

2

Maurice Maeterlinck e o nascimento do teatro simbolista na França

O movimento simbolista começou na França, no séc. XIX, com os poetas neo-românticos, entre eles Stéphane Mallarmé (1842-1898), autor de *L'après-midi d'un faune*, musicado por Debussy. Também seguidores ardorosos do simbolismo foram os poetas ditos maeterlinckianos, conhecidos como “os jovens poetas”, Paul Fort entre eles. O simbolismo começou a se manifestar em oposição ao “mimetismo” da realidade introduzido pelos naturalistas ligados ao escritor Émile Zola, no final do séc. XIX. Esse movimento de poetas foi considerado também um movimento teatral a partir das encenações da obra do poeta belga Maurice Maeterlinck (1862-1949). A data de 17 de maio de 1893³ marca o início do movimento teatral simbolista, quando *Pelléas et Mélisande* foi encenada, em Paris, no teatro *Bouffes-Parisiens*, regida pelo então jovem (23 anos), Lugné-Poe e assistida pelo crítico Camille Mauclair, um dos jovens maeterlinkianos. O autor deu-lhes orientação desde sua Bélgica natal. A montagem, que inaugurava o *Théâtre de L'Oeuvre*, de Lugné-Poe e Paul Fort, ainda em sua sede provisória, foi uma revelação. A sensibilidade de Maeterlinck era completamente diferente das “viandes pourris” e das máquinas assassinas de Zola e Fernand Ices, autores respectivamente de *La Bête Humaine* e de *Les Bouchers*, adaptadas e encenadas por André Antoine, em seu *Théâtre Libre*. A peça de Maeterlinck conquistou artistas e público. Entretanto, a crítica da época foi implacável para com a nova onda teatral. *Le Figaro* publicou, no dia seguinte ao da estréia, 18 de maio, uma crítica de Henry Fouquier, da qual transcrevo um trecho:

Hier, à l'heure des Vèpres, nous avons été conviés au théâtre des Bouffes-Parisiens, dont les murs furent étonnés, à un office dramatique. Plus simplement, on nous invita à la représentation unique d'un drame imprimé déjà, de M. Maeterlinck, drame intitulé: *Pelléas et Mélisande*, des noms, à allure shakespearienne, des héros de l'oeuvre. J'ai employé avec intention ce mot

³Marco a data da estréia de *Pelléas et Mélisande* como o início do movimento do teatro simbolista por convenção. Maeterlinck já estreara, em Paris, em 1891, no *Théâtre de l'Art*, de Paul Fort, com duas peças curtas, *Os Cegos* e *A Intrusa*. Sua linguagem despertou grande interesse, na ocasião.

“office”: car pour quelques-uns, la Maeterlinckophilie est une religion, et plus intolérante, je vous assure, que ne le fut jamais aucun culte. Cette représentation avait été précédée, comme peu d'oeuvres d'art le furent de notre temps, de nombreux articles-préfaces.

Quelques-uns de ces articles se bornaient à satisfaire la légitime curiosité que nous pouvions éprouver à propos du jeune auteur belge: d'autres étaient plus menaçants. On nous disait que nous n'étions ni dignes ni capables de comprendre le génie de M.Maeterlinck, mais que, d'ailleurs, si nous n'admirons pas sans comprendre, nous étions de simples idiots! (...) J'ai le regret de ne pouvoir donner aux maeterlinckistes qu'une demi-satisfaction: je crois que j'ai très bien compris *Pelléas et Mélisande* et en ai même admiré quelques scènes, ce qui me range, pour aujourd'hui, dans le semi-imbéciles seulement.(Henri Fouquier, *Le Figaro*, 18/05/1893).⁴

Vemos que, pela reação apaixonada e irônica da crítica, a nova linguagem teatral e o furor de seus jovens seguidores causaram estranheza. O enfrentamento dos ideais simbolistas com as idéias naturalistas tomou conta dos meios teatrais. Resumindo a questão, esses últimos, representados na cena dramatúrgica por Antoine e seu *Théâtre Libre* - seguidores de Zola –, após o impacto inicial, procuraram se adaptar aos novos tempos, sem desistir, entretanto, do teatro realista/naturalista. Antoine começou a encenar os modernos, ou seja, os autores escandinavos, como Ibsen, Strindberg, mas não aderiu ao simbolismo. Embora o teatro de Antoine se propusesse a ser experimental, a maneira de montar os escandinavos era tradicional, segundo notícias que se tem da época.

