



CRISE DE SIGNO

*O símbolo no teatro de Maeterlinck*¹

Gérard Dessons²

Tradução de Maria de Jesus Cabral³

“Parece-me que a peça de teatro deve ser antes de tudo um poema.”
MAETERLINCK (1990 : 155), por Jules Huret (1893).

“A porta simboliza o lugar de passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre o conhecido e o desconhecido, a luz e as trevas, o tesouro e o desnudamento.”
CHEVALIER & GHEERBRANT (1982: 779).

RESUMO: A obra de Maurice Maeterlinck apresenta a característica paradoxal de ser considerada como uma das mais importantes do movimento simbolistas enquanto, ao mesmo tempo, ela participa da invenção de um tipo de símbolo – o símbolo da obra – que se revela crítico do simbolismo em geral. Contrariamente ao símbolo do dicionário, que fundamenta seu valor na universalidade, o símbolo da obra tira seu valor de sua especificidade. Assim, em *A Morte de Tintagiles*, a porta, objeto simbólico por excelência, perde seu valor universal de passagem entre dois mundos, para ganhar uma função: fazer da linguagem, *em seu próprio fraseado*, o lugar dramático de uma comunicação impossível.

PALAVRAS-CHAVE: Maeterlinck; Poética; Signo; Símbolo; Teatro.

¹ Publicado originalmente em língua francesa em *Coulisses*, Besançon, Théâtre universitaire-Presses universitaires de Franche-Comté, n° 32, mai 2005, p. 49-61.

² Gérard Dessons é professor de língua e literatura francesas na Universidade Paris 8 e dedicou vários trabalhos à poética, à teoria da linguagem e à teoria de arte. Publicou notadamente *Maeterlinck, le théâtre du poème* (2005, reeditado em 2016), *Benveniste ou l'invention du discours* (2006), *Rembrandt ou l'odeur de la peinture* (2006), *L'Art et la manière* (2009), *La Manière folle* (2010), *Le Poème* (2011) e *La Voix juste. Essai sur le bref* (2015).

³ Maria de Jesus Cabral é professora de língua e literatura francesas e ensina atualmente na Universidade de Lisboa. Autora do livro *Mallarmé hors frontières. Des défis de l'Oeuvre au filon symbolique du premier théâtre maeterlinckien* (Rodopi, 2007), derivado da sua tese de doutoramento, publicou vários trabalhos consagrados a questões poética, teatrais e de leitura a partir de obras de escritores de língua francesa e portuguesa ligados ao Simbolismo (Mallarmé, Maeterlinck, Duchosal, Castro, Pessoa...).



CRISE DE SIGNE. LE SYMBOLE DANS LE THEATRE DE MAETERLINCK

RESUME : L'œuvre de Maurice Maeterlinck présente cette caractéristique paradoxale d'être considérée comme l'une des plus importantes du mouvement symboliste alors que, dans le même temps, elle participe à l'invention d'un type de symbole – le symbole de l'œuvre – qui se révèle critique du symbolisme en général. Contrairement au symbole du dictionnaire, qui fonde sa valeur sur l'universalité, le symbole de l'œuvre tire sa valeur de sa spécificité. Ainsi, dans *La Mort de Tintagiles*, la porte, objet symbolique par excellence, perd sa valeur universelle de passage entre deux mondes, pour gagner une fonction : faire du langage, *dans son phrasé même*, le lieu dramatique d'une communication impossible.

MOTS-CLES : Maeterlinck ; Poétique ; Signe ; Symbole ; Théâtre.

O posicionamento de Maeterlinck no que toca à literatura e à linguagem é ambíguo, como acontece com vários escritores associados ao simbolismo. Impregnado de metafísica e de misticismo (a sua leitura e tradução de *L'Ornement des noces spirituelles* [*O ornamento das núpcias espirituais*] de Ruysbroeck, o Admirável – dedicatário de *A Rebours* [*Às avessas*] de Huysmans [1884] – constitui para ele uma revelação, revelação essa que prolonga com a tradução de *Disciples à Saïs* [*Os Discípulos em Saïs*] e dos *Fragmentos*, de Novalis), o escritor elabora um teatro donde decorrerão as dramaturgias modernas. O ensaio *Le Trésor des humbles* [*O tesouro dos humildes*] (1896) é sob esse prisma um livro complexo. A tonalidade geral é mística: inclui nomeadamente um estudo sobre Ruysbroeck, um excerto do seu prefácio à sua tradução de Novalis, um estudo sobre Emerson e ainda textos sobre «A moral mística», «O acordar da alma», «A vida profunda» e «O silêncio». Mas são as considerações que aí desenvolve sobre o teatro e sobre a linguagem que, apesar de sintonizadas com a tonalidade geral da obra, abrem interessantes perspectivas, confirmadas pela sua prática de poeta dramático.

