descreve o palácio também pode ser interpretada como uma descrição da própria forma dramática em que o autor a situou:

³⁷¹ MAETERLINCK. “Le Silence”. In: *op. cit.*, p.16.

³⁷² MCGUINNESS, *op. cit.*, p.131.

But she might just as appropriately be describing the dramatic form into which Maeterlinck has inserted her, just as he has inserted Maleine and Mélisade (indeed, all three characters frequently allude to their *dépaysement*).³⁷³

Mélisande, por sua vez, igualmente situada num espaço estranho, mantém o mesmo discurso monossilábico que se revela logo em seu primeiro encontro com Golaud. Perdido, seguindo uma trilha de sangue deixada por sua caça, ele a encontra à beira de uma fonte. Sozinha, Mélisande chora, contemplando sonhadoramente uma coroa de ouro que brilha nas águas rasas e límpidas:

Golaud: [...] Quelqu'un vous a-t-il fait du mal?
Mélisande: Oui! oui! oui!
Golaud: Qui est-ce qui vous a fait du mal?
Mélisande: Tous! tous!
Golaud: Quel mal vous a-t-on fait?
Mélisande: Je ne veux pas le dire! je ne peux pas le dire!
Golaud: Voyons; ne pleurez pas ainsi. D'où venez-vous?
Mélisande: Je me suis enfuie!... enfuie...
Golaud: Oui; mais d'où vous êtes-vous enfuie?
Mélisande: Je suis perdue! perdue ici... Je ne suis pas d'ici... Je ne suis pas née là...
Golaud: D'où êtes-vous? Où êtes-vous née?
Mélisande: Oh! oh! loin d'ici... loin... loin... (p.9-10).

Os monossílabos são um dos recursos do autor para evocar a infância da linguagem e estabelecer o silêncio. Esse discurso balbuciante que sempre acompanha Mélisande reflete um pensamento confuso, uma combinação de amnésia com ingenuidade, numa interessante definição de Patrick McGuinness. Seu discurso é pontuado por repetições de palavras que brevemente resumem sua história, instaurando a aura de silêncio e mistério que a acompanhará até a morte, pois, como observa o rei Arkël, ancião e patriarca do reino de Allemonde, ela é “un être si timide et si silencieux”. Além disso, a explicação de seu sentimento é impossível, pois não pode ser traduzida em palavras: “Je ne peux pas dire”.

³⁷³ *Idem*, p.130.

Novamente à beira de uma fonte, agora “la fontaine des aveugles”, a pequena princesa oferece suas palavras reticentes a Pelléas:

Pelléas: C'est au bord d'une fontaine aussi, qu'il vous a trouvée?
Mélisande: Oui...
Pelléas: Que vous a-t-il dit?
Mélisande: Rien; je ne me rappelle plus...
Pelléas: Était-il tout près de vous?
Mélisande: Oui; il voulait m'embrasser...
Pelléas: Et vous ne le vouliez pas?
Mélisande: Non.
Pelléas: Pourquoi ne vouliez-vous pas?
Mélisande: Oh! oh! j'ai vu passer quelque chose au fond de l'eau... (p.26)

Aqui podemos observar que Pelléas é quem, na verdade, preenche o silêncio de Mélisande, fazendo perguntas que encontram apenas “sim” ou “não” como resposta. Pelléas é capaz de sentir o silêncio da jovem princesa e evita ferir sua fragilidade com perguntas insistentes.

Uma intensa melancolia, uma infelicidade imensa se apodera de Mélisande, pois Golaud, diferente de seu irmão mais novo, desde o primeiro encontro comporta-se como um inquisidor, espera respostas, exige explicações. Em Allemonde, reino das florestas tristes e sombrias e dos subterrâneos envenenados que exalam um odor de sepultura, a pequena princesa não consegue ser feliz, algo que seu marido não é capaz compreender:

Golaud: Qu'est-il donc arrivé, Mélisande? Qu'est-ce que c'est?... Moi qui ne me doutais de rien... Qu'est-il donc arrivé?... Quelqu'un t'a fait du mal?... Quelqu'un t'aurait-il offensée?
Mélisande: Non, non; personne ne m'a fait le moindre mal... Ce n'est pas cela... Mais je ne puis plus vivre ici. Je ne sais pas pourquoi... Je voudrais m'en aller, m'en aller! Je vais mourir si l'on me laisse ici...
Golaud: Mais il est arrivé quelque chose?... Dis-moi toute la vérité, Mélisande... Est-ce le roi?... Est-ce ma mère?... Est-ce Pelléas?...
Mélisande: Non, non; ce n'est pas Pelléas. Ce n'est personne. Vous ne pouvez pas me comprendre... (p.31-32)

Como demonstra esse exemplo, as reticências são amplamente utilizadas por Maeterlinck para indicar a suspensão da palavra e pontuar o silêncio das pausas, salientando, assim, a interrupção do pensamento, impossível de ser verbalizado. É interessante observar que Maeterlinck, que acredita que a palavra sufoca o pensamento, usa o silêncio para sugerir um pensamento sufocado.

Quando Golaud leva Pelléas aos subterrâneos do castelo, é possível perceber o peso que oprime o jovem príncipe que, sem se dar conta, pressente algo terrível na mente de seu irmão:

Golaud: [...] Eh bien, voici l'eau stagnante dont je vous parlais... Sentez-vous l'odeur de mort qui monte? – Allons jusqu'au bout de ce rocher qui surplombe et penchez-vous un peu. Elle viendra vous frapper au visage.

Pelléas: Je la sens déjà... on dirait une odeur de tombeau.

Golaud: Plus loin, plus loin... C'est elle qui, certains jours, empoisonne le château. Le roi ne veut pas croire qu'elle vient d'ici. – Il faudrait faire murer la grotte où se trouve cette eau morte. Il serait temps d'ailleurs d'examiner ces souterrains. Avez-vous remarqué ces lézardes dans les murs et les piliers des voûtes? – Il y a ici un travail caché qu'on ne soupçonne pas; et tout le château s'engloutira une de ces nuits, si l'on n'y prend pas garde. Mais que voulez-vous? personne n'aime à descendre jusqu'ici... Il y a d'étranges lézardes dans bien des murs... Oh! voici... sentez-vous l'odeur de mort qui s'élève?

Pelléas: Oui, il y a une odeur de mort qui monte autour de nous...

Golaud: Penchez-vous; n'ayez pas peur... je vous tiendrai... donnez-moi... non, non, pas la main... elle pourrait glisser... le bras, le bras... Voyez-vous le gouffre? *Troublé.* – Pelléas? Pelléas?...

Pelléas: Oui; je crois que je vois le fond du gouffre... Est-ce la lumière qui tremble ainsi?... Vous...

Il se redresse, se retourne et regarde Golaud.

Golaud: *D'une voix tremblante.* Oui; c'est la lanterne... Voyez, je l'agitais pour éclairer les parois...

Pelléas: J'étouffe ici... sortons...

Golaud: Oui; sortons... (p.56-57)

O silêncio desse momento se faz perceptível não apenas pelas reticências e pausas, mas também pela repetição de palavras associadas à morte e à decomposição. Golaud menciona mais de uma vez o ar putrefato que, por vezes, consegue ultrapassar as pedras e intoxicar o castelo. A afirmação de Golaud de que “il y a ici un travail caché qu'on ne soupçonne pas” remete a uma imagem-chave da peça, que logo comentarei: o subterrâneo como símbolo das origens profundas e do mundo interior das personagens. Pelléas e Mélisande vivem seu amor no escuro, no silêncio, nas profundezas da alma. E esse amor, apreendido por Golaud como um mal que envenena seu coração e sua vida, desencadeará a catástrofe, fazendo dele um fraticida, pois, como Maeterlinck afirma, “nous ne sommes jamais avec les autres tel que nous sommes avec eux dans l'obscurité”. Se Golaud ao menos tivesse uma chance de estar com sua amada princesa na escuridão dos sentimentos e no silêncio da voz da alma, talvez encontrasse as respostas para suas insistentes perguntas “car les paroles passent entre les hommes, mais le silence [...] ne s'efface jamais, et la vie véritable, et la seule qui laisse quelque trace, n'est faite que de silence”³⁷⁴.

O que o pequeno Yniold revela, na cena em que Golaud o ergue em seus ombros para espionar Mélisande e Pelléas, é a insígnia desse sentimento silencioso, profundo e aterrador, elaborado por um trabalho escondido de que ninguém suspeita e que, secretamente, une o casal:

- Golaud:** Ne fais pas de bruit; je vais te hisser jusqu'à la fenêtre. Elle est trop haute pour moi, bien que je sois si grand... *Il soulève l'enfant.* Ne fais pas le moindre bruit; petite-mère aurait terriblement peur... La-vois tu? – Est elle dans la chambre?
- Yniold:** Oui... Oh! il fait clair !
- Golaud:** Elle est seule?
- Yniold:** Oui... non, non; mon oncle Pelléas y est aussi.
- Golaud:** III!...
- Yniold:** Ah! ah! petit-père! vous m'avez fait mal!...
- Golaud:** Ce n'est rien; tais-toi; je ne le ferai plus; regarde, regarde, Yniold!... J'ai trébuché; parle plus bas. Que font-ils? –
- Yniold:** Ils ne font rien, petit-père; ils attendent quelque chose.

³⁷⁴ MAETERLINCK, *op. cit.*, p.16.

- Golaud:** Sont-ils près l'un de l'autre?
Yniold: Non, petit-père.
Golaud: Et... Et le lit? sont-ils près du lit?
Yniold: Le lit, petit-père? – Je ne vois pas le lit.
Golaud: Plus bas, plus bas; ils t'entendraient. Est-ce qu'ils parlent?
Yniold: Non, petit-père; ils ne parlent pas.
Golaud: Mais que font-ils? – Il faut qu'ils fassent quelque chose...
Yniold: Ils regardent la lumière.
Golaud: Tous les deux?
Yniold: Oui, petit-père.
Golaud: Ils ne disent rien?
Yniold: Non, petit-père; ils ne ferment pas les yeux.
Golaud: Ils ne s'approchent pas l'un de l'autre?
Yniold: Non, petit-père; ils ne bougent pas.
Golaud: Ils sont assis?
Yniold: Non, petit-père; ils sont debout contre le mur.
Golaud: Ils ne font pas de gestes? – Ils ne se regardent pas? – Ils ne font pas de signes?...
Yniold: Non, petit-père. – Oh! oh! petit-père, ils ne ferment jamais les yeux... J'ai terriblement peur... (p.68-71)

Projetado para as alturas, em direção à janela que nem ele mesmo consegue alcançar, Golaud ignora que a verdade que tanto persegue está nas profundezas. Como uma fantasmagoria, a imagem que Yniold faz de Pelléas e Mélisande, um quadro certamente inquietante, reafirma a presença do silêncio estabelecido desde o primeiro encontro. Imóveis contra a parede do quarto e com os olhos sempre abertos fitando a luz, ambos manifestam a comunicação das almas e o terror que sentem perante o reconhecimento de uma afinidade condenada pela força sutil, porém inefável, do trágico cotidiano.

