

O texto que vai além das palavras: o devaneio sonoro na encenação de Denis Marleau, a partir da obra “Os Cegos”, de Maeterlinck

Maíra Castilhos Coelho¹

Universidade Federal de Santa Catarina

O texto é em primeiro lugar o que faz sonhar o teatro: o ator é quem permite em seguida concretizar este sonho. Reunir estas duas condições, é o fundamento de todo projeto de encenação na qual várias escrituras, várias camadas de significação vão se sobrepor e evoluir simultaneamente. (MARLEAU apud FÉRAL, 2001, p.217)².

Partindo da obra “Os cegos” de Maurice Maeterlinck³, o encenador canadense Denis Marleau⁴ transforma a cena em um espaço de diálogo multidisciplinar, integrando linguagens plásticas, coreográficas, cinematográficas e musicais. Dando ênfase à palavra e utilizando recursos tecnológicos, Marleau cria uma “teatralidade do espectro”, perfeita para o texto de Maeterlinck.

A peça “Os Cegos” (1890) marca os primeiros tempos de Maurice Maeterlinck como dramaturgo. Pela sua construção e o seu próprio sentido, ela amplia os limites do teatro como arte de representação. Sem ação, a peça apresenta doze cegos perdidos numa floresta escura, que esperam seu guia. Através de uma linguagem simples e moderna, questiona a nossa própria cegueira e a incapacidade, como humanos, de compreender e definir o que é a morte.

¹ Pós-doutoranda na PGET-UFSC. Foi Professora Substituta no curso de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Catarina (2018-2019). Doutora em Artes na linha de Estética e poéticas cênicas pelo IA/UNESP. Realizou doutorado sanduíche na Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3, sob supervisão de Josette Féral. Mestre em Artes Cênicas pelo programa de pós-graduação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2003), onde participou da pesquisa “O trabalho do ator voltado para um veículo radiofônico”, realizada pela Profa. Mirna Spritzer. Atriz, com formação em interpretação para cinema pelo Studio Fátima Toledo (2004). Autora do livro: “A presença de corpos ausentes: a fantasmagoria de Denis Marleau em Os cegos de Maurice Maeterlinck”, (2015).

² Le texte est d’abord ce qui fait rêver le théâtre : l’acteur est ce qui me permet ensuite de concrétiser ce rêve. Réunir ces deux conditions, c’est le fondement de tout projet de mise en scène où plusieurs écritures, plusieurs couches de signification se superposeront et évolueront simultanément. (Tradução Helena Mello).

³ Maurice Maeterlinck nasceu em Gante em 29 de agosto de 1862. O escritor belga cursou, a partir de 1881, a faculdade de Direito na Universidade de Gante. O autor criou um novo tipo de dramaturgia, propondo um drama imóvel, numa série de ensaios intitulados “O tesouro dos humildes”. Como nessas obras a categoria de ação é substituída pela de situação, elas não podem ser consideradas mais “dramas”, na acepção original do termo grego. Assim, surgiu um novo gênero criado pelo poeta, o “*drame statique*”.

⁴ Denis Marleau nasceu em Valleyfield, no Quebec, no ano de 1954. Em 1982, funda o “UBU, Compagnie de Création”, onde é diretor geral e artístico, além de cenógrafo, encenador e adaptador. Em trinta anos de atividade, criou mais de quarenta espetáculos, tornando-se um dos mais importantes diretores canadenses.

A encenação de Marleau⁵ também foi chamada de "fantasmagoria tecnológica", pois uma de suas particularidades é o fato de que os atores, ainda que visíveis ao público, estão ausentes. Para encenar o texto, Denis Marleau colocou doze faces humanas espalhadas em um espaço escuro, indeterminado, reforçado por um ambiente sonoro composto por palavras e sons difíceis de identificar. Essas faces são projetadas em máscaras que se encontram fixadas no espaço cênico. Vale ressaltar, que a escolha pela ausência física do ator está a serviço do texto de Maeterlinck.

O espetáculo, definido pelo diretor como “fantasmagoria tecnológica” tem uma importância particular na sua evolução porque ele inseriu as reflexões de Maeterlinck ao sujeito do ator sobre um contexto contemporâneo. Em 1890, Maeterlinck queria tirar o ator da cena, pois ele considerava que a ideia do humano, implícito em todo trabalho de “representação” do ator, estava ultrapassado; em seu lugar, ele preconizava a vinda de um androide, de uma marionete, quer dizer, de uma criatura que perdeu toda identidade humana, mas que, no entanto, guarda a sua forma. Utilizando as novas tecnologias, Marleau mostra que a realidade não é somente fragmentária, mas que ela é pura imagem, reproduzível à vontade. No espetáculo, os doze cegos, projeção e multiplicação de um mesmo rosto, vêm pontuar um trabalho polifônico onde a palavra vale tudo tanto pela significação como pelos ecos interiores que ela produz (ERULI, 2002, p.35)⁶.

