

## O TEATRO DO HORROR DE MAURICE MAETERLINCK

Beatriz Moreira ANSELMO  
Universidade Estadual de Maringá (UEM)  
[beatriz.moreira.anselmo@gmail.com](mailto:beatriz.moreira.anselmo@gmail.com)

**Resumo:** O teatro simbolista nasce de um meio de poetas que procuram contrariar a vertente de teatro de divertimento que preenchia completamente as salas de teatro do final do século XIX. A fim de negar tal vertente, que não mais condizia com certas necessidades do artista moderno, os poetas-dramaturgos simbolistas investiram na escrita de um teatro que, para eles, era mais adequado à representação do homem moderno, que se vê em constante tensão consigo mesmo, com sua alma irrequieta e com o mundo exterior. Esses artistas desgostosos com a incapacidade da sociedade para resolver seus problemas políticos, sociais, morais e intelectuais buscaram uma nova arte capaz de representar o afastamento do homem da realidade, como forma de buscar uma realidade imaginária, misteriosa, oculta e abstrata, distante de um mundo voltado para a busca de progresso material e econômico. O nome mais importante desse tipo de expressão dramática é o do autor belga Maurice Maeterlinck (1862-1949), que se opôs, com o seu “teatro do horror”, aos preceitos do teatro naturalista, tão em voga naqueles fins de século e, sobretudo, projetou em suas personagens o desejo de partir em viagens reais, imaginárias ou definitivas, em busca de respostas aos fatos misteriosos de uma vida que parecia não ter sentido. Diante disso, este trabalho tem o propósito de discutir a importância do primeiro teatro de Maurice Maeterlinck, conhecido como o “teatro do horror”, tanto no que concerne às temáticas abordadas nessa produção, como às especificidades da estrutura dramática que muito inspiraram o teatro de vanguarda.

**Palavras-chave:** Teatro moderno; Teatro simbolista; Maurice Maeterlinck.

N'est-ce pas le silence qui détermine et qui fixe la saveur de l'amour? S'il était privé du silence, l'amour n'aurait ni goût ni parfums éternels. Qui de nous n'a connu ces minutes muettes qui séparaient les lèvres pour réunir les âmes? Il faut les rechercher sans cesse. Il n'y a pas de silence plus docile que le silence de l'amour: et c'est vraiment le seul qui ne soit qu' à nous seuls. (MAETERLINCK, 1912, p.30)<sup>1</sup>

Desde o Renascimento o teatro procurou representar a realidade da forma mais verossímil possível. Essa forma de representação ganhava o gosto do público cada vez mais e fazia com que, no final do século XIX, os teatros estivessem sempre cheios.

Em Paris, por exemplo, nas décadas de 1880 e 1890, “meio milhão de parisienses iam ao teatro uma vez por semana, mais de dois milhões uma vez por mês” (WEBER, 1988, p.

---

<sup>1</sup> “Não é o silêncio que determina e define o sabor do amor? Se fosse privado de silêncio, o amor não teria nem o gosto nem os perfumes eternos. Quem de nós não experimentou os minutos silenciosos que separavam os lábios para reunir almas? Devemos buscá-los sem cessar. Não há silêncio mais dócil que o silêncio do amor: e é realmente o único que é para nós mesmos” (MAETERLINCK, 1912, p.30, tradução nossa).

195). Cada vez mais a população da cidade e dos arredores ia ao teatro. O teatro tornara-se uma paixão e o palco o motivo das rodas de conversas da sociedade.

Homens e mulheres comuns, porém com certas posses e tempo disponível, buscavam ver uma reprodução dos fatos da vida, dos problemas que vivenciavam. Logo, se a demanda por esse tipo de representação era grande, encenavam-se peças que correspondessem às exigências de diversão do público burguês. Assim, o entretenimento era garantido com espetáculos de *vaudeville*, de *bouffoneries* e de comédias de costumes. Os temas principais para proporcionar grande satisfação aos burgueses franceses entre 1887 e 1914 eram o amor e as aventuras românticas, não deixando de lado, é claro, temáticas relacionadas aos feitos históricos, aos conflitos sociais, às ambições – sempre ligadas a dinheiro – e às crises domésticas, como as do casamento, por exemplo.

O público amava espetáculos grandiosos e exuberantes, com grande volume de cores e de ornamentos elaborados que garantissem a beleza da plasticidade do cenário. Havia um certo culto ao espetacular e, para atender aos desejos do público, era dedicado à cena um tratamento pitoresco e os cenógrafos representavam pinturas famosas no palco, integrando atores e cenários para criar o efeito de quadros vivos. Desta forma, a plateia via o palco como uma pintura do real e estabelecia relação de proximidade com os fatos encenados.