O pequeno Yniold, o personagem infantil, aquele que ainda não sabe falar, é, como as mulheres-crianças e os anciãos de Maeterlinck, que estão mais próximos das origens profundas da vida. Seu terror, conseqüentemente, denuncia sua compreensão do quadro diante de seus olhos de criança, antecipada por um breve momento em que chora, murmurando a Mélisande, “Petite-mère... petite-mère...

vous allez partir...”. Em um outro momento, em que o inquisidor Golaud toma Yniold como vítima de suas constantes perguntas, o pequeno precisa “aprender a falar” para, assim, ser capaz de dar as respostas certas:

- Golaud:** Il paraît qu'ils [Pelléas et Mélisande] se querelle souvent... non? Est-ce vrai?
- Yniold:** Oui, c'est vrai.
- Golaud:** Oui? - Ah! ah! – Mais à propos de quoi se querellent-ils?
- Yniold:** À propos de la porte.
- Golaud:** Comment? À propos de la porte? Qu'est-ce que tu racontes là? – Mais voyons, explique-toi; pourquoi se querellent-ils à propos de la porte ?
- Yniold:** Parce qu'on ne veut pas que la porte soit ouverte.
- Golaud:** Qui ne veut pas que la porte soit ouverte? Voyons, pourquoi se querellent-ils ?
- Yniold:** Je ne sais pas, petit-père, à propos de la lumière.
- Golaud:** Je ne te parle pas de la lumière: nous en parlerons tout à l'heure. Je te parle de la porte. Réponds à ce que je te demande; tu dois apprendre à parler; il est temps... Ne mets pas ainsi la main dans la bouche... voyons...
- Yniold:** Petit-père! petit-père... Je ne le ferai plus... *Il pleure.* (p.61-62)

As respostas do pequeno Yniold em vez de trazerem luz às dúvidas que mortificam Golaud, apenas reforçam sua insegurança. Ele se sente como “un aveugle qui cherche son trésor au fond de l'océan”. E, sem perceber, evocando a infância da palavra e a consciência primordial a que ele não consegue se entregar, ele é também “comme un nouveau-né perdu dans la forêt”.

Assim como Golaud, Ablamore percebe que algo se passa entre sua amada Alladine e seu futuro genro. Palomides já não se comporta mais como outrora: “On dirait qu'il n'a plus la même étoile, et chaque pas qu'il fait l'éloigne de lui-même”. Alladine, como o velho rei também observa, obedece a leis que ela mesma desconhece. Assim, quando surpreende o olhar que ambos trocam sorrateiramente, Ablamore busca a serenidade no silêncio que, eloqüente e pleno de sentido, revela-lhe o que jamais poderia ser dito pelas palavras:

- Ablamore:** J'ai fait planter des fleurs le long des haies, et je voudrais te les montrer...
- Alladine:** Non, pas ce soir... Si vous le voulez bien... J'aime bien y aller avec vous... l'air est très pur et les arbres... mais pas ce soir... *se blottissant en pleurant contre la poitrine du vieillard.* Je suis un peu souffrante...
- Ablamore:** Qu'as-tu donc? Tu vas tomber... Je vais appeler...
- Alladine:** Non, non... Ce n'est rien... C'est passé...
- Ablamore:** Assieds-toi. Attends...
- Il court à la porte du fond et l'ouvre à deux battants. On voit Palomides assis sur un banc, en face de cette porte. Il n'a pas eu le temps de détourner les yeux. Ablamore le regarde fixement, sans rien dire ; puis rentre dans la chambre. Palomides se lève et s'éloigne dans le corridor en étouffant le bruit de ses pas. (p.125-126)*

Enquanto Pelléas e Mélisande se encontram nas sombras e no silêncio, Alladine e Palomides precisam da luz para esconder seu amor, precisam das palavras para encobrir seu pensamento. Por esse motivo, mesmo sendo um pouco mais conscientes, são incapazes de lutar contra a fatalidade que se aproxima para abatê-los. Como afirma Marcel Postic, o drama de *Alladine et Palomides* é marcado pelo sentimento de fracasso.

Palomides precisa contar a Astolaine que não haverá mais casamento. Algo aconteceu; algo que ele próprio não compreende, pois é algo que sequer tem nome:

- Palomides:** [...] Un hasard est venu – ou c'est peut-être moi qui suis venu; car on ne sait jamais si l'on a fait un mouvement soi-même ou si c'est le hasard qui vous a rencontré – un hasard est venu, qui m'a ouvert les yeux, au moment où nous allions nous rendre malheureux; et j'ai reconnu qu'il devait y avoir une chose plus incompréhensible que la beauté de l'âme la plus belle, ou du visage le plus beau; et plus puissant aussi... Je ne sais si vous m'avez compris. Si vous me comprenez, ayez pitié de moi... Je me suis dit tout ce qu'on pouvait dire... Je sais ce que je perds, car je sais que son âme est une âme d'enfant, d'un pauvre enfant sans force, à côté de la vôtre et cependant je ne puis pas y résister...
- Astolaine:** Ne pleurez pas... Je sais aussi qu'on ne fait pas ce que l'on voudrait faire... et je n'ignorais pas que vous alliez venir... il faut bien qu'il y ait des lois plus puissantes que celles de nos âmes dont nous parlons

toujours... *l'embrassant brusquement*. – Mais je t'aime davantage, mon pauvre Palomides...

Palomides: Je t'aime aussi... plus que celle que j'aime... Tu pleures comme moi?

Astolaine: Ce sont de petites larmes... ne t'en attriste pas... [...] Je savais bien ce que c'était... J'attendais le réveil... Il est venu et je puis respirer avec moins d'inquiétude, puisque je ne suis plus heureuse... Voilà... Il faudrait y voir clair à présent pour toi-même et pour elle. Car je crois que mon père a déjà des soupçons. (p.134-135)

Astolaine, a noiva rejeitada, é uma personagem especial no primeiro teatro de Maeterlinck. Se Ygraine, de *La Mort de Tintagiles*, é a primeira a se revoltar contra o poder inimigo da morte, Astolaine é a primeira personagem que se rebela contra as forças do amor. Ao ser abandonada por Palomides, sua reação é compreendê-lo e perdoá-lo – e até mesmo alertá-lo da ameaça que o coração partido de Ablamore significa para seu futuro com Alladine.

Ainda que recusando submeter-se aos poderes do amor, Astolaine, entretanto, não consegue esconder de seu pai que, em sua alma, está desolada. Numa das cenas mais admiradas do teatro de Maeterlinck, o silêncio fala – e ele conta a história de uma alma que, até então, sofria calada:

Astolaine: [...] Je le sais aujourd'hui... Je ne regarderais plus du côté de l'amour; et vous me verrez vivre autour de vous sans tristesse et sans inquiétude... Je sens que je vais être heureuse...

Ablamore: Viens ici, Astolaine. Ce n'est pas ainsi que tu avais coutume de parler autrefois à ton père. Tu attends là, au seuil d'une porte à peine ouverte, comme si tu étais prête à fuir; et la main sur la clef, comme si tu voulais me fermer à jamais le secret de ton coeur. Tu sais bien que je n'ai pas compris ce que tu viens de dire et que les mots n'ont aucun sens quand les âmes ne sont pas à la portée l'une de l'autre. Approche-toi davantage et ne me parle plus. *Astolaine se rapproche lentement*. Il y a un moment où les âmes se touchent et savent tout sans que l'on ait besoin de remuer les lèvres. Approche-toi... Elles ne s'atteignent pas encore, et leur rayon est si petit autour de nous!... *Astolaine s'arrête*. Tu n'oses pas? – Tu sais jusqu'où l'on peut aller? – C'est moi qui vais venir... // *s'approche à pas lents d'Astolaine, puis s'arrête et la regarde longuement*. Je te vois, Astolaine...

Astolaine: Mon père!... *Elle sanglote en embrassant le vieillard.*

Ablamore: Tu vois bien que c'était inutile... (p.136-137)

Nessa cena, Ablamore se revela no único papel em que ainda lhe resta alguma sabedoria. O velho rei, outrora sábio porque “rien était arrivé”, ainda é capaz de palavras profundas quando se trata de ser o pai de Astolaine, a única que lhe resta após a morte de todas as outras sete filhas – diferente do que ocorre com *Les Sept Princesses*, em que apenas uma, Ursule, morre.

No trecho em que, de joelhos, Ablamore suplica a Alladine que não impeça a felicidade de sua filha, o velho rei recorre à lucidez de seu sentimento de pai:

Ablamore: [...] Je suis un misérable... Il faut avoir pitié... Je n'ai qu'une pauvre fille... Toutes les autres sont mortes... J'en avais sept autour de moi... Elles étaient belles et pleines de bonheur; et je ne les ai plus revues... La seule qui me restait allait mourir aussi... Elle n'aimait pas la vie... Mais un jour, elle a fait une rencontre à laquelle elle ne s'attendait plus, et j'ai vu qu'elle avait perdu le désir de mourir... Je ne demande pas une chose impossible.

Alladine pleure et elle ne répond pas. (p.132-133)

O sofrimento silencioso de Astolaine, contudo, não a impede de manter-se nobre e digna. Na verdade, é o silêncio que a enobrece. Ela conclama toda a sua força interior para ajudar Palomides e Alladine a fugir do rei que enlouquece de infelicidade.

Mélisande, por outro lado não enlouquece diante da tristeza, mas sua melancolia silenciosa é observada pelo rei Arkël:

Arkël: [...] Je t'observais, tu étais là, insouciant peut-être, mais avec l'air étrange et égaré de quelqu'un qui attendrait toujours un grand malheur, au soleil, dans un beau jardin... Je ne puis pas expliquer... Mais j'étais triste de te voir ainsi; car tu es trop jeune et trop belle pour vivre déjà, jour et nuit, sous l'haleine de la mort... (p.75)

O silêncio de Mélisande é sua essência e é também no silêncio que o rei a compreende, pois não consegue explicar com palavras o sentimento que a

infelicidade dela lhe causa. Seu casamento com Golaud a colocou no caminho direto para a tristeza. Ela se apaixona por Pelléas, irmão de seu marido, que sempre lhe diz que partirá.

Para Alladine, uma escrava grega vinda “du fond de l’Arcadie”, Palomides é uma esperança de tempos melhores. Ele promete levá-la para seu país, onde ela verá “des lacs et des montagnes... non pas comme celles-ci, sous un ciel qui ressemble aux voûtes d’une grotte, avec des arbres noirs que les tempêtes font mourir... mais un ciel sous lequel on n’a plus peur de rien, des forêts qui s’éveillent toujours, des fleurs qui ne ferment pas...” (p.138-139). Essa breve descrição de um reino florido, entretanto, antecipa o delírio que ambos terão nos subterrâneos onde Ablamore mandará encarcerá-los.

O subterrâneo tem uma posição de destaque na constituição do espaço do teatro de Maeterlinck não apenas por pertencer a seu imaginário simbolista, como também pelo fato de ser expressão da relevância da questão da volta às origens da linguagem.

Como observei nas linhas iniciais dessa análise de *Pelléas et Mélisande* e de *Alladine et Palomides*, a busca de uma linguagem capaz de remeter a um idioma imemorial e primitivo resultou, na dramaturgia simbolista de Maeterlinck, na redescoberta, agora não mais da palavra, mas sim do silêncio. Esse silêncio original, contudo, não se limita à simples inexistência da palavra, mas se concentra fundamentalmente nos instantes silenciosos que antecipam o nascimento da palavra, ou seja, ao que me referi, utilizando a expressão de Delpine Cantoni, como infância da linguagem.

Dessa forma, a palavra impregnada de silêncio remete a um estágio primitivo da linguagem, associada a um estágio igualmente primitivo da existência humana, quando a comunicação verbal ainda, segundo Maeterlinck, estava em correspondência com a essência das coisas. E a palavra correspondência está aqui para sinalizar a afinidade de Maeterlinck com um conceito amplamente apreciado pelos românticos e, principalmente, como se sabe, pelos simbolistas.

Para o autor belga, entretanto, o aporte místico das correspondências entre todos os componentes do universo se concentra na questão do ser humano em

comunhão direta com o desconhecido, com o misterioso e, acima de tudo, com as origens profundas da vida. Para o autor, a comunicação com o elemento divino é relevante apenas na medida em que coloca o ser humano em contato com sua própria existência profunda, pois, para o autor, “nous sommes tous des dieux qui s’ignorent”³⁷⁵. Resgatada a essência profunda de cada um, a comunhão direta entre as almas será novamente possível.

