

# A PALAVRA EM CENA NO TEATRO SIMBOLISTA

Beatriz Moreira ANSELMO\*

**RESUMO:** Muito se criticou o estilo da estética simbolista no que concerne ao gênero dramático. Para muitos críticos, tratava-se de um teatro a ser somente lido, tornando-se, portanto, impraticável a sua atualização no palco, por conta, sobretudo, do caráter sugestivo emanado dos elementos poéticos presentes no texto. Neste artigo, pretende-se discutir o caráter da atualização do teatro simbolista em forma de espetáculo, com base em teorias que se valem da multiplicidade e heterogeneidade de signos que compõem o gênero dramático e, também, destacar o expoente do teatro simbolista em língua francesa, o poeta-dramático Maurice Maeterlinck.

**PALAVRAS-CHAVE:** Maurice Maeterlinck. Teatro simbolista. Poesia. Modernidade. *L'Intruse*.

Para falarmos de teatro simbolista se faz necessário, inicialmente, notar a importância da poesia lírica nessa manifestação artística. Do enlace desses dois gêneros literários resulta uma expressão híbrida, capaz de representar, ao mesmo tempo, tanto as ações de personagens que vivem em conflito, quanto a magnitude da palavra posta no texto escrito ou atualizado no palco.

Maurice Maeterlinck, que nasceu em Gand, Bélgica, em 1862, e faleceu em Nice, na França, em 1949, em sua obra inicial, é o grande exemplo desse teatro simbolista.

O gênero dramático é o único dos gêneros que possui em sua concepção a possibilidade de atualizar o texto no ato da leitura e também em forma de representação cênica. No espetáculo, têm-se, além da atualização do texto, as escolhas que fez o encenador para a representação. Todavia, é importante ressaltar que a forma de espetáculo não acontece obrigatoriamente, para com

---

\* Doutoranda em Estudos literários. UNESP – Universidade Estadual Paulista. Faculdade de Ciências e Letras – Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. Araraquara – SP – Brasil. 14800-901 – biamor2004@yahoo.com.br

isso tornar o texto dramático, pois a ausência do espetáculo não interfere na sua dramaticidade. Somente, é nos instantes em que o espetáculo atualiza o texto de uma peça, que se tem a realização plena e completa do gênero dramático. É no palco que todos os signos que compõem o teatro estão se relacionando concomitantemente, para que juntos representem e sugiram determinados efeitos de sentido.

Pode-se dizer que a linguagem do teatro é composta de diferentes signos que dão suporte à linguagem verbal falada no momento da representação do texto escrito. Segundo Tadeusz Kowzan (2006, p.93), em “Os signos no teatro – Introdução à semiologia da arte do espetáculo”:

A arte do espetáculo é, entre todas as artes e, talvez, entre todos os domínios da atividade humana, aquela onde o signo manifesta-se com maior riqueza, variedade e densidade. A palavra pronunciada pelo autor tem, de início, sua significação lingüística, isto é, ela é o signo de objetos, de pessoas, de sentimentos, de idéias ou de suas inter-relações, as quais o autor do texto quis evocar. [...]

O espetáculo serve-se tanto da palavra como de sistemas de significação não-lingüística. Utiliza-se tanto de signos auditivos como visuais. Aproveita os sistemas de signos destinados à comunicação entre homens e os sistemas criados em função da atividade artística. Utiliza-se de signos tomados em toda parte: na natureza, na vida social, nas diferentes ocupações, e em todos os domínios da Arte.

Sendo assim, nota-se que a linguagem verbal no teatro é o “[...] instrumento que o homem forjou a fim de poder comunicar, ensinar e comandar [...]” (HUIZINGA, 2001a, p.7), mas, ao lado da faculdade de designar em forma de jogo de palavras, contem em si a função lúdica firmada em pacto de faz de conta.

Desde a cultura primitiva, tem-se, nos rituais e manifestações de louvor ao sagrado, a presença do jogo como forma de representar a devoção de um povo. Nesses rituais, já estava presente a idéia de o homem se tornar outra *persona*, para praticar determinadas ações. O gosto pela máscara, pelo disfarce, que são capazes de transformar o eu em outro, já fazia parte dessa cultura, e manifestou-se em muitos poetas da modernidade, cujo apego ao fictício se tornou elemento indispensável para compor uma arte distanciada das mazelas da realidade opressora.