Esse cenário teatral espetacular à disposição do lazer burguês é o que os simbolistas irão combater no início dos anos de 1890. Em resposta àquele teatro que imitava o real, para o qual os burgueses olhavam como se se vissem em cena, os simbolistas oferecem um teatro da alma, um teatro de ideias que não precisava obrigatoriamente conter uma fábula, nem personagens bem definidas, nem diálogos longos e unicidade de ação. Assim, esse novo teatro que lança chamadas às cenas dos fins dos anos de 1890 constitui-se, sobretudo, como um teatro poético.

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. Desta 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, como 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 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 nome mais importante desse tipo de expressão dramática é o do autor belga Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck (1862-1949), que se opôs, com o seu teatro poético, aos preceitos do teatro naturalista, tão em voga naqueles fins de século.

Maurice Maeterlinck era aquela espécie de *flâneur* que está em busca de respostas aos fatos misteriosos da vida. Essa necessidade de explicações se projetou em personagens que manifestam, incansavelmente, o desejo de partir em viagens reais, imaginárias ou definitivas, viagens que lhes proporcionem descobrimentos e autoconhecimento.

O escritor belga fez sua estreia na literatura com poesia, mas foi com o mesmo talento que ele escreveu também em outros gêneros literários. Ao tornar públicos os seus poemas, o autor se dedicou simultaneamente a escrever ensaios críticos e, principalmente, a dar corpo à sua obra dramática que se encontrava, já naqueles tempos, bem projetada e prestes a ganhar cena. É compreensível que, nessa primeira fase, Maeterlinck não quisesse escrever em prosa: era um meio de se esquivar das exigências realistas-naturalistas que o gênero pudesse demandar. Em contrapartida, escrever poesia e teatro, concomitantemente, influiu sobremaneira na escrita de suas primeiras peças de teatro, que desconsideraram qualquer fronteira entre os gêneros poético e dramático.

É aceitável que a obra de Maurice Maeterlinck, autor que se dedicou à escrita literária até o final de sua vida – como, de fato, confirmam os derradeiros rascunhos e notas deixados em suas pequenas cadernetas azuis –, sofresse transformações e recebesse novos direcionamentos ao longo do tempo. E é o que podemos constatar ao examinarmos toda a coleção de suas obras teatrais. Por isso, a crítica – e o próprio autor! – separa a dramaturgia de Maeterlinck em duas fases.

O primeiro teatro compreende a produção simbolista do autor, na qual se incluem os dramas *La Princesse Maleine* (1890), *L'Intruse* (1890), *Les aveugles* (1890), *Les Sept Princesses* (1891), *Pelléas et Mélisande* (1892), *Alladine et Palomides* (1894), *Intérieur* (1894), e *La Mort de Tintagiles* (1894). Todas estas peças têm em comum a presença de um elemento trágico – que o autor caracteriza como *Le tragique quotidien*, ou seja, o elemento trágico que se manifesta inesperadamente, causando medo e descrença nas personagens.

Por tratar de temas relacionados à morte, a primeira produção do autor recebeu o nome de *Théâtre de l'horreur*, e ela muito se distancia do enfoque dado ao teatro posterior, no qual

a morte não é mais o elemento que domina a cena. A nova perspectiva se explicará pela necessidade que o dramaturgo teve “d’écarter la mort de ce trône auquel il n’est pas certain qu’elle ait droit.” (MAETERLINCK, 1979, 17). Desta segunda fase, destacam-se os dramas *Aglavaine et Sélysette*, de 1896, *Monna Vanna*, de 1902, *L’oiseau bleu* e *Le Bourgmestre de Stilmonde*, de 1908 e 1917, respectivamente.

A peça *Aglavaine et Sélysette* foi bem recebida tanto pelo público como pela crítica. No entanto, a sua importância decorre, sobretudo, da apreciação que a Academia Sueca fez do drama, considerando-o como uma inspiradora obra de Maurice Maeterlinck.

*Monna Vanna* desperta interesse por marcar a incursão do autor na escrita que segue o modelo dos dramas históricos. Entretanto, acreditamos que esse drama terá se destacado não tanto pela forma em que se estrutura, mas mais pela temática que envolve a personagem principal, Monna Vanna, uma heroína que se deixa sacrificar para salvar a sua cidade da destruição. Trata-se de uma mulher consciente, emancipada dos limites domésticos e de uma visão restrita da vida.

