

MAETERLINCK: O TEATRO DA LINGUAGEM

Bruno Ribeiro de Lima*

A Paulo Ricardo

Resumo: Esse artigo propõe uma leitura da peça teatral *Le Bourgmestre de Stilmonte*, de Maeterlinck, enquanto um grande poema o qual requer do seu leitor-espectador uma acuidade auditiva e uma visão globalizante abrangendo a linguagem posta no palco.

Ler uma peça de teatro enquanto poema é loucura. Loucura necessária, entretanto. É a linguagem, antes de tudo, que nos chama, que rege as regras da crítica. É a sua natureza que se impõe. O que nos resta enquanto aprendizes de literatura é ouvir esse chamado da linguagem poética. Não há crítica de literatura, mas de linguagem, já que tudo é linguagem. E cada obra, um sistema inventado, a invenção de um sistema. O poema, eterna invenção do pensamento, é eterna invenção de si mesmo. Ele fala, antes de tudo, só e de si. É essa voz que propomos ouvir neste ensaio. Não há nada complexo: apenas um novo exercício de escuta. Porque toda escrita é uma escuta, e não uma fala. E uma obra nada mais é do que o todo e toda a obra. Uma poética (que não é uma temática!) cria-se em conjunto, no conjunto. Propomos aqui uma reflexão a partir da peça *Le Bourgmestre de Stilmonte*, com o intuito de mostrar que, mesmo fazendo parte do chamado *segundo teatro* de Maeterlinck, menos simbolista e “menor” que o primeiro (ideia clara no termo *segundo*), é

* Paulista de Caieiras, 25 anos, graduado em Letras-Tradução pela Universidade Mackenzie é mestre em Culturas Literárias Europeias (programa europeu *Erasmus Mundus*) pelas Université de Strasbourg (França) e Alma Mater Università di Bologna (Itália). Tem poemas publicados na revista *Pandora* edição especial nº7 “poetas e poesia”, e atualmente organiza o livro de poesia *Viagem tal esquecimento*.

possível ler o poema do teatro, ou o teatro do poema, como indica o título do livro base de nossa reflexão [1]. Embora a poética do segundo teatro seja, em sua nomenclatura, menor, nada nos impede de ver a poética da obra. E por que olhar uma peça de teatro como poema? No seu conjunto, o próprio ensaio tentará responder a essa pergunta por meio da linguagem usada por Maeterlinck. Todavia, é impossível não se lembrar de uma frase do autor, segundo a qual uma “peça de teatro deve ser, antes de tudo, um poema” (MAETERLINCK, 1985: p.155) [2]. Antes de entrar no poema, entremos no contexto do poema. Eis uma breve introdução ao nosso autor.

É fato que Maeterlinck é pouco conhecido no Brasil. Basta uma rápida busca bibliográfica para percebemos que o autor e prêmio Nobel de literatura em 1911 passa quase despercebido por nosso meio literário. Entre os poucos livros publicados em português e aqui no Brasil, apenas *A vida das abelhas* encontra-se disponível. Existem outros, quase sempre em edições esgotadas, de raro acesso. Outros são muitas vezes catalogados de forma tão incorreta que é absurdamente risível: como, por exemplo, o livro acima citado é classificado na seção *biologia*. Ou, ainda pior, *A vida das formigas* na seção infanto-juvenil; *A sabedoria e o destino*, auto-ajuda ou “misticismo” – seja lá o que quer dizer isso como categoria livresca. Difícil encontrar o autor no seu lugar devido: em *poesia* ou *teatro*. O ideal seria colocá-lo numa prateleira única, um *teatropoesia*. Mas estamos ainda muito longe do apagamento dessa maneira ocidental e cega de ver as coisas pela ótica separatista. Separamos quando não se deve (a língua *brasileira*, como inventaram os franceses, ou prosa e poesia, ou verso e prosa, Letras e Filosofia, História e Ciências Sociais...) e unimos quando devemos separar (a globalização é o grande exemplo prático). Pela razão do desconhecimento do autor aqui tratado, faz-se aqui importante uma breve introdução, sem a pretensão de explicar ou julgar a obra, mas sim buscando uma simples contextualização.

Dentro do contexto simbolista europeu, o nome de Maeterlinck poderia ser rapidamente apagado se levarmos em consideração outras personalidades, como Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé (para citar apenas esses). Entretanto, nada mais paradoxal do que o *fin-de-siècle* no âmbito da literatura belga de expressão francesa [3]. O termo *fin-de-siècle*, utilizado como recorte sócio-