A encenação de Marleau consegue ultrapassar a palavra possibilitando assim, um verdadeiro devaneio sonoro. Além disso, concretiza o sonho de Maeterlinck, realizando um teatro de andróides. É como se Marleau, com o auxílio das novas tecnologias, solucionasse as questões levantadas por Maeterlinck e pelo teatro simbolista.

E através de máscaras ótico-sonoras consegue dissociar os dois canais de percepção, o sonoro e o visual. Que segundo Meyerhold:

⁵ A obra “Os Cegos” foi escrita por Maurice Maeterlinck em 1890 e encenada por Denis Marleau, no Museu de Arte Contemporânea de Montréal, em 2002. Esta montagem contou com a colaboração artística de Stéphanie Jasmin e foi uma co-produção entre o “UBU”, o “Musée d’art contemporain” de Montréal e o “Festival d’Avignon”. O elenco foi composto por Céline Bonnier e Paul Savoie.

⁶ Ce spectacle, défini par le metteur en scène comme «fantasmagorie technologique» a une importance particulière dans son évolution parce qu’il y greffe les réflexions de Maeterlinck au sujet de l’acteur sur un contexte contemporain. En 1890, Maeterlinck voulait chasser l’acteur de la scène car il considérait que l’idée d’humain, implicite dans tout travail de «représentation» de l’acteur, était dépassée ; à sa place, il préconisait la venue d’un androïde, d’une marionnette, c’est-à-dire d’une créature qui a perdu toute identité humaine mais toutefois en garde la forme. Utilisant les nouvelles technologies, Marleau montre que la réalité n’est pas seulement fragmentaire, mais qu’elle est pure image, reproductible à souhait. Dans le spectacle, les douze aveugles, projection et multiplication d’un même visage, viennent ponctuer un travail polyphonique où la parole vaut tout autant par sa signification que par les échos intérieurs qu’elle produit. (Tradução Helena Mello).

As palavras se dirigem ao ouvido, a plástica ao olho. De certo modo, a imaginação do espectador trabalha sob o impacto de duas impressões, uma visual e outra auditiva. E o que distingue o antigo teatro do novo é que no novo a plástica e as palavras estão submetidas cada qual a seu próprio ritmo e até se separam dependendo das circunstâncias (apud PICON-VALLIN, 2006, p.92).

Essa dissociação, teorizada já por Meyerhold (apud PICON-VALLIN, 2006, p.92) em 1907, aparece dialeticamente na obra de Marleau. Temos a imagem estática preenchida pela sonoridade constante que evoca o silêncio. Com isso, Marleau nos apresenta o “personagem sublime” de Maeterlinck que “é invisível, mas entretanto presente”, a Morte.

Perplexo diante de um ator “presente – ausente” o espectador fica paralisado pelo horror fascinante. Sobre a encenação de Denis Marleau, Michel Cournot fala de “um jogo ótico e do eco entre nossa tensão do espírito e a expressão da cena dos atores” (apud LUTAUD, 2002, p.103) ⁷.

Denis Marleau montou duas peças do autor simbolista belga: “Interior” em 2001 e depois “Os Cegos” em 2002. Esta última foi um trabalho muito significativo para Marleau que buscou responder as questões do autor através de meios técnicos modernos. Tirando o ator da cena e colocando apenas o seu duplo, um androide, totalmente estático que consegue dar ênfase ao texto. Assim, o meio principal de Maeterlinck que era a palavra, surge através de uma imagem tridimensional gerando um estranhamento no espectador.

Além disso, temos em cena os diversos recursos linguísticos de Maeterlinck. Como as repetições, as frases justapostas criadoras de falsas réplicas, as interrupções que originam as frases inconclusas, os pontos suspensivos, as exclamações e as perguntas sem respostas. Os personagens falam em balbucios, com frases e orações que se repetem muito. As palavras são utilizadas de forma hábil e poética possibilitando o surgimento de um som interior no personagem. A continuada repetição de uma mesma palavra faz com que esta perca o seu sentido lógico e ganhe um sentido abstrato, potencializando a sonoridade do espetáculo.

Com isso Marleau minimiza o argumento, suprimindo a dimensão psicológica, potencializando a ilusão e as frases enigmáticas, reforçando a figura das marionetes.

Na obra de Maeterlinck, a forma linguística se afasta do diálogo de diversas maneiras. Uma delas é a fala em coro, onde se torna imperceptível a particularidade de

⁷ Michel Cournot parle d'un jeu d'optique et d'écho entre notre tension d'esprit et l'expression de la scène, des acteurs. (Tradução Helena Mello).

cada personagem, fazendo com que não consigamos diferenciá-los. Além disso, o texto se automatiza e no lugar de exprimir os sentimentos de um indivíduo, passa a reproduzir o ânimo que domina todos os cegos. A estrutura usada nas orações não corresponde a um diálogo como no drama genuíno, o que faz com que possamos ler e ouvir o texto sem levar em consideração quem está falando. Isso porque, para o autor, o essencial são as intermitências.