Em se tratando do teatro simbolista que aparece no final do século XIX, nota-se o desapego a essas convenções dramáticas, a fim de guiar o teatro a novos caminhos. Poucos não foram os críticos que, levados pela poeticidade

do texto dramático simbolista, tacharam-no de teatro próprio para a leitura e, portanto, inapropriado para a encenação.

Se a poesia tem como uma de suas definições o jogo, o teatro, por sua vez, com o seu caráter mimético, também é lúdico. Sendo assim, o teatro simbolista possui em seu cerne a duplicidade do jogo, pois é ao mesmo tempo poético e mimético. Nesse tipo específico de drama, é a poesia que possibilita a criação de símbolos que propiciam o aparecimento de relações de sentidos múltiplos.

Sabe-se que esse tipo de teatro não obteve sucesso com o público e nem com a crítica, tendo em vista o costume e o apego a modelos tradicionais de dramaturgia que atraíam a platéia da época. Fundamentado na estética poética da sugestão, continha em si, como elemento formador, o estranhamento, o suspense, o distanciamento da realidade prática. Por isso, causava mais espanto com sua linguagem poética fraturada, permeada por longas pausas e silêncios que geravam a incompreensão do público e da crítica que, definitivamente, não viam aqueles textos como apropriados para serem levados ao palco. O símbolo de que se utilizava essa linguagem explicava-se pela necessidade de exprimir algo especial, fugidio e vago em uma sucessão de palavras, de imagens, que pudessem sugerir-lo ao leitor/espectador.

No entanto, cabe refletir que, quando um autor escreve um texto destinado a compor uma peça de teatro, mesmo que essa não possua elementos comuns à prática dramática das peças perfeitas, ele pode, sim, tê-los sido concebido como um texto, idealizando a sua encenação. Cada autor pertencente a determinada época e movimento produz sua obra de arte conforme a ideologia e os pressupostos estéticos com os quais tem afinidade.

Na arte dramática simbolista, percebe-se, nitidamente, a recorrência à mistura de gêneros, ultrapassando, de uma vez por todas, a fronteira que separa e purifica os gêneros literários. Essa confluência de estilos e recursos estéticos dá suporte ao propósito artístico do artista moderno que é o de representar, por meio de uma estética híbrida, a diversidade e os múltiplos estados de alma do sujeito moderno. Dessa maneira, o teatro simbolista, também, pode ser definido pelo que disse E. Wilson (2004, p.45): “[...] uma tentativa, através de meios cuidadosamente estudados – uma complicada associação de idéias, representada por uma miscelânea de metáforas –, de comunicar percepções únicas e pessoais.”

Portanto, parte de um movimento que propunha uma renovação na arte, a qual seria responsável por dar ao homem respostas às suas indagações existenciais,

que a ciência já não era mais capaz de satisfazer, o teatro simbolista, assim como a poesia, propôs-se promover o afastamento do homem em relação à realidade, aos problemas sócio-políticos e à atmosfera desenvolvimentista e positivista que o mantinham preso à praticidade e à materialidade da vida moderna.

O poeta e dramaturgo Maurice Maeterlinck é considerado como o introdutor do sentido de mistério na poesia simbolista, com suas imagens vagas, pálidas e suaves. Todavia, é em sua obra dramática e nas teorias que desenvolveu acerca do teatro produzido nessa época que ele trabalha mais profundamente esse conceito. Seu mundo, lembra Wilson (2004, p.66), é “penumbroso”, é “[...] um mundo no qual os caracteres são, amiúde, menos personalidades dramáticas que cismas e anseios desencarnados.”

Maeterlinck rejeitava a denominação “dramaturgos” e assumia a de “poetas dramáticos” em oposição à de “poetas líricos”. Para ele, os poetas dramáticos deveriam se voltar para a representação da alma do homem, das relações que essa tem com o desconhecido, com as inúmeras possibilidades de ser do sujeito (WILSON, 2004). Com essa nova atribuição, é possível notar a sua preocupação em dispor novos elementos e características para o drama, que serão responsáveis pela ruptura com modelos padronizados do teatro naturalista que vigorava até então, e pela inovação da dramaturgia.