Na verdade, Antoine encenou *Os Espectros*, de Ibsen, em 1890, portanto, antes mesmo da estréia de *Os Cegos* e *A Intrusa*, peças curtas de Maeterlinck encenadas no *Théâtre D'Art*, de Paul Fort, em 1891. Aparentemente, a estréia de

⁴Tradução: Ontem, à hora das Vésperas, fomos convidados para ir ao teatro Bouffes-Parisiens, cujas paredes se assombraram com um ofício dramático. Mais simplesmente, fomos convidados à representação única de um drama já impresso, de M. Maeterlinck, drama intitulado: *Pelléas e Mélisande*, nomes de nobreza shakespereana, dos heróis da obra. Empreguei, com intenção, a palavra “ofício” porque, para alguns a Maeterlinckofilia é uma religião, e mais intolérante, eu vos asseguro, que jamais foi nenhum culto. Esta representação foi precedida, como poucas obras de arte o foram em nossos tempos, de numerosos artigos-prefácios.

Alguns dos artigos se limitavam a satisfazer a legítima curiosidade que poderíamos ter a respeito do jovem autor belga: outras eram mais ameaçadoras. Diziam-nos que nós não éramos dignos nem capazes de compreender o gênio de M. Maeterlinck, e que, em consequência, se nós não admirávamos sem compreender, nós não passávamos de simples idiotas! (...) Lamento não poder dispensar aos maeterlinckianistas nada mais do que meia satisfação: penso que compreendi muito bem *Pelléas et Mélisande* e cheguei mesmo a admirar algumas cenas, o que me coloca, hoje, na categoria dos meio-imbécis. (Henri Fouquier, *Le Figaro*, 18/05/1893)

Ibsen por Antoine foi muito discreta, pois, quem ficou com a fama de “antinacionalista” por importar “estrangeiros” (os escandinavos), foi Lugné-Poe que teve, inclusive, segundo Camille Monclair, de assinar papéis e preencher documentos responsabilizando-se pela empreitada, para liberar as peças importadas. Complementando as informações sobre a estréia de *Pelléas e Mélisande*, em 1893, Camille Mauclair lembra, em seus *Souvenirs*, de 1913, além dos impasses alfandegários acima relatados, de um interessante detalhe de travestismo no elenco: “*Mélisande, par Mlle. Meuris et Pelléas, travesti par Mlle. Aubry, étaient charmantes. Maeterlinck aide quelqu’un a flâner et son labeur est considérable*”. (*Le Théâtre de L’Ouvre, Naissance du Théâtre Moderne – Exposition Musée D’Orsay – 2005*).

A exposição acima mencionada, do Museu D’Orsay, relata o início da vida teatral do pouco conhecido (à época), Aurélien Lugné, jovem oriundo do meio burguês, aluno do Liceu Condorcet, que antes mesmo de dar início à sua carreira teatral, acrescentou a seu nome uma homenagem a Edgar Allan Poe, passando a se denominar Aurélien Lugné-Poe. No primeiro semestre de 2005, um artigo da revista do teatro empresarial, *Rappel*, fez a chamada para a Exposição do *Musée D’Orsay*, e apresentou Lugné-Poe :

Na virada dos novecentos, enquanto Stanislavski e seu método começavam a difundir, pelos teatros do mundo um perfume de novidade, Lugné-Poe foi, com seu fiel adversário, André Antoine, os que fizeram o teatro francês entrar na era moderna. Sua influência, determinante na primeira metade do séc. XX, é palpável ainda hoje. (*Rappel, Revue du Théâtre Privé*, janeiro a abril, 2005)

Devemos entender o que se passava com o teatro francês no início da modernidade. A descoberta do poeta belga Maurice Maeterlinck ocorreu, na verdade, antes dos acontecimentos de 17 de maio de 1893. O poeta foi, primeiramente, apresentado ao público francês em textos editados, depois vieram as encenações teatrais. Em 1889 saiu, em livro, a primeira edição da *La Princesse Maleine* e seu autor foi saudado, pelo também poeta Octave Mirbeau, como um novo Shakespeare. Dizem as notícias da época que o artigo de Mirbeau incensando Maeterlinck marcou o início da glória do poeta.

Em 1891, e ainda em consequência do artigo, foram apresentadas, como está mencionado acima, no então *Théâtre d'Art*, duas peças curtas de Maeterlinck, *A Intrusa* e *Os Cegos*. Foi nessa época que Lugné-Poe solicitou, em carta a Maeterlinck, que lhe confiasse sua última peça, *Pelléas et Mélisande*. Nesse ínterim, os poetas simbolistas Mallarmé e Verlaine, afeitos às tentativas teatrais (Mallarmé já escrevera *Herodiade*) e também desgostosos com a expressão naturalista, se interessaram pelo teatro de Maeterlinck e endossaram o entusiasmo dos jovens poetas, dando ao também jovem belga o aval que o colocava entre os “escolhidos dos deuses”.