Um texto como «O silêncio», por exemplo, resulta directamente do pensamento místico. Descreve o comércio das almas, oposto à comunicação pela linguagem, que constitui o comércio dos homens. Cada pequeno silêncio quotidiano aí aparece assombrado pelo «grande silêncio»⁴ final. No entanto, este texto propõe uma reflexão sobre as relações entre linguagem e silêncio que muitas concepções filosóficas e linguísticas actuais ainda mal começaram a pensar. É o caso da distinção que opera entre silêncio activo e silêncio passivo, e é caso, sobretudo, da abordagem positiva do silen-

⁴ Aludo aqui ao livro *Avant le grand silence* [*Antes do grande silêncio*] (MAETERLINCK, 1934).



cio, que não é aqui considerado como uma simples ausência de palavras⁵. O silêncio pode então tornar-se, como em Mallarmé, uma verdadeira categoria da linguagem.

O simbolismo construiu-se sobre uma matriz mítica, ou mesmo esotérica, de época, orientando o símbolo numa direcção metafísica. Historicamente, o símbolo precedeu o simbolismo⁶, na medida em que, mesmo se as *palavras* símbolo e simbolismo coabitaram efectivamente, o simbolismo, enquanto escola literária, com as influências idealistas, místicas e metafísicas que recebeu, sucedeu ao símbolo enquanto problemática do significado, não raro apagando as questões de partida por uma contextualização *a posteriori* de tal interrogação.

A questão do símbolo – parcialmente retomada pelo simbolismo (razão pela qual é preferível falar *dos* simbolismos) – participa duma interrogação histórica sobre a linguagem, e, por via da literatura, sobre a arte em geral. Esta reflexão vai provocar, no seio da linguagem, uma crise do signo e do *logos*, quando o símbolo participa, do ponto de vista do seu funcionamento, da lógica geral do signo: um representante vale por um representado⁷. Assim, toda a época trabalha sobre a sugestão e a evocação⁸, opostas à nomeação, à expressão a partir duma problematização – e, daí, duma historização – do inefável e do inexprimível de origem mística⁹. A época é crítica e inventiva. Os seus objectivos são os seguintes: «procura de *nuanças*, recuo dos limites da língua, expressão de ideias novas com formas novas e com palavras ainda por ouvir»¹⁰. Trata-se efectivamente duma nova concepção de linguagem que os escritores se esforçam por encontrar. Surgem novas categorias operatórias quer para a literatura quer para o estudo da linguagem, como é o caso do ritmo – «imaneente aos próprios movimentos do pensamento» (GHIL, 1978: 162) –, o silêncio, a música.

Para Maeterlinck, a verdadeira questão literária e teatral é a do símbolo. As suas considerações sobre o símbolo, na sua «Resposta ao inquérito de Jules Huret» de 1891, são na realidade uma reflexão sobre a literatura e a obra de arte. Assim, a distinção operada pelo escritor entre o símbolo «*a priori*», «de propósito deliberado» e o símbolo «*inconsciente*», produzindo-se «a despeito do poeta», dá lugar a uma crítica implícita deste simbolismo – então vigente – que concebe uma obra

⁵ «As palavras que pronunciamos apenas têm sentido devido ao silêncio em que imergem». «O silêncio» (MAETERLINCK, 1998: 22)

⁶ «Em 1885 [...] falávamos de símbolo, ainda não tínhamos criado a palavra genérica de simbolismo» (KAHN, 1936: 33). Citado em *Les Théories poétiques à l'époque symboliste (1883-1896)* [As teorias poéticas na época do simbolismo (1883-1896)] (BIÉTRY, 2001: 50).

⁷ «Se conferirmos à palavra «signo» um sentido genérico pelo qual engloba o de símbolo (que, deste modo, o especifica), podemos dizer que os estudos sobre o símbolo participam da teoria geral dos signos ou semiótica» (TODOROV, 1977: 9).