Para tentar restabelecer essa comunicação profunda e essencial, Maeterlinck entendeu que seria necessário voltar ao tempo em que era possível sentir “l’influence prépondérante des choses qui n’étaient pas dites”³⁷⁶. Em seu teatro, essa influência é sentida no discurso das personagens que manifestam uma incapacidade de explicar algo. Expressões como “je ne sais pas”, “je ne peux pas expliquer”, “je ne sais ce que c’est” são freqüentes, assim como o são as frases que sinalizam a dificuldade de entendimento daquilo que o outro tenta, em vão, verbalizar:

[...] ceux-là mêmes qui savent parler le plus profondément sentent le mieux que les mots n’expriment jamais les relations réelles et spéciales qu’il y a entre deux êtres.³⁷⁷

O desejo do retorno às origens e de uma expressão que, diferente das palavras, traduza a verdade contida no silêncio, manifesta-se na busca de uma proto-linguagem, reiteradamente expressa pelo autor nas inúmeras alusões à idéia de raiz (*racine*) presente em seus textos teóricos e ensaios. Nas palavras de Delphine Cantoni, “la racine appartient de manière prégnante à l’imaginaire langagier de l’auteur qui exprime à travers elle son obsession de l’origine”.³⁷⁸ Por essa mesma razão, Cantoni entende o diálogo de segundo grau como uma comunicação “*au-dessus des paroles*”.

Nas peças simbolistas de Maeterlinck, a presença dos subterrâneos e, como observa Patrick McGuinness, de verbos que se referem a movimentos descendentes, como “*se pencher*”, “*tomber*”, “*descendre*”, freqüentes em *Pelléas et Mélisande* e *Alladine et Palomides*, não apenas evoca a obsessão pelas origens,

³⁷⁵ MAETERLINCK. “Emerson”. In: *op. cit.*, p.80.

³⁷⁶ MAETERLINCK. “Le Réveil de l’Âme”. In: *op. cit.*, p.31.

³⁷⁷ MAETERLINCK. “Le Silence”. In: *op. cit.*, p.21.

³⁷⁸ CANTONI, *op. cit.*, p.90.

mas também contribui com a idéia de um elemento primitivo e enigmático comum a todos os seres humanos. Esse elemento comum, no entanto, não desencadeia uma busca projetada para a elevação celeste, mas sim para os mistérios que, como plantas, estão firme e secretamente enraizados nos confins da alma humana:

[...] Maeterlinck focuses not on high idealism but on the ‘substratum’ – transcendence is figured not as an upward movement into clear self-understanding, but as a downward journey [...] Verbs of downward motion dominate his prose, suggesting that Maeterlinck’s brand of idealism is founded on the excavation, rather than the elevation of the self.³⁷⁹

Em uma das cenas que, para mim, é das mais bonitas em *Pelléas et Mélisande*, Pelléas percebe Mélisande à janela, penteando os cabelos. Fascinado, ele pede a ela que se incline, para que ele a contemple em toda a sua beleza. Notemos os verbos de que Patrick McGuinness fala e a força das palavras de Pelléas:

Mélisande: [...] Oh! oh! mes cheveux descendent de la tour!... *sa chevelure se révolse tout à coup, tandis qu’elle se penche ainsi et inonde Pelléas.*

Pelléas: Oh! oh! qu’est-ce que c’est?... Tes cheveux, tes cheveux descendent vers moi!... Toute ta chevelure, toute ta chevelure est tombée de la tour! Je la tiens dans les mains, je la touche des lèvres... Je la tiens dans les bras, je la mets autour de mon cou... Je n’ouvrirai plus les mains cette nuit...

Mélisande: Laisse-moi! laisse-moi!... Tu vas me faire tomber!...

Pelléas: Non, non, non;... Je n’ai jamais vu des cheveux comme les tiens, Mélisande! Vois, vois; ils viennent de si haut et m’inondent jusqu’au cœur... Ils sont tièdes et doux comme s’ils tombaient du ciel! Je ne vois plus le ciel à travers tes cheveux et leur belle lumière me cache sa lumière! [...] (p.51-52)

As palavras de Pelléas aqui constroem e reconstróem a imagem dos cabelos de Mélisande suspensos do alto da torre, inundando-o até o coração. O movimento descendente, marcado pela repetição dos verbos “*descendre*” e “*tomber*”, é tão intenso que Pelléas, arrebatado pela luminosidade dos cabelos de Mélisande, deixa

³⁷⁹ McGUINNESS, *op. cit.*, p.132.

de enxergar o céu. Mas as pombas da jovem princesa, assustadas com a agitação, fogem e se perdem na escuridão, pois Golaud acaba de chegar. Quando o corpo de Pelléas é encontrado, ao final da peça, no fundo da fonte dos cegos, talvez tenha sido seu último e decisivo movimento em direção às profundezas.

Em seu último encontro, Alladine e Palomides descobrem-se prisioneiros em uma gruta. Nada enxergam, pois seus olhos estão vendados. Fios de seda amarram suas mãos. Palomides consegue se desvencilhar das amarras e procura Alladine. Ele a encontra com a cabeça toda coberta por fios de seda e suas mãos machucadas sangram, manchando seu vestido. Livres, enfim, num devaneio que lembra Sara e Axël iluminados pela eternidade, Palomides e Alladine descobrem o Éden sob a terra.

No drama de Villiers de L'Isle-Adam, quando Sara conclama Axël para aventurar-se no desconhecido, quando ambos possuem a riqueza das pedras preciosas e do amor supremo que os une, ele argumenta que tudo é ilusão e convida-a a suicidar-se com ele. Depois de conhecer a eternidade, o mundo se torna uma quimera e a morte, o verdadeiro caminho para o infinito, pois "l'homme n'emporte dans la mort que ce qu'il renonce de posséder dans la vie. En vérité, nous ne laissons ici qu'une écorce vide. Ce qui fait la valeur de ce trésor est en nous-mêmes"³⁸⁰.

Os protagonistas de *Axël*, todavia, são dotados de uma profunda consciência, o que confere ao drama de Villiers sua característica de "tragédie du Rénoncement". Sara e Axel renunciam ao ouro, ao amor, à própria vida, para fugir às forças da natureza e ascender ao mundo eterno.

Palomides e Alladine, por outro lado, não têm escolha. A liberdade que conhecem em delírio é apenas uma projeção do mundo ideal, evocado pelo sentimento que os aproxima:

Alladine: Ôtez d'abord le bandeau qui m'aveugle...

Palomides: Je ne peux pas... Je n'y vois pas... Il me semble entouré d'un réseau de fils d'or...

Alladine: Mes mains, alors, mes mains!

³⁸⁰ VILLIERS DE L'ISLE-ADAM. *Axël*. Paris: Le Courier du Livre, 1969. p.253.

- Palomides:** [...] Ils ont assujéti le bandeau comme un casque... – Ne te retourne pas; j'ai trouvé les fils d'or...
- Alladine:** [...] Arrache-le! Ne crains rien. Je ne peux plus souffrir !
- Palomides:** Je veux te voir aussi...
- Alladine:** Arrache-le! Arrache-le! Je ne suis plus à la portée de la douleur ! Arrache-le! Tu ne sais pas que l'on voudrait mourir... Où sommes-nous?
- Palomides:** Tu verras, tu verras... Ce sont des grottes innombrables... de grandes sales bleues, des piliers éclatants et de voûtes profondes...
- Alladine:** Pourquoi me réponds-tu lorsque je t'interroge?
- Alladine:** [...] Je sais bien où je suis, quand je suis sur ton cœur! Arrache donc le bandeau! Je ne veux pas entrer comme une aveugle dans ton âme... Que fais-tu, Palomides? Tu ne ris pas lorsque je ris. Tu ne pleures pas lorsque je pleure. Tu ne bats pas des mains lorsque je bats des mains ; et tu ne trembles pas quand je parle en tremblant jusqu'au fond de mon cœur... Le bandeau! le bandeau!... Je veux voir!... Voilà, voilà, par dessus mes cheveux! *Elle arrache le bandeau.* Oh!...
- Palomides:** Y vois-tu?
- Alladine:** Oui... je ne vois que toi...
- Alladine:** [...] *se retournant et regardant l'eau bleue qui les éclaire.* Oh!
- Palomides:** On dirait que le ciel a coulé jusqu'ici...
- Alladine:** Elle est pleine de fleurs immobiles...
- Palomides:** Elle est pleine de fleurs immobiles et étranges... As-tu vu la plus grande qui s'épanouit sous les autres? On dirait qu'elle vit d'une vie cadencée... Et l'eau... Est-ce de l'eau?... elle semble plus belle et plus pure et plus bleue que toute l'eau de la terre...
- Alladine:** Je n'ose plus la regarder...
- Palomides:** Regarde autour de nous tout ce qui s'illumine... La lumière n'ose plus hésiter et nous nous embrassons dans les vestibules du ciel... Vois-tu les pierreries des voûtes ivres de vie qui semblent nous sourire ; et les milliers et milliers d'ardentes roses bleues qui montent le long des piliers?...
- Alladine:** Oh!... J'ai entendu!...
- Palomides:** Quoi?
- Alladine:** On a frappé sur les rochers...
- Palomides:** Non, non; ce sont les portes d'or d'un paradis nouveau qui s'ouvrent dans nos âmes et chantent sur leurs gonds!... (p.148-158)

Desatar os nós e desenrolar os fios talvez tenha sido cedo demais. O silêncio somente invade a cena quando um ruído parece invadir a gruta. Uma verdade tentava se revelar em todo o seu arrebatamento, mas, dessa vez, por algum motivo secreto e inexplicável, não há mais tempo: Palomides insiste em responder às perguntas de Alladine. Conhecer o mundo ideal significa não poder mais existir no mundo até então conhecido como real. A revelação de uma dimensão arraigada às origens da vida é expressão de uma força sublime e fatal. É como Sêmele sendo fulminada pelo esplendor celestial de Júpiter. A luz entra na caverna através das fendas que se abrem com a queda das pedras movidas por Astolaine e as irmãs de Palomides. Ele e Alladine, porém, não sabem que vêm para resgatá-los e a salvação se resume a uma única fuga possível. Enquanto Mélisande e Pelléas entregam-se ao amor e recolhem-se para dentro de si mesmos, Palomides e Alladine, em desespero, atiram-se às águas escuras e não lutam para sobreviver. Mas, ainda assim, não se trata da renúncia iluminada de Axël e Sara, mas sim de um mergulho em busca das raízes dessa iluminação. Ablamore, no início de sua loucura, diz ao casal, “Vous avez fait ce qui est ordonné; et moi aussi” (p.147). Alladine e Palomides, como afirma o crítico Edward Thomas, não fazem o que querem, mas o que devem fazer:

Alladine: *L'enlaçant tristement. Je t'aime encore, Palomides...*

Palomides: Je t'aime aussi, mon Alladine...

Alladine: Ils viennent...

Palomides: *Regardant derrière lui tandis qu'ils reculent encore. Prends garde...*

Alladine: Non, non, ne prends plus garde...

Palomides: Alladine?...

Alladine: Oui...

Ils reculent encore devant l'envahissement de la lumière et du péril, jusqu'à ce que le pied leur manque ; et ils tombent et disparaissent derrière le rocher qui surplombe l'eau souterraine et sombre maintenant. – Astolaine et les soeurs de Palomides pénètrent dans la grotte.

