

## Um teatro de Androides

Maurice MAETERLINCK<sup>1</sup>

Tradução de Lara Biasoli MOLER<sup>2</sup>

Uma inquietude parece nos aguardar cada vez que nos sentamos para assistir a um espetáculo. Nessa decepção inicial, há um desses avisos que vêm de muito longe. Todos sabemos de algo sem bem saber como e talvez não saibamos nada mais que esse algo, pois todo o resto parece bem suspeito. Não se deve dar importância àquilo de que não podemos nos dar conta, porque nossa ignorância traz aqui a efigie, quase impalpável, do que de melhor temos. Em alguns momentos, uma mão que não nos pertence bate, assim, às portas secretas do instinto, poderíamos dizer às portas do destino, já que elas são vizinhas. Não podemos abri-las, mas é necessário escutar atentamente. Talvez haja, nas fontes desse mal-estar, um mal-entendido muito antigo e, depois dele, o teatro nunca mais foi exatamente o que é em meio ao instinto da multidão, ou seja: o templo do sonho. É preciso admitir que o teatro, ao menos em suas tendências, é uma arte; mas não encontro aí a marca das outras artes, antes verifico duas marcas que parecem se anular. A arte parece sempre um desvio e nunca se dirige a nós cara-a-cara. Dir-se-ia a hipocrisia do infinito. A arte é a máscara provisória atrás da qual o desconhecido sem rosto nos intriga. Ela é a substância da eternidade em nós, provinda de uma destilação do infinito. É o mel da eternidade extraído de uma flor que não vemos. 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. A densidade mística da obra de arte desapareceu. Ela como que causa, em relação ao poema, o mesmo que se causaria se se levasse uma pintura para dentro da vida; se se transportassem seus personagens profundos, silenciosos e atormentados por segredos entre as geleiras, montanhas, jardins e arquipélagos onde parecem estar. E se decidíssemos acompanhá-los, uma luz inexplicável subitamente se apagaria e, ao contrário da fruição mística que antes teríamos experimentado, seríamos como cegos no meio do mar.

---

<sup>1</sup> Maurice Maeterlinck (1862-1949): escritor e dramaturgo belga, expoente do teatro simbolista de língua francesa, prêmio Nobel de Literatura de 1911. Conhecido por peças como *Os Cegos*, *A Intrusa*, *Pelléas e Mélisande* (esta última adaptada para a ópera homônima de Claude Debussy). MAETERLINCK, M. “Menu Propos: Un théâtre d’Androïdes - 1890”. In: *Introduction à une psychologie des songes (1886-1896) - textes réunis et commentés par Stefan Gross*. Bruxelles: Éditions Labor, 1985.

<sup>2</sup> Lara Biasoli Moler é pós-doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais da USP, com supervisão da Profa. Dra. Maria Sílvia Betti. O teatro simbolista de Maeterlinck foi tema de seus trabalhos de Mestrado e Doutorado. E-mail: laramoler@gmail.com.

E é assim que somos obrigados a reconhecer que a maioria dos grandes poemas da humanidade não é cênica. Lear, Hamlet, Otelo, Macbeth, Antônio e Cleópatra não podem ser representados e é perigoso vê-los em cena. 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. Eu me lembro dessa morte. Hamlet entrou. Um único olhar seu me mostrou que não era Hamlet. Para mim, ele *não estava ali*. Não era sequer uma aparência. Estava prestes a dizer aquilo que não pensava e por toda uma noite se agitaria na mentira. Eu via claramente que ele possuía seus destinos formidáveis, seus destinos próprios, e aqueles que desejava representar naquele momento me eram indizivelmente indiferentes quando colocados ao lado dos seus. Eu via sua saúde e seus hábitos, suas paixões e suas tristezas; ele colocava diante de mim e em torno de si próprio seu nascimento e sua morte, suas recompensas e seus castigos, seu inferno e seu céu, toda a sua eternidade, e em vão tentava chamar minha atenção às vibrações de uma eternidade que não era sua e que sua simples presença havia tornado quimérica. E agora, para Hamlet, a porta de marfim está fechada para sempre, e assim ocorre com todas as obras-primas que já vi em cena.

Charles Lamb, o sutil ensaísta de Elia, não indo muito além das causas indiretas, constatou precisamente essa inquietude e essa decepção da cena. Certa noite, ele viu desenvolver-se diante de seus olhos o Leviatã dos mares de Shakespeare: o rei Lear.

