

## SIMBOLISMO E SINESTESIA EM LES AVEUGLES DE MAURICE MAETERLINCK

SANTANNA VILLAR, Marília (UFRJ)

O título de nosso trabalho já anuncia algumas das questões centrais nesta peça de Maeterlinck. Aqui, as personagens são todas cegas, com exceção de um bebê. O mundo que os cerca é descrito todo o tempo a partir dos sentidos que lhes restam. É a cegueira e o caráter especial dos demais sentidos que dão sentido à construção da obra. Percebendo a distância através dos sons que vêm de mais perto ou de mais longe, os cegos vão tateando na tentativa de encontrar uma saída para sua situação: estão perdidos na ilha, não sabem onde estão, desconhecem o que aconteceu com seu guia e esperam. A espera é o motor da ação – ou da não-ação – em *Les Aveugles*. O mundo é sem sentido.

Maurice Maeterlinck, poeta, ensaísta e dramaturgo belga, é um dos nomes importantes dessa literatura que nasce em francês em um país vizinho à França e que, portanto, vive sob a grande influência da tradição literária francesa, cuja hegemonia parece definir muito o que se produz na Bélgica. Ora seguindo os cânones franceses, ora tentando deles se afastar, os belgas francófonos vão aos poucos construindo sua produção literária. No final do século XIX, a Bélgica é um país jovem, nascido em 1830, fruto de uma revolução que decorre, certamente, de uma insatisfação político-social e da necessidade de paz no período das guerras napoleônicas. É, porém, sintomático que essa revolução comece durante a apresentação de uma ópera no teatro *La Monnaie* em Bruxelas. É em 27 de setembro que as tropas holandesas deixam o território belga, mas a insurreição começara em agosto daquele ano, mais precisamente a 25 de agosto, durante a apresentação da ópera *La Muette de Portici*, que trata da revolta dos napolitanos contra Felipe IV da Espanha.

Do período da revolução ao momento em que o teatro simbolista entra em cena, já se passaram quase sessenta anos. Muitos belgas publicaram em Paris e muitos franceses publicaram em Bruxelas<sup>i</sup>. Os contatos entre as capitais eram frequentes. Em 1889, Maeterlinck publica *Serres Chaudes*, uma coletânea poética, e, no mesmo ano, é publicada sua primeira peça de teatro, *La Princesse Maleine*. A passagem da poesia ao teatro não parece um problema para o autor, pois este vê sua obra teatral como uma organização da poesia em forma de peça. Influenciado por seus homólogos franceses, mas leitor de Ruysbroeck e marcado pela cultura alemã, o flamengo Maurice Maeterlinck

---

<sup>i</sup> A “contrefaçon belge” é bastante importante, pois em Bruxelas são publicados autores franceses no exílio. A publicação de *Les Misérables* de Victor Hugo é um excelente exemplo. Por outro lado, a maior aspiração dos escritores belgas era ter seu texto publicado em Paris, o que constituía um reconhecimento por parte da capital francesa. (cf. Jean-Marc HOVASSE “Victor Hugo et les écrivains français en Belgique” In: BERTRAND, 2003)

representa um nome central não só para a compreensão do teatro simbolista, mas também para a compreensão do teatro moderno. Seus textos literários e seus ensaios apontam para a importância do silêncio e da não-ação dentro da cena. Mas o teatro é palco do *lógos*. É no final do século XIX, com Maeterlinck na Bélgica, mas também com Ibsen, na Noruega, que se prepara o advento do teatro moderno em suas diferentes manifestações. A atualidade do gênero dramático – a dinâmica da cena, o número de atores, a mistura de gêneros, uma nova relação espaço-tempo – muito deve a essa produção do final do século XIX.

A Europa vivia um momento rico no que diz respeito à produção cultural, e a Bélgica desempenhava nesse momento um papel importante, influenciada também pela capital vizinha, Paris, que vivia sua vocação de centro cultural do mundo. Camille Lemonnier, grande escritor naturalista, respeitado por seus pares em seu país e fora dele, retrata a efervescência cultural no meio belga, não sem deixar transparecer um forte caráter nacionalista:

Havia na Bélgica uma embriaguez de literatura: pilhavam-se as firmas conhecidas; saqueava-se o Parnaso; tivemos todas as mentalidades; adaptavam-se todas as formas da sensibilidade literária;(…) Havia quermesses de retórica em que menestrelis tocavam furiosamente o violino como em uma festa de Rubens; havia jardins de risos e graças orquestrados como em Watteau; e alguns tocavam com maneirismo doces árias antigas em cravos. Por toda parte surgia a alma poética durante tanto tempo comprimida. Um sumo ardente fermentava, fervilhando para decisivas safras. (LEMONNIER, 1905, p. 163-164)

Em seu ensaio *Le Tragique quotidien*, Maurice Maeterlinck anuncia as premissas que lhe servem de guia sobretudo em peças como *Les Aveugles*, *L'Intruse* e *Intérieur*. Estas são consideradas “dramas estáticos” e exemplificam muito claramente o que o autor objetivava ao pôr em cena o trágico cotidiano. A espera é o que gera a tragicidade. Para Maeterlinck, “há um trágico que é muito mais real, muito mais profundo e muito mais conforme ao nosso ser verdadeiro que o trágico das grandes aventuras. É fácil senti-lo, mas não é simples mostrá-lo, porque esse trágico essencial não é simplesmente material ou psicológico.”(MAETERLINCK, 1998, p. 101)

A leitura da peça *Les Aveugles* apresentada aqui busca, exatamente, se fazer sob o signo desse trágico mais profundo que é o trágico cotidiano. De que modo os cegos vivem essa tragicidade da espera na peça? Como o texto se constrói de modo a criar a atmosfera densa e tensa que anuncia a espera da morte, e em que medida essa tragicidade é mais verdadeira do que a das grandes aventuras, que é a tragicidade do teatro clássico e que vai sendo posta em xeque por autores como Maeterlinck desde o final do século XIX?

### Uma leitura de *Les Aveugles*

A didascália inicial desempenha um papel considerável porque nela já se anuncia muito da atmosfera simbolista da peça. As imagens do velho padre – cuja morte é denunciada pela lívida face de cera e os olhos fixos e abertos – a descrição da floresta igualmente morta e escura apesar do luar e, ainda, a jovem cega cuja cabeleira inunda todo o seu ser, são imagens caras ao teatro maeterlinckiano. Nessa simbologia de espera da morte, fica delineado um cenário onírico em que a ação – ou a ausência dela – se desenvolve. Para compreender como essas imagens, que serão retomadas ao longo do texto dramático, se articulam com as sinestésias, construindo um “drama estático”, faço

uma leitura da obra em que aponto de que modo esses efeitos vão sendo criados pelo texto.

As primeiras falas já retratam a espera. Os cegos aguardam alguém que teria partido e prometido voltar.

PREMIER AVEUGLE-NÉ  
Il ne revient pas encore?(...)  
DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ  
Il fait froid depuis son départ. (MAETERLINCK, 1999, p 285)

Se o espectador-leitor passa as primeiras três páginas na incerteza de quem seria essa personagem que os cegos esperam ansiosos e que seria também seu guia no passeio pela ilha, tal incerteza se desfaz rapidamente. A fala que revela ser o padre morto o guia esperado é ambígua.

TROISIÈME AVEUGLE-NÉ  
Nous savons, à peu près, tout ce qu'il faut savoir; causons un peu, en attendant le retour du prêtre. (MAETERLINCK, 1999, p 289)

No momento em que um dos cegos afirma que eles sabem quase tudo o que precisam saber, o leitor descobre o mais importante, algo que os cegos ainda desconhecem e que é o centro da espera deles, o centro da peça: o guia esperado é o padre morto. Ao afirmarem saber quase tudo, eles afirmam, na verdade, o que não sabem, fato que encerra em si a definição do seu destino: aquele que os guia está morto. A peça *Les Aveugles*, transposição do quadro “La Parabole des Aveugles”, de Brueghel, retoma, assim, a temática da parábola bíblica, mostrando que um cego guiado por outro cego terminará, fatalmente, caindo no abismo juntamente com seu guia. O padre morto guia os cegos em seu caminho para a morte. A espera dessa “intrusa” – como na peça *L’Intruse* – é aqui narrada. Os diálogos truncados são o modo como o trágico cotidiano vem habitar o texto. A descrição do padre, supostamente ainda em vida, feita por um dos cegos reforça junto ao espectador-leitor essa imagem de “guia cego dos cegos”.

