

UMA OUTRA PRESENÇA: A *INTRUSA*, DE MAETERLINCK

DE CARLI, Elisana
Universidade Federal de Santa Catarina
elisana.carli@ufsc.br

RESUMO:

A passagem do século XIX para o XX é um período de efervescência, com rupturas significativas que começam e se estabelecem na sociedade em geral. Nas artes, o movimento simbolista se caracteriza, de modo geral, pelo estabelecimento da percepção de uma outra realidade presente, *a priori* não visível e imediata. No teatro propõe rupturas das estéticas convencionais, procurando significar e expor o que está oculto, encoberto pelo cotidiano e ao senso geral. Em *A intrusa*, Maurice Maeterlinck apresenta personagens identificados, inicialmente, por suas funções sociais estabelecidas, como indica a primeira rubrica da peça. Mas, aos poucos, os nomes próprios são revelados através dos diálogos. Essa identificação paulatina, a presença de um personagem cego, a noite como espaço-tempo do enredo apontam a proposição de que há outras perspectivas obscuras, desconhecidas, passíveis de percepção e descobertas. Divisar essa outra instância que aponta a condição de uma alteridade instaura no teatro, como considera Peter Szondi, a demonstração de situações e não do conceito tradicional de ação. Não mais conflito com um outro, mas a percepção desse outro. Com a dramaturgia de Maeterlinck se forma uma alteridade para o próprio teatro: um outro conteúdo, uma outra forma. A presença desse outro texto dramático causa um deslocamento e abre espaço para o próprio fazer teatral. *A intrusa* dá voz e sentidos a outros signos, reiterando a natureza do teatro: o duplo, a composição entre aparências e essências, o visível e o não visível, a presença, o encontro. Nosso objetivo com a presente comunicação é analisar *A intrusa* sob a perspectiva delineada acima, pontuando a alteridade criada através do conteúdo e da estrutura da peça.

PALAVRAS-CHAVE: alteridade; teatro; simbolismo; Maeterlinck

O título *A intrusa*, do autor Maurice Maeterlinck (1862-1949), para o texto dramático do ano de 1890, sinaliza objetividade e clareza, perspectivas que só se efetivam ao final da peça, a qual se constitui uma revelação gradativa, quer do mistério que se expressará quer dos personagens que terão como características fundamentais a cegueira, literal e simbólica, a diferença de idade, o laço familiar. A família reunida na sala está apreensiva pelo estado de saúde da mãe que, em decorrência do parto, não passa bem. No quarto, espaço extracênico, a doente é atendida enquanto que na sala, espaço cênico, o avô cego indaga constantemente por uma presença que ele sente. Os demais membros da família tentam acalmá-lo, insistindo que nada veem. Ao final, a presença sentida pelo avô se manifesta efetivamente através da morte da filha.

Esse desvelamento paulatino coaduna-se com a estética simbolista que apresenta mais estados de ânimo do que uma intriga no sentido tradicional do teatro da época. Como Peter Szondi assinala, é a “substituição da categoria de ação pela de situação” (2001, p.70), não há um conflito explícito em andamento, com os imbricamentos da ação dramática e do diálogo, mas a percepção da situação, a percepção dos envolvidos naquela situação. Por isso, de modo geral, se configurou a indicativa de um drama estático, pois “os personagens, longe

de ser os autores, i.e, os sujeitos de uma ação, são no fundo o seu objeto.”, considera Szondi (2001, p.73). Assim, em uma conjuntura ampla, se delinea as diferenças temáticas, de forma, e de ritmo, que propõem alguns autores deste período do final do século XIX às primeiras décadas do século XX, ou seja, há uma alteridade no teatro; [do francês *altérité* 'alteração, mudança', calcado no baixo latim *altaritas, atis: diversidade, diferença, o outro*¹.]; tal proposição se consolida no sentido literal como no metafórico, o teatro simbolista também será classificado como um teatro mais filosófico do que dramático. A acepção se deve ao fato de estar mais centrado no plano das ideias do que do físico, da matéria. Um dos motivos, entre os diferentes centros de relevância que agem sobre escolhas estéticas, vale destacar o contexto histórico-social, a reação à proposição tecnicista que se instalava na época e ao entendimento do que seria o real, a vida. Como contextualiza Marcos Siscar:

A ambição de muitos dos “simbolistas” é maior: não simplesmente a de criar um efeito estético, mas a de estabelecer uma relação *sagrada* com a realidade, isto é, retomar o real naquilo em que ele se expressa de modo mais característico. “Mistério” e “segredo” são palavras-chave para compreender não apenas a literatura, mas para penetrar no âmago da própria modernidade. A condenação do positivismo, da tecnocracia, da submissão da cultura às leis do econômico, é feita em alguns autores juntamente com a defesa do mistério. Nos melhores casos, esse mistério já aparece no próprio cotidiano. O “mistério” não exclui a realidade, mas a interpreta. Embora não se resuma a isso, o discurso do mistério tem uma inscrição profundamente humanista, ou seja, contem um projeto de humanidade, embora não possua força de transformação.” (SISCAR, 2005, p.214)

Uma característica que marca o final do século XIX é o drama de temática social, que não se aplica de modo estrito a Maeterlinck, exceto considerando social, em um sentido primeiro, aquilo que é “concernente a uma comunidade, a uma sociedade humana, o coletivo” (Houaiss, 2002), ao relacionamento entre indivíduos, ao viver do homem, seu fazer, seu cotidiano objetivo e subjetivo, material e imaterial, físico e espiritual, visível e invisível. E é entre estas regiões que se configura o mistério, o devir, efetivamente, o viver. Retomando Marcos Siscar, no posfácio à tradução brasileira de *Axël*, “O “mistério” não exclui a realidade, mas a interpreta.” É nesta perspectiva que *A intrusa* se inscreve: o olhar sobre uma realidade trivial, porém misteriosa, próxima e natural a todos, contudo pouco observada, e em certa medida, refutada, repelida: o morrer. O mistério da situação configura o enredo da peça: a percepção do avô cego de que há uma outra presença na casa que seus familiares, que possuem o sentido da visão, não percebem e por mais que procurem não veem e, por vezes, parecem não ouvir. Não ver e não ouvir, de modo inexorável por parte dos personagens, compõe elemento fundante do conflito trágico, o que não se estabelece aqui, em Maeterlinck. Entretanto, em certa medida, o não ouvir, mas especialmente, o não falar remete ao mistério. Procurando além do estabelecido, do material, procurando a ideia, a potencialidade do símbolo e a realidade, qual a estética simbolista, a etimologia do vocábulo mistério remete ao étimo grego *my-* que significa ‘fechar os lábios’, usado também nos vocábulos místico e mito². Nestas três alçadas: mito, místico, mistério tem-se a perspectiva do revelar e esconder,

¹ Houaiss, A. *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

² Bazán, 2002, p.19, p.86; Vernant, 2001

em um andamento que se difere do *logos/lógica* composto por início, meio e fim, com um tempo quantificado, como atesta Jean-Pierre Vernant (2001). A suposição acompanha o místico, o mistério, o mito; “o mistério não exclui a realidade, mas a interpreta.” (Siscar, 2005). E é essa interpretação proposta pelo poeta através de sua *poiesis* que permite a percepção dessa realidade inerente ao ser humano, neste caso, o poeta “constrói uma forma de dar a ver o invisível” (Vernant, 2001, p. 314), ou seja, Maeterlinck dá consistência à morte, a outra presença, a alteridade da vida, a intrusa.

Esse fazer poético se alinha ao movimento simbolista, que na perspectiva de Rimbaud, “o verbo poético fixará o inexprimível e será realidade concreta” (PATRIOTA, GUINSBURG 2009, p.311). Ainda um dos principais elementos dessa estética é sugerir a essência da realidade ou incentivar a fantasia. (idem). Na construção do espaço-tempo pela palavra, Maeterlinck assegura esse inexprimível que é a morte, essa essência da realidade, *A intrusa* transita nesses dois polos, que de extremidades se tornam próximos, contíguos, a - suposta - fantasia/loucura ouvida pelos membros da família nas palavras do avô; a essência da realidade, o fato que se materializa com a morte da filha.

Essa percepção que capta e faculta a existência dessa alteridade presente, porém não visível de imediato, identifica que há um outro sentido presente neste social, neste cotidiano estabelecido e conhecido, um outro sentido, possivelmente maior do que o visível. Isso aponta para ampliação das relações de significados, aduz para uma outra ideia de realidade, adjetivada como oculta, ou simbólica, não apreendida, em aberta.

Dessa configuração, o teatro simbolista propõe um outro caminho, diferente do estabelecido e reconhecido pelo teatro naturalista. É a representação do homem, apreendido na imensidão dos viéses que lhe compoe e lhe surpreende, demonstrado a partir de um existencialismo impotente, de um estado de passividade dos personagens e, que neste texto de Maeterlinck, também são expectantes: o fazer é esperar. Assim, o tema, a forma e o ritmo do texto dramático e do espetáculo se conformam; ou seja, a ideia de ação dramática, a proposição do teatro são revistas, evidências da modernidade, consistência e força, pois como afirma Guinsburg: o trabalho de Maeterlinck “constituiu um ápice do drama simbolista, teve impacto no expressionismo e, de um modo geral, em todo teatro das duas primeiras décadas do século XX” (PATRIOTA, GUINSBURG, 2009, p.309), influenciando dramaturgos como Tchekhov, John Synge, O'Neill. Vale a ressalva que a dramaturgia de Maeterlinck não é estanque, suas obras diferem entre si e não se atermem a um único viés estético.