*L’oiseau bleu*, peça escrita entre 1905 e 1908, a partir de um conto natalino fantástico publicado pelo autor em um jornal, deu-lhe mais fama, por se tratar da obra que rendeu a Maeterlinck o Prêmio Nobel de Literatura em 1911. Sobre a premiação, o crítico Otto Maria Carpeaux afirma ter sido justa, tendo em vista que Maeterlinck

disse na hora certa a palavra certa que o mundo inteiro compreendeu porque era uma palavra muito vaga, intensamente poética sem chegar a ser grande poesia. Assim, não foi injustiça para a literatura belga receber, na pessoa de Maeterlinck, a suprema homenagem da Europa burguesa: o prêmio Nobel. (CARPEAUX, 1964, vol. VI, p. 2624)

É importante também citar a peça *Le Bourgmestre de Stilmonde*, por ser esse um texto de intenções políticas em que prevalece um discurso engajado a favor da Bélgica. O tom do discurso dramático dessa peça se distingue claramente do proferido nos outros dramas da mesma fase.

A crítica de cunho biográfico tende a relacionar a segunda fase literária de Maeterlinck a fatos de sua vida pessoal, levando em consideração a época em que o autor conheceu a atriz Georgette Leblanc, com quem viveu durante 23 anos. Vale ressaltar que, além de ter sido uma importante divulgadora de seu teatro, ela foi também a atriz preferida para desempenhar os papéis de suas personagens protagonistas. Segundo tal crítica, Leblanc teria sido a principal motivação de Maeterlinck para escrever novas obras, pois dela viriam os ares e as visões mais otimistas e felizes.

Maeterlinck dedicou-se, pois, nessa segunda fase à composição de uma outra dramaturgia, que teve contornos próprios e outras possibilidades de realização – haja vista o sucesso que *L’oiseau bleu* teve, inspirando posteriormente duas versões cinematográficas. Diante de tamanho sucesso, o autor que vivia um momento distinto e especial de sua vida, deixava clara ao leitor e espectador a necessidade de se afastar de temáticas que suscitassem indagações sobre a morte e o destino.

No entanto, ainda que o segundo teatro tenha alcançado reconhecimento crítico, o que chama mais atenção e predomina, ainda hoje, são as peças do *Théâtre de l’horreur*, onde, de fato, Maeterlinck provou ser o mestre dramaturgo simbolista. Voltemos, então, a ele para ressaltar os aspectos que precisam ser comentados. Um deles é, certamente, a elaboração de um diálogo compatível com a matéria humana e com as relações intersubjetivas representadas. As peças do primeiro teatro reproduzem uma linguagem dialógica escassa, limitada a questionamentos e respostas reticentes. Tal precariedade está a serviço da representação da necessidade de conhecimento e do estado de espírito das personagens, que se veem perdidas diante de fenômenos que não compreendem e carentes de respostas complexas que satisfaçam às suas angústias existenciais.

O teatro “dos horrores” causou *frisson* não só no público e nos críticos que assistiam às apresentações, mas sobretudo em grandes poetas da importância do alemão Rainer Maria Rilke que, entusiasmado com o que presenciava, chegou a cogitar a possibilidade de deixar a poesia e fundar um centro teatral onde ele produziria somente as peças do dramaturgo que tanto admirava:

On pourrait reunir tous ces ‘dramas de la mort’, car ils ne contiennent rien d’autre que des heures d’agonie et sont la confession d’un poète voyant dans la mort l’unique chose sûre, l’unique certitude quotidienne et desesperante de notre vie. (RILKE *apud* CAPITEYN, 2008, p.63 )

Nessa altura dos fins do século XIX, o escritor de Gand era um poeta e dramaturgo que procurava nutrir a sua arte do pensamento baudelairiano de valorização dos aspectos sensoriais da linguagem poética, das ideias do “espetáculo total” de Wagner, e da concepção de Mallarmé, que via a palavra como o único elemento capaz de unir todas as formas artísticas.

Peter Szondi encara, pois, as primeiras peças de teatro de Maurice Maeterlinck como a criação de um novo gênero que substitui a ideia de ação pela de situação e, portanto, conclui que se trata de inovação da forma dramática, que passa então a combater a tradição. Ainda que o conflito se mostre “de maneira ainda não resolvida, no interior das obras”, ele se revela

como “um indicador de caminho para as formas dos dramaturgos posteriores” (SZONDI, 2001, p.36). É importante entender que essas peças de *horreur* “representam dramaticamente o homem em sua impotência existencial, em seu estado de entrega a um destino imperscrutável” (SZONDI, 2001, p. 70), e que revelam já, como destaca Szondi, a crise do drama moderno.