Ele vira um pobre ancião cambaleando no palco, rechaçado por suas filhas, um homem a quem todos os espectadores gostariam de ter dado asilo. Quanto à figura do velho rei, um ator teria mais facilmente encarnado o Satã de Milton ou o Moisés de Michelangelo. A grandeza de Lear reside não em sua dimensão corporal, mas sim, intelectual; as explosões de sua paixão são terríveis como um vulcão; são tempestades que vão até o fundo do mar de sua mente, com todos os seus imensos tesouros. Seu invólucro de carne e de sangue é insignificante demais para que com ele sonhemos; ele mesmo o desconsidera. Na cena, não vemos senão enfermidades corporais e a fraqueza, a impotência da ira. Quando lemos, não vemos Lear, mas somos Lear. Somos seu pensamento; somos suspensos por uma grandeza que logo desmascara a astúcia de suas filhas e das tempestades; nas aberrações de sua razão, descobrimos uma força racional irregular e poderosa, alheia aos usos comuns da vida, mas que exerce seu poder assim como o vento sopra onde bem entende, sobre as corrupções e os abusos da humanidade. Olhares ou inflexões de voz têm algo em comum com a sublime identificação de sua idade com a própria idade dos céus, já que ele recusa conivência com as filhas e lembra que “os céus também são velhos!” Que gestos associar a isso tudo? Qual é o papel aqui da voz e dos olhos?

E o mesmo ocorre, diz ele, com Otelo:

Dentro do que há de melhor em nós, nada poderia ser mais doce e mais lisonjeiro que ler a história de uma jovem da mais alta classe de Veneza que, pela força do amor e por ver o mérito daquele a quem ela ama, passa por cima de toda condição de família, origem e cor e se casa com um negro. É o perfeito triunfo da virtude sobre os acidentes da imaginação dos sentidos. Ela vê a cor de Otelo em sua mente. Mas, na cena, onde a imaginação não é mais a faculdade dominante e onde somos abandonados aos nossos próprios sentidos desorientados, eu pergunto a todos que viram o pensamento de Otelo descer em sua cor, se não viram algo de extraordinariamente revoltante no amor e nos afagos de Otelo e Desdêmona, e se a visão real de tudo não apagou esse belo compromisso que fazemos à leitura. E a razão é evidente, pois há aqui uma parte de realidade apresentada a nossos sentidos suficiente para nos causar uma impressão desagradável, sem uma crença que possa nos mostrar os mecanismos interiores – tudo aquilo que não é visto – para subjugar e conciliar as primeiras e evidentes precauções. O que vemos na cena é o corpo e a ação corporal; aquilo de que não temos consciência quando lemos é quase que exclusivamente o espírito e seus movimentos; e, assim penso, é isso que bem explica os diferentes prazeres que o drama nos oferece na leitura e na representação.

Cito essas linhas unicamente porque elas destacam de maneira precisa a inquietude e as decepções a que nos leva a representação dos maiores poemas da Terra. O autor inglês ressentido não saber ao que se apegar. Entende as causas das decepções acidentais; mas é a própria cena que é acidental. A velhice e a miséria do rei Lear, o rosto negro de Otelo não são mais que pontos de referência de um descontentamento orgânico e geral; e se esses pontos de referência se apagassem, outros, mais significativos e inumeráveis, imediatamente se elevariam como montanhas no vasto horizonte dos poemas.

Ele reconhece tal quando escreve, mais adiante:

A verdade é que os personagens de Shakespeare são antes objetos de meditação que de interesse ou curiosidade em relação a seus atos. Tanto é que, quando lemos um de seus grandes personagens criminosos – Macbeth, Ricardo, ou mesmo Iago – não sonhamos tanto com o crime que cometem, mas sim com a ambição, com o pensamento almejante, com a atividade intelectual que os leva a transpor as barreiras morais; as ações nos afetam tão pouco que, enquanto os impulsos, o espírito interior em toda a sua perversa grandeza, parecem reais e por si só nos chamam a atenção, o crime, comparativamente, é nada. Mas assim que vemos todos esses elementos representados, os atos acabam sendo tudo e seus móveis não são mais nada. A emoção sublime a que fomos elevados por essas imagens de noite e horror que Macbeth exprime, esse solene prelúdio em que ele se perde até que o relógio soe a hora de despertar o morticínio de Duncan, uma vez que lemos tal em um livro, que abandonamos esse posto vantajoso da abstração onde a leitura domina a visão, e já que vemos sob nossos olhos um homem em sua forma corporal se preparando efetivamente para um assassinato; se o jogo do ator é verdadeiro e poderoso, a dura ansiedade do sujeito do ato, o desejo de preveni-lo a ponto de que não lhe pareça consumado, a aparência de realidade forte demais, tudo isso provoca um mal-estar e uma inquietude que destroem completamente o prazer que as palavras trazem no livro, onde o ato que se nos oferece jamais nos sacrifica da sensação penosa de sua presença e assim parece pertencer à história; a algo passado e inevitável.