⁸ «Simbolizar é evocar, e não dizer e narrar e pintar» (René Ghil, 1885, que fala também do «real e sugestivo Símbolo»); «A Sugestão pode o que não poderia a expressão. A Sugestão é a linguagem das correspondências.» (Charles Morice, 1889); «Nomear um objecto, é suprimir três quartos do prazer que consiste em adivinhar pouco a pouco: *sugeri-lo*, eis o sonho.» (Mallarmé, 1891)

⁹ Desde *À Rebours*, de Huysmans (1884), tinha-se tornado um *topos* de época: «traduzimos o impossível, exprimimos o inexprimível» (FLOUPETTE, 1972: 53). Citado em Biétry (2001: 51).

¹⁰ Henri de Régnier numa conferência proferida em 6 de Fevereiro de 1900 recordando este momento literário. Citado em Roland Biétry (2001).



como a realização singular dum símbolo eterno, isto é, como uma alegoria: «Não creio que a obra possa nascer viavelmente do signo; mas o símbolo nasce sempre da obra, se esta for viável» (MAETERLINCK, 1999: 586)¹¹.

Mais do que uma pertença epocal ao simbolismo, há sobremaneira, em Maeterlinck, uma atenção à questão do simbólico. Em vez de partir do símbolo (enquanto signo universal) para a obra, que deste realizaria então uma aplicação particular, Maeterlinck parte da obra, da sua escuta, para ouvir o que ela faz, o que ela significa enquanto *dizer* simbólico. O símbolo torna-se então o nome do desconhecido da obra.

O poema dramático constitui, para Maeterlinck, o melhor campo de investigação sobre a linguagem, porquanto permite, através do diálogo, trabalhar sobre o empírico do conversacional, e, através da relação entre linguagem e realidade, sobre a questão da referência. Vai tratar-se, para o escritor, de pôr em evidência aquilo que os trágicos apenas tinham conseguido fazer subentender. Fazer entender o dizer através do que é dito: «Se neste momento vos falo de coisas mais graves, do amor, da morte ou do destino, isso não faz com que apreenda a morte, o amor ou o destino, e apesar dos meus esforços, haverá sempre entre nós uma verdade que não é dita, uma verdade de que nem temos ideia de dizer» (MAETERLINCK, 1998: 21). E do ponto de vista do símbolo, deste desconhecido da obra que inventa o que ela significa, a morte, o amor, o destino não podem constituir temas *de que se fala*, mas verdades éticas que é preciso *dizer* na invenção sempre renovada das obras de linguagem. Podemos pensar aqui na proposta de Valère Novarina: «aquilo de que não se pode falar é o que se deve precisamente dizer» (1999: 29), que reverte a máxima bastante conhecida de Wittgenstein «aquilo que não se pode falar, deve calar-se» (1961 : 177)¹². Simplesmente, o que se deve dizer deve ser dito de outro modo que enquanto proposição tema, enunciado, mensagem. Deve ser dito *enquanto fraseado*.

O LUGAR CÊNICO ESTÁ NA LINGUAGEM

É deste conflito entre dito e dizer, entre o enunciado e o fraseado, entre o signo e o ritmo, de que o símbolo é o lugar teórico, que o teatro para Maeterlinck constitui o lugar poético. Um lugar ao mesmo tempo poético e crítico, na lógica do «poema crítico» de Mallarmé: poético porque crítico, crítico porque poético.

Para dar conta desta problematização e da sua lógica, proponho reflectir sobre a questão da referência e da representação, mais especificamente no que concerne à relação da linguagem e do lugar cênico, questão que se traduz, geralmente, em termos de encenação, por um tratamento peculiar do cenário.

¹¹ « Réponse à l'enquête de Jules Huret », 1891.

¹² « *Wowon man nicht sprecher kann, daruber muss mon schweigen.* ». – Tradução de Gilles-Gaston Grangier : « Sobre aquilo de que não se pode falar, deve manter-se o silêncio » [« Sur ce dont on ne peut parler, il faut garder le silence »] (1993 : 177).