O autor de *A intrusa*<sup>1</sup> (1890) propõe a realização de um novo teatro, que é denominado por Anna Balakian (2000, p.102) de “antiteatro”, baseado em uma dramaturgia da alusão, da sugestão, do dificilmente exprimível, em que seria preciso atentar-se para o vocabulário, escolhendo-o cuidadosamente, visto que, sobretudo a linguagem verbal – truncada por pausas e por silêncios prolongados, repleta de diálogos enigmáticos – seria a responsável por exprimir o que existe dentro do homem. Para Maeterlinck<sup>2</sup>, a sugestão gerada pelas palavras, pelo cenário e pela atmosfera do drama são os elementos principais do teatro simbolista – mais importantes que os próprios atores, que teriam uma posição secundária, e até mesmo incômoda, em relação a tudo isso. Sua linguagem é descomprometida com a clareza; a ação é reduzida a uma expressão mínima, situando-se em tempo e espaço indeterminados, reduzindo-se em proveito de uma dramaturgia da ausência, estática, essencialista. Todas essas características vão contra as regras que davam unidade e clareza ao drama.

---

<sup>1</sup> Confira Maeterlinck, 1967.

<sup>2</sup> Confira Wilson, 2004.

As personagens, portanto, são diluídas, dispersas à frente do cenário. O herói sublime desaparecia. Maeterlinck pretendia que suas peças fossem encenadas por fantoches, pois, para ele, o ator seria um usurpador dos sonhos. A personagem se limitaria a representar uma sombra, um reflexo, elementos da vida, forças invisíveis contras as quais o homem se debate. A modernidade desse teatro pode se ver no fato de que o jogo de personagens, o uso da língua ou da dramaturgia anunciam as peças de Beckett ou de Duras.

Ao escrever *L'intruse*, *Les aveugles* e *Les sept princesses*, em 1890 e 1891, Maeterlinck firmou a técnica de seu teatro. A primeira, *A Intrusa*, em um só ato, segundo Anna Balakian (2000, p.102), é “[...] uma preciosidade, completamente clara e perfeita quando julgada segundo os padrões simbolistas.” Foi a primeira peça representada de Maeterlinck, em Paris, Recebeu acolhida favorável do público, mas nem todos concordaram com o fato de que ganhava ao ser levada ao palco. Mas todos concordavam com seu poder de sugestão. Tem como personagens o Avô (cego), o Pai, o Tio, as Três Filhas, a Irmã de Caridade, a Criada. Passa-se nos tempos modernos, em uma sala bastante escura de um castelo. Seu tema principal é o de deixar subentendida a idéia da morte, a qual é simbolizada por uma ausência, sugerida por meio de elementos como barulhos de foice, de mãos e de pegadas, latidos de cães, ventos frios, etc. Não há materialização dessa idéia. Não há intriga, conflito e nem veiculação de uma ideologia na peça. O que a particulariza em relação ao movimento estético ao qual pertence é o caráter do efeito produzido pela ausência dos objetos, que poderiam ter sido utilizados para representar a idéia de morte que se faz presente naquele serão familiar.

No Prefácio que escreveu, em 1901, para a edição de seu teatro e, falando de seus primeiros dramas, Maeterlinck (apud GORCEIX, 1983, p.296, tradução nossa) declarou:

No fundo, encontra-se neles a idéia de Deus cristã, misturada à da fatalidade antiga, dissimulada na noite impenetrável da natureza, e, de lá, divertindo-se em espiar, desorientar, escurecer os projetos, os pensamentos, os sentimentos e a humilde felicidade dos homens.

Esse desconhecido toma, mais frequentemente, a forma da morte. A presença infinita, tenebrosa, hipocritamente ativa da morte preenche todos os interstícios do poema. Ao problema da existência, só se responde pelo enigma de seu aniquilamento [...]<sup>3</sup>

<sup>3</sup> *Au fond, on y trouve l'idée de 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.*

*Cet inconnu prend le plus souvent la forme de la mort. La présence infinie, ténébreuse, hypocritement active*

Em *A intrusa*, os elementos simbólicos, presentes nas falas das personagens, nos objetos dispostos no cenário, nas pausas entre as falas, ajudam a construir o ritual de uma família reunida à espera da melhora ou da morte de um ente querido. Há, nesse momento da peça, o cumprimento de um ciclo de vida com a morte da mãe, e o início de outro, representado pelo choro do recém nascido no instante da partida da mãe.