Por seu lado, Maurice Maeterlinck, sem jamais participar de qualquer evento que tivesse seu nome, tímido, sem ser homem de movimentos artísticos ou políticos, viu-se, da noite para o dia, no centro do vendaval. Sua presença em Paris foi exigida pelo movimento em seu favor e, diante da insistência dos jovens poetas, acabou aceitando o convite. Era grande, na imprensa, a expectativa em torno de alguém que mobilizava de tal maneira os poetas auto-denominados “maeterlinckianos”. Estes lançaram exaustivo material sobre o evento, valorizando o simbolismo e estigmatizando o naturalismo. Os jornais, encantados com a polêmica, deram as notícias com destaque. Ao ser entrevistado por Jules Huret, do *Le Figaro*, Maeterlinck surpreendeu pela simplicidade. A descrição que Huret faz do poeta é deliciosa:

É um rapagão de trinta anos, louro, ombros largos, onde o rosto muito jovem – um bigode de adolescente e uma cútis rosa – sério, mas de sorriso fácil, é todo franqueza e sensibilidade; somente a testa é atravessada por rugas; quando fala, seus lábios se contraem nervosamente e, à mais leve animação, as têmporas latejam. Ele fala com uma voz doce e velada, em frases curtas, com uma hesitação que se poderia dizer doentia, como se tivesse verdadeiramente medo das palavras ou que elas lhe fizessem mal. “Conversation avec M. Maeterlinck”. Jules Huret, *Le Figaro*, 01/05/1893).

Konstantin Stanislavski, o diretor russo, acabou montando, no Teatro de Arte de Moscou, em 1908, uma das mais famosas peças de Maeterlinck, *O Pássaro Azul*.⁵ Quando o diretor russo o visitou em sua abadia medieval, na

⁵cf. Stanislavski, *Minha vida na arte* (p. 439)

Normandia, lugar que, segundo o relato de Stanislavski, “parecia o cenário de suas peças”, Maeterlinck recebeu-o sorridente e nada fazia lembrar, na maneira de o poeta se expressar, o autor das peças simbolistas. Segundo o relato, toda a personalidade de Maeterlinck transmitia a simplicidade de um camponês da região, talvez, paradoxalmente, o seu verdadeiro ser. Pois foi este “camponês” que, muitos anos antes, quando perguntado sobre *Pelléas et Mélisande*, durante a entrevista ao jornalista Huret, respondeu simplesmente:

Meu Deus... eu não tenho nada a declarar, é uma peça comum, nem melhor nem pior do que qualquer outra... Eu não compreendo, juro, a emoção vivida pelos autores na primeira representação de suas obras. Por mim, eu vos asseguro que verei *Pelléas et Mélisande* encenada como se ela fosse de alguém que eu conheço, um amigo, um irmão... (Huret, *Le Figaro*, 1893)

O jornalista classificou-o, pela imprensa, de o “poeta-filósofo”. Por este homem, os simbolistas levantavam bandeiras. Para Cecília Meireles, foi importante a sua descoberta. O “poeta-filósofo”, como o chamou o jornalista, teve sua arte em ascensão, continuando sua produção, sempre muito bem acolhida (escreveu inclusive vários ensaios), até sua morte, em 1949. Após a apresentação ao público francês, em 1893, foram registradas outras encenações, esparsas, de suas peças, no decorrer dos anos 40 e 50. Sua produção ficou uns tempos esquecida (nos anos 60 e 70, época de grande agitação política e de teatro brechtiano), indo renascer no final dos anos 70. Para lembrar algumas montagens de suas obras no decorrer dos anos, cito a de *Barbe-Bleue*, de Stanislavski, em 1908; *Le Chateau du Barbe-Bleue*, montagem de Bartok, em 1918, todas elas exemplos de adequação a uma nova linguagem. Em 1978, *Pelléas e Mélisande* voltou a ser encenada por Henri Ronse, em Bruxelas, e em 1993, em Lisboa, Peter Brook inspirou-se em Maeterlinck e Debussy para montar uma opereta, a qual deu o nome de “*Impressions de Pelléas*”. Mas foi somente com Alain Ollivier, em 2003, no teatro Gérard Philipe, em Paris, que a modernidade de Maeterlinck encontrou sua plenitude e a certeza de sua atualidade. Com uma marcação *d’avant-garde*, Ollivier utilizou música incidental, cenários com espaços ilimitados, muitas folhas e muita água sublinhando a ação e lhe conferindo a imprecisão temporal que caracteriza a peça. Um toque de atualidade

recai sobre os personagens, fazendo de Pelléas um vigoroso negro saído dos figurinos revolucionários do séc. XXI, e de Mélisande uma mulher onde os indícios de gravidez são perceptíveis.