Se o ritmo é lento pelo esperar, as falas são curtas e rápidas, assertivas, manifestando a quotidianidade do diálogo com propriedade, manifestando no prosaico da situação e da vida, o prosaico da morte. Esse cuidado com a palavra, o ater-se sobre a situação, sobre o estado de ânimo, para propor uma contemplação, quer dos personagens quer do leitor/espectador, é fundamental na configuração dada em *A intrusa* para o tema da morte, que o apresenta de modo, diria, ‘real’/suave??comum/natural –fato que é-, sem excessos. Essa configuração parte do entendimento do autor que “considerava o diálogo tradicional no teatro como falsos, determinativos, retóricos, eloquentes. O diálogo não falado era mais eloquente, o silêncio poderia ser explorado no novo drama “para maior efeito trágico e metafísico.” (GUINSBURG, PATRIOTA, 2009,p.308). Tem-se, a partir deste modo, o uso do diálogo não só para promover a ação, causar conflito e estabelecer a progressão da trama, não mais diálogos explicativos, recapitulativos para o encaminhamento e entendimento da ação dramática, mas para expor uma percepção ou a falta dela; um diálogo que causa deslocamento, sugestão; um diálogo que não existiria se não houvesse o silêncio; um diálogo que considera o silêncio, qual a vida considera a morte. E é nestes complementos, expostos, às vezes, como contrários, que o conteúdo e a forma de *A intrusa* são construídos:e.g.: “Ela não está bem, ouvi sua voz” (Avô, p.18); “Os médicos afirmam que podemos ficar tranquilos” (Pai, p.18); “o menino não chora”(p.20);”Temo que seja surdo” (Avô, p.20); “Fale baixo, ela

pode ouvir”; “não ouço o canto dos rouxinóis” (avô, p.23); “os rouxinóis emudeceram” (Moça, p.24); “Parece um silêncio de morte” (Pai, p.26); “nenhum ruído” (avô, p.26); “pétalas tombam mortas no jardim” (p.27); “vai fazer muito barulho” (avô, p.27); “a foice está fazendo grande ruído” (avô, p.28); “ouço passos”(avô, p.35); “ouço somente os passos da criada” (pai, p.35); “garanto que minha filha piorou, [...] sua voz mudou de tom;/ a sua voz também mudou” (avô, p.40-41); “sou menos cego que vocês, ouviram?” (avô, p.48); “Escutem! O menino” (pai, p.55); “a luz! A luz!” (tio, p.55). Os vocábulos falar, ouvir, canto, barulho, ruído, surdez, voz, tom, silêncio, cegueira, luz são alguns exemplos que constroem as balizas do texto: silêncio e barulho; luz e escuridão; fechado e aberto, (há inúmeras referências à porta aberta, que não fecha completamente, as janelas abertas) que por suas interfaces revelam o tema, materializam o diáfano que é o silêncio, o vazio, a morte.

A partir deste referencial segue-se o andamento das ações que estão pautadas no ouvir e falar, verbos que indicam uma perspectiva de ‘passividade’ se comparados à ideia de ação física, movimento explícito; nesta peça de Maeterlinck os movimentos são de outra ordem. A passividade também relacionada aos personagens e seu caráter de impotência possibilitou uma das acepções que permeia a crítica a chamar de drama estático, ou drama filosófico. Entretanto, vivido o século XX com suas proposições cênicas, um olhar atual sobre a dramaturgia deste autor permite dialogar muito mais, ver e ouvir de modo diferente.

Essa proposição de apresentar e representar o sutil, o abstrato, o imaginável, o não visível, ainda que não tenha alcançado às multidões em seu período de produção, marcará a história do teatro. Roubine considera que é a esta matriz proposta “que um bom número de autores, teóricos e diretores do século XX deve alguma coisa ao pensamento simbolista. O “novo teatro” dos anos 1950-60 com Beckett e Ionesco se situa manifestadamente no contexto do simbolismo.” (Roubine, 2003, p.126)

Patrice Pavis também identifica que “Esta estética ainda se encontra hoje naquilo que Dort chama de representação simbolista: “A tentativa de constituir, no palco, um universo (fechado ou aberto) que tome alguns elementos emprestados da realidade aparente mas que, por intermédio do ator, remeta o espectador a uma realidade outra que este deve descobrir.”(DORT, 1984, p.11)” (Pavis, 2005, p.361)