Conhecemos os princípios do teatro realista no que ao cenário e aos acessórios diz respeito. A ideia da quarta parede de Antoine transforma o palco em verdadeira amostra do real. Os objectos são idênticos aos que o espectador utiliza no seu dia-a-dia. Esta concepção é também – e, tratando-se, antes de mais, de teatro – uma concepção da linguagem. As palavras são assim percebidas como designadores de coisas. Sob esse ponto de vista, na *Princesse Maleine* [*Princesa Maleine*], o casaco vermelho da rainha, « este casaco vermelho » (MAETERLINCK, 1998: 135)¹³, que se encontra « aqui » (*ibid.*), deveria, no palco como na vida, ser um verdadeiro casaco, e deveria ser vermelho, encontrando-se então o mundo em redundância total com a linguagem, concebida, segundo Saussure, como uma nomenclatura. Dum ponto de vista linguístico, esta concepção repousa na confusão do significado do signo com o eventual referente do discurso (a « função referencial » [*referential function*] de Jakobson).

Esta confiança no poder designativo das palavras é posta à prova pela escrita de Maeterlinck, desde logo a nível do plano do enunciado, sempre que as aparentes contradições, quando não são atribuídas, realisticamente, à psicologia das personagens, subvertem essa função designativa: « Por que não há luz, irmã Ygraine ? » / « Há luz, minha criança » (22); ou ainda : « não convém que um pássaro ou uma erva nos ouçam » / « Não há erva, irmãzinha » (12). Este último exemplo evidencia bem o conflito gerado pela escrita entre a leitura realista do enunciado e o conferir-lhe um valor gnómico (« não convém que um [único] pássaro ou uma [única] erva nos ouça »). O problema é o duma situação em relação à linguagem. O que é dizer? O que é dito no dizer? E ainda estas questões correlacionadas: o que é ouvir ? O que há para ouvir no que é dito?

Trata-se de um conjunto de interrogações que um encenador se pode colocar no momento de reflectir sobre o cenário duma peça, isto é, sobre a natureza do lugar dramático. Estamos perante um problema que o teatro de Maeterlinck, como, mais geralmente, o teatro simbolista, coloca de modo inevitável. E que aparece contido nesta fala de Ygraine, na *Mort de Tintagiles*: « (*Olhando em seu redor.*) Nunca tinha visto tudo isto » (MAETERLINCK, 1997: 35, Ato V). O déictico *isto* faz coincidir, enquanto lugar dramático, o mundo do teatro e o mundo da linguagem. O que está implicado em *isto*, o texto não no-lo diz de modo preciso. Apenas faz alusão a uma impossibilidade de movimento e a algumas impressões: « Não podemos subir mais acima; e tudo é proibido... Está frio... Está tudo tão negro que teríamos medo de respirar... » (*ibid.*). É que a exterioridade do lugar está inteiramente contida no olhar duma subjectividade falante. Uma única coisa, porém, entre « tudo isto », se encontra descrita: uma porta. « Há aqui uma porta assustadora... » (*ibid.*). Ygraine está sozinha no palco. O seu interlocutor, destinatário lógico da designação, é, assim, ela própria, no plano da ficção; mas, no plano dramaturgico, o seu interlocutor é o publico-leitor. Na verdade, a « descrição » de Ygraine não nos diz o que ela vê « realisticamente », mas o que há para ver. Mais ainda: este ver é um ouvir. Não há

¹³ « HJALMAR – Como é que este casaco vermelho está aqui ? ».



aqui porta que vá para lá daquilo que dela é dito: « Oh! está fria!... É em ferro fundido; todo fundido e não tem fechadura... Por onde se abrirá então ? Não vejo as dobradiças... Acho que está agarrada à parede...» (*ibid.*). O cenário é aquele que a porta estabelece. Justifica-se então que Maeterlinck tenha pedido a Lugné-Poe, para a encenação de *Pelléas*, « dois cenários de imprecisão, duas espécies de telas de fundo, de “acompanhamento”» (DOCQUOIS, 1990 : 159). Sabemos que aquando da primeira representação de *Pelléas* no Théâtre de L'Œuvre, a sala estava separada do palco por uma espécie de véu de gázea, criando um efeito de nevoeiro para a visão.

Proponho atentar agora nesta porta, que a *Mort de Tintagiles* dá a ouvir-ver, como um dos « objectos » mais importantes do teatro de Maeterlinck, tanto mais importante que, como também acontece com o anel em *Pelléas*, por serem pouco abundantes, os objectos tendem a focalizar sobre si os olhares e as falas. A porta está no palco desde a abertura de *Pelléas* (I, I); encontra-se no centro de *La Princesse Maleine* (II, 5 ; IV, 5); e fecha o drama de *Tintagiles* (V).