Outro recurso, utilizado por Maeterlinck em seu texto é o anonimato dos personagens, através da não nomeação destes. Os personagens são designados por suas características. O cego mais jovem, o cego de nascença, a jovem cega... Isso é potencializado na encenação de Marleau, através da duplicação dos atores em cena. Os seis cegos são feitos pelo mesmo ator e possuem a mesma voz, assim como as seis cegas. E no momento em que os cegos descobrem que há um morto entre eles e começam a contar quantos são através das vozes, há uma rubrica do autor que diz: “falam todos iguais” e isso na encenação realmente acontece, visto que todos os personagens masculinos possuem a voz de um único ator, assim como os personagens femininos são feitos por uma única atriz.

Durante todo o texto o ouvir é salientado e na encenação o público compartilha esta experiência cega de ter a audição como o sentido predominante. E sem que se perceba imediatamente o espectador começa a escutar tudo e a plateia fica num silêncio impressionante. E conforme os cegos narram o que estão escutando os sons tornam-se presentes no espaço. Em alguns momentos o som já estava no ambiente, mas só prestamos atenção nele, após este ser citado por algum dos personagens. Assim a palavra contribui para que o espectador possa focar e perceber aos poucos os sons que compõe a atmosfera do espetáculo.

Embora o som chegue e se faça presente, os recursos utilizados na encenação pela *designer* de som Nanci Tobin⁸, criam um jogo com a sonoridade. Em alguns momentos o som estava presente quase inconscientemente, pois o volume era muito baixo, tornando-o quase imperceptível. Aos poucos ele vai se elevando e começamos a ouvir. É o caso da passagem em que alguns cegos começam a perceber o som do mar e tentamos ouvir as ondas. O som parece estar ali, mas é muito baixo e ficamos na dúvida

⁸ Nancy Tobin é uma *designer* de som de Montreal, especializada em sistemas sutis de amplificação. Esta amplificação é feita através do uso de alto-falantes, com os quais ela consegue criar atmosferas sonoras intimistas. Trata-se, portanto, de um trabalho de eletroacústica inspirado em *microsound*⁸ e em formas de música *glitch*⁸, que possibilitam o surgimento do chamado efeito *acousmatic*⁸ no espaço cênico. Este efeito se dá através das qualidades tonais das vozes amplificadas e da “voz” de sons pré-gravados amplificados através de vários alto-falantes.

se estamos realmente ouvindo. Até que o som se faz presente. Então é através das falas que determinados sons são colocados em primeiro plano. Além disso, esse jogo sonoro com a percepção do espectador e as descrições das ações potencializam a imaginação. Alguns acontecimentos embora não apareçam em cena se concretizam na imaginação do espectador - ouvinte.

No texto de Maeterlick os cegos estão separados por uma árvore (tronco) caída entre eles: homens a direita e mulheres a esquerda. Todos sentados e imóveis. A ausência de movimento deste “Drama estático” é explicitada pelo autor já na primeira rubrica da peça que diz: “A maioria espera, com os cotovelos sobre os joelhos e o rosto entre as mãos; todos parecem ter perdido o hábito do gesto inútil e já não giram nem a cabeça para os sufocantes e inquietos rumores da ilha” (MAETERLINCK, 2009, p.109)⁹.

Durante todo o texto percebemos a utilização de diferentes recursos em busca da construção de uma atmosfera de solidão e agonia. Os diálogos são interrompidos constantemente por fatores externos e sons da floresta. Estas rupturas geram diversas pausas e silêncios. Paralelo a isso, há nas entrelinhas a presença do invisível, que surge no não dito, no silêncio, nos ruídos. Como se este “alguém” estivesse além da linguagem humana.

A direita, seis velhos cegos estão sentados sobre umas pedras, uns troncos e umas folhas secas. A esquerda, separadas deles por uma árvore morta e umas rochas, seis mulheres, também cegas, estão sentadas em frente dos velhos. Três delas estão rezando e se lamentando sem parar, com voz surda. Outra é muito velha. [...] (MAETERLINCK, 2009, p.109)¹⁰.

Determinados elementos são recorrentes nas obras de Maeterlinck e adquirem valor simbólico. Alguns estão presentes em “Os Cegos”, como é o caso da “ilha” que irá remeter a ideia de solidão, isolamento e claustrofobia. Outro símbolo estará na figura do “farol”. Durante o texto a sua presença é citada e irá remeter a luz, algo que possa guiar, orientar e até conduzir a libertação. Vale ressaltar que este elemento aparece vinculado ao sacerdote:

⁹ La mayoría espera, con los codos sobre las rodillas y el rostro entre las manos; todos parecen haber perdido el hábito del gesto inútil y ya no giran la cabeza hacia los sofocados e inquietos rumores de la isla (Tradução da autora).