Astolaine: [...] Ils ne font aucun effort pour se sauver!... (p.160)

Doentes do mesmo mal, Alladine e Palomides só podem ser salvos por um único remédio: o silêncio. Finalmente, depois de mais uma vez negarem o silêncio,

voz da alma, eles têm sua última conversa. A cena final se dá num corredor longo, “si long que ses derniers arceaux se perdent dans une sorte d’horizon vapoureux”, de onde se vêem “des innombrables portes closes”. Diante de uma delas, as irmãs de Palomides o observam. Diante de outra, Astolaine conversa com o médico. É possível ouvir, de repente, os amantes que trocam suas últimas palavras em silêncio. Quase já completamente destituídos de suas vidas, pouco a pouco deixam de existir para reduzirem-se a “vozes”:

La voix de Palomides:	Tu songes à quelque chose que tu ne me dis pas...
La voix d’Alladine:	Ce n’étaient pas des pierreries...
La voix de Palomides:	Et les fleurs n’étaient pas réelles...
Une soeur de Palomides:	Ils délirent...
Astolaine:	Non, non; ils savent ce qu’ils disent...
La voix d’Alladine:	C’est la lumière qui n’a pas eu pitié...
La voix de Palomides:	Alladine, où vas-tu? On dirait qu’on t’éloigne...
La voix d’Alladine:	Je ne regrette plus les rayons du soleil...
La voix de Palomides:	Si, si, nous reverrons les douces choses vertes!...
La voix d’Alladine:	J’ai perdu le désir de vivre...
	<i>Un silence; puis de plus en plus faiblement:</i>
La voix de Palomides:	Alladine!...
La voix d’Alladine:	Palomides!
La voix de Palomides:	Alla...dine... (p.169-172)

A perdição do amor de Palomides e Alladine reside em sua incompreensão da essência profunda, verdadeira e misteriosa do silêncio. Ao se desfazerem dos fios de ouro que atavam suas mãos e cobriam seus olhos, ambos acreditam estar diante da verdade de seu sentimento, e todo o espaço a seu redor se transforma na projeção de seu interior. Todavia, tão logo a pedra se move e a luz invade a caverna, seu sonho se desfaz e seu primeiro impulso é fugir da realidade bruta da caverna que, no fundo, é a verdadeira ilusão. Aquilo que parecia não ser nada além de uma projeção era, de fato, a vida verdadeira:

Nous vivons à côté de notre véritable vie et nous sentons que nos pensées les plus intimes et les plus profonds même ne nous regardent pas, car nous sommes autre chose que nos pensées et que nos rêves.³⁸¹

A hesitação perante o silêncio é quase como a palavra que sufoca o pensamento. A mudez de Pelléas e Mélisande sugere o pensamento desconexo e asfixiado de uma intuição não compreendida.

Em seu último encontro, o casal apaixonado de Allemonde não teme o silêncio e funde-se nele.

Pelléas: [...] Où es-tu? - Je ne t'entends plus respirer...

Mélisande: C'est que je te regarde...

Pelléas: Pourquoi me regardes-tu si gravement? - Nous sommes déjà dans l'ombre. - Il fait trop noir sous cet arbre. Viens dans la lumière. Nous ne pouvons pas voir combien nous sommes heureux. Viens, viens; il nous reste si peu de temps...

Mélisande: Non, non; restons ici... Je suis plus près de toi dans l'obscurité...

Pelléas: Où sont tes yeux? - Tu ne vas pas me fuir? - Tu ne songes pas à moi en ce moment.

Mélisande: Mais si, mais si, je ne songe qu'à toi...

Pelléas: Tu regardais ailleurs...

Mélisande: Je te voyais ailleurs...

Pelléas: Tu es distraite... Qu'as-tu donc? - Tu ne me sembles pas heureuse...

Mélisande: Si, si; je suis heureuse, mais je suis triste...

Pelléas: On est triste, souvent, quand on s'aime...

Mélisande: Je pleure toujours lorsque je songe à toi...

Pelléas: Moi aussi... moi aussi, Mélisande... Je suis tout près de toi; je pleure de joie et cependant... *Il l'embrasse encore.* - Tu es étrange quand je t'embrasse ainsi... Tu es si belle qu'on dirait que tu vas mourir...

Mélisande: Toi aussi...

Pelléas: Voilà, voilà... Nous ne faisons pas ce que nous voulons... Je ne t'aimais pas la première fois que je t'ai vue...

Mélisande: Moi non plus... J'avais peur...

Pelléas: Je ne pouvais pas regarder tes yeux... Je voulais m'en aller tout de suite... et puis...

Mélisande: Moi, je ne voulais pas venir... Je ne sais pas encore pourquoi, j'avais peur de venir...

³⁸¹ MAETERLINCK. "Les Avertis". In: *op. cit.*, p.41.

Pelléas: Il y a tant de choses qu'on ne saura jamais... Nous attendons toujours; et puis... (p.86-88)

Como se pode observar, este trecho é carregado de melancolia e tristeza. Muitas reticências e repetições, sobretudo nas respostas de Mélisande, ecos das palavras de Pelléas. O clima é sombrio; ela se sente mais próxima dele na escuridão. Ambos confessam a tristeza que sentem quando pensam um no outro. Ao lado do jovem, a pequena princesa vive uma felicidade marcada pela dor. Aos poucos, ambos vão revelando saber qual o destino que os aguarda. A dor, como diz Maeterlinck, é o primeiro alimento do amor:

La douleur est le premier aliment de l'amour; et tout amour qui ne s'est pas nourri d'un peu de douleur pure meurt comme le nouveau-né que l'on voudrait nourrir comme on nourrit un homme [...] Il faut, hélas! que l'amour pleure et bien souvent, c'est dans le moment même où les sanglots s'élèvent que les chaînes de l'amour se forment et se trempent pour la vie [...] ³⁸²

As reticências proliferam no último diálogo de Mélisande e Pelléas. Como Alladine e Palomides, eles também encontram o mundo ideal, pleno de beijos apaixonados e estrelas cadentes que deslizam no céu. Eles não fogem e nada parece ser capaz de separá-los. Mas a espada de Golaud atinge Pelléas e separa os amantes, como os deuses que separaram os seres humanos em tempos míticos, condenando-os para sempre a vagar em busca de suas metades.

Pelléas morre. Seu corpo será depois encontrado na fonte. Golaud fere Mélisande, “une petite blessure” e tenta inutilmente acabar com a própria vida. A pequena princesa agoniza e, em seu leito de morte, é mais uma vez interrogada pelo marido, agora atormentado por sentimentos de dúvida, medo e culpa. Mais uma vez, ela só tem o silêncio a oferecer como resposta. Suas últimas palavras são silenciosas como sua débil existência, pois, como diz o rei Arkël, ela morre como nasce: sem motivo.

O silêncio de Pelléas e Mélisande é espiritual; é um silêncio que advém das instâncias secretas da alma. Como não possuem uma consciência um pouco mais

³⁸² MAETERLINCK. “La Bonté Invisible”. In: *op. cit.*, 127-128.

sensível como Alladine e Palomides, ambos não lutam contra o silêncio e, sem o saber, tornam-se seus cúmplices. Quando sozinhos, permanecem calados, encostados contra a parede, olhando para a porta. A intuição que têm de algo mais forte está além de seu entendimento. Pelléas diz que vai partir, mas nunca o faz. Mélisande já havia perdido sua coroa e, ainda assim, brinca negligentemente com a aliança de casamento. Ambos sentem algo, percebem uma presença, finalmente enxergam Golaud, mas permanecem parados, sem nenhuma razão para reagirem:

Mélisande: [...] *d'une voix étouffée* A-a-h! – Il est derrière un arbre!
Pelléas: Qui?
Mélisande: Golaud!
Pelléas: Golaud? où donc? – je ne vois rien...
Mélisande: Là... au bout de nos ombres...
Pelléas: Oui, oui; je l'ai vu...
Mélisande: Il a son épée...
Pelléas: Je n'ai pas la mienne...
Mélisande: Il a vu que nous nous embrassions...
Pelléas: Il ne sait pas que nous l'avons vu... Ne bouge pas... ne tourne pas la tête... Il se précipiterait... Il restera là tant qu'il croira que nous ne savons pas... Il nous observe... Il est encore immobile... Va t'en, va t'en tout de suite par ici... Je l'attendrai... Je l'arrêterai...
Mélisande: Non, non, non...
Pelléas: Va t'en, va t'en; il a tout vu! Il nous tuera!...
Mélisande: Tant mieux, tant mieux! tant mieux!...
Pelléas: Il vient, il vient!... Ta bouche!... ta bouche!...
Mélisande: Oui!... oui!... oui!... *Ils s'embrassent éperduement.*
Pelléas: Oh! oh! Toutes les étoiles tombent!...
Mélisande: Sur moi aussi! sur moi aussi!...
Pelléas: Encore! encore! Donne! donne!...
Mélisande: Toute! toute! toute!... (p.90-92)

Os momentos finais tanto de *Pelléas et Mélisande* quanto de *Alladine et Palomides* são marcados por um discurso que, aos poucos, novamente se desarticula. Se, no início das peças, sua linguagem era fragmentada, no instante crucial, em que a voz da alma finalmente consegue tocar a superfície, ela se

reorganiza brevemente, para logo ceder espaço aos monossílabos, às frases curtas, às reticências.

O momento em que a voz da alma é ouvida é marcado pelas várias referências que as personagens fazem à voz do outro, como se estivessem escutando-a pela primeira vez.

É assim que Palomides e Alladine balbuciam suas últimas palavras e, mais importante, no lugar de seus nomes, são suas vozes que os caracterizam:

La voix d'Alladine: On dirait que ta voix a perdu tout espoir...

La voix de Palomides: On dirait que la tienne a traversé la mort [...] On dirait à ta voix que tu ne m'aimes plus. (p.168)

Reduzidos a vozes, demonstrando mais uma vez o princípio lingüístico de Maeterlinck de dissociação da palavra de sua fonte imediata, para, desse modo, sugerir uma origem anterior e comum a todos os seres, Alladine e Palomides perdem todo o controle que lhes restava sobre a palavra e, conseqüentemente, sobre sua própria existência.

[...] l'acte V d'*Alladine et Palomides* représente déjà une tentative extrêmement intéressante de dissocier la parole du personnage qui la profère. Les deux protagonistes s'adressent l'un à l'autre de part et d'autre de la scène, depuis le lit où ils agonisent séparément, comme s'ils s'appelaient du fond de la mort même.³⁸³

Desde o início apresentados como marionetes e não como personagens no sentido convencional, Alladine e Palomides finalmente se desintegram e perdem a palavra. É interessante observar aqui o contraste que Maeterlinck propõe, marcando o definhamiento das personagens falantes com um discurso que remete tanto à morte da palavra quanto, paradoxalmente, a seu nascimento. O silêncio, dessa maneira, assevera seu papel de condição primordial para o advento da palavra, associado que está “à la destinée circulaire de la parole qui ne se recommence qu'après son extinction”:

³⁸³ RYKNER, *op. cit.*, p.293.

Toutes les tragédies illustrent le passage de la parole au silence final, par la médiation de la mort au sein de laquelle l'être dépose son indentité d'être parlant avant d'accéder à l'éternité [...] ainsi, la mort maeterlinckienne est imprégnée du même silence que celui du langage, qui n'a fait que l'anticiper depuis son émergence.³⁸⁴

E é esse silêncio que marca tanto o nascimento quanto a morte da palavra que possibilita a eclosão do discurso de Pelléas no momento em que Mélisande afirma corresponder a seu amor. É como se Pelléas estivesse ouvindo a voz de Mélisande pela primeira vez: suas palavras, pronunciadas à meia-voz, quase imperceptíveis, acabam de nascer, trazendo consigo toda a essência das origens profundas da vida, frescas como a água mais pura, água que é também origem da vida e constante fluidez:

Mélisande: Je t'aime aussi...

Pelléas: Oh! Qu'as-tu dit, Mélisande?... Je ne l'ai presque pas entendu!... On a brisé la glace avec des fers rougis!... Tu dis cela d'une voix qui vient du bout du monde!... Je ne t'ai presque pas entendue... Tu m'aimes? – Tu m'aimes aussi?... Depuis quand m'aimes-tu?

Mélisande: Depuis toujours... Depuis que je t'ai vu...

Pelléas: Oh! Comme tu dis cela!... On dirait que ta voix a passé sur la mer au printemps!... je ne l'ai jamais entendue jusqu'ici... on dirait qu'il a plu sur mon cœur! Tu dis cela si franchement!... Oh! Comme tu dis cela! Ta voix, ta voix, elle est plus fraîche et plus franche que l'eau!... On dirait de l'eau pure sur mes lèvres!... On dirait de l'eau pure sur mes mains!... (p.85-86)

Se Alladine e Palomides se reduzem a vozes frágeis e longínguas e morrem balbuciando, Mélisande profere suas últimas palavras já destituída de qualquer controle sobre seu discurso. Os monossílabos de seu derradeiro encontro com Pelléas, ainda capazes de transmitir algum sentido, sucumbem à impossibilidade de verbalização de seu mundo interior:

³⁸⁴ CANTONI, *op. cit.*, p.112.