A PORTA DE TINTAGILES

É precisamente o estatuto da porta na *Mort de Tintagiles* que eu gostaria de examinar. No plano da narrativa, lembramo-nos que o pequeno Tintagiles foi raptado pelas servas da rainha, e que o fim da peça vê a criança e a sua irmã Ygraine separadas pela porta que fecha a torre onde vive a rainha-ogre. Coloca-se aqui a questão do lugar do drama. Tintagiles e Ygraine procuram juntar-se através duma porta que os impede. Esta porta funciona como uma fronteira entre o mundo do aqui – «Quem é que te fez chegar aqui?» (p. 10), «do tempo em que havia aqui homens» (p. 18) –, o do visível, onde vivem Tintagiles, suas irmãs e o seu servidor Aglovale ; e um mundo do lá, o da invisível rainha: «é lá que se encontra o trono da rainha » (p. 12), « ela vive lá, sozinha na sua torre » (p. 13), «ela está lá há anos na sua enorme torre, devorando os nossos» (p. 18).

Mas esta porta, ainda que designada, não tem de ser representada no palco enquanto objecto. Encontra-se em bom rigor materializada enquanto limiar e lugar de passagem proibida tão só pelo discurso das personagens. Não por ser abundantemente denominada, mas porque a linguagem, que é um instanciador ético, ou seja um marcador de posições, a *figura* subjectivamente a par do diálogo. Assim sendo, os interlocutores da cena estão recorrentemente a construir os seus pontos de referência pela linguagem, que organiza as relações daqueles relativamente a uma porta existindo apenas em função dos movimentos interlocutivos, independente da situação física das personagens. É assim que Ygraine alterna as posições de fala, dirigindo-se a Tintagiles indiferentemente a partir do seu *aqui* de discurso dela (encontrando-se ele, portanto, *ali*): « Onde estás ?...estás aqui?» (p. 36), ou a partir do *aqui* de Tintagiles (é ela, então, que se encontra *ali*): « Não tenhas medo, estou aqui... » (p. 37).



Estas posições são estratégias subjectivas inconscientes. Assim, Ygraine, que bate com o punho e os pés contra a porta, invectiva a rainha a partir dum *aqui* do seu discurso, que não coincide com o lugar em que se encontra fisicamente enquanto personagem: « Oh! o monstro! o monstro!... É aqui que você está!... » (p. 35). É que ela acaba de passar *discursivamente* do outro lado do limiar, envolvendo a rainha no *aqui* da sua fala. Simetricamente, Tintagiles, que se encontra no entanto do mesmo lado da porta que a rainha, situa a presença desta em relativamente a Ygraine, com o marcador *ali*: « Ela está ali!... » (p. 38), referindo a rainha não em relação a sua posição física mas em relação ao *aqui* da fala de Ygraine. Desse modo, o *aqui* de Ygraine torna-se o seu. Tintagiles, por seu turno, acaba de passar, *discursivamente*, do outro lado da porta, para chegar a Ygraine. Duas falas mais adiante, o lugar de referência de Tintagiles volta a ser o *aqui* do seu discurso: « Oh ! oh ! irmã Ygraine, anda cá... » (*ibid.*). A porta, que é o organizador simbólico deste vaivém discursivo, é muito mais que uma coisa, que um objecto, ou até que um símbolo universal (as portas de chifre e de marfim dos hermetistas)¹⁴. A porta é uma modalidade discursiva. É nesta medida que o cenário está na linguagem.

Neste último acto da peça, a porta desempenha um papel crucial, enquanto símbolo produzido pela obra. É aliás ela mesma, enquanto objecto, o campo desta tensão entre a união e a separação discursiva das personagens, por duas vezes consecutivas. Em primeiro lugar, Tintagiles detecta nela uma fenda através da qual descortina a claridade que envolve Ygraine: « Sim, vejo; vejo bem a tua luz... » (p. 37). Nesta sequência, procurando o encontro pelo olhar, cada personagem convida, alternativamente, o outro a ver a partir do seu *aqui* de fala:

YGRAINE – De que lado? aqui?... diz, diz... é talvez por ali?

TINTAGILES – Aqui, aqui... Não ouves? Estou a bater...

YGRAINE – Aqui?