Em linhas gerais, o final do séc. XIX marcou as primeiras experiências de modernização do teatro francês, incluindo-se nessa modernidade também Émile Zola e o teatro realista. André Antoine, seguidor de Zola, deu os primeiros passos em direção à essa modernidade, no seu *Théâtre Libre*, porém, foi no *Théâtre de l'Oeuvre* que os escandinavos começaram a ser conhecidos (há quem diga que foi Antoine que os popularizou. Há controvérsias). Ibsen, Strindberg, depois o alemão Hauptmann, foram estudados no século XX, por Peter Szondi, como os iniciadores do teatro moderno. Na mesma época dos escandinavos surgiu o francês Alfred Jarry, com seu irreverente *Ubu Roi*. (Jarry foi secretário de Lugné-Poe, e seu *Ubu Roi* surgiu na época em que ele trabalhava no *Théâtre de l'Oeuvre*). Em linhas gerais, os autores acima citados fizeram, na Europa, a passagem do clássico para o moderno. Segundo Szondi, o que marcou a diferença entre as duas linguagens foi a tensão entre forma e conteúdo. Acompanhando as observações de Peter Szondi a respeito de *Sonho* e *Sonata dos espectros*, ambas de Strindberg, podemos dizer com ele:

Sonho não é absolutamente o espetáculo do próprio homem, isto é, um drama, mas um espetáculo épico *sobre* os homens. Essa estrutura “presentativa” determina também - embora encoberta tanto no tema quanto na forma - *Sonata dos espectros*. Se em *Sonho* ela se manifesta, no tema, como visita da filha de Indra à Terra e na forma como seqüência de cenas própria à revista, aqui ela se oculta atrás da fachada de um drama social tradicional. Ela não se tornou o princípio formal decisivo da obra; antes é inserida como meio que a possibilita. Pois *Sonata dos espectros* se vê diante do mesmo problema das últimas obras de Ibsen [como, por exemplo, *Quando nós os mortos despertarmos...*]: a revelação dramática de um passado silencioso e imerso no íntimo, ou seja, de um passado que escapa à abertura dramática. (p.67).

Essa contradição entre forma e conteúdo é que torna possível uma leitura mais clara do que seja a linguagem dramática moderna. Essa linguagem toma emprestado formas antigas e as insere em um novo modelo. Szondi dá, como exemplo de ressurgimento do “eu épico” na dramaturgia moderna, a personagem do diretor Hummel, de *Sonata dos espectros*, de Strindberg. Essa personagem se apresenta travestido de *dramatis persona*, ou seja, ele parece representar a

personagem dramática habitual (tradicional) e, na verdade, desempenha o papel da personagem épica, quando, por exemplo, assume as funções desta, ao descrever, em *Sonata...* os moradores da casa, “que se mostram à janela, sem qualquer autonomia dramática, como objetos de apresentação”, ou ainda, no segundo ato da mesma peça, quando a personagem se transforma e “desmascara os segredos”, narrando-os. Segundo Szondi, essas personagens, tanto em Ibsen como em Strindberg, não estão perfeitamente delineadas (ainda) como narradores épicos modernos porque não assumem seu papel de “reveladores de segredos”, e acabam se envolvendo na trama como *dramatis personae*:

Enquanto em Ibsen as *dramatis personae* devem morrer porque não possuem um narrador épico, o primeiro narrador épico de Strindberg [Sr. Hummel] morre porque não é reconhecido como tal, sob a máscara de *dramatis persona*. Mais do que todos os outros elementos, é isso que dá testemunho das contradições internas do drama por volta da virada do século e caracteriza com exatidão o lugar histórico de Ibsen e Strindberg: um se encontra imediatamente antes e o outro imediatamente depois da superação dessas contradições, por meio da conversão da épica temática em forma; portanto ambos se encontram no limiar da dramaturgia moderna, compreensível unicamente a partir de sua problemática formal. (Szondi, p.67 a 69).

