

Maurice Maeterlinck e a ressurreição do ator

Lara Biasoli Moler

“Algo de Hamlet morreu no dia em que o vimos morrer no palco. O espectro de um ator roubou-lhe o trono e não podemos mais afastar o usurpador de nossos sonhos! Abram as portas, abram o livro, o príncipe anterior não volta mais. Sua sombra por vezes ainda passa pela soleira, mas ele não ousa avançar, não pode mais entrar e quase todas as vozes que o aclamavam dentro de nós estão mortas.”
Maeterlinck

Um dia, Maurice Maeterlinck era, nas palavras de Guy Michaud, o único que tinha algo a dizer ao teatro simbolista; mais tarde, estava morto antes mesmo de morrer aos 87 anos, tal o esquecimento em que se perdera com o passar dos anos, como nos conta Otto Maria Carpeaux.

A história de ascensão e declínio do dramaturgo belga por vezes parece tão perturbadora e inexplicável quanto a trajetória de vida e morte de alguns de seus personagens mais intrigantes. Uma das razões talvez seja, ao lado da impenetrabilidade inerente à estética simbolista, o fato de ele próprio ter negado, com o passar do tempo, algumas de suas teorias hoje consideradas revolucionárias e decisivas para a formação do teatro de vanguarda. Este texto tem a agradável pretensão de ressuscitar um

pouco de Maeterlinck, da mesma forma como uma de suas teorias, a nosso ver, reanimou o ator, ao contrário do que se possa pensar quando se fala em “teatro de andróides”.

Nascido em 1862, Maeterlinck começou sua carreira literária com a publicação de alguns contos e um volume de poemas decadentes, mas foi em 1889, com a peça *La Princesse Maleine*, que chamou a atenção do mundo literário, sobretudo a de Octave Mirbeau, crítico do *Figaro*, que encontrou na obra uma beleza mágica superior a Shakespeare – o que, para muitos e para o próprio autor, não passava de um enorme exagero. Exagero ou não, o essencial é verificarmos que, com o texto de *La Princesse Maleine*, o drama simbolista começa a se estabelecer.

Como teórico, Maeterlinck produziu três ensaios fundamentais para a concepção de seu teatro: *Un Théâtre d’Androïdes*, de 1890, *Le Tragique quotidien*, de 1894, e o *Préface* à edição de seu *Théâtre Complet*, publicado em 1901.

Le Tragique quotidien e o *Préface* de *Théâtre Complet* são textos que tratam do drama propriamente dito. No primeiro, Maeterlinck examina os dramas clássicos e contesta a necessidade da ação, afirmando que nas obras de Ésquilo, por exemplo, a ação inexistente. Assim, parte em defesa de um “*drame statique*”, em que a ação interior dos personagens teria muito mais

Lara Biasoli Moler é doutoranda do Departamento de Letras Modernas da FFLCH-USP.

força e sentido do que a encenação de grandes batalhas e paixões arrebatadoras. Nesse drama estático, a ação interior seria então revelada por uma nova modalidade de diálogo: ao lado do diálogo convencional, feito de palavras, entraria em cena a fala imperceptível, subentendida, escondida nas entranhas dessa convenção. É da distinção 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.

No *Préface*, o autor faz uma análise da evolução de seu teatro, mostrando que, num primeiro momento – de produção simbolista –, a morte dominava a cena, sobretudo nas forças invisíveis, mas aterradoras, que surgiam para aniquilar seus personagens inocentes. Em sua segunda fase de produção, entretanto, admite ter afastado a sombra da morte, permitindo a entrada do amor e da felicidade.

Não eram apenas a verbosidade clássica e a preocupação com a ação no teatro que Maeterlinck questionava: a presença dos atores era algo que o perturbava ainda mais. Assim sendo, no que diz respeito ao trabalho do ator, *Un Théâtre d'Androïdes* é sem dúvida controverso, aplaudido por alguns encenadores, mas visto com desconfiança por atores e atrizes. Nesse ensaio, Maeterlinck propõe a supressão do ator, substituindo-o por marionetes, bonecos de cera ou até mesmo por efeitos de sombras. Para o dramaturgo, a alma dos atores interferiria na alma dos personagens, comprometendo o trabalho do poeta. Dessa forma, marionetes, seres sem alma nem personalidade, seriam perfeitos para a cena.