Mélisande: Je ne comprends pas non plus tout ce que je dis, voyez-vous... Je ne sais pas ce que je dis... Je ne sais pas ce que je sais... Je ne dis plus ce que je veux... (p.102)

Instantes após proferir essas palavras, Mélisande morre em silêncio. Arraigada às origens profundas da vida, a alma humana é silenciosa. “C’est au tour de la pauvre petite”, afirma o rei Arkël, anunciando que, após a morte da pequena princesa, será a vez de sua filha, uma criança prematura que lembra um boneco de cera, cumprir sua trajetória de aprendizado e esquecimento, do silêncio à palavra e da palavra ao silêncio.

Refletindo sobre o ideal do teatro de andróides e do diálogo de segundo grau, é possível concluir que *Pelléas et Mélisande* e *Alladine et Palomides*, apesar de suas diferenças, colocam em prática os preceitos do drama estático de Maeterlinck, que recorre ao esvaziamento do discurso e à inserção do silêncio como os princípios da reformulação da linguagem dramática que pretende realizar.

Dessa forma, as personagens são elaboradas como objetos passivos, vividos por sua vida e usados por sua linguagem, que emerge como uma reverberação de uma instância profunda e inominável. Dissociada de sua fonte, a palavra da personagem pouco a pouco se converte numa voz, até reduzir-se ao silêncio, vivendo uma existência própria e universal, independente e autônoma.

Como ocorre no teatro de bonecos, a voz da personagem se origina do outro. Desprovidos, como títeres, de suas palavras, os seres de *Alladine et Palomides* justificam o fato de a peça ser um dos textos que Maeterlinck definiu como “petits drames pour marionnettes”. Pelléas e Mélisande, por sua vez, dada a sua imaterialidade e a sua voz que vem dos confins do mundo, pertencem a um universo de êxtase silencioso e revelam em sua própria natureza a latência do ideal de um teatro de sombras e efeitos de luz, ambiente perfeito para abrigar seres sempre prestes a se dissipar como vapor. Como Maeterlinck diz, “nous sommes dans un monde où tout se tient par des fils invisibles”.

Finalmente, após tantas palavras, este trabalho também se aproxima do silêncio, anunciado pelo encerramento do capítulo de análise das peças e pelas considerações finais de que me ocuparei em seguida, na conclusão.

Conclusão

Como observei na introdução deste trabalho, o objetivo de minha pesquisa era analisar o processo de reformulação da linguagem dramática operada por Maurice Maeterlinck por meio do exame de suas oito peças simbolistas e de sua produção como teórico de teatro.

Para tanto, propus que percorrêssemos uma trajetória da palavra ao silêncio, ou seja, procurei traçar uma trajetória capaz de demonstrar como seu primeiro teatro parte de um pressuposto seminal dos simbolistas da época, isto é, a supremacia da palavra, para então desenvolver uma obra que, abandonando tal pressuposto antes mesmo de chegar ao meio do caminho, reivindica não o poder supremo à palavra, mas sim o reinado da eloquência do silêncio. Conseqüentemente, a palavra perde sua condição sublime para ser alicerce de um novo teatro, baseado não em diálogo, mas em silêncio; não em ação, mas em estatismo; não em situação-crise-conflito, mas apenas em situação. Não é à toa que Rilke, admirador de sua obra e, em especial, de *La Mort de Tintagiles*, peça pela qual afirmava sua predileção, dizia que Maeterlinck deslocara o centro de gravidade do teatro!

Com a análise das repetições em *La Princesse Maleine* e *Les Sept Princesses*, pudemos observar como Maeterlinck inicialmente concebe seu teatro ainda sob a influência dos simbolistas da época que, inspirados pelas teorias do mestre Mallarmé, defendiam a superioridade da leitura de uma peça em detrimento de sua encenação.

Leitor de Shakespeare e de um de seus grandes críticos do século XIX, Charles Lamb, este último amplamente citado em *Un théâtre d'Androïdes*, Maeterlinck estava bastante familiarizado com a idéia da irrepresentabilidade das peças do grande dramaturgo inglês. O fato de *Maleine* ter sido concebida, como o próprio autor afirmou, como um Shakespeare para marionetes é um indício de sua afinidade com o repúdio à representação teatral.

Apaixonado pelo teatro, porém, o dramaturgo belga não se conformou com a impossibilidade absoluta da encenação e preferiu não desistir, assim como não se contentou em insistir na fórmula de *Maleine*, mesmo com toda a celebração do artigo

de Octave Mirbeau. Suas peças e sua teoria são tentativas de revitalizar a arte do teatro.

Seus próximos textos, como *L'Intruse* e *Les Aveugles*, ininteligíveis e até ridicularizadas em seu tempo, pareciam-se muito mais com o que hoje chamaríamos de peças experimentais – e esse foi sem dúvida um dos motivos da recepção não muito entusiasmada do grande público. Nos relatos sobre os espetáculos da época, conta-se, por exemplo, que no meio de uma encenação de *Les Aveugles*, um espectador subitamente levantou-se e abandonou a sala, gritando: “Mais je ne comprends rien! Vous êtes fous!”.

Nesses textos que mencionei, Maeterlinck começa a estabelecer um estilo próprio, já sugerido nos escritos anteriores. A linguagem teatral se desfigura, a palavra se esvazia e o diálogo não se apresenta mais a serviço da ação, que agora é estática. As personagens, antes não completamente fantasmagóricas e indefinidas, surgem agora como seres plasmáticos, prestes a se transportarem para o éter, destituídos de toda e qualquer possibilidade de definição, despojados de nomes e reduzidos a funções – empregado, padre, avô, primeiro cego, estrangeiro, ancião, criança.

Não há nada a dizer, nada a fazer. A única atividade possível é esperar por algo que não vem e ser surpreendido pela vinda do que não se esperava. Para preencher o tempo, palavras vazias... e tão cheias de sentidos e intenções e verdades profundas! A verdade que reside nos subterrâneos da alma, segundo Maeterlinck, não pode ser revelada por palavras, pois palavras suspendem e sufocam o pensamento e esmagam o amor profundo. O que é essencial para uma alma só pode ser comunicado pelo silêncio, em silêncio. As palavras passam pelos seres humanos, mas o silêncio permanece.

Mas nem sempre é fácil ouvir a voz sombria e infinita do silêncio! Assim, as horas estéreis perdidas na espera devem ser preenchidas de alguma forma e as personagens, situadas num espaço-prisão, não têm alternativa senão falar sobre o cenário, sobre as nuvens, sobre o castelo, sobre os pássaros. E esse diálogo tecido de aparentes banalidades é o diálogo essencial, pois por trás de sua trivialidade

quotidiana esconde-se o silêncio que protege as palavras que não precisam ser ditas.

A divisão do espaço cênico de *Intérieur*, como vimos, desempenha uma função, entre outras, de estabelecer esse dialogismo entre palavra e silêncio, instaurando uma distinção clara entre o território da fala e o território do gesto. No interior da casa, a família parece viver a verdadeira vida, serena, silenciosa, cotidiana, a situação perfeita para a constatação de que há uma gota de trágico em cada pequeno movimento despercebido que fazemos para respirar.

Para ser capaz de comunicar tais idéias por meio de peças teatrais, observamos que Maeterlinck teve que despojar a forma dramática de suas convenções, pois os modelos disponíveis não poderiam sustentar sua percepção do teatro como templo do sonho.

Esse processo, que poderíamos chamar de desmaterialização do teatro, estende-se, desse modo, a todos os componentes da forma dramática, desde a construção das personagens, o princípio dinâmico do diálogo até a instauração do conflito e seu desfecho. Como podemos analisar, as relações de causa e efeito são reduzidas à situação inicial das peças e a experiência do leitor/espectador é transformada: em vez de lermos ou assistirmos à evolução de uma crise estabelecida por um conflito, deparamo-nos com a permanência e a perpetuação de um quadro inicial.

Com as formas impessoais e indefinidas que examinamos em *La Mort de Tintagiles*, o desconhecido e o inominável entram em cena, intensificando o processo de desmaterialização teatral proposto pelo autor. O personagem sublime, invisível e perceptível ao mesmo tempo, revela a presença de uma outra dimensão não apreendida pela via da inteligência, mas adivinhada pela sensibilidade profunda e irracional da intuição humana.

O mistério da existência, até então simbolizado pela presença ativa da morte, dá espaço ao mistério das forças do amor fatal. Pressentindo a aliança sublime que os une, Pelléas e Mélisande calam-se diante do poder do amor, pois nada do que têm a dizer pode ser traduzido por palavras e tudo o que têm a dizer já foi dito pelo silêncio que os envolve. Alladine e Palomides, por sua vez, possuem um pouco mais

que o pressentimento do casal de Allemonde e são suas tentativas de enganar o silêncio que os arremessam às profundezas de si mesmos, onde não poderão sufocar o pensamento com palavras. Não há como escapar aos desígnios das forças desconhecidas que nos assombram e que nos aniquilam.

Diante de uma temática que privilegia o lugar do ser humano no universo, muitos denominaram esse primeiro teatro de Maeterlinck de metafísico. O fato de o autor ter escrito diversos volumes de ensaios sobre a morte, a vida da alma, o destino, o acaso e outros assuntos do gênero como que legitimou essa aceção de seu drama simbolista.

Do ponto de vista da participação do primeiro teatro do autor na formação do teatro moderno, a questão temática é colocada em segundo plano, pois o interesse se desloca para a utilização que Maeterlinck fez dos recursos teatrais.

Como observei, a crítica mais recente tem salientado a compreensão que Maeterlinck já demonstrava do conceito de teatralidade. O uso do espaço físico, por exemplo, é um dos aspectos mais estudados sob esse ponto de vista.

Não se trata aqui de um esforço para reivindicar a originalidade do autor. Patrick McGuinness, que tantas vezes citei ao longo deste trabalho, oferece uma visão extremamente interessante no que diz respeito às inovações e à própria originalidade de seu teatro. McGuinness observa que peças como *L'Intruse* e *Les Aveugles* eram totalmente originais em sua época, enquanto que *Pelléas et Mélisande* permanece original até hoje.

Acredito que, mais relevante que uma discussão em torno da originalidade do autor, seja a indagação quanto à existência ou não de um legado maeterlinckiano. Sendo Maurice Maeterlinck considerado até hoje o maior dramaturgo simbolista, quando se fala do Simbolismo no teatro indiretamente fala-se de Maeterlinck e de um estilo que ele criou. Paul Claudel, geralmente colocado no mesmo nível de importância do autor belga, também foi influenciado por sua obra. Dessa forma, recapitulando uma observação anterior, a influência do simbolismo teatral de Maeterlinck foi grande já em sua época.

Nos dias de hoje, entretanto, creio ser mais acurado falar da permanência de uma atmosfera peculiar às peças simbolistas do autor. O filme *Os Outros*, de

Alejandro Amenábar, com a atriz Nicole Kidman no papel principal, é um bom exemplo dessa atmosfera sombria e plasmática de onde uma Maleine de pele esverdeada ou uma Mélisande com olhos saltados poderiam facilmente surgir.

Curiosamente, um outro filme com Nicole Kidman, *Dogville*, evoca determinados procedimentos do autor. Pela concepção do espaço cênico, o filme traz reminiscências do cenário de *Intérieur*.

É interessante observar também que vários filmes do gênero conhecido hoje como terror adolescente situam-se em espaços assombrados por enormes árvores e pássaros agourentos. Geralmente, o enredo nada tem de especial ou novo, mas a ambientação imediatamente remete aos cenários de Maeterlinck, evidenciando a permanência do clima, da atmosfera do simbolismo do autor. E como mencionei o universo adolescente, é interessante notar quantos jogos de *video game* apresentam histórias sombrias situadas em cenários que parecem ter saído de peças como *Les Sept Princesses* e *La Mort de Tintagiles*. Os castelos enormes e opressivos, a dualidade do mundo representada pela oposição entre luz e sombra, a presença de personagens femininas misteriosas, a ameaça constante de algo terrível prestes a se concretizar.