A presença do mito nessa peça reitera o caráter poético e simbólico que ela possui. A imagem do avô, o integrante mais velho da família, é relacionada imediatamente à figura mítica de Tirésias, o velho cego e sábio. Entre as versões que procuram explicar a razão pela qual Tirésias perdeu a capacidade de enxergar, uma diz que isso foi um castigo por ter ele revelado aos mortais os segredos do Olimpo; outra, que essa punição lhe foi imposta por ter relatado a Anfitrião as aventuras de Alcmena; uma terceira, a de que sua cegueira resultara da infeliz opinião dada por ele quando de uma discussão entre Zeus (Júpiter) e Hera (Juno), ou, ainda, por ter visto Atena (Minerva) banhar-se na fonte Hipocrene. Quanto a essa última hipótese, esclarece a lenda que Tirésias, em sua juventude, vira, por acaso, a deusa se banhando. Furiosa, esta o privou da visão, porém, mais tarde, abrandando-se, concedeu-lhe, como compensação, o conhecimento dos acontecimentos futuros.

Na peça de Maeterlink, o avô é um homem cego – a razão da cegueira não é explicada ao leitor/expectador –, mas dotado de muita sabedoria e capacidade sensitiva. Ao relacionar o avô à figura de Tirésias, nota-se que na peça simbolista a personagem anciã retoma características sagradas e místicas presentes na poesia mitológica da antiguidade. O velho cego e sábio é, paradoxalmente, a pessoa mais lúcida da família. É ele quem se atreve a desvendar o mistério que se passa no quarto de sua filha enferma, e que assombra toda a família temerosa com a possibilidade da morte. O avô é uma espécie de orador do ritual fúnebre que está prestes a acontecer. Ele manifesta tudo o que sente em suas palavras aflitas que simbolizam o desespero, a agonia e o medo. Nas falas do avô, junto com a tentativa de compreensão do que está se passando ao seu redor, ou seja, com a tentativa de compreender o mundo, há também a expressão de uma noção de sabedoria cara aos antigos. Ele possui certo grau de vidência capaz de prever o oculto. É um sujeito iniciado, que traz consigo um elo forte com o sagrado, mesmo não se dando conta disso.

---

*de la mort, remplit tous les interstices du poème. Au problème de l'existence, il n'est répondu que par l'énigme de son anéantissement [...]*

O mito retomado nessa peça moderna reafirma o componente mítico/eterno da linguagem poética, ou seja, da linguagem que é capaz de expressar a subjetividade humana, de falar de sentimentos que estão, muitas vezes, fora do alcance da razão, em qualquer espaço e tempo.

Tanto elementos formais da poesia, como temas discutidos por ela podem se tornar subsídios a outros gêneros literários na modernidade estética. De acordo com Johan Huizinga (2001b, p.148),

Seja no mito ou na lírica, no drama ou na epopéia, nas lendas de um passado remoto ou num romance moderno, a finalidade do escritor, consciente ou inconsciente, é criar uma tensão que ‘encante’ o leitor e o mantenha enfeitiçado. Subjacente a toda escritura criadora está sempre alguma situação humana ou emocional suficientemente intensa para transmitir aos outros essa tensão. Mas o problema é que não existe um grande número dessas situações. Em termos gerais pode-se dizer que essas situações surgem do conflito ou do amor, ou da conjunção de ambos.

O termo símbolo, além de compor o nome do movimento estético do final do século XIX, o Simbolismo, traz consigo o caráter da sugestão, da ambiguidade e da multiplicidade de sentidos que são caros a esse teatro poético. Conforme a definição de Octávio Paz ([19--], p.119) para o termo imagem, em *O arco e a lira*,

[...] designamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema. Essas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, etc. Quaisquer que sejam as diferenças que as separam, todas têm em comum a preservação da pluralidade de significados da palavra sem quebrar a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases. Cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los.

A linguagem poética no drama simbolista cria imagens/símbolos responsáveis pelas relações de múltiplos sentidos que são sugeridos à imaginação do leitor/expectador. Atualizada em forma de espetáculo ou não, a linguagem não deixa de incorporar elementos poéticos que a tornam atemporal.