E é este descobrir, este ver de outro modo, ver o outro que este texto dramático nos oferece: personagens comuns identificados, inicialmente, por suas funções sociais estabelecidas, como indica a primeira rubrica da peça. Mas, aos poucos, os nomes próprios são revelados através dos diálogos. Essa identificação paulatina, a presença de um personagem cego, a noite como espaço-tempo do enredo apontam a proposição de que há outras perspectivas obscuras, desconhecidas, passíveis de percepção e descobertas. A figura do avô cego retoma de nossa memória outro personagem que se torna paradigmático: Tirésias, o sábio cego, representante do sagrado, que vê a verdade do outro, de Édipo, este que além de não “ver” também não escuta. Essa referencia que apontamos abre um diálogo com o mito de Édipo e com o texto de Sófocles pois pautam-se no trajeto da descoberta, do desvelamento, do que está presente mas ainda não identificado, qual *A intrusa*. Esse percurso é uma forma de reiterar o indivíduo, a especificidade do humano, do seu viver que nos remete ao conceito grego de *moira*, i.e.: a parte que cabe ao mortal; a parte destinada a cada um (ser mortal; não conhecer por completo, ter que escolher) .

A proposição de simplicidade neste texto, entendendo-a como objetividade e clareza, através de uma estrutura de um ato e de diálogos enxutos e informais, contrasta com o tema de difícil tratamento. Mais uma vez se estabelece “balizas”/polos que se convergem e abrem diálogo, como vimos com a luz e a escuridão, o silêncio e o som, o fechado e o aberto, visível e o invisível, o conhecido e o desconhecido, vida e morte. Esta proposição notifica que a alteridade nos compõe a todo instante, em todas as instancias, que o viver se compõe deste modo.

E é exatamente por este modo que o teatro se faz, se caracteriza pela possibilidade de ser outro, de usar uma máscara, de esconder e revelar. Nesta peça de Maeterlinck, além dessa duplicidade do ator/personagem, i.e., da máscara do ator, efetiva-se a identificação da presença de um outro autônomo: a intrusa, a presença da morte, que não tem máscara e/ou feição, porém tem ação, demonstrando a força e a presença dessa alteridade.

E é exatamente por este modo que Maeterlinck apresenta mais uma alteridade ao teatro, a sua própria, do seu fazer, do seu entremeio existente mas ainda não visível e a ser iluminado. Como afirma Josette Feral: "Mais que qualquer outra forma de arte, o teatro se caracteriza, precisamente, por essa dimensão irrepresentável pelo discurso crítico, por essa imprevisibilidade, essa suavidade que constitui a sua essência." (2001, p.28). Isto é, a percepção e a visibilidade das alteridades do teatro: uma delas: texto e espetáculo.

BIBLIOGRAFIA

- ANSELMO, Beatriz. A palavra em cena no teatro simbolista. *Lettres Françaises*, n.11(1), 2010, pp.33-41, disponível em <http://seer.fclar.unesp.br/lettres/article/view/4131>, Acessado em 28.08.2013
- BAZÁN, Francisco G. *Aspectos incommuns do sagrado*. Trad. Ivo Stormiolo. São Paulo:Paulus, 2002
- CARLSON, M. *Teorias do teatro: um estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. Gilson de Souza. SP: Ed. UNESP, 1997
- FERAL, Josette. Teatro e Sociedade: em busca de um novo contrato social, teoria e prática. *Anais do II Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas*. Salvador: ABRACE, 2002. pp.21-28
- HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- MAETERLINCK, M. *A intrusa*. Trad. Guilhermino Cesar. Porto Alegre: UFRGS, 1967
- QUILICI, Cassiano. Teatros do silêncio. *Sala Preta*. São Paulo: ECA/USP, nº05, 2005. Pp.69-77. Acessado em 20.08.2013
- PATRIOTA, R., GUINSBURG, J. J. *Guinsburg, a cena em aula: itinerários de um professor em devir*. São Paulo: EdUSP, 2009
- PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2005
- ROUBINE, J-J. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003
- SISCAR, Marcos. As "paradoxais sutilezas" de Villiers de L'isle-Adam. Posfácio a *Axël*. Trad. Sandra Stroparo. Curitiba: Ed. UFPR, 2005.
- SZONDI, P. *Teoria do drama burguês*. Trad. Luiz Repa. São Paulo: Casac & Naify, 2001
- VERNANT, J-P. *Entre mito & política*. Trad. Cristina Murachco. São Paulo: EdUSP, 2001