Maurice Maeterlinck compôs uma dramaturgia despreocupada com o princípio de causalidade, mas atenta ao posicionamento do homem face ao seu destino e à consciência de um universo interior profundo e misterioso, como vemos, principalmente, em *Les aveugles* e *L’Intruse*, peças que, juntamente com *Pelléas et Mélisande*, têm, a nosso ver, a maior relevância nesse teatro.

*La Princesse Maleine* é a peça que estreia o teatro de Maeterlinck em 1890. Encantado com o texto da *Princesse*, Mallarmé recomendou-o imediatamente ao escritor e crítico de arte francês Octave Mirbeau (1848-1917), que, admirado com o que vira do autor belga, escreveu em 24 de agosto daquele ano, no jornal *Le Figaro*, uma crítica elogiosa ao teatro do estreante:

Je ne sais rien de M. Maurice Maeterlinck. Je ne sais d’où il est, ni comment il est. S’il est vieux ou jeune, riche ou pauvre, je ne le sais. Je sais seulement qu’aucun homme n’est plus inconnu que lui; et je sais aussi qu’il a fait un chef-d’œuvre, non pas un chef-d’œuvre étiqueté chef-d’œuvre à l’avance, comme en publient tous les jours nos jeunes maîtres, chantés sur tous les tons de la glapissante lyre – ou plutôt de la glapissante flûte contemporaine –, mais un admirable, et pur, et éternel chef-d’œuvre qui suffit à immortaliser un nom et à faire bénir ce nom par tous les affamés du beau et du grand; un chef-d’œuvre comme les artistes honnêtes et tourmentés, parfois, aux heures d’enthousiasme, ont rêvé d’en écrire un, et comme ils n’en ont écrit aucun jusqu’ici. Enfin, M. Maurice Maeterlinck nous a donné l’œuvre la plus géniale de ce temps, et la plus extraordinaire, et la plus naïve aussi, comparable et – oserai-je le dire? – supérieure en beauté à ce qu’il y a de plus beau dans Shakespeare. Cette œuvre s’appelle *La Princesse Maleine*. Existe-t-il dans le monde vingt personnes qui la connaissent? J’en doute.

Em *La Princesse Maleine*, Maurice Maeterlinck rompe com a tradição realista-naturalista, à medida que reduz a ação desse drama ao mínimo possível. Desta forma, ele apresenta uma nova estrutura dramática e abre as portas à modernidade teatral do século XX.

Fato curioso que merece ser mencionado é que, ao estudarmos certos dramaturgos do século XX, como o irlandês Samuel Beckett (1906-1989), com o drama seu *Esperando Godot* (1952), e como o português Fernando Pessoa (1888-1935) e seu *O marinheiro* (1913), é impossível não nos lembrarmos, ainda que vagamente, das inovadoras peças de horror de

Maeterlinck. É evidente a alusão a aspectos caros ao teatro do belga tanto na peça absurda do irlandês, como no drama estático do poeta português. Ainda que esses dramaturgos não admitissem terem sido influenciados por Maeterlinck, somos partidários da crítica que enxerga em *Godot* e n' *O Marinheiro* certos resquícios de *Les Aveugles* e de *L'Intruse* de Maeterlinck e, portanto, concordamos com o autor Roger Bodart que afirma que *Esperando Godot* e *Les aveugles* têm em comum o tema de "l'attente désespérée" de homens que vagam e "cherchent en vain dans la nuit" (BODART *apud* DESCAMPS, 1986, p.31).

Retornemos, então, ao primeiro grande sucesso teatral de Maeterlinck, *La Princesse Maleine*, cujo texto foi impresso de forma modesta junto com os poemas de *Serres chaudes*, em 1889, marcando, desta forma, um duplo *début* do autor. Utilizamos aqui, propositadamente, o termo "modesta" para realçar a confecção dessas primeiras edições, tendo em vista que coube ao próprio autor arcar com os custos da publicação de trinta exemplares do drama e de cento e cinquenta volumes do livro de poesia. Ademais, ele mesmo, com o auxílio de seu amigo George Minne, foi quem realizou a impressão do material na gráfica Marioni de Van Melle, em Gand. Somente após a crítica entusiasmada de Mirbeau é que a peça ganhou uma impressão comercial, a do editor e livreiro de Bruxelas, Paul Lacomblez.