Maeterlinck também rompe com a forma e conteúdo tradicionais, porém sua preocupação difere da estabelecida pelos escandinavos. Só para dar um exemplo, em *Pelléas et Mélisande* os acontecimentos vão se desenvolvendo, de forma poética, porém palavras e ações estabelecem um contraste. Nesta peça o autor desenvolve o tema da fatalidade do amor e o clima de mistério que o cerca acaba contaminando a intimidade dos amantes. Mélisande possui as características das heroínas trágicas, mas, à diferença das heroínas clássicas do teatro grego, que agem para cumprir um destino como se fosse um dever (Antígona), ou por amor (Fedra), Mélisande assume com resignação seu destino, como uma “culpa” que pode levá-la à morte. Expurgar essa culpa torna-se a finalidade de sua trajetória. A fatalidade que persegue as personagens de Maeterlinck encaminha Pelléas ao encontro de Mélisande, os aproxima, e não há nada que possa modificar os seus destinos.

O drama começa quando Golaud – irmão e assassino de Pelléas – encontra Mélisande à beira do Lago (recurso medieval para enriquecer a linguagem

simbólica, o lago representa o mistério). Ela é a “estrangeira” (sempre um fator externo ao meio contribui para diferenciá-lo, no simbolismo) que vem transformar a vida do castelo de Arkel, rei de Allemonde, um país fictício, (outra característica do simbolismo, não determinar o lugar histórico da ação). No momento do encontro, Mélisande começa a viver, em cena, seu drama sem retorno. Contada pelo coro das servas, sua história é “narração” e “ação dramática”, como nos melhores exemplos dos clássicos tradicionais. Entretanto, ela é ricamente moderna, fragmentada, minimalista.

Esse conflito não resolvido nas obras em transição do teatro tradicional para o moderno é explicado por Peter Szondi como sendo “um debate com a tradição”. Para o teórico, o que surpreende é que “esse conflito não resolvido no interior das obras se mostra como que o indicador de caminho para a forma dos dramaturgos posteriores”. (Szondi, p.25).

Pelléas e Mélisande apresenta uma abertura que permite o encaminhamento de diversas interpretações: desde a personagem tradicional, ingênua, de Mélisande, que pode se tornar livre, agindo por puro instinto, num misto de anarquia e inconsciência. Ou, ainda, uma personagem cuja alienação pode ser entendida como a aceitação do caminho que a separa da morte. É uma linguagem fora do tempo, promovendo a ação, daí, talvez, essa sensação de corte entre forma e conteúdo. Essa instabilidade que caracteriza os sentimentos é também enfocada no romantismo, porém os simbolistas, querendo-se inovadores, desejam dominar a instabilidade, definindo-a. A equivalência pode ser estabelecida através do poeta romântico Schiller que, em correspondência a Goethe, tentava compreender essa ligação com a anterioridade, preocupação que iria aparecer na obra de Maeterlinck, posteriormente. Diz Schiller, o acontecido, “sendo inalterável, é por sua natureza muito mais terrível, e o temor de que algo possa *ter acontecido* afeta a alma de maneira bem diferente do temor de que algo possa vir a acontecer”. (*Correspondance Goethe-Schiller*, 1994, p.500). Esse raciocínio está muito próximo do desenvolvido por Maeterlinck, quando ele tenta interpretar Mélisande.

O “fatalismo” simbólico do “ter acontecido” rege as vidas e domina as personagens de Maeterlinck. Sua seiva é alimentada nas raízes do romantismo,

todavia seus pressupostos indicam, para os modernos, Maeterlinck incluso, uma leitura em direção a um domínio renovado do tempo e do espaço, abrindo portas à nova interpretação do teatro na passagem para o século XX. Anteriormente, na primeira metade do século XIX, a teoria atingira seu vértice com a conceituação de Hegel a respeito da obra de arte: “as verdadeiras obras de arte são aquelas cujo conteúdo e forma se revelam completamente idênticos”(apud Szondi, p.24).

Essa relação ditada por Hegel foi abalada à época da estréia de Maeterlinck, em 1893, pela questão da independência da obra de arte no teatro simbolista e no teatro moderno. A linguagem teatral se liberta do vínculo identitário entre forma e conteúdo (independência essa iniciada com Ibsen e Strindberg). Podemos constatar, para dar um exemplo, essa liberdade através da fala da personagem de Méliande, na qual há um descompasso entre o que ela diz e o que ela vive; sua ação entrando em contradição com seu discurso. Esse descompasso marca como que o início do rompimento entre forma e conteúdo, atualizando o “estranhamento”.

Acrescentamos, ainda, que no teatro de Maeterlinck há o eterno presente, um tempo não-linear determinando a narrativa. O passado-futuro intervém na história de Méliande, dando outra dimensão ao presente. É um “elemento alienado proveniente do domínio do passado” (Szondi, p.159). Méliande foge do passado, de algo que vem do mundo real, algo indefinível que se estabelece no seu presente. Ela continua fugindo, porém não consegue explicar a força que a domina, que se coloca diante dela, acima dela, como uma ordem, um comando.