O teatro simbolista desviou-se da convenção dramática tradicional, e inspirou, posteriormente, o teatro de vanguarda. Para esse teatro, de acordo com Anna Balakian (2000, p.98), o palco seria o melhor *lokus* para representar a sinestesia no teatro simbolista: “[a] forma, a cor, o gosto, o acompanhamento musical, mesmo os perfumes [...] anunciavam as correspondências feitas pelo homem que deveriam substituir o casamento entre o céu e a terra.”

Nesse sentido, o texto teatral dessa estética procura, no momento da atualização,

[...] a projeção gráfica da paisagem interior sobre a realidade exterior do mundo dos objetos e dos seres animados, e nenhum deles teria qualquer caráter autônomo, mas representaria os vários tons e flutuações do estado de espírito do autor. (BALAKIAN, 2000, p.98).

Com tudo isso, poderíamos questionar se caberia à palavra o papel de protagonista do teatro simbolista. Como se pôde perceber, esse tipo de teatro se sustenta com o apoio de diferentes signos no momento de sua atualização em forma de espetáculo. Signos que combinam, que dialogam entre si para sugerir efeitos de sentido de acordo com a atmosfera desejada pelos poetas-dramaturgos simbolistas, mesmo que os efeitos de sentido sejam o vazio, o nada que habita o sujeito, o medo da morte etc. A palavra proferida nos diálogos entre as personagens mostra a importância que ela tem, ao ligar todos os elementos que compõem o drama e ao sugerir, sobretudo, a ambiguidade e a multiplicidade de significados. E ao enfatizar seu caráter múltiplo a palavra poética tem o papel de destaque. Por bastar a si mesma, ela é suficiente para substituir textos longos e vazios de sentido. A palavra simbólica sintetiza os diversos significados e permite ao leitor/expectador a busca pelo sentido ideal.

O poeta fala nesse drama poético por meio de seus *mediums*, suas personagens que, ao invés de somente interpretar, comunicam as palavras certas, em ritmo uniforme, acompanhadas de outros meios de comunicação como o gesto, a vestimenta, a maquiagem, o ambiente, a música etc.

A palavra poética no teatro simbolista é a grande protagonista e valida o seu caráter mítico. Por ser poesia, ela torna-se eterna. Propicia a ambiguidade discursiva que preserva a pluralidade de significados e é capaz de unir realidades opostas e distantes no tempo e no espaço.



### ***The word on stage in symbolist theatre***

**ABSTRACT:** *The style of the symbolist aesthetics was very criticized in regard to the dramatic genre. For many critics, it was only a type of theatre to be read and its performance on the stage was considered to be impracticable, especially because of the*



*suggesting nature emanated from the poetic elements in the text. Thus, we aim to discuss the aspects of the performance in the symbolist theatre in the play forms, according to theories based on the multiplicity and heterogeneity of signs that compose the dramatic genre and also, to bring out the most famous exponent of the symbolist theatre in French, the dramatic poet Maurice Maeterlinck.*

**KEYWORDS:** Maurice Maeterlinck. Symbolist theatre. Poetry. Modernity. *L'Intruse*.

## REFERÊNCIAS

BALAKIAN, A. O teatro simbolista. In:\_\_\_\_\_. **O simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 2000. p.97-118.

GORCEIX, P. Prefácio. In: MAETERLINCK, M. **Serres chaudes**: quinze chansons: la princesse Maleine. Édition présentée par Paul Gorceix. Paris: Gallimard, 1983. p.296-301.

HUIZINGA, J. Natureza e significado do jogo como fenômeno cultural. In:\_\_\_\_\_. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. 5.ed. Tradução de J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2001a. p.3-31.

\_\_\_\_\_. O jogo e a poesia. In:\_\_\_\_\_. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. 5.ed. Tradução de J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2001b. p.133-150.

KOWZAN, T. Os signos no teatro: introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, J.; COELHO NETO, T.; CARDOSO, R. C. (Org.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006. p.93-123. (Debates, 138).

MAETERLINCK, M. **A intrusa**. Tradução de Guilhermino César. Porto Alegre: Centro de Arte Dramática da Faculdade de Filosofia da UFRGS, 1967.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira [19--].

WILSON, E. **O castelo de Axel**: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. 2.ed. São Paulo: Cia das Letras, 2004.