*La Princesse Maleine* mostra a história de um amor impossível entre dois jovens apaixonados, Maleine e o príncipe Hjalmar. O casal fora impedido de viver unido pela madrasta do príncipe, a rainha Anne, que assassinara Maleine com o intuito de unir o rapaz à sua filha Uglyane. O príncipe, ao saber do assassinato de sua amada, mata a madrasta e se suicida logo em seguida.

Depois do sucesso que obteve com sua primeira peça, Maurice Maeterlinck conseguiu deixar o público ainda mais atordoado com os mistérios de *Les aveugles* e de *L'Intruse*, no mesmo ano de 1890. E nestas peças em especial, a morte ganha de vez toda a cena e reina entre as personagens que, na sua maioria, não conseguem senti-la nem tampouco vê-la. Somente os seres dotados de uma sensibilidade aguçada são capazes de perceber a sua presença.

Anna Balakian considera *L'Intruse* de Maeterlinck como

uma preciosidade do teatro simbolista, completamente clara e perfeita quando julgada segundo os padrões simbolistas. O tema é abstrato: a própria morte. Toda a encenação é *verdadeiramente* simbolista, sem qualquer localização da ideia. O que se simboliza é a ausência e a passagem dela através de um *décor* e entre as pessoas que estão nele, e todas reagem à passagem não como entidades separadas mas como uma unidade sinfônica,

modulando-se entre si, repetindo-se em sua fala e movimento a uma simples harmonia, em vez de qualquer conflito pessoal ou particular. (...) Não há conflito; se há confronto é entre o grupo humano e a força ausente que passa entre eles e torna sua presença sentida mas não vista. (BALAKIAN, 2000, p. 102-4)

É importante notar que tanto em *Les aveugles* como em *L'Intruse*, Maeterlinck concede à personagem cega e anciã o poder de sentir a manifestação da morte. Essas personagens representam os seres sensitivos, detentores de dons especiais que os tornam capazes de compreender certos sinais e de conseguir decodificá-los. Os presságios sempre levam tais personagens a intuir a presença da morte.

Em se tratando de *Pelléas et Mélisande*, peça de 1892, Balakian a considera como a maior contribuição de Maeterlinck ao teatro simbolista. Mesmo assim, a professora não receia afirmar que “o tema, o enredo e as personagens são estereotipados” (BALAKIAN, 2000, p. 104). Todavia não acreditamos que nessa peça haja simplesmente o tema banal e romântico do “eterno triângulo: dois irmãos amam a mesma mulher que está casada com um deles”. Por trás desse tema aparentemente banal está implícito um projeto estético muito maior, que é o de representar uma concepção de sentimento amoroso própria dos tempos difíceis do final do século XIX.

As peças sobre as quais discorremos anteriormente contêm em sua estrutura os chamados “defeitos do teatro simbolista”, conforme conceitua Anna Balakian (2000,p. 102). Elas são, de fato, estáticas; mostram um estado de espírito sombrio e fazem soar um tom sepulcral que sugere a persistente preocupação com a morte. Ainda assim, cremos que justamente por se pautarem por tais elementos, os dramas de horror de Maurice Maeterlinck conseguiram ser bem-sucedidos. Ademais, eles lançam mão de novas técnicas para conceber um teatro que, primeiramente, define-se como antiteatro, no sentido de contestar as convenções da dramaturgia tradicional.

### Referências bibliográficas

BALAKIAN, Anna. **O simbolismo**. Trad. José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1967. 147p. (Coleção Stylus)

CAPITEYN, André. **Maeterlinck, un prix nobel**. Gand: Snoeck Éditions, 2008.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental:fin-de-siècle** e depois. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1964. Vol. VI.

DESCAMPS, Maryse. **Maurice Maeterlinck**. Bruxelles: Éditions Labor, 1986.

MAETERLINCK, Maurice. **Oeuvres complètes**. (Org.) Paul Gorceix. Bruxelles: Éditions Complexes, 1904. 2 vol.

MAETERLINCK, Maurice. Le tragique quotidien. In: GORCEIX, Paul. **Dramaturgie de la mort chez Maurice Maeterlinck**. Paris: Eurédit, 2005. p. 99-110.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 184p.

WEBBER, Eugen Joseph. **França fin-de-siècle**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

WILSON, Edmund. **O castelo de Axel**: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Trad. J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, [1985?]. 220p. Tradução de: Axel's castle.