histórico entre as duas últimas décadas do século XVIII, leva dentro de si a negativa conotação de *decadência*. É o que ocorre frequentemente em *idade das trevas*. Mas o que era para ser o *fim*, no reino da Bélgica é o início. A literatura belga nasce no momento da explosão das revistas de arte e de literatura: *La Jeune Belgique* (1881), *L'Art Moderne* (1881), *La Revue Moderne* (1882), *La Société Nouvelle* (1884)... (GORCEIX, 1997: p.13). Um grupo muito eclético de escritores (parnasianos, naturalistas, futuros simbolistas) animava *La Jeune Belgique*, e entre eles estava Maeterlinck. O objetivo da revista era eclodir uma literatura nacional, original, engajada na crítica social de uma sociedade marcadamente materialista e utilitária. Tarefa árdua para os intelectuais dentro de um momento no qual escrever era visto quase como um ato vergonhoso (GORCEIX, 1998: p.15). O pensamento libertário de Maeterlinck é uma marca do autor que, já nessa época, nos primórdios de sua carreira literária, é evidenciado pela participação ativa na revista e o rompimento com ela quando esta parte para o dogmatismo, impedindo a expansão das artes, principalmente da poesia belga. Maeterlinck, junto a outros escritores, funda então a revista *Le Coq Rouge*, cujo slogan estampado era nada menos que *l'art est libre* (a arte é livre) (GORCEIX, 1998: p.17). O instinto de liberdade próprio ao autor ultrapassa o campo do engajamento social se aproximando e criticando as letras francesas. A busca por uma arte livre é também a busca pela libertação dos modelos franceses. O grupo de escritores no qual entra Maeterlinck procura uma nova manifestação artística que não seja só um seguimento dos franceses. A literatura belga nasce dentro dessa turbulência, nessa vontade de afastamento para criar aquilo que fosse propriamente belga. Empenho bastante difícil contra o centro magnético que era Paris na época. Lembremos *en passant* o caso de *Salomé*, de Oscar Wilde. A vontade de se inserir na cultura francesa é bastante óbvia quando o escritor irlandês escreve tal peça em francês. Como se não bastasse, o próprio tema bíblico da mulher fatal cortadora de cabeças era muito reconhecido na cultura parisiense na época [4].

A partir dos anos de 1880, momento, como dissemos, da florescência das revistas, até a explosão da Primeira Guerra, a Bélgica passa por varias crises e mudanças socioeconômicas: êxodo dos trabalhadores agrícolas em

direção às grandes cidades industriais; crise linguística entre os habitantes falantes de francês, de neerlandês e de flamengo; contraste exorbitante entre uma burguesia em plena ascensão e um povo em declínio. Apesar de todos os problemas enumerados, a Bélgica obtém o status de potência econômica por meio da indústria metalúrgica. Este poder vem a ser enfatizado com a compra do Congo em 1885, a Bélgica assim adquirindo a etiqueta de potência colonial (GORCEIX, 1997: p.15). É bastante evidente a necessidade que se cria no espírito do povo belga de *recuperar* o atraso também no plano das belas artes e da literatura em relação à França, Alemanha e Inglaterra. Em dez anos, vive-se nesse território o fim do Romantismo, passa-se do Parnasianismo ao Naturalismo e ao Realismo, chegando-se ao Simbolismo! (GORCEIX, 1997: p.16) É este último o grande revelador da literatura belga dentro de um contexto internacional. Tudo é muito brutal e veloz. A passagem de um mundo agrícola para uma sociedade rapidamente industrial é tema também de outros poetas, como podemos ver no belíssimo poema *Charlroi*, de Verlaine. Dentro deste mundo em plena mutação, os ouvidos dos artistas não suportam mais tanto barulho: chegada dos trens, batidas dos pistões nas fábricas, buzina dos navios... É nesse conjunto que nasce o silenciar-se. O Simbolismo belga marca plenamente a sua literatura, pois é ele quem dará a possibilidade de ir contra a representação, contra o descritivo. Os artistas buscam uma escrita que não se endereça mais ao *entendimento*, mas ao *efeito*, à *sugestão*. A ressonância do mestre Mallarmé aqui é mais do que clara: “nomear um objeto é perder os três quartos da satisfação do poema, que é produzida na felicidade em adivinhar pouco a pouco. Sugerir, eis o sonho” (HURET, 1999: p.103, tradução nossa). Recusa-se, assim, o ato evocatório. Critica-se o *denotar*. A nova estética é da arte sugestiva, *adivinhatória*: o palco cênico é aquele da conotação. A estética da representação *objetiva* deixa de exercer a sua ditadura sobre a literatura. Sendo assim, os belgas, aprimorando a crítica ao mimetismo iniciada por Rimbaud e Lautréamont, compreenderam que, para efetuar uma ruptura radical, era necessária uma atitude contra a linguagem. Com os belgas, termos até então negativos, como *incerto*, *complexo*, *indeterminado* – todos contrários à *mimesis* – são retomados e fazem parte, por exemplo, da expressão de Maeterlinck. Esse meio pelo qual o autor propõe expressar-se não é puro jogo verbal, mas retoma e continua coerentemente o seu discurso antiintelectualista

vivido desde 1885 (GORCEIX, 1997: p.37). Toda a reflexão artística deste primeiro Maeterlinck suscita já alguns estudos que estavam ainda por vir, como a reflexão de Freud, e, ainda mais adiante, a publicação do *Manifesto surrealista* de 1924. Em uma carta-resposta, intitulada *Confissão de poeta*, dada por Maeterlinck a Edmond Picard, um dos fundadores da revista *L'Art Moderne*, encontra-se explicitamente o valor que o escritor atribui a tudo aquilo que é *inexprimível em um ser*. Diz assim:

Eu tenho, antes de tudo, um imenso respeito por tudo que é inexprimível em um ser, por tudo que é silencioso em um espírito, por tudo que não tem voz em uma alma, e eu lastimo o homem que não há trevas em si (GORCEIX, 1998: 354).