PREMIER AVEUGLE-NÉ  
Il devient trop vieux. Il paraît que lui-même n’y voit plus depuis quelque temps. Il ne veut pas l’avouer, de peur qu’un autre ne vienne prendre sa place parmi nous; mais je soupçonne qu’il n’y voit presque plus (...)(MAETERLINCK, 1999, p 289)

Sabemos que a idade das personagens pode representar muito nos textos maeterlinckianos. Em *Pelléas et Mélisande*, Arkel (nome que nos remete ao *arché*, ao princípio, àquele que é o ponto de origem da família), personagem do velho, é também quase cego, o que, aliado à sua qualidade de personagem ancestral, parece lhe conferir por vezes uma posição de visionário. É justamente ele que na Cena II do quarto ato, faz quase uma profecia segundo a qual a vida no castelo seria alegre a partir daquele dia, pois a vida do rei estaria fora de perigo. A profecia não se cumpre, pois logo após tomamos ciência da morte de Pelléas, e Mélisande, depois de dar à luz uma filha, passa seus últimos momentos em seu leito de morte. Arkel assim como os cegos mais velhos e o padre de *Les Aveugles* são marcados cada um a seu modo pelo tempo, pela perda da visão e pela má interpretação dos acontecimentos exteriores.

O tempo é outro elemento constitutivo de um universo em um não-movimento. O tempo passa, as horas passam. No entanto, assim como o espaço, o tempo também se revela uma instância indefinida. Tempo e espaço se relacionam na peça desconstruindo as unidades tradicionais. “Onde

estamos? *Que horas são?*” são as perguntas que perpassam o texto de *Les Aveugles* e constroem um universo de não-ação em um espaço indefinido em uma hora indefinida.

### ESPAÇO

Il faudrait savoir où nous sommes?  
(MAETERLINCK, 1999, p 286)

Quelqu'un sait-il où nous sommes?  
(MAETERLINCK, 1999, p 286)

Je voudrais savoir à côté de qui je suis assis.  
(MAETERLINCK, 1999, p 287)

Il faudrait savoir où nous sommes?  
(MAETERLINCK, 1999, p 296)

### TEMPO

Quelle heure est-il?

Je ne sais pas. Personne ne le sait.  
(MAETERLINCK, 1999, p 294)

Il est minuit. (MAETERLINCK, 1999, p 298)

Il est midi! - Quelqu'un le sait-il? - Parlez!  
(MAETERLINCK, 1999, p 285)

As falas acima exemplificam claramente o indefinido, o desconhecido. Desconhecendo o lugar em que se encontram, os cegos ignoram como sair dali. Não ousam se deslocar, só lhes resta a espera. A trágica espera porque esta também não os levará de volta ao asilo. Perdidos, eles não têm saída a não ser permanecer onde estão. E, no entanto, é preciso saber onde se encontram. Precisavam de alguém que pudesse dizer-lhes onde estão. Com relação ao tempo, mesma indefinição. Quando perguntam as horas, a resposta não se resume a um simples « não sei ». Ela se completa pela certeza de que ninguém sabe que horas são. É impossível discernir o tempo, ou contar quanto tempo estão reunidos ali à espera. E quando ouvem o relógio dar doze badaladas, o tempo continua ignorado: é meio-dia ou meia-noite? Cegos, na escuridão mais profunda, são incapazes de decidir se é dia ou noite. Permanecem em um lugar ignorado, esperando, desconhecem a hora. Através dos outros sentidos, tentam completar o sentido da visão que lhes falta, mas permanecem na tragicidade mais profunda que é a ignorância do que está por vir e a ignorância do que os cerca. Tragicidade que é a do ser humano em sua vida cotidiana, quando não obtém respostas para suas perguntas mais simples. Tragicidade que é a nossa no cotidiano fragmentado do homem moderno. A cegueira vem representar a existência de uma esfera por trás das aparências, cujo conhecimento pleno não está acessível.

Depois de terem ouvido as doze badaladas, um dos cegos parece reunir as noções de tempo e espaço e, em nova expressão carregada de sinestesia, sugere um movimento para escapar da espera passiva em que se encontram:

TROISIÈME AVEUGLE-NÉ  
Il faudrait aller du côté où minuit est sonné...  
(MAETERLINCK, 1999, p 299)

A necessidade de sair de onde estão e de voltar para o asilo é mencionada desde o início da peça. O movimento deveria ser realizado. Agora eles têm uma direção: devem prosseguir para o lado onde soou meia-noite. O caminho é designado pelo som. Devem seguir a direção do som e, assim, voltariam para casa. O retorno se revela, no entanto, novamente impossível. Pássaros noturnos se movimentam nas trevas. Os cegos pressentem a presença de alguém. Seria o padre de retorno? Pouco depois, o sexto cego afirma saber onde está e sugere que o sigam. Os demais não se deixam convencer. A espera continua.