Reconheço, naturalmente, que muitas dessas características não são inovações exclusivas de Maeterlinck. Os contos de fadas, o universo fabuloso das peças de Shakespeare, os romances góticos, as narrativas fantásticas também trazem muitos desses elementos. Talvez um dos grandes triunfos de Maeterlinck tenha sido saber manipular a combinação desses vários aspectos, criando uma espécie de poção mágica cujos efeitos persistem até hoje. Todos esses elementos, na verdade, inscrevem-se no imaginário anglo-saxão, com o qual Maeterlinck tinha um forte sentimento de afinidade, pois, apesar de sua educação francesa, sua identidade cultural estava associada ao mundo flamengo.

No conjunto de seu teatro simbolista, os elementos que examinamos separadamente em uma ou outra peça se apresentam, de uma forma ou de outra, em cada um dos textos. As repetições de *Maleine* e das *Sept Princesses* também ecoam na linguagem infantil de *Mélisande* e no universo claustrofóbico de *Les Aveugles*. Pelléas, transtornado pelo amor que toma conta de sua alma, preenche

os intervalos de seu silêncio com descrições de navios, fontes e subterrâneos. A desintegração do diálogo, que observamos em *L’Intruse*, igualmente caracteriza algumas das falas de Bellangère, uma das irmãs do pequeno Tintagiles. O trágico cotidiano, que destrói a felicidade familiar de *Intérieur*, inscreve-se também na morte após o parto traumatizante da mãe que agoniza em um dos quartos à espera da intrusa. O personagem sublime, implacável mesmo perante uma criança, não poupa as vítimas de um amor impossível. Com isso, as personagens flutuam em cena, incertas sobre quem são, o que foram, o que talvez venham a ser. Ignoram qualquer informação mais importante sobre sua própria existência, inconscientes do que quer que seja viver. São vividas por sua vida, desprovidas de vontade ou de desejo de compreender o que é existir. Diante da morte ou do arrebatamento do amor, algumas tentam sufocar o silêncio com palavras vazias e outras balbuciam frases desarticuladas para logo se calarem.

Para alguns críticos e estudiosos, uma das principais razões que, em parte, justificam o esquecimento da obra de Maeterlinck, foi o fato de ele mesmo ter repudiado seu primeiro teatro, reduzindo-o a uma aventura juvenil. Como ocorre com muitos autores, o valor da própria obra, às vezes, não é percebido. Para isso, entretanto, há a crítica, que incansavelmente sempre buscará reconhecer e legitimar, com bom senso e equilíbrio, o legado de um autor.

Em sua época, Maeterlinck foi amplamente aclamado. O Simbolismo deve a ele o seu teatro, independentemente das críticas e ressalvas que o drama simbolista até hoje recebe. Como vimos, há sinais de uma redescoberta de seu primeiro teatro, com a permanência de sua obra no meio acadêmico e também com a publicação de novos estudos.

Quando visitei o *Cabinet Maeterlinck*, em Gand, indaguei a Monsieur Christian Angelet, diretor da *Fondation Maurice Maeterlinck*, o porquê do ocaso do dramaturgo belga. Após refletir por uns poucos segundos, Monsieur Angelet respondeu: “Maeterlinck n’est plus à la mode”. relatei tal conversa a meu orientador belga, o professor Marc Quaghebeur, que, calmamente, retrucou, “Monsieur Angelet est un pessimiste”. Minha reação foi apenas um breve sorriso, logo substituído por um semblante preocupado, talvez por não ainda não ter condições de decidir em qual

opinião eu deveria acreditar. Pelo menos em parte, ambos estão certos, o que, admito, não contribui muito para a questão.

Para mim, o fato de um autor estar fora de moda não significa que sua obra necessariamente tenha sido esquecida. De qualquer forma, e esta pesquisa é evidência disso, acredito que o primeiro teatro de Maeterlinck e suas concepções de diálogo de segundo grau, drama estático, personagem sublime e teatro de andróides representam não apenas um capítulo valioso da história do teatro, mas também documentos valiosos, testemunhos de uma época e de uma maneira de ver o mundo e a arte, elementos fundamentais para o entendimento do que foi o teatro simbolista e de sua importante contribuição para o advento das vanguardas e do teatro moderno.

Dessa forma, este trabalho é uma tentativa de resgatar o teatro simbolista de Maurice Maeterlinck das trevas do silêncio em que está sepultado, para que ele não se torne apenas um nome vazio perdido numa placa de rua.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Bibliografia de Maurice Maeterlinck:

1.1 – Teatro:

Théâtre Complet - tome I: *La princesse Maleine* (1890), *L'intruse* (1891) et *Les aveugles* (1891); tome II: *Pelléas et Mélisande* (1892); *Alladine et Palomides* (1894), *Intérieur* (1894); *La mort de Tintagiles* (1894); tome III: *Aglavaine et Sélysette* (1896), *Ariane et Barbe-Bleu* (1901), *Soeur Béatrice* (1901). Genève: Slatkine, 1979.

Le Réveil de L'Âme (édition établie par Paul Gorceix). Bruxelles: Éditions Complexe, 1999. 3 tomes.

L'Oiseau bleu. Bruxelles: Éditions Labor, 1998.

Le Miracle de Saint-Antoine. Bruxelles: Éditions Labor, 1991.

Pelléas et Mélisande. Bruxelles: Éditions Labor, 1983.

La princesse Isabelle: pièce en vingt tableaux. Paris: Fasquelle, 1935.

Le bourgmestre de Stilmonde. Paris: Édouard-Joseph, 1919.

Monna Vanna: pièce en trois actes. Paris: Charpentier et Fasquelle, 1913.

Pelléas et Mélisande: drama lyrique en cinq actes; musique de Claude Debussy. Paris: Fasquelle, 1902.

Pelléas et Mélisande (commentaires et notes de Pierre Citti). Paris: Fasquelle, 1901.

1.2 – Poesia:

Serres chaudes, Quinze Chansons, La Princesse Maleine (préface de Paul Gorceix). Paris: Gallimard, 1983.

Serres chaudes - suivies de Quinze Chansons. Bruxelles: Lacomblez, 1912.

1.3 – Ensaios e Agendas de trabalho:

Carnets de travail: 1881-1890 (édition annotée et établie par Fabrice Van de Kerckhove). Bruxelles: Labor/AML, 2002. 2 tomes.

Le Trésor des humbles. Bruxelles: Labor, 1998.

Introduction à une psychologie des songes (1886-1896): textes réunis et commentés par Stefan Gross. Bruxelles: Labor, 1985.

Un théâtre d'Androïdes (édition établie par É. Capiou-Laureys). In: *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*. Gand, 1977. Tome XXIII.

Le Cahier bleu (édition établie par J. Wieland-Burston). In: *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*. Gand, 1976. Tome XXII.

L'autre monde ou Le cadran stellaire. New York: Édition de la Maison Française, 1942.

L'ombre des ailes. Paris: Fasquelle, 1936.

Le sablier. Paris: Fasquelle, 1936.

La grande loi. Paris: Fasquelle, 1933.

La grande féerie. Paris: Charpentier, 1929.

Le double jardin. Paris: Charpentier et Fasquelle, 1924.

Le débris de la guerre. Paris: Charpentier, 1916.

La mort. Paris: Arthème Fayard, 1913.

Le temple enseveli. Paris: Charpentier, 1912.

Morceaux choisis; introd. Mme. Georgette Leblanc. Paris: Nelson, n/d.

1.4 – Biologia/Entomologia:

La vie des fourmis. Paris: Charpentier, 1930.

La vie des termites. Paris: Fasquelle, 1927.

L'intelligence des fleurs. Paris: Charpentier, 1918.

La vie des abeilles. Paris: Charpentier, 1917.

1.5 – Autobiografia:

Bulles bleues: souvenirs heureux. Bruxelles: Éditions Complexe, 1949.

1.6 – Traduções:

L'Ornement des noces spirituels, de Ruysbroeck l'Admirable. Bruxelles: Lacomblez, 1990.

La tragédie de "Macbeth", de W. Shakespeare. Paris: Fasquelle, 1910.

Annabella ('Tis a pity she's a whore), drame em cinq actes de John Ford. Paris: Orlendorff, 1895.

1.7 - Obras traduzidas para o português:

A vida das abelhas. São Paulo: Martin Claret, 2001. (Trad. Cândido Figueiredo).

A sabedoria e o destino. São Paulo: Pensamento, 1983. (Trad. Monteiro Lobato).

Peleás e Melisanda. Rio de Janeiro: Emebê, 1977. (Trad. Newton Belleza).

A Intrusa. Porto Alegre: Centro de Arte Dramática da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1967. (Trad. Guilhermino César).

O pássaro azul. Rio de Janeiro: Editora Delta, 1962. (Trad. Carlos Drummond de Andrade).

A vida das abelhas. São Paulo: Pensamento, 1947. (Trad. Maria José Sette Ribas, revista por Monteiro Lobato).

O tesouro dos humildes. São Paulo: Pensamento, 1945. (Trad. Maria José Sette Ribas).

A sabedoria e o destino. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1901. (Trad. e introd. Nestor Vitor).

A Intrusa. s/d. (Trad. F. Rebello de Almeida).

2. Bibliografia sobre Maurice Maeterlinck:

2.1 - Volumes consagrados ao autor:

ANDRIEU, Jean-Marie. *Maurice Maeterlinck*. Paris: Éditions Universitaires, 1962.

BODART, Roger. *Maurice Maeterlinck ou l'absurde dépassé*. Bruxelles: Lucien de Meyer, 1960.

Colloque International de Gand (27 nov 1992). *Actes du Colloque International de Gand: "Pelléas et Mélisande" /* édités par Christian Angelet. In: *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck* Gand, 1992. tome XIX.

COMPÈRE, Gaston. *Le théâtre de Maurice Maeterlinck*. Bruxelles: Palais des Académies, 1955.

_____. *Maurice Maeterlinck*. Paris: La Manufacture, 1990.

DELAY, Nancy. *Vers le 'regime nocturne' de l'imaginaire: le théâtre d'entre-deux-siècles de M. Maeterlinck*. Florence: Université de Florence, 1999-2000. Thèse de Doctorat.

DESCAMPS, Maryse. *Maurice Maeterlinck*. Bruxelles: Éditions Labor, 1986.

DONEUX, Guy. *Maurice Maeterlinck: une poésie, une sagesse, un homme*. Bruxelles: Académie Royale de Langue et de Littérature Française, 1961.

GORCEIX, Paul. *Les affinités allemandes dans l'oeuvre de Maurice Maeterlinck: contribution à l'étude du symbolisme français et du romantisme allemand*. Paris: PUF, 1975.

HANSE, Joseph et VIVIER, Robert (direction). *Maurice Maeterlinck*. Bruxelles: La Renaissance du Livre, 1962.

KNAPP, Betina. *Maurice Maeterlinck*. Boston: Twayne Publishers, 1975.

KONRAD, Linn B. *Modern drama as crisis: the case of Maurice Maeterlinck*. Frankfurt: Peter Lang, 1986.

LECAT, Maurice. *Le Maeterlinckianisme*. Bruxelles: Castaigne, 1937.

McGUINNESS, Patrick. *Maurice Maeterlinck and the making of modern theatre*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

PASQUIER, Alex. *Maurice Maeterlinck*. Bruxelles: la Renaissance du Livre, 1963.

POSTIC, Marcel. *Maeterlinck et le Symbolisme*. Paris: Nizet, 1970.

QUAGHEBEUR, Marc (direction). *Présence / Absence de Maurice Maeterlinck: Colloque de Cerisy, 2-9 septembre 2000*. Bruxelles: AML / Labor, 2002.

RYKNER, Arnaud. *L'envers du théâtre: dramaturgie du silence de l'âge classique à Maeterlinck*. Paris: José Corti, 1996.

STURGIS, Granville Forbes. *The psychology of Maeterlinck as shown in his dramas*. Boston: Richard G. Badger, 1914.

THOMAS, Edward. *Maurice Maeterlinck*. London: Methuen & Co., 1911.