É dentro de tal pensamento que se baseia em grande parte toda a linha estética de Maeterlinck. Na peça *Le Bourgmestre de Stilmonde* (1919), mesmo que ela faça parte do chamado *segundo teatro* de Maeterlinck, existem ainda reminiscências, mesmo quase trinta anos depois. “Acredito que tudo que não saia das profundezas as mais desconhecidas e mais secretas do homem não tenha surgido da fonte mais legítima”, escreve o autor na mesma carta-resposta, alguns parágrafos adiante. Tudo é então perfeitamente coerente em Maeterlinck, porém, “se existe em nossa alma uma câmara [...] que não pode ser aberta” (carta-resposta), o grande problema é: como encenar aquilo que é infinito, indeterminado, interdito? Ou seja, o irrepresentável. O pensamento do dramaturgo é construído sobre o intocável, proibido e o não-exprimível, e o que nos resta como questionamento é: como é possível, assim, o teatro, palco natural do visível, da representatividade? Não podemos dar uma resposta definitiva, mas traçar um caminho possível. Nós, espectadores-leitores, diante do teatro de Maeterlinck, nos encontramos constantemente numa busca de sentido. Existe, assim, um esforço grande da parte do espectador: é ele quem buscará preencher os vazios, encontrar respostas e imaginar inferências; ninguém aqui é passivo. O real físico da peça nada mais é do que sugestão a ideias, pensamentos. “Não ao símbolo apenas o trabalho de solicitar a sensibilidade do leitor, mas, sobretudo, o de estimular a participação daquele por meio do trabalho suplementar da imaginação” (GORCEIX, 1997: p.39).

Como dissemos, o espectador-leitor encontra-se em constante alerta, em constante tensão. O indefinível de Maeterlinck, visto como temática, será, por sua vez, tratado por nós enquanto linguagem poética. E para essa proposta sugerimos um desenvolvimento baseado num movimento que vai do que chamamos a *prosódia do il/ils* (“ele/eles”, em francês) até a questão da indefinição do referente pronominal, ou a *descomunicação*, acarretando, por último, a repetição enquanto supressão.

A prosódia do *il/ils*

Já na primeira leitura da peça, o leitor-ouvinte encontra-se diante de um problema: a desconstrução de uma imagem. A advertência, pequeno texto que antecede a peça, cria o que será desconstruído:

(...) este drama, que é apenas um drama de guerra e de propaganda, escrito em 1917 e traduzido para o espanhol, para o inglês, e para o sueco, foi representado pela primeira vez em 1918, em Buenos-Aires, onde há muito tempo está em cartaz, para a cólera dos germanófilos. Teve, em seguida, na Espanha, na Inglaterra e nos Estados Unidos numerosas representações, e foi chamado, com uma bondade excessiva pela imprensa americana, “*The great war-play*”.
A censura proibiu a representação na França.

Eu a publico como tal fora escrita, o acaso tendo assim confirmado tão bem as minhas previsões quanto ao assunto da atitude dos meus compatriotas e do invasor, que se eu tivesse que refazê-la hoje, não mudaria uma só palavra (MAETERLINCK, 1919: 7).

Citamos toda essa longa passagem para evitar reescrever uma segunda contextualização, já que a passagem faz por si só a contextualização específica desta obra em si. É uma peça de guerra, da Primeira Guerra. É essa a imagem que será quebrada, ou tratada diferentemente pelo autor. Nós, enquanto leitores, esperamos uma artilharia pesada, tiros de canhão, aviões e carros blindados. E o que aparece é um personagem, dividido entre cachos de uvas e um escritório amplo e “confortavelmente mobiliado” (MAETERLINCK, 1919: p.15) [5]. A imagem é ambígua, pois, ao mesmo tempo em que esse local de trabalho do protagonista da peça (o *bourgmestre* [6] de Stilmonde) é

ostentatório, com “sofás de couro” (p.15) etc., ele é simples, cheio de utensílios de jardinagem, tais como “pulverizadores, alambiques, provadores” (p.15). A dificuldade em criar, logo no primeiro instante, um clichê do personagem é colocada em xeque com a sobreposição de duas realidades aparentemente distantes. Essa rubrica marca, antes da primeira fala, já um propósito do autor, esse da indefinição, ou melhor, da dificuldade de definição. E por que isso é importante, já que estamos propondo falar da prosódia dos pronomes ele/eles? Da mesma forma que, em muitos casos, a abertura de uma obra dá ou permite uma chave de interpretação, com a peça aqui tratada ocorre caso semelhante. É nas palavras emitidas por Jean Gilson, amigo do secretário do *bourgmestre*, que está o início da nossa reflexão: *il ne s'agit pas de repos ni de lit; ils seront ici dans la matinée* (não se trata de repouso nem de cama; eles estarão aqui de manhã). Segundo Dessons, para quem as peças de Maeterlinck são uma reflexão ativa sobre a linguagem e, por essa razão, estamos diante de uma poética (o teatro é antes de tudo um poema) e não de uma estética (DESSONS, 2005: p.7) não podemos apenas ler Maeterlinck, mas sim ouvir. O ato da leitura sendo um ato da escuta. Sempre sobre o nosso autor, Dessons afirma que é “o movimento contínuo da prosódia e do ritmo que se encontra no primeiro plano” (DESSONS, 2005: p.80). A prosódia, o ritmo, faz o contínuo da linguagem pondo em tensão as categorias caducas do signo linguístico. Cada escritor tem a sua forma específica de usar, de inventar a sua tensão rítmica, prosódica. Uma constante no teatro de Maeterlinck são as assonâncias internas às falas. Dessons nos mostra mais claramente na obra *Péleas et Mélisandre*. Citemos alguns mais marcantes, como “*c'est le navire qui m'a menée ici!... – Il s'éloigne*” (“foi o barco que nos trouxe aqui! – ele está se afastando”); “*Moi aussi [silêncio] Il me semble que l'horloge fait bien du bruit*” (DESSONS, 2005: p.82). Este fenômeno amplamente presente na obra de Maeterlinck foi visto por muitos críticos como pura ecolalia dos personagens. Instaura-se, assim, a psicologia dos personagens, que nada tem a ver com o teatro. Muitas vezes, essa repetição ocorre em palavras inteiras, frases inteiras, contrastando com as respostas dos personagens (*quel patron? – Ton patron...; pour régler et fixer la contribution de guerre – La contribution de guerre?*) (p. 21, 22, 23). Esse fenômeno de retomada enfatiza um princípio poético que realiza, como ética do diálogo, uma tensão entre a descontinuidade