Cada *aqui* é ao mesmo tempo um desejo de união e a impossibilidade da mesma. Estes *aqui*, que se querem solidários, são apenas solitários. Convidam infinitamente o outro do diálogo a fundir-se na origem comum da palavra; mas, interrogativos – « Aqui ? » –, trazem consigo, com a força duma palavra *mítica*, a sua possível não-coincidência colectiva. O paradoxo (lógico e linguístico) é que esta transformação do valor ético – de colectivo em individual – da *déixis* é realizada na própria co-enunciação do discurso. É nisso que a porta, que organiza simbolicamente estas trocas de falas, se revela uma mola eminentemente trágica.

A segunda ocorrência em que a porta reveste este lugar dramático que apenas existe ao ser fantasmado nos discursos dos protagonistas é o momento em que as duas personagens tentam abraçar-se apesar do obstáculo que as separa:

¹⁴ « Não pude penetrar sem estremecimento estas portas de marfim ou de chifre que nos separam do mundo invisível. » (NERVAL, 1993: 695) – A imagem vem de Vergílio (*Eneida*, VI), retomada de Homero (*Odisseia*, XIX).



YGRAINE – Vou ajudar-te... abraça-me... através da porta... aqui... aqui...

TINTAGILES (*muito debilmente*) – Aqui... Aqui... irmã Ygraine...

YGRAINE – É aqui, é aqui que eu estou a dar beijos, estás a ouvir? mais! mais!

TINTAGILES (*de modo cada vez mais fraco*) – Também os estou a dar... aqui... irmã Ygraine!... irmã Ygraine!...Oh!... (p. 39)

As duas personagens são identificáveis pelo simples *aqui* da sua fala. Estes *aqui* que, *linguisticamente*, as isolam na solidão dos seus discursos – já que o *aqui* do contacto sonhado é alternativamente o de cada uma das duas personagens – na realidade organizam *prosodicamente* a sua união, a sua fusão.

Se não valorizarmos a didascália « (*muito debilmente*) », que pode perfeitamente funcionar como uma simples indicação de régie (não tem a opacidade da antepenúltima didascália da peça: « *Um longo silêncio inexorável* »), o fim da fala de Ygraine (*aqui... aqui...*), e o início da de Tintagiles (*Aqui... aqui...*), encontram-se em relação de contiguidade pelo hiato que os liga (*aqui-aqui*), e que faz das palavras de Tintagiles um eco enfraquecido das de Ygraine. Tudo se passa como se as duas personagens formassem uma única e só instância de discurso, como se, ao mesmo tempo que os *aqui* solipsistas, existisse apenas um *aqui*, o *aqui* fusional do drama. Mas este *aqui* do drama adquire o seu verdadeiro valor precisamente pela tensão que realiza entre o descontínuo dos *aqui* individuais e o contínuo prosódico que os une.

Encontramos idêntico funcionamento em *Pelléas e Mélisande*, no momento em que Golaud surpreende Pelléas e Mélisande na cena da cabeleira (III, 2):

GOLAUD – Que fazeis aqui?

PELLÉAS – O que faço aqui?... Eu...

GOLAUD – Vós sois crianças...

(MAETERLINCK, 1992: 38)

O trabalho poético desenvolve-se, neste caso, não através dum hiato, mas através dum efeito de rima. *Aqui*, lugar da fala das duas personagens, deveria coincidir com o lugar da cena. Mas as duas personagens não vivem a *mesma* situação. Ao perguntar « Que fazeis aqui? », Golaud dirige-se a Pelléas e a Mélisande, que acaba de surpreender juntos (« Vós sois crianças »). Mas a resposta de Pelléas, « O que faço aqui? », mostra que este interpretou o *vós*¹⁵ de Golaud como dirigindo-se àquele apenas (os dois irmãos tratam-se por você).

¹⁵ Cf. texto original : « Que faites-vous ici ? ». O pronome pessoal « *vous* » em francês serve quer para o singular “você”, quer para o plural “vós” – daí a ambivalência (Nota da Tradutora).



Na verdade, a sua fala não é uma resposta, mas a reformulação da primeira pergunta. O paralelismo das duas falas introduz uma tensão entre os dois *aqui*, que, então, passam a ser um só: *o aqui* do drama enquanto disjunção entre duas histórias. A fala de Pelléas opera assim um escamoteamento de Méliande (que permanece muda), ao interpretar o *vós* como dizendo-lhe respeito a si só. Além disso, o fim da fala encena, ao topicalizá-lo, o pronome eu: « O que faço aqui?... Eu...»