¹⁰ A la derecha, seis viejos ciegos están sentados sobre unas piedras, unos troncos y unas hojas secas. A la izquierda, separadas de ellos por un árbol muerto y unas rocas, seis mujeres, también cegas, están sentadas enfrente de los viejos. Tres de ellas están rezando y se lamentan sin parar, con voz sorda. Otra es muy vieja. [...] (Tradução da autora).

A jovem cega – Não entendi. Ele disse que iria para perto do grande farol.

Primeiro cego de nascimento – Tem um farol?

A jovem cega – Sim, ao Norte da Ilha. Acho que não estamos muito longe dele. Dizia que via claridade do farol até aqui, entre as folhas. Nunca me pareceu tão triste como hoje, e acho que chorava há alguns dias. E não sei por que, eu também chorava, sem vê-lo. Não ouvi quando ele saiu. Não perguntei mais nada. Ouvi que fechava os olhos e que queria ficar calado... (MAETERLINCK, 2009, p.113)¹¹.

Assim, embora exista a referência da luz ela não representa uma saída. Os cegos sabem que o farol existe, mas não sabem onde ele está. Então, embora haja uma luz ela se torna ineficaz devido a cegueira dos personagens.

Outro fator interessante presente no texto é a falta de progressão nos diálogos, o que contribui com a sensação de solidão e perturbação. No momento em que os assuntos aparecem fragmentados aumenta a confusão e a falta de perspectiva dos personagens. Além disso, Maeterlinck emprega frases semiarticuladas, sem obedecer a um discurso lógico. Explora a musicalidade da palavra, dos sons e a ambiguidade dos símbolos. Podemos perceber isso em algumas passagens:

Há uma cena onde o primeiro cego de nascimento diz: “A voz muda quando se olha alguém fixamente” (MAETERLINCK, 2009, p.113)¹², ou seja, quando se é cego. Talvez porque a audição de um cego seja mais apurada do que a audição de quem enxerga.

Além disso, Maeterlinck faz descrições sonoras da peça, como podemos perceber numa rubrica onde ele indica a presença do som do mar (MAETERLINCK, 2009, p.114):

Segundo cego de nascimento – Estamos perto do mar?

A cega mais velha - Sim; fiquem quietos um momento; vocês ouvirão.

(murmúrio de um mar próximo e tranquilo, contra as falésias)

Segundo cego de nascimento - Só consigo ouvir as três velhas rezando.

A cega mais velha – Preste atenção e você ouvirá o mar entre as orações.

¹¹ La joven ciega – No lo comprendí. Me dijo que iba cerca del gran faro.

Primer ciego de nacimiento – ¿Hay un faro?

La joven ciega – Sí, al Norte de la Isla. Creo que no estamos muy lejos. Decía que veía la claridad del faro hasta aquí, entre las hojas. Nunca me ha parecido tan triste como hoy, y creo que lloraba desde hace algunos días. Y no sé por qué, yo también lloraba, sin verlo. No lo he oído irse. Ya no le pregunté nada más. Oí que cerraba los ojos y que quería callarse...” (Tradução da autora).

¹² La voz cambia cuando se mira a alguien fijamente (Tradução da autora).

Segundo cego de nacimiento - Sim; estou ouvindo alguma coisa que não parece estar longe de nós.¹³

Os cegos pedem silêncio para tentar ouvir as ondas. Automaticamente eles começam a conversar desesperadamente. Descrevem os ruídos que escutam. É interessante perceber que os sons são descritos pelos personagens, assim como outros elementos da peça. Há uma descrição inclusive da luz na busca de se obter uma referência de tempo:

Segundo cego de nacimiento – Estamos no sol, agora?
O sexto cego – Acho que não. Parece que é muito tarde.
Segundo cego de nacimiento - Que horas são?
Os outros cegos – Não sei. Ninguém sabe.
Segundo cego de nacimiento- Será que ainda é dia? (Ao sexto cego) Onde estás? – Diga para nós, você que vê um pouco, diga!
O sexto cego- Acho que é muito tarde; quando tem sol, vejo uma linha azul pelas minhas pálpebras; eu vi uma, mas já faz bastante tempo; porém agora, não vejo nada.
Primeiro cego de nacimiento – Eu sei que é tarde quando tenho fome, e agora tenho fome.
Terceiro cego de nacimiento – Porém olha para o céu; quem sabe você vê alguma coisa! (MAETERLINCK, 2009, p.115)¹⁴.

Todas estas narrações de tempo, lugar, sons e ações nos remetem a uma peça radiofônica. Começamos a imaginar as situações e o ambiente, mas não o vemos representado. Além disso, os silêncios são preenchidos com sons (do mar, das folhas, dos pássaros...) e as falas desesperadas surgem para afastar o medo. Praticamente não há um silêncio total durante o texto, embora isso seja solicitado constantemente. Este silêncio total surgirá apenas no fim da peça.