das réplicas e o contínuo rítmico da palavra do drama. Tal tensão é mais intensa, como afirma Dessons, quando um silêncio é, por assim dizer, ouvido.

Por essa razão, a reflexão se impôs a partir da fala de Gilson. A repetição do *i* na primeira frase negativa da peça cria uma tensão semântico-prosódica: “*il ne s’agit pas de repos ni de lit; ils seront ici dans la matinée*”. Para um ouvido francês, não há diferença entre o pronome ele (*il*) e eles (*ils*), ambos pronunciados /il/, o que nos permite imaginar que será possível pensar uma indefinição do pronome a partir de uma prosódia do /il/. Outro aspecto considerável é o *il* graficamente presente – porém invertido – na palavra *lit* (cama). É depois desse *il* de *cama* que há uma ruptura, ou, se preferirmos, um silêncio: “*il ne s’agit pas de repos ni de lit* [silêncio] *ils seront ici dans la matinée*”. Esse silêncio é inevitavelmente comparado a um exemplo retirado logo das primeiras falas de *Hamlet*. Quando os dois guardas (Bernardo e Francisco) escutam chegar Horatio e Marcellus, Francisco diz: “*I think* [silêncio] *I hear them*”. Uma pausa, uma espera, uma tensão e uma atenção por parte dos guardas, que foi muito bem ouvida por Raymond Lepoutre em sua tradução para o francês, em que inventa um problema linguístico, ao colocar uma vírgula “inexistente”, criando assim um *problema* [7].

Poderíamos desenvolver, ainda, outras assonâncias na fala de Gilson, mas decidimos nos concentrar no legado do *il/ils*. Essa primeira bomba prosódico-rítmica rompe com o que está sendo dito (é a primeira negação da peça), entretanto é o mesmo ritmo que cria essa tensão entre o que está sendo dito e o como é dito. O *il* do início da frase é retomado no início da segunda, que é a sua negação. Sintaticamente, o primeiro *il* é a negação do pronome – conhecido como frase impessoal, sem o valor de *ele* – já o segundo é a enunciação da chegada do exército alemão, *eles*. Ao mesmo tempo, o *ils* é a resposta a uma pergunta que está por vir. Ela anuncia e enuncia um aqui (*ici*, na frase). Jean Gilson, o mensageiro prosódico da peça – que desaparecera logo no primeiro ato, pois, cansado, vai para os aposentos do *bourgmestre* e dorme durante toda a ação – possui intrinsecamente a prosódia que ele traz: Gilson. É ele que vai pôr todas as cartas à mesa, é ele, personagem secundário, que “explicará” ao leitor de que não se trata de uma batalha entre dois países, mas entre os entes de uma família, de uma família que está para

ser construída e que é impossível chegar ao cabo da construção. Bella, a filha (*fille*, em francês) do *bourgmestre*, mulher de Otto, um dos tenentes (*lieutenant*) do pelotão alemão. Por sua vez, Otto Hilmer é genro do *bourgmestre* (*beau-fils*). O *bourgmestre* tem outro filho (*Odilon*), soldado desaparecido na guerra, e outro filho (*fils*) Floris, de 14 anos que tem poucas mas importantes participações na peça, as quais veremos à frente. A cena se passa em Stilmonde e tudo começa com o assassinato (cujo autor é desconhecido) do *lieutenant* (tenente) Schaunberg. O drama de Maeterlinck é linguístico mais do que entre personagens.

Jean Gilson, como dissemos, é o enunciador de rupturas. A apresentação do tenente Otto Hilmer, que, sendo um nome alemão pronunciado *à la française* torna-se [ilmɛ r], vem marcado também por uma ruptura, por um silêncio: “*oui, je crois que c’est ce nom là: lieutenant Hilmer*” (“sim, acho que é esse nome aí: tenente Hilmer”). O silêncio que está intrínseco à fala e que precede a anunciação é percebido na enunciação. Ele é um invólucro do referente, sem o qual a tensão não existe ou perde o valor. Essa ausência de palavra não impede a ausência de linguagem, de tal forma que o silêncio é uma crítica da palavra para outra concepção da palavra. O ponto máximo da enunciação ritmo-prosódica de Gilson é, do mesmo modo, a passagem para um novo sistema: o da indefinição, ou confusão do referente pronominal – acontece (sempre) sob um silêncio e uma prosódia: “*Ils sont riches les III...* [silêncio] *Comment dis-tu déjà? – Les Hilmer? Ils sont...*” (p.24) (“eles são ricos, os III... Como é que você diz mesmo? – Os Hilmer? Eles são...”). A fala de Gilson afirma o poderio (“eles são ricos”) dos alemães, metonimicamente trocados pela família Hilmer, ao mesmo tempo em que contrasta com a sociedade agrária belga. A anunciação daquilo que é contrastante vem contrastada e quebrada ao meio (Hil...). É interessante ver que a metonímia acima anunciada é retomada prosodicamente (*Ils... III...*): eles, os da família Hilmer. É como se o fato de enunciar o pronome *ils* já reenviasse aos Hilmers. Outro elemento é a metonímia dentro da metonímia. Otto Hilmer é metonimicamente visto como toda a família Hilmer, e a família Hilmer é vista como todos os alemães. Estamos diante de um dos primeiros casos de uso complexo de um pronome (*ils*, que possui mais de um referente). A indefinição