Há angústia, em Méliande. Um retorno ao já consumado. Porém ela não consegue identificar-lhe a causa. Ela, a causa, pode ser a chegada do amor, trazido por Pelléas. Ao falar em seu sentimento a Golaud, ao relatar sua angústia ao marido, Méliande demonstra o mesmo tormento que sentira quando fora por ele resgatada do lago, no início da peça, quando era ainda uma desconhecida que viria modificar a vida de Goulaud. É um sentimento que ela não consegue expressar. Para seu marido, Méliande permanece um mistério. Golaud a interroga, querendo saber se alguém, na casa de seu pai onde eles vivem, lhe fez algum mal. Méliande responde, atormentada,

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 voudrai m'en aller ! ... Je vais mourir si l'on me laisse ici ...* (p. 26).⁶



Montagem de Henri Rose, 1976. Cena da Alucinação de Mélisande

⁶**Mélisande** - Não, não; ninguém me fez o menor mal... Não é isso... Mas eu não posso mais viver aqui. Eu não sei porque...Eu gostaria de ir embora!... Eu vou morrer, se me deixarem aqui... (p. 26)

Procuramos aqui estabelecer uma medida para compreender a heroína do simbolismo. Mélisande sabe que possui uma trajetória e é no sentido dessa trajetória que vamos compreender a afirmativa de Lutaud: “*Mélisande a souffert, avant d’être en scène pour la première fois. Le malheur est déjà fait et elle ne peut pas, elle ne connaît pas, la formule d’être heureuse* (p.96).⁷ Esse passado-presente-futuro é um fator determinante para o desenvolvimento da personagem. A alienação identificada em Mélisande é inerente ao conteúdo do teatro simbolista. Para Szondi, essa “auto-alienação perene do homem é evidenciada desde a perspectiva de morrer e da morte, a única que justificaria realmente uma tal distância do homem em relação a si mesmo.” (p.161). Essa alienação nos coloca em contato direto com o conflito em Maeterlinck, a morte como contingência.

Mas essa “alienação” de Mélisande necessita de todo um *ensemble* para se tornar um fator de referência para o novo. Para indicar o comportamento de suas personagens Maeterlinck precisou estabelecer condições materiais para a encenação de suas peças. O “estranhamento” diante do desconhecido, característico das peças de Maeterlinck, torna-se mais eficaz através do conjunto desse *ensemble* referido por Ryngaert, onde sons, amplitude do cenário (espaços vazios ou com pouquíssimos objetos de cena), movimento dos atores em câmara lenta - o “teatro estático” de Maeterlinck -, a iluminação (luzes esparsas dando profundidade à silhueta dos atores através de suas sombras), a fala dos atores, a harmonia dessas falas. Tudo colabora para a realização dessa nova relação cênica. As “circunstâncias materiais” a que me refiro vão transcender o simbolismo, estabelecendo uma narrativa do *ensemble* que vai ser aprofundada no teatro moderno. Ryngaert observa que “passamos de uma prática do teatro em que o texto *fazia sentido*, a uma prática onde *tudo faz sentido* e se inscreve numa dramaturgia do *ensemble*.” (p.51).⁸

Na realidade, Maeterlinck criou um diálogo sinfônico entre luz, sons (como ruídos do vento, sinetas tocando, sinos repicando, relógios marcando horas,

⁷Tradução: Mélisande sofreu antes de entrar em cena pela primeira vez. O mal já está feito e ela não pode, ela não conhece a fórmula para ser feliz.

⁸Original: nous passons d’une pratique du théâtre où c’est le texte qui *fait sens*, à une pratique où *tout fait sens*, s’inscrit dans une dramaturgie d’ensemble.(p. 51)

cães uivando, galos cantando, etc), cores fortes e preto e branco se alternando e muito suspense na ação, como em *La Princesse Maleine* e outras peças, quando o poeta une técnica a emoção. Há, em Maeterlinck, uma estratégia que une som e ação, sendo a música em cena utilizada quase como uma respiração que a transforma em ruídos próximos ao som incidental. Na estréia da peça, Paris 1893, havia apenas a voz dos atores, nenhum som a mais. Segundo Lutaud, “Maeterlinck faz o público escutar o silêncio”(p.92). O diretor Alain Ollivier, na Paris de 2003, colocou música incidental para enfatizar o envolvimento das personagens. Henri Ronse, na Bélgica do séc. XX, colocou um contrabaixo em cena. Em suas criações, os encenadores mantiveram o clima dado por Maeterlinck a seu teatro.