Primeiro cego de nacimiento – Agora escuto outro ruído...
[...]

¹³ Segundo ciego de nacimiento – ¿Estamos cerca del mar?

La ciega más vieja - Sí; callaos un momento; lo oiréis.

(Rumor del mar cercano y tranquilo, contra los acantilados)

Segundo ciego de nacimiento - Yo sólo oigo a las tres viejas que rezan.

La ciega más vieja – Escuchad bien; lo oiréis entre sus oraciones.

Segundo ciego de nacimiento - Sí; lo oigo algo que no está muy lejos de nosotros Tradução da autora).

¹⁴ Segundo ciego de nacimiento – ¿Ahora estamos al sol?

El sexto ciego – No creo. Me parece que es muy tarde.

Segundo ciego de nacimiento - ¿Qué hora es?

Los otros ciegos – No lo sé. Nadie lo sabe.

Segundo ciego de nacimiento- ¿Es de día todavía? (Al sexto ciego) ¿Dónde estáis? – A ver, ¡usted que ve un poco, a ver!

El sexto ciego- Creo que es muy de noche; cuando hace sol, veo una línea azul bajo mis párpados; he visto una hace ya bastante tiempo; pero ahora, no veo nada.

Primer ciego de nacimiento – Yo sé que es tarde cuando tengo hambre, y ahora tengo hambre.

Terceiro ciego de nacimiento – Pero mirad hacia el cielo; ¡a lo mejor veis algo! (Tradução da autora).

O cego mais velho – E para onde queres ir?
Segundo cego de nascimento - Para qualquer parte! Para qualquer parte! Já não quero ouvir o ruído destas águas! Vamos! Vamos!

Terceiro cego de nascimento – Parece que estou ouvindo outra coisa. – Escutem! (MAETERLINCK, 2009, p.123 -126) ¹⁵.

Ouvem os ruídos das estrelas, dos pássaros, das folhas. Em alguns momentos buscam distinguir e identificar os sons. Muitas vezes não conseguem o que contribui pra aumentar o clima de terror e a ansiedade. Como não sabem onde estão, embora tentem levantar para ir em busca do hospício, não conseguem devido o medo de se perder e ficar sozinho na floresta.

Segundo cego de nascimento – Poderia nos levar para tomar sol lá no pátio; lá estamos protegidos pelos muros; não se pode sair, não há nada a temer quando a porta está fechada – eu sempre deixo ela fechada – Por que você está cutucando o meu cotovelo direito?

Primeiro cego de nascimento – Eu não te toquei; não posso alcançar você.

Segundo cego de nascimento – Mas estou dizendo que alguém tocou no meu cotovelo!

Primeiro cego de nascimento – Não foi nenhum de nós.

A cega mais velha – Meu Deus! Meu Deus! Diga onde estamos!

Primeiro cego de nascimento - Não podemos esperar eternamente! [...]

Segundo cego de nascimento - Não estamos sozinhos aqui?

Terceiro cego de nascimento – Faz tempo que suspeito de algo; estão nos escutando – Será que ele voltou?

Primeiro cego de nascimento – Não sei o que é isso; está aqui em cima de nós.

Segundo cego de nascimento - Os outros não ouvirão nada?
- ¡Vocês nunca dizem nada!

O cego mais velho – Estamos escutando sempre.

A jovem cega – Ouço um bater de asas em volta de mim!

A cega mais velha - Meu Deus! Meu Deus! Diga onde estamos! (MAETERLINCK, 2009, p.117 - 118) ¹⁶.

¹⁵ Primer ciego de nacimiento – Ahora oigo otro ruido... [...]

El ciego más viejo -¿Y dónde quiere ir?

Segundo ciego de nacimiento - ¡A cualquier parte! ¡A cualquier parte! Ya no quiero oír el ruido de estas aguas! ¡Vayámonos! ¡Vayámonos!

Tercer ciego de nacimiento – Me parece que estoy oyendo otra cosa. - ¡Escuchad! (Tradução da autora).

¹⁶ Segundo ciego de nacimiento – Podía habernos llevado al sol en el patio; allí se está al abrigo de las murallas; no se puede salir, no hay nada que temer cuando la puerta está cerrada – yo siempre la cierro – ¿Por qué me tocáis el codo derecho?

Primer ciego de nacimiento – Yo no le he tocado; no puedo alcanzarle.

Segundo ciego de nacimiento - ¡Pues le digo que alguien me ha tocado el codo!

Primer ciego de nacimiento – No ha sido ninguno de nosotros.

La ciega más vieja - ¡Dios mío! ¡Dios mío! ¡Dinos dónde estamos!

Primer ciego de nacimiento - ¡No podemos esperar eternamente! [...]

Segundo ciego de nacimiento - ¿No estamos solos aquí?