e a complexidade andam juntas nessa peça onde frases do tipo *eu acho que...*, *parece que...*, *talvez seja...*, *poder ser que...*, *é provável que...* aparecem quase em todas as falas, mas mais precisamente nas primeiras cenas do primeiro ato, o ato anunciatório.

É ainda no personagem de Gilson que se encontra a primeira enunciação do pronome *ils* possuindo um novo referente. E, seguindo a lógica da ruptura e do silêncio, o contexto da fala cria já um ambiente rítmico e prosódico da indefinição no qual o final de uma fala atrai o início de outra (atração prosódica/réplica semântica): “*ces gens-là ne sont pas faits comme nous – ou...*” (esse povo aí não é feito como nós – ou); ou ainda no interno de uma mesma frase, na fala de Gilson: “*nous ne sommes pas faits comme eux, heureusement pour nous...* [silêncio] *ils sont mariés depuis longtemps?*” O *ils* é referência a Bella e Otto e, do mesmo modo anteriormente visto, a diferença entre o *nous* (nós) e o *ils* é enfatizada pela pausa rítmica entre “*nous... ils*”. A própria pergunta de Gilson é contrastante com a situação do aqui dentro da cena. O leitor-ouvinte percebe claramente que se trata (aparentemente) de uma pergunta retórica, um pouco fora de contexto. Entretanto, a pergunta ganha ainda mais força devido à dupla ruptura contínua da linguagem. Tal conflito linguístico é, como sabemos, o conflito maior na peça, e o distanciamento entre os personagens ganha dimensão cada vez maior no decorrer dos atos. “Não se entende nada... são todos loucos nesse país”, é a última fala da peça, proferida pelo comandante, chefe de Otto, pondo um ponto final no estabelecimento de um possível *nós*, que seja ele uma amizade entre *eles*, os alemães, do ponto de vista belga, ou *eles*, os belgas, do ponto de vista dos alemães. O *ils* na boca de Gilson é um *eles* cujo referente é a grande tensão da peça, da conciliação entre o Alemão (Otto) e o Belga (Bella). Como vimos, conciliação impossível e, assim, missão não cumprida.

Antes de se retirar e dormir, a ação quase completa da peça, as duas últimas falas de Gilson encerram a prosódia do *ils* e abrem uma nova, que já havia sido suscitada: o problema do referente pronominal *je* (eu), *on* (nós, a gente ou indefinido), *nous* (nós), *vous* (você, vocês e você-leitor). Diz, assim, Jean Gilson: “*j’ai peur de vous compromettre si l’on me trouve chez vous...*” (“*Eu estou com medo de te comprometer se me encontrarem aqui em tua*

casa”). E o *bourgmestre*: “*Je vous assure qu’il n’y a rien a craindre*” (*Eu te asseguro que não há nada a temer*) (p.44). Sabemos que o pronome *vous*, em francês, é tanto a segunda pessoa do plural quanto a forma de respeito – equivalente ao nosso “o senhor, a senhora”. Assim, quando Gilson utiliza a forma *vous compromettre* significa tanto comprometer a você, o *bourgmestre*, quanto a vocês, da cidade de Stilmonde. Entretanto, do ponto de vista linguístico, este *vous* possui outro valor, muito mais amplo. Ele é simultaneamente os outros (os habitantes da cidade, os personagens em cena, o *bourgmestre* mais restritivamente) e também o próprio emissor, isto é, Jean Gilson. Visto que ele é um soldado belga, a sua frase remete e envolve igualmente a si mesmo. Mas essa esgarçada discursiva torna-se ainda maior com o efeito você-leitor. A prática nos ensina que para toda enunciação de um *Eu* é preciso um *Você*, o qual ao tornar ativo no sistema da comunicação, torna-se por sua vez um novo *Eu* e transforma o outro *Eu* em *Você* [8]. O *você-leitor-espectador* é trazido para o palco por meio do sistema linguístico da enunciação. Tornamo-nos, assim, cúmplices da fala de Gilson. Talvez existam, em toda a peça, apenas dois atos linguísticos nos quais é possível a cumplicidade do *nós*: esse, do você-leitor-público-espectador somado ao *vous* francês e uma assonância nas replicas dos personagens pertencentes aos belgas. Por exemplo, a resposta “quem?” do *bourgmestre*, quando a ele foi dito que os alemães tinham acabado de chegar à cidade, é exatamente a mesma resposta (“quem?”) proferida por seu secretário quando Gilson disse que os alemães ali estariam na mesma manhã. Apenas para citar mais um exemplo, a resposta “*pas possible!*” aparece no mesmo contexto: resposta dada pelo secretário e pelo *bourgmestre* quando Gilson disse que era Otto, o tenente do pelotão, que ocuparia a cidade. Essa cumplicidade que se faz na prosódia da peça cria um eco entre os personagens (e um vácuo entre outros) existente fora do plano do signo. As mesmas palavras de uma mesma resposta não são a mesma resposta, embora sejam as mesmas palavras. A identificação se faz no ato enunciativo. Um elemento repetido cria uma nova enunciação, e assim torna-se novo. Nessa passagem, Dessons sintetiza o nosso ponto de vista:

No contínuo da linguagem, o que é repetido não pode ser o mesmo na medida em que a repetição de um elemento gera cada vez um contexto prosódico e rítmico novo, que modifica o valor do

elemento repetido na economia significativa do texto (DESSONS, 2005: 80).

É importante ver essa ligação, pois esse sistema existe, mas não é dado gratuitamente, mas sugerido ao leitor, ao ouvinte. É sugerido pois é uma prosódia e imposto justamente por ser uma prosódia que é ouvida, o que não significa que é necessariamente percebida. Não temos pálpebras nos ouvidos, embora seja difícil *saber ouvir*.

Repetição, indefinição e supressão

A primeira participação de Bella aumenta a tensão da indefinição e do desconhecimento, tensão essa que é levada ao máximo na resposta do *bourgmestre* e, na cena seguinte, na atuação de Floris. Ao chegar Otto, no momento do encontro entre os dois, Bella não se joga aos braços do amado e chora loucamente como sugere o clichê do reencontro, e sim não acredita no que vê (“você!... Como, você?... Você estava lá e eu não sabia!”) (p.61). Essa atitude contrasta e marca o distanciamento dentro do casal, dentro do *nós* do casal. O dêitico *lá* acrescenta o valor de distanciamento pelo fato de inserir no diálogo uma relação entre o *aqui* e o *lá*. O reencontro que se faz no *aqui* é constantemente negado por um *lá*. O dêitico *lá* é uma palavra-poética nesse contexto, pois trabalha na construção do sentido amplo da peça. Tudo o que está fora do *aqui* – *ici* em francês, repetido mais de 40 vezes numa peça relativamente curta, o que sugere outra leitura a partir da poética dos dêiticos – é exterior, embora, revelando uma função de oxímoro, interior ao falante: a guerra (o dêitico *lá*) é fora, mas acontece no *aqui*, o *bourgmestre* é fora, mas é o chefe da família da qual Bella faz parte. É ele que intervém na cena e lembra que os inimigos são Otto e seus homens. Não há definição certa de nada, não se sabe onde começa o *eu* e o *nós*. O conflito é pela voz de quem restará soberano. As falas de Floris relembram a função da voz, a força da voz – e, com poucas participações, seus enunciados participam ativamente da prosódia do teatral, contrastando bruscamente com a cena na qual ele fala e com as falas que são ditas antes dele. O melhor exemplo é sua aparição em cena logo após a cena antes vista de Otto e Bella.

Quando o casal mostra-se reconciliado, momento em que as farpas do encontro caem e eles assinam um possível encontro do *nós*, uma possível voz uníssona que fala por eles, Floris, o irmão, outro elemento interno-externo do *nós*, rompe o que esta sendo dito – rompe prosódica e ritmicamente. Vejamos como é construído o contexto da fala (cena VI).

Bella: Et *après*?...

Otto: *Après ce sera la victoire; et nous nous installerons ici, à moins que tu n'aimes mieux me suivre en Allemagne...*

Bella: *J'irai où tu iras...*

Mudança de cena (cena VII, os mesmos, Floris), rompimento físico da ação, grande silêncio anunciando o que será dito:

Floris: *Papa n'est pas ici?*... (p. 65-66) [9]

Em itálico estão os elementos mais marcantes da prosódia. A partícula da negação francesa (*pas*) é enunciada três vezes na fala de Floris (*papa, pas*), frase de abertura do diálogo da cena VII. Na assonância da negação está a figura materna, esta que vem posta à cena no ato da enunciação. O mesmo que ocorre no final da peça: “*je perds mon père*”, frase dita por Bella quando sente que está perdendo seu pai. Não há diferença sonora alguma entre o verbo perder e o substantivo pai. O dêitico *ici* (aqui) na frase de Floris reforça a noção de que o encontro no *aqui* só é possível na anulação, ou no silenciamento de tudo o que a eles (o *nós* do casal) é terceiro. Se o pai não está fisicamente ali, é o filho que, na enunciação “o papai não está aqui”, o traz para a cena, tornando-o presente, talvez mais ainda se realmente a figura materna ali aparecesse. A materialização do pai surge na enunciação semanticamente canceladora do próprio pai.