“A cena é o lugar onde morrem as obras-primas, porque a representação de uma obra-prima apoiada em elementos *accidentais e humanos* é antinômica.”¹

A idéia da superioridade das marionetes em relação ao ator não é, como sabemos uma

invenção de Maeterlinck: é uma sombra que parece ter sempre perseguido o ator. Em *Paradoxe sobre o Comediante*, de 1769, Diderot aproxima ator e marionete, afirmando que “um grande comediante é outro títere maravilhoso cujo cordão o poeta segura, e ao qual indica a cada linha a verdadeira forma que deve assumir” (Diderot, 1979, p. 180). Assim, o que o filósofo francês parece buscar é uma certa *marionetização* da arte do ator, e não sua substituição por um boneco. 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” (Ibid., p. 165).

O dramaturgo alemão Heinrich von Kleist, no célebre artigo *Sobre o Teatro de Marionetes*, de 1810, 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.

A questão da consciência do ator também incomodava 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 *Übermarionette*, 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

¹ Todas as citações sem indicação se referem ao texto MAETERLINCK, 1985.

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” (Bablet, 1962, p. 137). 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 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, que 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 dos personagens. Aqui, en-

tão, 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 dos 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 nos 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.

Maeterlinck quer em cena o homem desumanizado, o homem sem alma, o andróide por definição: *andros*, homem; *eidós*, forma. Em cena, esse ser vazio, mas dotado de uma inquietante semelhança física com o ser humano, não desorienta o curso do poema, que deve reinar absoluto. Para o dramaturgo, o grande defeito do ator é ter uma história, é possuir um passado e um futuro, é, enfim, ter o poema de sua vida interferindo no poema da vida do personagem.

“Assim que ele [o homem] entra em um poema, o imenso poema de sua presença apaga tudo o que está ao seu redor.”

Ao defender a supremacia poética, Maeterlinck está em afinada sintonia com a estética artística que representa; mais ainda, sua voz é um eco das pesquisas poéticas de Stéphane Mallarmé, mentor intelectual do simbolismo, para quem a palavra deveria ser autônoma, independente da realidade externa, criadora e criatura de um mundo próprio.

“Um poema que eu *vejo* recitado é sempre uma mentira; na vida comum, devo ver o

homem que fala comigo porque a maioria de suas palavras não tem significado algum sem sua presença. Mas um poema, ao contrário, é um conjunto de palavras tão extraordinárias que a presença do poeta está amarrada para sempre; e ele não tem permissão para se livrar de seu cárcere voluntário, uma alma preciosa dentre tantas, para substituí-la pelas manifestações quase sempre insignificantes de uma outra alma porque, nesse momento, essas manifestações não são tão compreensíveis.”

Para o poeta francês, essa autonomia residiria nas profundezas das palavras e o novo poema resultaria da pura relação entre elas. Como, porém, erigir o reinado da palavra livre? Por meio das sugestões, da linguagem indireta, da sintaxe irregular, do eterno movimento de significantes remetendo a outros significantes, jamais revelando significados verdadeiros ou definitivos.

Maeterlinck opera, então, uma transposição das idéias de Mallarmé à cena, vindo no ser de aspecto humano, mas destituído de alma, o instrumento ideal para a sugestão do mundo intangível de sua obra dramática. Os simbolistas, em busca um drama do indizível, muitas vezes rejeitaram a cena, acreditando que o ato de leitura seria infinitamente superior à representação, pois a cena concretizada sempre ficaria aquém do poder de imaginação do leitor.

“O poema era uma obra de arte e levava consigo essas admiráveis marcas oblíquas. Mas a representação veio contradizê-lo: ela faz com que os cisnes do lago voem; ela atira as pérolas ao abismo. Recoloca as coisas exatamente onde estavam antes da chegada do poeta.”

Maeterlinck, no entanto, não exatamente repudia a *mise-en-scène*. Ao manifestar que “Lear, Hamlet, Otelo, Macbeth, Antônio e Cleópatra não podem ser representados e é perigoso vê-los na cena” (Maeterlinck, 1985, p. 83), refere-se à encenação tradicional. Essa afirmação é antes um preâmbulo à defesa do andróide e à condenação do ator: tais obras não podem ser representadas por atores humanos.

“Seria necessário talvez afastar completamente o ser vivo da cena.”

Para o autor, a presença humana é um obstáculo para o poema desde os remotos tempos do teatro grego. Para ele, suas máscaras desempenhavam não apenas um papel prático, mas também simbólico, pois “serviam justamente para atenuar a presença do homem e enfatizar o símbolo” (Ibid., p. 86).

Para Maeterlinck, “a obra de arte é um símbolo e o símbolo jamais suporta a presença ativa do homem” (Ibid.). Dessa forma, para que a obra de arte se instaure, é necessário retirar da cena o ser humano com suas paixões, sofrimentos e anseios.

“O ser humano seria substituído por uma sombra, um reflexo, uma projeção de formas simbólicas ou um ser que possuiria a aparência da vida sem ter vida? Não sei; mas a ausência do homem me parece indispensável.”