Os poetas do novo movimento foram acusados de esteticistas e formalistas, mas a nova linguagem ganhou força, apesar – ou talvez por causa – do conflito. Maeterlinck acabou sendo reconhecido em vida e foi o primeiro dramaturgo agraciado com o Prêmio Nobel de teatro, em 1911. Depois dele, tivemos Eugene O’Neill, Samuel Beckett, Dario Fo e, mais recentemente (2005), o inglês Harold Pinter. Jean-Jacques Roubine, depois de declarar que Maeterlinck não passava de um “intelectual desdenhoso”, faz uma revisão do Simbolismo, em seu livro *Introdução às grandes teorias teatrais*:

O frágil paradoxo dessa teoria paradoxal é, certamente, a questão de sua fecundidade, que não irá repercutir ao longo de nosso século. O fato é que uma boa parte das pesquisas mais inovadoras irá se nutrir da condenação desse teatro ou de seus elementos constitutivos! (...) É bem verdade que grande quantidade de tentativas teatrais dos Simbolistas não resistiram à prova do tempo. (...) a música, talvez, tenha sido a única materialidade que um tal teatro poderia admitir (...) Por outro lado, veremos que grande número de autores, teóricos e diretores do século XX devem algo ao pensamento simbolista. O “novo teatro” dos anos 1950-60, com Beckett e Ionesco, se situa manifestadamente nessa trajetória do Simbolismo... (...) De Copeau a Vilar, os maiores diretores franceses insistirão a respeito da necessidade de liberar a imaginação do espectador [o grifo é meu] (Roubine, p.112).

Também no Brasil “a imaginação do espectador” foi liberada, em 1943, com a encenação de *Pelléas e Mélisande*. A imprensa, no Rio de Janeiro, limitou-se a analisar, em suas críticas, os aspectos exteriores da montagem, como

podemos observar na transcrição de alguns trechos das mesmas, extraídos do livro de Yan Michalski, *Ziembinski e o teatro brasileiro*. Esse autor faz a avaliação da crítica da época, com estas palavras:

a maneira, entre perplexa e fria, pela qual a crítica carioca se manifesta, revela o quanto deve ter sido difícil para os críticos formados no padrão do rançoso teatro brasileiro da época assimilar as novidades da linguagem cênica de um encenador familiarizado com as mais modernas tendências do espetáculo europeu. O comentário de Ab [como o crítico se assinava] no *Diário de Notícias* reflete essa dificuldade. Enquanto se ocupa do texto, o crítico consegue captar o que havia de novo para a época, na cenografia de Santa Rosa; mas atribui o desagrado que o espetáculo lhe causou apenas ao primarismo dos atores. (*Michalski*, p.62)

Eis um trecho da crítica de Abadie Faria Rosa no *Diário de Notícias*,

à interpretação de *Os Comediantes* faltou a exteriorização do interior das almas em conflito, e não teve a unidade interpretativa necessária (...) o ambiente preparado por Santa Rosa espelhou com expressão, e até com poesia o inconsciente e o subconsciente que palpita nas palavras, nos gestos, nos olhares dos personagens que Maeterlinck joga em cena (...) A interpretação de (...) de *Os Comediantes* vale como uma intenção de arte pura. A peça, se não foi interpretada, foi dita sem ponto, com honestidade de quem estuda e de quem deseja ascender. (*Diário de Notícias*, 28/12/1943. *Michalski*, p.62)