Tudo se passa em um *aqui*. Antes da frase de Bella (e depois?...), Otto fala de um *amanhã* (outro dêitico). É esse *amanhã* que possibilita o *aqui* de Otto e o *depois* de Bella. Esse *depois* (*après*) é repetido na frase de Otto, criando, como já foi visto, um novo campo de enunciação, um contínuo rítmico e prosódico entre ambos. Otto cria uma resposta prosodicamente emblemática

na construção do possível *nós* (*ce sera; nous nous; moins...aimes mieux me*). Tais ligações criam um invólucro entre ambos, um enlaçamento cúmplice próprio a um casal (*nous nous*, dito por Otto, é um pleonasmo da união, o mesmo que “*j’irai où tu iras*”). Não é insensato pensar que a última frase de Bella anuncia implicitamente o contraste que virá na já desenvolvida fala de Floris. Do ponto de vista prosódico, não há diferença entre *ou* e *onde* em francês. É o ritmo próprio da língua que faz a diferença. Assim sendo, dependendo do ator em pessoa, podemos ouvir “eu vou ou você vai”. A força rítmica recai mais uma vez sobre o dêitico *onde*.

A construção da enunciação da morte é fato rítmico e prosódico especial. O espectador recebe a informação da morte do tenente Schaunberg num sistema repetitivo: a palavra *lieutenant* (tenente) é enunciada 8 vezes em 11 trocas argumentativas. Essa repetição, que soa excessiva aos ouvidos, cria, por assim dizer, um apagamento do referente. O excesso do dizer cancela o próprio ato de dizer. O reflexo de tal repetição é visto na tomada de posição de Otto, que repete incessantemente todas as formas de pergunta (quem? como? quando? onde...?). Se existe um apagamento do referente na repetição, há, na mesma linha, uma reestruturação do referente na repetição das perguntas. O que está em jogo não são as respostas, mas o próprio fato de questionar-se. Há assim uma re-atualização da pergunta. O leitor-espectador é levado ao palco por meio de tais questões ao mesmo tempo em que é criticado – por Maeterlinck – o fato de se indagar querendo sempre achar respostas. O exercício dentro do teatro de Maeterlinck é mais heurístico do que hermenêutico (DESSONS, 2005).

Dentro da enunciação da morte está o protagonista da peça. Existe um paralelismo prosódico entre as únicas duas mortes na peça (o *bourgmestre* e o tenente Schaunberg), fato constatado pela repetição: a expressão “*Monsieur le Bourgmestre*”, repetida 18 vezes em 17 participações de Claus, seu jardineiro, é muito mais abundante e cria um ambiente de enunciação mais dramático que o de Schaunberg. Ambas as mortes também são paralelas por outro aspecto: a anunciação dos laços. O leitor-espectador percebe que, no primeiro caso, as pessoas que anunciam a morte do tenente (os que o têm na boca, na palavra), são os que os têm para si, numa espécie de cumplicidade estreita. Claus chega

a afirmar que prefere morrer no lugar do *bourgmestre*. Essa fala vem a ser nada mais do que um pleonasmo semântico, já que nós, enquanto ouvintes, percebemos a cumplicidade justamente na anúnciação excessiva de “*Monsieur le Bourgmestre*”. O *bourgmestre* ganha corpo na voz de Claus, ele *está* em cena duplamente (enquanto ator e enquanto ato da palavra de Claus). O “*Monsieur le Bourgmestre*” deixa de ser apenas uma sentença para ser uma poética, um sistema da voz; a passagem (ou consumação) de um corpo físico ao estado etéreo da voz, que, por sua vez, torna-se física na enunciação.

Se por um lado os laços são intimamente atados na repetição e na sensação de pertencimento, por outro (Claus ao *bourgmestre* e vice-versa; Schaunberg a todos, incluído Otto, e vice-versa), o que ocorre com Otto e o Bourmestre é o contrário. Se antes houve uma ligação entre ambos, quanto mais um ganha voz nessa guerra, mais afastados ficam. E, por sua vez levam consigo os que a eles pertencem (ao *bourgmestre*, Bella, Floris e toda a nação belga... incluído nós, leitores, domados pela ação linguística do *vous*, já acima explicada; a Otto, o exército e toda a nação alemã). Tal afastamento é presenciado na passagem (estranha, digamos) do pronome *tu*, forma afetiva francesa, ao *vous*, forma *respeitosa*, que marca, decididamente, um afastamento com o outro na comunicação.

É muito estranho notar que, dentro da peça, o *bourgmestre* passa do tratamento *tu* ao *vous* tanto com Claus quanto com Otto. Em nenhum dos casos isso é facilmente explicável. Do ponto de vista social, normalmente se faz a passagem do *vous* (distante) para o *tu* (aproximação), mas o contrário não é usual. Tal aspecto chamou nossa atenção até para o fato de que poderia ser um deslize da pessoa Maeterlinck (bilíngue: francês e flamengo), mas tal hipótese não é muito válida. Entretanto, é interessante perceber que existe mais essa outra tensão linguística interna à peça. “Eu não entendia imediatamente o que eles queriam de mim” (p.97), afirma Claus, sendo *eles* os alemães. Ou, ironicamente, o *bourgmestre critica* a escrita ruim do comandante do exército alemão (“Mas poderia talvez melhorar um pouco a sintaxe”) (p.114).