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

Toda obra-prima é um símbolo e o símbolo jamais suporta a presença ativa do homem. Há uma divergência ininterrupta entre as forças do símbolo e as do homem. O símbolo do poema é um centro ardente cujos raios se perdem no infinito e esses raios, quando partem de uma obra-prima absoluta como as de que tratamos agora, possuem um alcance limitado apenas pela força do olho que os persegue. Mas eis que o ator avança para o meio do símbolo. Imediatamente se produz, em relação ao sujeito passivo do poema, um extraordinário fenômeno de polarização. Não se vê mais a divergência dos raios, mas sua convergência; o acidente destruiu o símbolo e a obra-prima, em sua essência, permanece morta durante o tempo dessa presença e de seus traços.

Os gregos não ignoravam essa antinomia e suas máscaras que não compreendemos mais serviam justamente para atenuar a presença do homem e enfatizar o símbolo. Nos tempos em que o teatro tinha uma vida orgânica e não simplesmente dinâmica como hoje em dia, isso ocorria unicamente em função de um artifício ou acidente que vinha socorrer o símbolo em sua luta contra a presença do ator.

Com Elisabeth, a declamação era uma melopeia, o jogo era convencional e a própria cena era simbólica. Praticamente o mesmo se verificava no tempo de Luís XIV. O poema se retira à medida que o homem avança. O poema quer nos arrancar o poder dos sentidos e fazer predominar o passado e o futuro, o homem não age senão sobre nossos sentidos e não existe a não ser para neutralizar essa predominância do passado e do presente, por meio do esvaziamento do momento em que fala. 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. Nesse momento exato, o espetáculo do poema se interrompe e assistimos a uma cena da vida exterior que, como uma cena na rua, no rio ou no campo de batalha, tem suas afinidades com a Eternidade, e que é entretanto incapaz de nos arrancar do presente porque, nesse instante, não possuímos qualidade para perceber e apreciar essas afinidades novas e imprevistas.

Seria necessário talvez afastar completamente o ser vivo da cena. Não se pode dizer que não retornaríamos a uma arte de séculos antiquíssimos, cujas máscaras dos trágicos gregos levam, quem sabe, os últimos vestígios. Haveria um dia o uso da escultura, sobre a qual começamos a indagar estranhas questões? 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. Assim que ele entra em um poema, o imenso poema de sua presença apaga tudo o que está ao seu redor. O homem não pode falar a não ser em nome de si mesmo e não tem o direito de falar em nome de uma multidão de mortos. 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.

É difícil prever por meio de quais seres ausentes de vida o homem deveria ser substituído na cena, mas, aparentemente, as estranhas sensações experimentadas nas galerias de figuras de cera, por exemplo, poderiam nos ter colocado, há tempos, na trilha de uma arte morta ou nova. Assim, teríamos em cena seres sem destino, cuja identidade não viria anular a identidade do herói. Parece que todo o ser que possui a aparência da vida sem ter vida faz igualmente apelo às forças extraordinárias; e não se pode dizer que tais forças não sejam exatamente da mesma natureza que aquelas às quais o poema se manifesta. O terror que inspiram esses seres, semelhantes a nós, mas visivelmente dotados de uma alma morta, esse terror provém do fato de serem absolutamente privados de mistério? Do fato de não terem a eternidade à sua volta? Esse terror, precisamente fruto da privação do terror que existe em todo o ser vivo, tão inevitável e tão comum, que sua supressão nos amedronta, como nos amedrontaria um homem sem alma ou um exército sem armas? É algo em nossas roupas comuns cobrindo corpos sem destinos? Somos aterrorizados pelos gestos e pelas palavras de um ser semelhante a nós porque sabemos que esses mesmos gestos e palavras, por causa de uma exceção monstruosa, não ecoam em lugar algum e não indicam a escolha de nenhuma eternidade? É pelo fato de não poderem morrer? – Não sei; mas a atmosfera de terror em que se movem é a atmosfera própria do poema; são os mortos que parecem nos falar com vozes solenes. É possível, enfim, que a alma do poeta, não encontrando mais o lugar que lhe era destinado, 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.