Para saber onde estão, seria necessário reconstruir a memória da ilha, do lugar onde moram, o que constitui uma impossibilidade. Os sons ambientes que deveriam ajudar os cegos a se localizarem dentro da ilha são interpretados diferentemente por uns e outros. Para se lembrarem de onde estão, precisariam conhecer a ilha. Sua cegueira os impede mais uma vez.

LE SIXIÈME AVEUGLE

Quelqu'un a-t-il vu l'île autrefois et peut-il dire où nous sommes?

LA PLUS VIEILLE AVEUGLE

Nous étions tous aveugles en arrivant ici.

E a memória do impossível – reconhecer um lugar que não se vê, que nunca foi visto – torna-se às vezes mais clara quando não se busca a sua reconstrução. As lembranças são, entretanto, outro elemento que é percebido diferentemente por uns e outros.

LA JEUNE AVEUGLE

Je les distingue encore à leur voix par moments... J'ai des souvenirs qui sont plus clairs quand je n'y pense pas...

PREMIER AVEUGLE-NÉ

Moi, je n'ai pas de souvenirs...

O cego que afirma não ter lembranças é um dos cegos de nascença. O fato de ter nascido cego o tornaria uma pessoa sem lembrança. Os olhos parecem a única fonte de conhecimento – conhecimento de que os cegos são, portanto, privados na peça. Sabendo quase tudo o que é necessário, eles desconhecem o mais importante, ou seja, o fato de que o padre estava morto. Eles também não se reconhecem uns aos outros.

LE PLUS VIEL AVEUGLE

Nous ne nous sommes jamais vus les uns les autres. Nous nous interrogeons et nous nous répondons; nous vivons ensemble, nous sommes toujours ensemble, mais nous ne savons pas ce que nous sommes!... Nous avons beau nous toucher des deux mains; les yeux en savent plus que les mains...

Sim, na peça os olhos sabem mais que as mãos. Tanto o tato quanto a audição almejam levar os cegos ao conhecimento do mundo, mas são incapazes de tirá-los do abismo em que se encontram. O mundo onírico e o mundo real se tocam. Ver só é possível em sonho e, ainda aqui, faz-se uma alusão à noite. Se sonhar é possível, sonhar é uma atividade noturna, envolta pelas trevas da meia-noite. Assim, estariam envolvidos pela escuridão total: a escuridão da cegueira, a escuridão da floresta sombria, a escuridão da noite.

LA PLUS VIEILLE AVEUGLE

Je rêve parfois que je vois...

LE PLUS VIEIL AVEUGLE

Moi, je ne vois que quand je rêve...

PREMIER AVEUGLE-NÉ

Je ne rêve, d'ordinaire, qu'à minuit.

Esse curto diálogo sobre o sonho de ver e sobre ver em sonho é mais um momento em que nitidamente se infiltra a poesia no texto dramático. O próprio autor considerava seu teatro como “o templo do sonho”. As falas que nem sempre se complementam como pergunta e resposta são, muitas vezes, como versos de um longo poema, e o imagético da peça constitui-se retomando elementos caros à estética simbolista, movimento que existe desde a didascália inicial. O teatro maeterlinckiano é

marcado por uma linguagem que busca um primitivismo perfeito, inspirado também pela língua de Ruysbroeck. Maeterlinck considera que o flamengo medieval seria, por exemplo, uma língua plena de poder à qual imagens muito antigas estariam associadas. Para ele, o francês, por sua busca da razão, seria, assim, uma língua menos adequada a esse trabalho. Peter Szondi reconhece que nos diálogos “a repartição em muitas réplicas não corresponde a uma conversa em um verdadeiro drama (...) ela reflete apenas o brilho nervoso da incerteza”(SZONDI, 1956, p. 51).