UBIALI, Elizabeth. *Da cabana ao infinito: uma viagem-sonho em 'O Pássaro azul' de M. Maeterlinck*. São Paulo: Anablume, 2002.

WORTH, Katherine. *Maeterlinck's plays in performance*. Cambridge: Chadwyck-Healy Inc., 1985.

2.2 – Prefácios, ensaios e artigos:

Modernité de Maeterlinck / Denis Marleau. In: *Alternatives Théâtrales*, 73/74, 2002. p.77. Ministère de la Culture de la Communauté Française de Belgique

ANDERSEN, Zsuzsanna Bjorn. "Maurice Maeterlinck". In: *Il y a cent ans, la Belgique: textes et documents de Georg Brandes*. Bruxelles, Éditions Labor, 1990. p.105-114.

ARTAUD, Antonin. "Préface" In: MAETERLINCK, M. *Douze Chansons*. Paris: Stock, 1923.

BERG, Christian. "Maurice Maeterlinck et le troisième personnage". In: *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*. Gand, 1991. Tome XXVIII. p.33-45.

CANTONI, Delphine. "La poétique du silence dans *Pelléas et Mélisande*". In: *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*. Gand, 1992. tome XXIX. p.71-117.

DECAUDIN, Michel. "Maeterlinck et le Symbolisme": In: *Europe - revue mensuelle*, juillet/août 1962, p.107-114.

DESONAY, Fernand. "Le Théâtre de Maeterlinck". In: *Académie Royale de Langue et de Littérature Française*. Bruxelles, 1964. p.275-288.

ELLEHAUGE, Martin. *Striking figures among modern English dramatists - with an introductory essay on Maeterlinck*. Copenhagen: Levin & Munksgaard Publishers, 1931.

GORCEIX, Paul. "Le statisme dans le premier théâtre de Maurice Maeterlinck". In: AUTRAND, Michel (textes réunis et présentés par). *Statisme au théâtre: actes du Colloque organisé par le Centre de Recherches sur l'Histoire du théâtre* – Université Paris IV, 17-19 mars 1994. Paris: La Licorne, 1995.p.157-165.

_____. "La modernité de *Serres chaudes*". In: *Annales de la Fondation M. Maeterlinck*. Gand, 1991. tome XXVIII. p.47-62.

GROSS, S. "Maeterlinck et l'humour au second degré". *Les Lettres Romanes*, 40/3-4, 1986. p.275-283.

_____. "Maeterlinck: père prodige du surréalisme". In: *Annales de la Fondation M. Maeterlinck*. Gand, 1980. tome XXVI. p.119-39.

KERCHOVE, Arnold de. "Il faut absolument relire Maeterlinck", *Planète, revue de bibliothèque*, juillet/août 1962, n.5, p.89-97.

KONRAD, Linn B. "Comment comprendre le 'tragique quotidien' de Maeterlinck?". In: *Annales de la Fondation M. Maeterlinck*. Gand, 1978. tome XXIV. p.19-33.

LUCET, Sophie. "*Pelléas et Mélisande* et l'esthétique du théâtre symboliste: mise en scène et dramaturgie". In: *Annales de la Fondation M. Maeterlinck*. Gand, 1992. tome XXIX. p.27-48.

LE BOT, Marc. "Maeterlinck et Kandinsky". In: *Europe, revue mensuelle*, juillet/août 1962.

LUTAUD, Christian. "Lecture", MAETERLINCK. *Pelléas et Mélisande*. Bruxelles: Éditions Labor, 1983. p.71-111.

_____. "Souvenirs shakespeariens dans le théâtre de Maeterlinck". In: *La Fenêtre Ardente*. 1974. p.28-73.

_____. "Le mythe maeterlinckien de l'anneau d'or engloutie". In: *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*. Gand, 1978. tome XIV. p.57-119.

_____. "Macbeth dans l'oeuvre de Maeterlinck". In: *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*. Gand, 1974-1975. tome XX-XXI. p.21-207.

_____. "Maeterlinck et la Bible". In: *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*. Gand, 1974-1975. tome XVI. p.39-124.

Maurice Maeterlinck. In: *Correspondance – revista hispano-belga*, n.6. Albacete: Gráficas y Cartonajes Colomer, S.A., noviembre 2000.

POUILLIART, Raymond. "*La Princesse Maleine*: cent ans après". In: *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*. Gand, 1991. tome XXVIII. p.9-23.

_____. "L'orientation religieuse de Maurice Maeterlinck entre 1887 et 1888". In: *Académie Royale de Langue et de Littérature Française*. Bruxelles, 1964. p.245-274.

_____. "Maurice Maeterlinck de 1889 à 1891". In: *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*. Gand, 1962. tome VIII. p.11-37.

RIFFATERRE, Michael. "Traits décadents dans la poésie de Maeterlinck". In: *La production du texte*. Paris: Seuil, 1979.

RILKE, Rainer Maria. "Maurice Maeterlinck". In: *Synthèses*, 17/195, 1962. p.60-73.

TOLEDO, Marleine Paula Marcondes. *Maeterlinck, o "Shakespeare Belga"*. In: *O Estado de São Paulo*. Cultura, São Paulo, 15 de agosto 1987. p.3.

TREILHOU-BALAUDÉ, Catherine. "Voir au lieu d'agir, Maeterlinck ou le drame du regard". In: *Mise en crise de la forme dramatique: 1880-1910* (études réunies par Jean-Pierre Sarrazac). Centre d'Études Théâtrales de l'Université Catholique de Louvain et Institut d'Études Théâtrales de l'Université Paris III. Actes du Colloque des 10-11-12 décembre 1998. Louvain-la-Neuve, *Études théâtrales* 15-16/1999. p.121-129.

VÍTOR, Nestor. "Introdução ao livro *A Sabedoria e o Destino*, de Maurice Maeterlinck". In: *Obras Completas de Nestor Vítor*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura / Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973. vol. II. Coleção de Textos da Língua Portuguesa Moderna.

WORTH, Katherine. "Maeterlinck in the light of the Absurd". In: *Around the Absurd*, ed. by R. Cohn and E. Brater. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1990. p.19-32.

3. Bibliografia sobre a Bélgica (história e literatura):

ARON, Paul. *Les écrivains belges et les socialisme (1880-1913): l'expérience de l'art social : d'Edmond Picard a Émile Verhaeren*. Bruxelles: Labor, 1985.

BARONIAN, Jean-Baptiste (Anthologie établie et présentée par). *La Belgique fantastique avant et après Jean Ray*. Bruxelles: Antoine, 1984.

CULOT, J-M. *Bibliographie des Écrivains Français de Belgique: 1881-1960*. Bruxelles: Palais des Académies, 1988.

HANSE, Joseph. *Naissance d'une Littérature*. Bruxelles: Labor, 1992.

LUC, Anne-Françoise. *Le Naturalisme Belge*. Bruxelles: Labor, 1990.

GORCEIX, Paul. *Littérature francophone de Belgique et Suisse*. Paris: Ellipses, 2000.

_____. *Fin de siècle et symbolisme en Belgique: Oeuvres poétiques*. Bruxelles: Éd. Complexe, 1998.

GUIETTE, Robert. *Écrivains Français de Belgique au XIXe. siècle*. Collection Lagarde et Michard - complément au tome V. Paris: Bordas, s/d.

LYSOE, Eric. *Littératures fantastiques: Belgique, terre de l'étrange*. Bruxelles: Labor, 2005. 3 tomes.

MABILLE, Xavier. *Histoire politique de la Belgique: facteurs et acteurs de changement*. Bruxelles : CRISP, 1986.

MOCKEL, Albert. *Esthétique du symbolisme: Propos de littérature (1894); Stéphane Mallarmé, un héros (1899); textes divers*; Précédés d'une étude sur Albert Mockel par Michel Otten. Bruxelles: Palais des Académies, 1962.

PAQUE, Jeannine. *Le Symbolisme Belge*. Bruxelles: Labor, 1989.

PICHOIS, Claude. *L'image de la Belgique dans les Lettres Françaises de 1830 à 1870 - esquisse méthodologique*. Paris: Librairie Nizet, 1957.

QUAGHEBEUR, Marc. *Lettres belges entre absence et magie*. Bruxelles: Labor, 1990.

_____. *Balises pour l'histoire des lettres belges*. Bruxelles: Labor, 1998.

WEISGERBER, Jean. *Les Avant-Gardes Littéraires en Belgique*. Bruxelles: Labor, 1991.

WOUTERS, Liliane. *Panorama de la poésie française de Belgique*. Bruxelles: Éditions J. Antoine, 1976.

4. Bibliografia sobre o Simbolismo e o teatro simbolista:

BALAKIAN, Anna. *O Simbolismo*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

BLOCK, Haskell M. *Mallarmé and the Symbolist Drama*. Detroit: Wayne State University Press, 1963.

COHN, Robert Greer. *Mallarmé in the Twentieth Century*. Cranbury: Associated University Presses, 1998.

CORNELL, William Kenneth. *The Symbolist Movement*. New Haven: Yale University Press, 1951.

DEAK, Frantisek. *Symbolist theater: the formation of an avant-garde*. London: Johns Hopkins University Press, 1993.

DELEVOY, Robert L. *Symbolists and Symbolism*. New York: Rizzoli International, 1978.

DIDIER, Sophie et GARCIN, Étienne. *Le symbolisme*. Paris: Ellipses, 2000.

FONTAINAS, André. *Mes souvenirs du symbolisme*. Paris: Nouvelle Revue Critique, 1928.

GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista: textos doutrinários comentados*. São Paulo, Atlas, 1994.

_____. *O poético: magia e iluminação*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

KNOWLES, Dorothy. *La réaction idéaliste au theatre depuis 1890*. Paris: Libraries E. Droz, 1973.

MARCHAL, Bertrand. *Lire le Symbolisme*. Paris: Dunod, 1993.

MARIE, Gisèle. *Le Théâtre Symboliste*. Paris: Nizet, 1973.

MICHAUD, Guy. *Méssage Poétique du Symbolisme*. Paris: Libraire Nizet, 1947. 4 vol.

MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira: Simbolismo (1893-1902)*. São Paulo: Cultrix, 1973.

MORETTO, Fúlvia M.L. *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

MURICY, J. C. de Andrade. *Panorama do Movimento Simbolista Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

PEYRE, Henri. *Qu'est-ce que le symbolisme?* Paris: PUF, 1974.

ROBICHEZ, Jacques. *Le symbolisme au théâtre: Lugné-Poe et les débuts de l'Oeuvre*. Paris: L'Arche, 1972.

SCHMIDT, Albert-Marie. *La littérature symboliste (1870-1900)*. Paris: PUF, 1963.

TODOROV, T. *Symbolisme et interprétation*. Paris: Seuil, 1978.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*; trad. José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

5. Bibliografia sobre teatro:

AMARAL, Ana Maria. *O ator e seus duplos: máscaras, bonecos, objetos*. São Paulo: SENAC / EDUSP, 2002.

ANTOINE, André. *Le Théâtre*. Paris: Éditions de France, 1932.

_____. *Mes souvenirs sur le 'Théâtre Libre'*. Paris: Arthème Fayard, 1921.

- ARSAC, Louis. *Le théâtre français du XIXe siècle*. Paris: Ellipses, 1996.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- ASLAN, Odette (org.). *L'Art du Théâtre*. Paris: Seghers, 1963.
- _____. *O ator no século XX*; trad. Rachel de Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1994.
- BABLET, Denis. *Edward Gordon Craig*. Paris: Larche, 1962.
- BÉGUIN, Albert. *L'âme romantique et le rêve: essai sur le romantisme allemand et la poésie française*. Paris: José Corti, 1960.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- BERETTA, Alain. *Le tragique*. Paris: Ellipses, 2000.
- BONNABEL, Anne-Marie et MILHAUD, Marie-Lucile. *À la découverte du théâtre*. Paris: Ellipses, 2000.
- BORIE, Monique, ROUGEMONT, Martine de et SCHERER, Jacques. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*, trad. Helena Barbas. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.
- BOWRA, C.M. *The Romantic Imagination*. London: Oxford University Press, 1950.
- BOWERS, Fredson Thayer. *Elizabethan revenge tragedy: 1587-1642*. Princeton: Princeton University Press, 1966.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997.
- CHALAYET, Sylvie et KWAHULÉ, Koffi. *Ubu: parcours de lecture*. Paris: Bertrand Lacoste, 1993.
- CLARK, Barrett H. *The British and American Drama of To-Day: outline of their study*. Cincinnati: Stewart & Kidd Company, 1921.
- COSTA, Marta Morais da. *A obra dramática de Roberto Gomes: temas e configuração*. São Paulo, FFLCH/USP, 1978. Dissertação de mestrado. Orientador: Décio de Almeida Prado.
- DIDEROT, Denis. *Le drame bourgeois in: Oeuvres complètes*. Édition Critique et annotée par Jacques Chouillet et Anne-Marie Chouillet. Paris: Hermann, 1980.