Tercer ciego de nacimiento – Hace tiempo que sospecho algo; nos están escuchando. – ¿Ha vuelto ya?

Quando a aflição aumenta um dos cegos diz: Falem! A fala aparece como algo tranquilizador, que afasta o medo do silêncio: “Terceiro cego de nascimento – Se não falo tenho medo.” (MAETERLINCK, 2009, p.112) ¹⁷. Talvez porque o silêncio total represente a morte. Desta forma falam, para afastar o “terceiro personagem” de Maeterlinck. Rezam para não ouvir os ruídos da floresta e para não se sentirem sós. Como não enxergam e não sabem onde estão, é pela voz que eles se reconhecem.

Primeiro cego de nascimento – Espera, vou até você Onde estás? – Fala, para que possa ouvir e saber onde estás!

A cega mais velha – Aqui; estamos sentadas em umas pedras. [...]

Segundo cego de nascimento – Não estou escutando todos; éramos seis agora há pouco.

Primeiro cego de nascimento – Estou começando a perceber. Vamos perguntar também para as mulheres; devemos ter uma referência. Ainda estou ouvindo as três velhas rezarem; será que elas estão juntas? (MAETERLINCK, 2009, p.110, 111) ¹⁸.

Para piorar a situação e o clima de pânico começam a sentir fome e sede e os pássaros se agitam. Os ruídos assustam tanto quanto o silêncio. A fala não só quebra o silêncio como também ameniza o ouvir. Quando estamos em silêncio prestamos mais atenção na escuta. Ouvimos os sons internos e externos. Em diversos momentos eles falam em não querer ouvir, pois o som da noite aumenta o medo. Há uma contradição aqui, eles não querem o silêncio, mas a sonoridade da floresta também assusta. Assim, a fala parece ser a única solução já que não podemos “fechar os ouvidos”.

Segundo cego de nascimento – Eu não quero ouvir o barulho destas águas! Vamos! Vamos!

Terceiro cego de nascimento – Parece que estou ouvindo outra coisa. – Escute! (MAETERLINCK, 2009, p.126)¹⁹.

Primer ciego de nacimiento – No sé qué es; está sobre nosotros.

Segundo ciego de nacimiento - ¿Los otros no han oído nada? - ¡Vosotros siempre os calláis!

El ciego más viejo – Estamos escuchando todavía.

La joven ciega - ¡Oigo alas alrededor de mí!

La ciega más vieja - ¡Dios mío! ¡Dios Mío! ¡Dinos dónde estamos! (Tradução da autora).

¹⁷ Tercer ciego de nacimiento – Si no hablo tengo miedo (Tradução da autora).

¹⁸ Primer ciego de nacimiento – Esperad, voy a acercarme a vosotras. ¿Dónde estáis? – ¡Hablad, para que pueda oír dónde estáis!

La ciega más vieja – Aquí; estamos sentadas en unas piedras. [...]

Segundo ciego de nacimiento – No os oigo a todos; hace un momento éramos seis.

Primer ciego de nacimiento – Empiezo a darme cuenta. Preguntemos también a las mujeres; hay que saber a qué atenermos. Yo sigo oyendo rezar a las tres viejas; ¿están juntas? (Tradução da autora).

¹⁹ Segundo ciego de nacimiento – ¡ya no quiero oír el ruido de estas aguas! ¡Vayámonos! ¡Vayámonos!

Tercer ciego de nacimiento – Me parece que estoy oyendo otra cosa. – ¡Escuchad! (Tradução da autora).

Em seguida há a chegada do cachorro. Mais uma vez temos uma cena onde toda a ação é narrada. Visualizamos toda a chegada do cão através da descrição feita. O que nos remete mais uma vez a uma peça radiofônica. Neste Drama estático, Maeterlinck descreve todos os acontecimentos através dos diálogos e coloca nas rubricas todas as sonoridades que compõe a peça.

Primeiro cego de nascimento – Quem está aí? Quem é? -
Tenha piedade de nós, estamos esperando há muito tempo!... Ah! Ah!
Quem tocou nos meus joelhos? O que é isto?... É um animal? - Acho
que é um cachorro!... Oh! Oh! É um cachorro! É o cachorro do
hospício! [...] Está lambendo a minha mão como se não me visse há
séculos! (MAETERLINCK, 2009, p.126)²⁰.

Existem momentos de reflexão sobre a cegueira e a solidão gerada pelo não ver. Fica em evidência o estado de decadência do hospício. O isolamento de quem ouve o mundo, mas não pode vê-lo. Como se os cegos só pudessem olhar para o interior. Assim, falam do hospício, descrevem o que ouviram em relação a própria residência. Neste momento, imaginamos o sofrimento de alguém que não pode ver o lugar onde mora e nem os seus companheiros. Além disso, o autor escolhe colocar o hospício num velho castelo, com uma torre onde mora o sacerdote. Mais uma vez, aparecem os símbolos de Maeterlinck: o castelo, a torre, que representam a ruína. Elementos que participam da criação de ambientes decadentes e góticos.