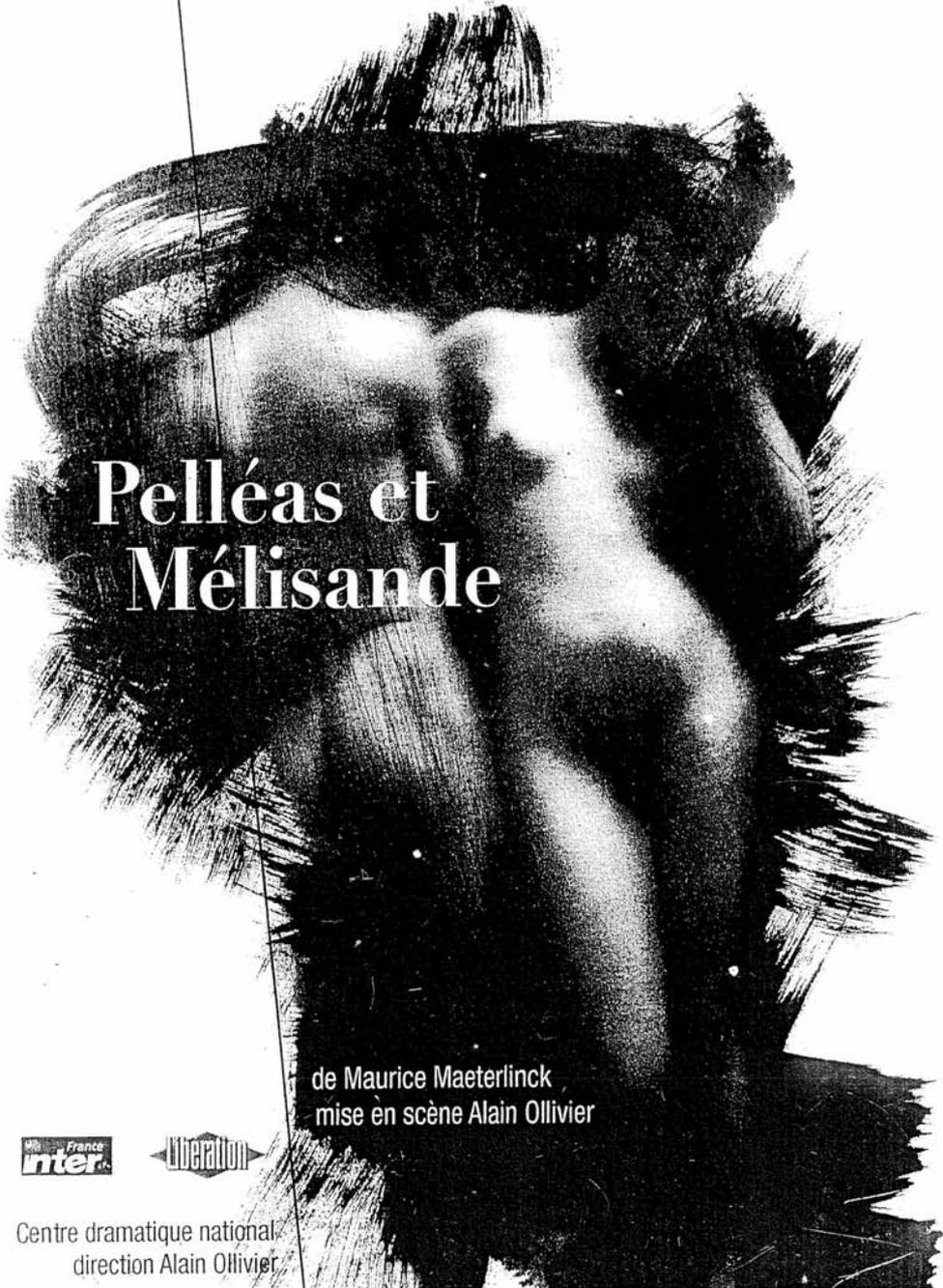
Maurice Maeterlinck
A quinze ans

Por sua vez, Lopes Gonçalves, do *Correio da Manhã*, comenta:

o que mais apelaram Os Comediantes foi para a encenação, uma grande realização artística. Os intérpretes estavam belamente vestidos, em plena identificação com a poesia da obra, e os cenários, simples e formosos, bem na técnica moderna, exprimiam toda a vaporosidade da peça, tornando-se notável feito de Santa Rosa. (*Correio da Manhã*, 20/01/1944, citado por Michalski, p. 63).

Como podemos perceber, se por um lado Ab [Abadie utilizava as duas primeiras letras de seu prenome como assinatura] julgou a peça através de sua (dele) visão psicológica, abstendo-se de comentar o conteúdo e sua inovação formal, o crítico Lopes Gonçalves limitou-se apenas a seus aspectos exteriores. A encenação do teatro simbolista, no Brasil, com essa estréia de *Pelléas et Mélisande*, não foi pioneira. Para Eudinyr Fraga, em seu livro *O Simbolismo no Teatro Brasileiro*, de 1992, essa linguagem se apresentara, anteriormente, em nossos palcos com as peças de Roberto Gomes, como *O Declinar do Dia*, em 1910 e a de Paulo Gonçalves, encenada em 1923, com o título de *1830* - ambas estréias do Rio de Janeiro. Segundo João Roberto Faria, em seu livro *Um teatro de idéias*, a primeira apresentação de *Pelléas e Mélisande*, de Maeterlinck foi em 1918, quando da visita de Lugné-Poe ao Rio de Janeiro.

Théâtre
Gérard Philippe
Saint-Denis



Pelléas et
Mélisande

de Maurice Maeterlinck
mise en scène Alain Ollivier



Centre dramatique national
direction Alain Ollivier