Para voltar ao estatuto da porta na *Mort de Tintagiles*, o que este drama faz é colocar, na realidade, a seguinte questão: o que é uma porta? Questão à qual apenas responde substituindo-lhe uma outra questão: o que é uma porta na *Mort de Tintagiles*?

Trata-se duma porta inédita, não-vista, inventada por este poema. Uma porta que excede a sua funcionalidade de ser ao mesmo tempo passagem e obstáculo. Uma porta ética. É ligação e ruptura, esperança e desalento. A sua realidade não é material, mas puramente subjectiva. Intersubjectiva e transsubjectiva. A porta, *esta porta*, já não se encontra definida pelo signo que também é (mesmo se esse signo que ela não pode deixar de ser não a especifica), mas pelo jogo dos deícticos, morfemas que não têm significados (Benveniste falava de signos vazios), mas tão só uma função: a de trazer a experiência do mundo para dentro do exercício da linguagem – que é uma actividade impessoal na medida em que é transpessoal. *Aqui* é sempre o aqui dum eu, cuja referência empírica é necessariamente provisória. É todo o drama de *Mort de Tintagiles*: constatar que entre os *aqui* existem portas, abertas ou fechadas, quer esses aqui sejam assumidos por uma mesma personagem ou por personagens distintas.

Esta porta específica inventada pelo texto de Maeterlinck continua, no entanto, a ser uma porta. Quero dizer que é uma porta para mim que, na vida empírica, lido com portas, uma porta que me concerne naquilo que eu não conheço – ou que desconheço – das portas, mas que, ainda assim, reconheço suficientemente para me poder reapropriar *esta* porta, coenunciando-a no mesmo movimento que a voz plural e singular das personagens.

É que esta porta é ao mesmo tempo um signo e um símbolo. Enquanto signo, significa à maneira dum universal. É a porta dos dicionários: uma porta não é uma gaveta, nem uma janela. Enquanto símbolo, pode, claramente, significar também ao modo dum universal (num dicionário dos símbolos, por exemplo)¹⁶, é o símbolo *a priori* que recusa Maeterlinck para a literatura: um símbolo que significa valores antropológicos com base numa lógica do signo. Mas a porta, *enquanto sím-*

¹⁶ Registro aqui dois outros excertos da entrada « Porta » do *Dicionário dos símbolos* de J. Chevalier et A. Gheerbrant, já citado (n. 2): « A porta abre sobre um mistério. Mais tem um valor dinâmico, psicológico; pois não só indica uma passagem, mas convida a atingi-la. É o convite a uma viagem para um além... / A passagem à qual convida é, na maior parte dos casos, de acepção simbólica, do domínio profano ao domínio sagrado» (p. 779). «A porta também tem um significado escatológico. A porta, enquanto lugar de passagem e particularmente de chegada, torna-se naturalmente símbolo da iminência do acesso e da possibilidade de acesso a uma realidade superior (ou inversamente da efusão de dons celestes na terra)» (p. 781).



bolo, também pode ser inventada pela obra, à maneira deste símbolo inconsciente, não ouvido até aqui, aquele justamente que reivindica Maeterlinck.

Doravante, enquanto leitor, enquanto espectador, na minha relação ao signo « porta » existe algo de novo, que não é em bom rigor um significado adicional, mas uma dimensão ética: um sujeito, uma obra. Na experiência do leitor existe doravante uma « porta-Maeterlinck ». Nesse sentido, esta porta é indissociavelmente uma ideia e uma maneira. Uma ideia na medida em que é uma maneira. Num texto sobre a formação do gosto pela leitura, Pierre Nicole, em 1671, evocava esta questão ao falar das « ideias de maneiras e de voltas » (Cf. NICOLE, 1992: 150)¹⁷, que, através da frequência das obras, se imprimem no espírito dos leitores à maneira de « moldes ou de marcas » (*ibid.*). Por esta razão, ele aconselhava a « ler em quantidade apenas bons versos e nunca ler os maus » (*ibid.*). O ponto de vista é formulado a partir duma metafísica do belo, mas o princípio não deixa de ser forte: é a obra que faz a ideia, e não o contrário.