A jovem cega – Minhas pálpebras estão fechadas, porém
sinto que meus olhos seguem vivos...

Primeiro cego de nascimento – Os meus estão abertos.

Segundo cego de nascimento – Eu durmo com os olhos
aberto.

Terceiro cego de nascimento – Vamos parar de falar dos
nossos olhos! [...].

O cego mais velho – Nunca vimos um ao outro.
Perguntamos e respondemos um ao outro; vivemos juntos, sempre
estamos juntos, porém não sabemos o que somos!... Por mais que nos
toquemos com as mãos; os olhos sabem mais que as mãos... [...]

O cego mais velho – Nunca vimos a casa onde moramos; por
mais que toquemos as paredes e as janelas; não sabemos onde
vivemos!...

²⁰ Primer ciego de nacimiento - ¿Quién está ahí? - ¿Quién es? - ¡Tenga piedad de nosotros, estamos esperando desde hace mucho tiempo!... ¡Ah! ¡Ah! ¿Qué me ha puesto en las rodillas? ¿Qué es esto?... ¿Es un animal? - ¡Creo que es un perro!... ¡Oh! ¡Oh! ¡Es el perro! ¡Es el perro del hospicio! [...] ¡Me está lamiendo las manos como si no me hubiera visto en siglos! (Tradução da autora).

A cega mais velha – Dizem que é um velho castelo muito escuro e muito miserável, nunca se vê luz ali, exceto na torre onde fica o quarto do sacerdote [...].

O cego mais velho – Fazem anos e anos que estamos juntos e nunca nos vimos! Parece que estamos sempre sozinhos!... É necessário ver para amar...

A cega mais velha – As vezes sonho que vejo... (MAETERLINCK, 2009, p.121 - 122) ²¹.

Há uma atmosfera de terror presente em todo o texto, causada pela presença da morte. Até as flores que a jovem cega colhe estão morrendo. Ela diz: “Acho que é a flor dos mortos” (MAETERLINCK, 2009, p. 124) ²².

Ao final da peça, eles descobrem que entre eles está o sacerdote morto. “Primeiro cego de nascimento – Eu toquei alguma coisa...! Acho que é um rosto!” (MAETERLINCK, 2009, p.127) ²³. Em seguida surge alguém na floresta. Começa a se aproximar, mas como não responde, eles não conseguem saber quem é...

A jovem cega – Quem é você?
(silêncio)

A cega mais velha - Tenha piedade de nós! (MAETERLINCK, 2009, p.134) ²⁴.

E o texto termina com a rubrica: “Silêncio. – A criança chora desesperadamente” (MAETERLINCK, 2009, p.134) ²⁵. Temos na última cena da peça o silêncio como resposta, como metáfora, representando o fim. Entra em cena o terceiro personagem do autor, temido e inevitável. O desconhecido, causador de toda a inquietude da existência humana...

²¹ La joven ciega – Mis párpados están cerrados, pero siento que mis ojos siguen vivos...

Primer ciego de nacimiento – Los míos están abiertos.

Segundo ciego de nacimiento - Yo duermo con los ojos abiertos.

Tercer ciego de nacimiento - ¡Dejemos de hablar de nuestros ojos! [...].

El ciego más viejo – Nunca nos hemos visto los unos a los otros. Nos interrogamos y nos respondemos; vivimos juntos, siempre estamos juntos, ¡pero no sabemos lo que somos!... Por más que nos toquemos con las manos; los ojos saben más que las manos... [...]

El ciego más viejo – Nunca hemos visto la casa donde vivimos; por más que palpemos las paredes y las ventanas; ¡no sabemos dónde vivimos!...

La ciega más vieja – Dicen que es un viejo castillo muy oscuro y muy miserable, nunca se ve luz allí, excepto en la torre donde se encuentra la habitación del sacerdote [...].

El ciego más viejo - ¡Hace años y años que estamos juntos e nunca nos hemos visto! ¡Parece que estamos siempre solos!... Es necesario ver para amar...

La ciega más vieja – A veces sueño que veo... (Tradução da autora).

²² Creo que es la flor de los muertos (Tradução da autora).

²³ “Primer ciego de nacimiento - ¡He tocado algo...! ¡Creo que he tocado un rostro!” (Tradução da autora).

²⁴ La joven ciega - ¿Quién es usted?
(silêncio)

La ciega más vieja - ¡Tenga piedad de nosotros! (Tradução da autora).

²⁵ Silencio. – El niño llora desesperadamente (Tradução da autora).

E se em Maeterlinck a criança começa a chorar, na encenação, Marleau optou pelo silêncio que vem, em seguida, acompanhado da luz que ilumina rapidamente o espaço. Não há o choro. Pelo contrário, com a luz vemos que no palco não há vida, no lugar dos atores estão as máscaras, potencializando a ideia da morte.