DUMUR, Guy (direction). *Encyclopédie de la Pléiade: Histoires des Spetacles*. Paris: Gallimard, 1965.

ESSLIN, Marin. *Uma anatomia do drama*; trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1978.

_____. *O teatro do Absurdo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1968.

EYNAT-CONFINO, Irene. *Beyond the mask*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1987.

FLANNERY, James W. *W.B. Yeats and the Idea of a Theatre*. London: Yale University Press, 1989.

FARIA, João Roberto. *Idéias Teatrais: o século XIX no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

FORD, John. *Tis pity she's a whore*. Menston: Scolar Press, 1969.

FOURNEL, Paul. *Les marionnettes*. Paris: Bordas, 1982.

FRAGA, Eudinyr. *O Simbolismo no teatro brasileiro*. São Paulo: Art & Tec, 1992.

FRYE, Northop. *Anatomia da crítica*; trad. Péricles Eugênio da Silva. São Paulo: Cultrix, 1973.

GILES, Annie. *Images de la marionnette dans la littérature*. Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1993.

GUINSBURG, Jacob. *Stanislávski, Meyerhold & Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

IBSEN. *Seis Dramas*, com prefácio de Conde Prozor. Porto Alegre: Globo, 1944.

IONESCO, E. *Notes et contre-notes*. Paris: Gallimard, 1966.

JARRY, Alfred. *Tout Ubu*. Paris: Livre de Poche, 1962.

JURKOWSKI, Henrik. *Aspects of puppet theatre*. London: Puppet Centre Trust, 1988.

KOWZAN, Tadeusz. *Sémiologie du théâtre*. Paris: nathan, 1992.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do teatro brasileiro*. São Paulo: Global Editora, 1997.

_____. *O texto no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

- MALLARMÉ, S. "Crayonné au Théâtre". In: *Divagations*. Paris: Charpentier, 1922.
- McCORMICK, John and PRATASIK, Bennie. *Popular puppet theatre in Europe, 1800-1914*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- McFARLANE, James (org.) *The Cambridge Companion to Ibsen*. New York: Cambridge University Press, 1994.
- MICHALSKI, Yan. *Ziembinski e o Teatro Brasileiro*. São Paulo/Rio de Janeiro: Hucitec/Ministério da Cultura - Funarte, 1995.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999. (Trad. J. Guinsbrug e Maria Lúcia Pereira).
- PIGNARRE, Robert. *Histoire du Théâtre*. Paris: Presses Universitaires de France, 1945.
- PLASSARD, Didier. *L'acteur en effigie: Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques – Allemagne, France, Italie*. Lausanne: L'Âge d'Homme / Institut International de la Marionnette, 1992.
- PRADO, Décio de Almeida. *Teatro de Anchieta a Alencar*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Ática, 1984.
- _____. *História concisa do teatro brasileiro*. São Paulo: Edusp, 1999.
- _____. *Teatro em progresso*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- RAMOS, Luiz Fernando. *O parto de Godot e outras encenações imaginárias: a rubrica como poética da cena*. São Paulo: Hucitec FAPESP, 1999.
- RIBARD, Dinah et VIALA, Alain. *Le tragique*. Paris: Gallimard, 2002.
- ROMILLY, Jacqueline de. *A tragédia grega*. Brasília: Editora UnB, 1998.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- _____. *Prismas do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *Introdução às grandes teorias do teatro*; trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- _____. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro; trad. Mônica Stahel*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *Ler o teatro contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SARRAZAC, Jean-Pierre (org.). *Mise en crise de la forme dramatique: 1880-1910* (études réunies par Jean-Pierre Sarrazac). Centre d'Études Théâtrales de l'Université Catholique de Louvain et Institut d'Études Théâtrales de l'Université Paris III. Actes du Colloque des 10-11-12 décembre 1998. Louvain-la-Neuve, Cahier *Études théâtrales* 15-16/1999.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*, trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

STYAN, J.L. *Modern drama in theory and practice 2: Symbolism, Surrealism and the Absurd*. Melbourne: Cambridge University Press, 1994.

WILLIAMS, Raymond. *Drama in Performance*. Middlesex: Penguin Books, 1968.

TILLIS, Steve. *Toward an aesthetics of the puppet: puppetry as a theatrical art*. New York: Greenwood Press, 1992.

UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre*. Paris: Éditions Sociales, 1977.

WILLIAMS, Raymond. *Modern Tragedy*. Stanford: Stanford University Press, 1966.

_____. *Drama in Performance*. Baltimores: Penguin Books, 1972.

WORTH, Katherine. *The Irish Drama from Yeats to Beckett*. London: The Athlone Press, 1986.

6. Bibliografia geral:

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Cultrix, 1992.

APOLLINAIRE, G. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1991. 3 vol.

APPIA, Adolphe. *Oeuvres Complètes*. Édition élaborée et comentée par Marie L. Bablet-Hahn. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1991.

BALAKIAN, Anna. *Surrealism: the road to the Absolute*. Chicago: University of Chicago Press, 1986. 3 ed.

BALZAC, Honoré de. *Séraphîta*. Paris: Les Introuvables, 1973.

BARTHES, Roland. *Oeuvres complètes*. Paris: Seuil, 1993.

BANDEIRA, Manuel. *Poesia Completa e Prosa*, org. pelo autor. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. *Les Fleurs du Mal*. Paris: Libro, 1994.

_____. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1935

BECKETT, Samuel. *En attendant Godot*. Paris: Éditions de Minuit, 1952.

BEAUMARCHAIS, J.P. de, COUTY, Daniel et REY, Alain. *Dictionnaire des Littératures de Langue Française*. Paris: Bordas, 1984.

BOYCE, Charles. *The Wordsworth Dictionary of Shakespeare*, foreword by Terry Hands. New York: Wordsworth Editions Ltd., 1990.

BRAITH, Bete. *A personagem*. São Paulo: Ática, 2000. 7 ed.

BRUNEL, Pierre (direction). *Dictionnaire des mythes littéraires*. Monaco: Éditions du Rocher, 1988.

CÂNDIDO, Antonio. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental: Fin-de-siècle e depois*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1964. Vol.VI.

CHEVALIER, Jean et GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1982.

D'ARRAS, Jean. *Romance de Melusina ou a História dos Lusignan*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DE QUINCEY, Thomas. *Collected writings of Thomas De Quincey*. Edinburgh: Adam and Charles Black, 1890.

FLAUBERT, Gustave. *Salammô*. Paris: Bookking International, 1993.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*; trad. Marisa Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GILMAN, Lawrence. *Debussy's 'Pelléas et Mélisande': a guide to the opera with musical examples from the score*. New York: G. Schirmer, 1907.

GOETHE, Joham Wolfgang von. *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*, trad. Simone Neto Nicolino. São Paulo: Ensaio, 1994.

GOMES, Álvaro Cardoso & VECHI, Carlos Alberto. *A estética romântica: textos doutrinários comentados*. São Paulo: Atlas, 1992.

GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

HELLENS, Franz. *Mélusine ou la robe de Saphir*. Préface de Paul Gorceix. Bruxelles: Les Eperonniers, 1987.

HUYSMANS, J.K. *À Rebours*. Paris: Fasquelle, 1955.

KÂLIDÂSA. *Sakuntalâ e outras histórias de heróismo e amor na Índia Antiga*. trad. J.B. de Mello e Souza. Rio de Janeiro: Tecnoprint, s/d.

KANDINSKY, Wassily. *Do espiritual na arte e na pintura em particular*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MALLARMÉ, Stéphane. *Oeuvres Complètes* (édition établie et annotée par Henri Mondor et G. Jean-Aubry). Paris: Gallimard, 1984.

NERUDA, Pablo. "Pelleas y Melisande". In: *Poemas*. Barcelona: Plaza & Javés Editora, S.A., 1993.

NOIRAY, Jacques. *Le Romancier et la Machine: l'image de la machine dans le roman français*. Paris: José Corti, 1982.

PLATÃO. *O Banquete ou Do Amor*. Trad., introdução e notas J. Cavalcante Souza. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1966.

POE, Edgar Allan. *The portable Poe*. Selected and Edited with an Introduction and Notes by Philip Van Doren Stern. New York: Penguin Books, 1977.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*; trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

PROPP, Vladimir. *Morphologie du conte*. Paris: Éditions du Seuil, 1970.

RIMBAUD, Arthur. *Oeuvres Complètes* (éd. Établie, présentée et annotée par Antonie Adam). Paris: Gallimard, 1983.

ROOM, Adrian. *Room's Classical Dictionary: the origins of the names of characters in Classical Mythology*. London: Routledge & Kegan Paul, 1983.

ROSENBERG, Harold. *A tradição do novo*; trad. Cesar Tozzi. São Paulo: Perspectiva, 1974.

ROSENFELD, Anatol. *História da Literatura e do Teatro Alemães*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet, prince of Denmark*. London: Penguin Books, 1960.

_____. *King Lear*. London: Penguin Books, 1994.

_____. *Macbeth*. London: Penguin Books, 1961.

SÓFOCLES. *Tragedias*. Barcelona: Clásicos Universales Planeta, 1999.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 até hoje*. Rio de Janeiro: Vozes, 1977.

THIBAUD, Robert-Jacques. *Dictionnaire de Mythologie et de Symbolique Grecque*. Paris: Dervy, 1996.

Tristão e Isolda. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994. 8 ed. (Trad. Maria do Anjo Braamcamp Figueiredo).

TOLSTOI, Leon. *O que é Arte?*; trad. Bete Torii. São Paulo: Ediouro, 2002.

VERLAINE, Paul. *Poèmes saturniens*. Paris: Classiques Français / Maxi-Poche, 1993.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM. *Axël*. Paris: Le courrier du livre, 1969.

_____. *Oeuvres Complètes*. Paris: Mercure de France, 1924.

WEISGERBER, Jean (direction). *Les avant-gardes littéraires en Belgique*. Bruxelles: Éditions Labor, 1991.

WOUTERS, Liliane. *Panorama de la poésie française de Belgique (anthologie)*. Bruxelles: Éditions Jacques Antoine, 1976.

WOUTERS, Liliane et BOSQUET, Alain. *La période francophone de Belgique: 1804-1884*. Bruxelles: Éditions Traces, 1985.

APÊNDICE: DOSSIÊ ICONOGRÁFICO

Fotos: *Cabinet Maeterlinck, Alternatives théâtrales* 73-74, 2002 e
Correspondance, nº6, 2000.

Maurice Maeterlinck. Reproducción de Nicole Hellyn / AML.

Agenda e o Cahier Bleu

Rue Maurice Maeterlinck, Louvain-laNeuve, Belgique.

O artigo de 24 de agosto de 1890 de Octave Mirbeau sobre *La Princesse Maleine*.

Soeur Béatrice, peça do segundo teatro de Maeterlinck. *Mise en scène* de Meyerhold, Théâtre Komissarjevskaja, 1906.

L'Oiseau bleu, mise en scène de Stanislavski, 1908.

Mise en scène de Claude Régy, Théâtre Gérard Philipe, Saint-Denis, 1997.

Manuscrito de *Un théâtre d'Androïdes*

Gand, cidade natal de Maeterlinck.