A diferença fundamental, para o autor, entre o homem e o boneco é que o homem tem alma, o que se revela uma fatídica desvantagem para o ator. Sendo homem, é também uma marionete do destino e de suas forças estranhas e misteriosas, mas possui consciência da trajetória de vida e morte. Embora o ser humano nem sempre revele uma percepção de sua própria sorte, o ator conhece e reconhece o destino de seu personagem e eis que surge o embate entre ter ou não ter alma.

“O poema se retira à medida que o homem avança. [...] Se o homem entra em cena com todos os seus poderes e livre como se entrasse em uma floresta, se sua voz, seus gestos e sua atitude não são cobertos por um grande véu de convenções sintéticas, se percebemos por um só instante o ser humano que ele é, não há poema que não se retire diante dele.”

Os personagens do drama simbolista de Maurice Maeterlinck são marionetizados: não têm consciência da vida, estão perdidos, não conhecem nem passado nem futuro. Vivem um (aparente) presente manipulado, em que não há

história, não há nem começo nem fim e o agora não passa de um sonho incompreendido. É o triunfo de uma vida atemporal.

“[...] teríamos em cena seres sem destino, cuja identidade não viria a anular a identidade do herói.”

Reminiscência do ídolo, a marionete se ergue, ameaçando o ator de tempos em tempos.

De Diderot, o dramaturgo belga parece ter absorvido a necessidade do esvaziamento das paixões. O homem e seus dramas pessoais são um grande fardo para o poema que se quer representar.

O Absoluto de Kleist assemelha-se ao Eterno de Maeterlinck: é a total falta de consciência da matéria, do tempo e do mundo que proporcionaria às marionetes seu poder de supremacia em relação ao ator.

Craig, como Maeterlinck, sonhou com um teatro sem os excessos imperdoáveis do naturalismo, contra uma arte simplesmente mimética e desprovida da aura e do artifício da criação artística.

O mundo dissonante dos imensos manequins de Artaud é uma ressonância da busca do dramaturgo belga por uma atmosfera de terror que “é a atmosfera própria do poema”.

É com Kantor, finalmente, que o *Théâtre d'Androïdes* parece finalmente encontrar a luz. No espetáculo *A classe morta*, Kantor nos mostra velhos que entram em cena carregando bonecos, representações da infância desses mesmos personagens. Exaustos e próximos do fim, carregam o pesado fardo do tempo que passou, o peso temporal das perdas e da memória que se esvai. Nesse momento, diferente de Maeterlinck, Kantor coloca em cena a questão que Maeterlinck problematiza: ao vermos os atores carregando seu passado na forma de bonecos, o conflito da alma humana sobe ao palco. Vistos lado a lado, ator e boneco, ser humano e ser inanimado, compreendemos o grande conflito vislumbrado pelo dramaturgo belga.

“É possível, enfim, que a alma do poeta, não encontrando mais o lugar que lhe era desti-

nado, agora ocupado por uma alma mais poderosa que a sua – já que todas as almas possuem exatamente as mesmas forças – é possível, então, que a alma do poeta ou do herói não se recuse a descer, por um momento, em um ser, cuja alma ciumenta não lhe impeça a entrada.”

A figura do ator é paradoxal, assim como o próprio teatro. Maeterlinck, impedido pelas limitações próprias de seu tempo, apenas localiza o problema e o teoriza. Kantor, por sua vez, visualiza o problema e o leva à cena, numa clara atitude de vanguarda, ou seja: a tentativa de explicar, por meio da linguagem humana, a impossibilidade e a insuficiência da linguagem humana.

Assim, estando em cena o conflito do ser humano, bonecos e atores juntos nos levarão a uma paradoxal conclusão: a possibilidade de várias soluções ao embate não nos leva a uma solução que dê conta definitivamente do problema. O teatro será sempre uma arte paradoxal, contraditória. 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, pensemos em Maeterlinck como o “Ésquilo dos bonecos”, feliz definição de Jules Lemaitre que bem sintetiza seu papel: um autor que veio para propor uma renovação da arte teatral. Como consequência de sua incessante inquietação de autor simbolista, uma nova dimensão poética e um novo ator puderam subir à cena e mudar a história do teatro.



Referências bibliográficas

BABLET, Denis. *Edward Gordon Craig*. Paris: L'Arche Editeur. 1962.

DIDEROT, Denis. Paradoxo sobre o Comediante. In: *Diderot: textos escolhidos*. Tradução e notas de Marilena Souza Chauí, J. Guinsburg. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

MAETERLINCK, Maurice. "Menu Propos: Un Théâtre d'Androïdes". In: *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896): textes réunis et commentés par Stefan Gross*. Bruxelas: Éditions Labor, 1985.