Repleta de musicalidade e interioridade, nesta obra há um universo representado além do texto, presente nas entrelinhas. A existência de coisas inanimadas, que desempenham um papel tão importante quanto o dos cegos. Para sua encenação, uma mistura de efeitos sonoros e de símbolos constroem um estado de espírito característico do Simbolismo.

Conforme sonhavam os simbolistas, nesta encenação o ator apenas profere a palavra do poeta, através das vibrações e entonações, sem peso mimético da presença física do ator. E de certa forma, é graças a cegueira dos personagens que isso se torna possível. Ela justifica o fato deles estarem estáticos e salva a obra do emudecimento, pois se torna um motivo para os cegos falarem.

Assim, o desejo do autor que sonhava com as “figuras de cera” capazes de produzir o medo devido a semelhança com o homem, foi concretizado na encenação de Marleau.

Pode-se dizer que a ilusão de presença está a serviço da perturbação das almas perdidas e abandonadas da qual a obra trata. Marleau cria um teatro de andróides através da mediação do ator, tornando ainda mais evidente sua fidelidade a obra dramática.

Non é tão frequente que entre un dramaturgo e un directeur acabe por se révéler naturellement une espèce de harmonie préétablie. É, portanto, em termos de afinidades eletivas que é preciso falar hoje do encontro destes dois francófonos do norte que são Maurice Maeterlinck e Denis Marleau. Eles se estendem a mão de uma parte e de outra ao longo do século XX. As representações do teatro de Maeterlinck são raras fora da terra natal do escritor. Mais raras ainda aquelas que marcam um momento importante (LUTAUD, 2002, p.102) ²⁶.

Nesse espetáculo, os recursos tecnológicos possibilitaram uma criação lúdica e poética, que revela a musicalidade da palavra. E dessa forma, o extraordinário trabalho

²⁶ IL N'EST PAS SI FRÉQUENT qu'entre un dramaturge et un metteur en scène finisse par se révéler, comme naturellement, une sorte d'harmonie préétablie. C'est pourtant bien en termes d'affinités électives qu'il faudrait parler aujourd'hui de la rencontre de ces deux francophones du Nord que sont Maurice Maeterlinck et Denis Marleau. Ils se tendent la main de part et d'autre du XXe siècle écoulé. Les représentations du théâtre de Maeterlinck sont rares en dehors de la terre natale de l'écrivain. Plus rares encore celles appelées à faire date. (Tradução Helena Mello).

plástico e sonoro, somado à excelente atuação dos atores, origina uma admirável máquina de linguagem.

“Muitas vezes”, diz ele à Josette Féral, “disseram que eu abordava o texto como um chefe de orquestra analisa uma partição. Provavelmente porque eu tento como ele ser atento aos mecanismos de composição da obra, as diferentes variações e tonalidades de escrita da qual o autor não é sempre consciente”. (PROUST, 2002, p.50)²⁷.

E desta forma, a encenação de Denis Marleau marca um encontro entre duas buscas teatrais, a do autor Maurice Maeterlinck, que pretendia colocar de lado o ator, e a do diretor Denis Marleau, que procura representar no palco o irrepresentável, o espectro. Um autor simbolista e um diretor criador de fantasmagorias tecnológicas. E assim, o extraordinário trabalho plástico das encenações de Marleau, somado a qualidade das sonoridades e dos atores, permitem um devaneio através da obra de Maeterlinck.

REFERENCIAS

ERULI, Brunella. Du texte-matériau au texte-fondation, in: *Modernité de Maeterlinck, Denis Marleau - Alternatives Théâtrales 73-74*. Belgique, 2002.

FÉRAL, Josette. *Mise em scène et jeu de l'acteur*. Canadá: Éditions Jeu/Éditions Lansmann, 2001.

LUTAUD, Christian. Une propédeutique à la vie intérieure, Denis Marleau met em scène Intérieur, in: *Modernité de Maeterlinck, Denis Marleau - Alternatives Théâtrales 73-74*. Belgique, 2002.

MAETERLINCK, Maurice. *Los Ciegos*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.

PICON-VALLIN, Béatrice. *A arte do teatro entre tradição e vanguarda*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto: Letra e imagem, 2006.

PROUST, Sophie. Le ventre dès répétitions, in: *Modernité de Maeterlinck, Denis Marleau - Alternatives Théâtrales 73-74*. Belgique, 2002.

²⁷ «À plusieurs reprises», confie-t-il à Josette Féral, «on a dit que j'abordais le texte comme un chef d'orchestre analyse une partition. Probablement parce que j'essaie comme lui d'être attentif aux mécanismes de composition de l'oeuvre, aux différentes variations et tonalités d'écriture dont l'auteur lui-même n'est pas toujours conscient». (Tradução Helena Mello).