« Desço a escada na ponta dos pés e abro a porta como se fosse uma porta ordinária... Meu Deus! Meu Deus ! O que é que eu estou a ver ! Adivinhem só o que estou a ver!... » (MAETERLINCK, 1992: 61). Esta fala da Velha serva, em *Pelléas e Mélisande*, faz figura de alegoria do simbólico em Maeterlinck. Neste teatro, o ordinário encontra-se posto em causa. Não pela recusa deste, mas pela sua interrogação. Existe certamente um extraordinário, mas ele é apenas o outro lado do ordinário. No sentido em que o ordinário é sempre extraordinário, desde que nos coloquemos à sua escuta. Mas também o extraordinário apenas me toca na medida em que se revela ser o meu ordinário. Toda esta violência do drama de Maeterlinck é-me, afinal, ordinária, e quotidiana¹⁸. *Finalmente*, porque foi preciso que o poema tivesse lugar para que eu tivesse esse saber. Todo o desconhecido que a peça dá a conhecer como um reconhecer cabe no « como se » da seguinte fala: « Abro a porta como se fosse uma porta ». Quer isto dizer que eu sei de antemão que ela não o é. O que é exactamente, eu não o sei. Em contrapartida: o não saber o quê, isso é o que sei. É até, poeticamente, o meu único saber.

Pois nada de positivo é passível de ser sabido quando o dizer se liberta do dito, pois o poema excede infinitamente, enquanto símbolo, os signos que ele põe em cena.

¹⁷ Ver Dessons (2004: 268).

¹⁸ O quotidiano não é o ordinário. Mas estas duas dimensões estão ligadas em Maeterlinck, designadamente no ensaio sobre « O trágico quotidiano », em que o dramaturgo se propõe « fazer ouvir, para lá dos diálogos ordinários da razão e dos sentimentos, o diálogo mais solene e ininterrompido do ser e do seu destino » (*Le Trésor des humbles*, 1998, p. 101).



REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

BIÉTRY, Roland. *Les Théories poétiques à l'époque symboliste (1883-1896)*. Genève: Slatkine Reprints, 2001.

CHEVALIER, Jean ; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles. Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*. Paris: Robert Laffont; Jupiter, 1982.

DESSONS, Gérard. *L'Art et la manière. Art, littérature, langage*. Paris: Champion, 2004.

DOCQUOIS, Georges. « Conversation avec Maurice Maeterlinck ». *Le Journal*, 17 de maio de 1893. In: MAETERLINCK, Maurice. *Introduction à une psychologie des songes*. Bruxelles : Labor, 1990.

FLOUPETTE, Adoré. *Les Déliquescentes*. Milan : Cisalpino-Goliardica, 1972.

GHIL, René. *Traité du verbe*. Paris: Nizet, 1978.

HURET, Jules. «Conversation avec Maurice Maeterlinck». *Le Figaro*, 17 de Maio de 1893.

KAHN, Gustave. *Les Origines du symbolisme*. Paris : Albert Messein, 1936.

MAETERLINCK, Maurice. *Introduction à une psychologie des songes*. Bruxelles : Labor, 1990.

_____. *Avant le Grand silence*. Paris : Fasquelle, 1934.

_____. *Le Trésor des humbles*. Bruxelles : Éditions Labor, 1998.

_____. *Œuvres I. Le Réveil de l'âme. Poésie et essais*. Édition établie et présentée par Paul Gorceix. Bruxelles : Éditions Complexe, 1999.

_____. *La Princesse Maleine*. Bruxelles: Éditions Labor, 1998.

_____. *La Mort de Tintagiles*. Paris : Répliques-Babel, 1997.

_____. *Pelléas et Mélisande*. Bruxelles: Éditions Labor, 1992.



NERVAL, Gérard de. *Aurélia*. In: *Œuvres complètes*, Tome III. « La Pléiade». Paris : Gallimard, 1993.

NICOLE, Pierre. Prefácio ao *Recueil de poésies chrétiennes et diverses*. In : MORTGAT, Emmanuelle ; MÉCHOULAN, Éric (orgs.). *Écrire au XVII^e siècle. Une anthologie*. Textos escolhidos e apresentados por Emmanuelle Mortgat e Éric Méchoulan. Paris: Presses Pocket, 1992.

NOVARINA, Valère. *Devant la parole*. Paris: P.O.L., 1999.

TODOROV, Tzvetan. *Théories du symbole*. Collection Points. Paris: Seuil, 1977.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus logico-philosophicus*. Tradução de Pierre Klossowski. Paris: Gallimard, 1961.