O momento da passagem do *tu* para o *vous* acontece numa indefinição. Referindo-se aos homens do exército alemão, o *bourgmestre* afirma “*vous*

savez que je suis responsable et que s'il survient quelque chose de fâcheux, tout retombera sur moi" ("você sabe que eu sou o responsável e que se acontecer alguma coisa desagradável, tudo recairá sobre mim") (p.73). A frase da troca *tu/vous* inicia com o *vous* e termina em *moi* (mim). De certa forma, a anunciação da confusão *vous/tu* reflete uma tomada de consciência do *Eu* (*moi*). Não é por acaso que as expressões "-*même*" (eu mesmo, você mesmo, ele mesmo, vocês mesmos) surgirão, marcadamente, a partir do segundo ato, depois da passagem do *tu* para o *vous*. A primeira forma *moi-même* (eu mesmo) dita pelo *bourgmestre* é significativa: em defesa de Claus, ele diz responder tanto por ele como por *moi-même* (p.83). Quanto mais fortificada fica a afirmação de um *Eu*, maior é a distancia ao outro, ao que é exterior. O *mim* da frase dita pelo *bourgmestre* mostra o quanto é importante a questão do *Eu*. Tudo recai sobre mim: esse mim é mais do que um pronome, é a concentração e a consequência da ação do *eles* (belgas), mas, ao mesmo tempo, é o receptáculo da resposta dada por *eles* (belgas) a *eles* (alemães) [10].

A partir da formalização da distancia entre Otto e o *bourgmestre*, tudo se passa num acerto de contas. O primeiro ato é essencialmente diferente do segundo e do terceiro e último. Nos diálogos entre os dois protagonistas, temos a impressão de um simples acordo burocrático. Não entendemos a razão pela qual o *bourgmestre* aceita ser sacrificado em prol da cidade. O *vous* usado com Otto se abre também para nós de tal forma que essa abertura, essa universalização, inverte a posição do leitor, que antes era tomado para fazer parte do discurso belga, porém agora é deixado de lado. O que Otto não entende, nós não entendemos. No final de tudo, se existe uma mensagem, é a de que tudo é mantido nos mesmos e conformes lugares de sempre. Não há revolta, não há gritos (exceto alguns de Bella *ouvindo* o pai morrer). A abertura discursiva da peça termina num fechamento angustiante: nada se explica e tudo é visto. O que é mostrado serve para ver aquilo que não é visto. Como já dissemos, o motor da peça é o conflito discursivo dos personagens pela soberania da voz, esta silenciada pelos disparos do fuzilamento do *bourgmestre*.

Notas

[¹] Dessons, Gérard. *Le théâtre du poème*. Paris: Editions Laurence Teper, 2005.

[²] Todas as citações são traduzidas por nós.

[³] O uso de tal expressão bastante longa é necessário para esclarecer a diferença entre a literatura belga de outra expressão que não seja em língua francesa, exemplo: neerlandês, alemão.

[⁴] Sugiro o estudo-prefácio em: Wilde, Oscar. *Salomé*. Paris: Flammarion, 2007. Ou a obra de Eliane Robert Moraes: Moraes, Eliane Robert. *O corpo impossível*. São Paulo: Iluminuras, 2002.

[⁵] Como trabalhamos apenas com a peça Maeterlinck, Maurice. *Le Bourgmestre de Stilmonde*. Paris: Edouard-Joseph, 1919, para evitar a repetição, toda citação desta peça será no texto indicada apenas pelo número da página, ficando assim subentendido de que se trata da edição acima.

[⁶] A palavra *bourgmestre* seria equivalente, em português, ao nosso prefeito. Ou, se preferir, burgomestre.

[⁷] Lepoutre traduz a passagem como « je crois, je les entends. » O « *que* » necessário nesse tipo de construção é apagado, trocado por uma pausa. O exemplo de Hamlet é também retirado de: Meschonnic, Henri. *La rime et la vie*. Paris: Verdier « Folio », 1989, p. 28.

[⁸] Sobre esse assunto, sugiro a leitura de Benveniste, Emile. *Problèmes de linguistique générale, 1*. Paris: Gallimard, 1966.

[⁹] *Bella*: E depois?...; *Otto*: Depois será a vitória; e nós nos instalaremos aqui, a menos que você queira mais me seguir para a Alemanha; *Bella*: Eu irei aonde você irá...; *Floris*: O papai não está aqui?...

[¹⁰] Os elementos são constantemente retomados: a prosódia do *ils* ultrapassa toda a obra.

Referências bibliográficas

DESSONS, Gérard. *Le théâtre du poème*. Paris: Editions Laurence Teper, 2005.

GORCEIX, Paul. *Fin de siècle et symbolisme en Belgique. Œuvres poétiques* (Hannon, Gilkin, Verhaeren, Maeterlinck, Rodenbach, Van Lerberghe, Elskamp, Mockel), « Avant propos », « Introduction générale : 'Etude sur la poétique à la fin du siècle' », Introduction aux œuvres », « Repères biobibliographiques », « Bibliographie », par Paul Gorceix. Bruxelles: Editions Complexe, 1998.

GORCEIX, Paul. *La Belgique fin de siècle. Romans – Nouvelles – Théâtre* (Eekhoud, Lemmonier, Maeterlinck, Rodenbach, Van Lerberghe, Verhaeren), « Avant propos », « Introduction générale », Introduction aux œuvres »,

« Repères biobibliographiques », « Bibliographie sélective », par Paul Gorceix. Bruxelles: Editions Complexe, 1997.

MAETERLINCK, Maurice. *Introduction à une psychologie des songes et autres écrits (1886-1896)*. Bruxelles: Labor, 1985.

MAETERLINCK, Maurice. *Le Bourgmestre de Stilmonde*. Paris: Edouard-Joseph, 1919.

MESCHONNIC, Henri. *La rime et la vie*. Paris: Verdier « Folio », 1989.