Ver é o sentido que permitiria aos personagens reconhecer o local em que estão e, assim, compreender o que está acontecendo. Em meio aos personagens cegos, temos também um bebê, ser cuja vida está começando, desprovido de experiência e de linguagem, e que é o único que vê. É o único que parece saber o que acontece. Os cegos tentam, inutilmente, decifrar o choro da criança e reconhecem nesse choro o conhecimento de uma verdade a que não têm acesso.

LE PLUS VIEIL AVEUGLE

Il est le seul qui puisse voir où nous sommes!

(MAETERLINCK, 1999, p 322)

Ou, mais tarde:

LA JEUNE AVEUGLE

Il voit! Il voit! Il faut qu'il voie quelque chose puisqu'il pleure. *Elle saisit l'enfant dans ses bras et s'avance dans la direction d'où semble venir le bruit des pas; les autres femmes la suivent anxieusement (...)* (MAETERLINCK, 1999, p 324)

Os cegos acreditam que o bebê chora porque vê alguma coisa, tentam adivinhar quem está chegando e de onde vem o barulho de passos. A criança deve estar vendo algo de estranho, mas ninguém sabe o que é. Ele vê, mas desprovido de linguagem, só pode chorar. Os outros não veem e, desprovidos de visão, só podem interpretar os sinais externos que chegam até eles através dos outros sentidos.

Em peças como *Les Aveugles* ou *L'Intruse*, o espectador encontra-se diante de personagens muito particulares, cujas falas refletem uma linguagem descontínua que contribui para pôr em cena o homem cindido, o ser humano em sua dimensão mais humana: dividido, indeciso, perdido. O ser humano cego diante de um destino que ele ignora, mas que busca interpretar através do choro do bebê ou tateando o rosto do morto. O texto constrói uma peça através de diálogos plenos de metáforas em que a comunicação é até mesmo prejudicada, pois as palavras são inadequadas para expressar a dimensão da vida interior, central para o teatro simbolista de Maeterlinck. A descrição das personagens se faz de modo a que estas apareçam como passivas e desprovidas de uma identidade própria. Os cegos não são nomeados, seu perfil é traçado a partir de características como a idade, sem uma individualização. Para a compreensão das personagens, mais importante do que uma descrição individual é o estado da alma que espera. O que interessa é transmitir o estado de consciência do indivíduo que espera. É o cotidiano dos cegos, mas é também o cotidiano de todos nós: a espera na incerteza.

A peça como um todo se constrói, como vimos, na incerteza: é na incerteza da espera, na incerteza do tempo e do espaço, na incerteza do idioma que o texto leva o espectador-leitor à incerteza final: a última fala “Ayez pitié de nous!” parece encerrar em si uma prece dos moribundos face à morte, e o choro desesperado do bebê parece confirmar a morte dos demais. No entanto, o

desfecho se dá no silêncio e deixa ao público a interpretação: a morte não é contada, ela é sentida. Nossos olhos nada veem, mas os outros sentidos tentam interpretar o que ouvimos e sentimos.

## BIBLIOGRAFIA

BERTRAND, J.-P. *Histoire de la littérature belge 1830-2000*. Paris, Fayard, 2003.

GORCEIX, Paul. “De la Princesse Maleine à la Princesse Isabelle” In: MAETERLINCK, M. *OEuvres II. Théâtre 1*. Bruxelles, Editions Complexe, 1999.

\_\_\_\_\_. (org.) *Fin de siècle et symbolisme em Belgique. Oeuvres poétiques*. Bruxelles, Editions Complexe, 1998.

LEMONNIER, C. *La Vie belge* Paris, Fasquelle, 1905.

MAETERLINCK, M. *OEuvres II. Théâtre 1*. Bruxelles, Editions Complexe, 1999.

\_\_\_\_\_. *Le Trésor des Humbles*. Bruxelles, Labor, 1998.

SZONDI, P. *Théorie du drame moderne*. Lausanne, L'Âge d'homme, 1983.

## CURRÍCULO DO AUTOR

Marília Santanna Villar é professora de francês na Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, cursou a graduação e o Mestrado na UFRJ e fez seu doutorado na Universidade Católica de Louvain (Bélgica), com uma tese intitulada « L'oeuvre autofictionnelle d'André Baillon : une écriture du masque ». Áreas de interesse : literatura francesa e literatura francófona, período simbolista e naturalista, teatro, autobiografia e diálogos entre a literatura e as belas artes.

E-mail : [villar.marilia@gmail.com](mailto:villar.marilia@gmail.com)