

TEXTOS PARA A CENA
teatro do pequenoGesto

Maurice Maeterlinck

TEATRO OS CEGOS
ALLADINE E PALOMIDES
A MORTE DE TINTAGILES
INTERIOR

Tradução e prefácio

Fátima Saadi



Maurice Maeterlinck

TEATRO

OS CEGOS
ALLADINE E PALOMIDES
A MORTE DE TINTAGILES
INTERIOR

Tradução e prefácio

Fátima Saadi

Ficha Técnica

2022 © tradução **Fátima Saadi**
© ilustração **Raffa Fa Raf**

Editora responsável
Fátima Saadi

Projeto gráfico
Mayara Závoli

Revisão técnica da tradução
Sofia Soter (*Os cegos, A morte de Tintagiles e Interior*)

Conselho editorial
Ana Kfourri
Angela Leite Lopes
Antonio Guedes
Edélcio Mostaço
Silvana Garcia
Walter Lima Torres

Cyril Desclés
(*Alladine e Palomides*)

ISBN 978-65-89727-06-4

Edições Virtuais Pequeno Gesto
www.pequenogesto.com.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Maeterlinck, Maurice, 1862-1949

Teatro [livro eletrônico] : Os cegos; Alladine e Palomides; A morte de Tintagiles; Interior / Maurice Maeterlinck ; tradução e prefácio Fátima Saadi. -- Rio de Janeiro, RJ : Teatro do Pequeno Gesto, 2023.

PDF

Título original: Théâtre.

ISBN 978-65-89727-06-4

1. Bonecos (Teatro) 2. Peças teatrais 3. Teatro - Textos I. Saadi, Fátima. II. Título.

23-158772

CDD-792

Índices para catálogo sistemático:

1. Teatro 792

Tábata Alves da Silva - Bibliotecária - CRB-8/9253

SU- MÁ- RIO

- 07** Agradecimentos
- 11** Nota à edição
- 14** O enigma Maeterlinck
- 73** *Os cegos*
- 110** *Alladine e Palomides*
- 154** *A morte de Tintagiles*
- 189** *Interior*
- 212** O trágico do cotidiano



*À memória de meu pai,
Rafik Tanios Saadi, que está livre,
agora, de todos os pesadelos.
Descanse em paz.*



**AGRA
DECI
MEN
TOS**

Maeterlinck tem um grande número de admiradores. São aqueles que sonham com um teatro que contemple a realidade pelo prisma do que não se vê a olho nu. São, em geral, cultores de Artaud, Meyerhold, Strindberg, que se reconhecem e formam uma comunidade fluida, que se encontra meio ao acaso, mas nunca se desfaz, porque novos integrantes vêm incessantemente se juntar ao grupo.

Em 1988, traduzi a peça *Interior* e vários trechos das reflexões teóricas de Maeterlinck como parte do meu trabalho como dramaturgista na montagem de *A princesa branca*, de Rilke, com direção de Ângela Leite Lopes. Alguns desses textos figuraram no programa do espetáculo e *Interior* foi publicada, nesse mesmo ano, no número 119 dos *Cadernos de Teatro* do Tablado.

Meu interesse por Tadeusz Kantor que, bem no início da carreira, montou *A morte de Tintagiles*, e o entusiasmo de Miguel Vellinho, diretor da Cia PeQuod, que queria conhecer esse texto, me animaram a traduzi-lo.

Minha curiosidade sobre a montagem de Kantor foi satisfeita por Aleksandra Pluta, minha amiga polonesa que sabe muito português e desenvolve estudos sobre o intercâmbio cultural Brasil-Polônia, a partir de compatriotas seus emigrados para cá, como Ziembinski e Yan Michalski. Aleksandra reuniu e traduziu para mim um precioso material a respeito dos trabalhos kantorianos com Maeterlinck.

Por sugestão de Vanessa de Oliveira, que me enviou gentilmente o PDF do *Théâtre* de Maeterlinck, editado entre 1908 e 1912, traduzi *Alladine et Palomides*, que completa a trilogia para bonecos, escrita em 1894, e que inclui *Interior* e *A morte de Tintagiles*.

Agradeço a Ângela, Miguel, Aleksandra e Vanessa as sugestões, o entusiasmo e o estímulo.

Penso nos aficionados de Maeterlinck como uma turma aparentada a esse mundo sem mundo que ele criou e envolvida em aventuras sutis e inesperadas. Vejam se não tenho razão: nos idos de 2016, época traumática por todos os motivos para nós brasileiros, houve um improvável dilúvio no armário onde eu guardava as minhas traduções dos textos teóricos de Maeterlinck e tudo se perdeu, junto com muitos outros livros e papéis.

Deslanchado o trabalho na coletânea que ora apresentamos, eis que os textos perdidos voltaram às minhas mãos pelos bons ofícios de Vanessa de Oliveira, que encontrou uma cópia xerox deles, e de Maria Clara Coelho, que gentilmente os digitalizou. Fiquei agradecida a ambas e à justiça poética que, afinal, deve existir em algum lugar e me devolveu o que a água tinha levado.

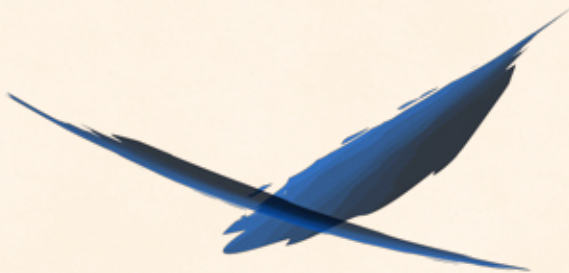
Porém, como prova decisiva das afinidades eletivas que unem os adeptos de Maeterlinck, antes de ser uma das emissárias da justiça poética, Maria Clara me enviou um belíssimo vídeo, realizado por ela, entre 2020 e 2023, a partir de *Interior*. Ali se entrelaçam palavra, música e visualidade, com delicada direção de arte de Arlete Rua e direção geral e concepção sonora da própria Maria Clara. O resultado é encantatório e mescla a luta anti-naturalista do fim do século XIX, com as reflexões da estética contemporânea sobre as relações da arte com o real cada vez mais desmaterializado e, paradoxalmente, mais e mais acachapante. Decidimos estabelecer um elo entre esta coletânea e o vídeo, publicando sua ficha técnica, uma das partituras de sua trilha musical e remetendo ao seu endereço (<https://youtu.be/OksOMs-eK6E>).

Sou grata a meu amigo, Cyril Desclés, que sabe muito português, por ter encontrado tempo, em meio a seus compromissos como diretor da companhia teatral parisiense L'Embarcadère, para ler a versão brasileira de *Alladine e Palomides* e por suas várias sugestões sobre a tradução.

Agradeço à sempre gentil Elena Vássina pela revisão da grafia dos nomes russos citados na introdução às peças aqui editadas.

E a João Roberto Faria por sua disponibilidade em ler e comentar em detalhe a introdução a esta coletânea. Desde que, há mais de dez anos, trabalhamos juntos na Enciclopédia Itaú Cultural, ficaram evidentes nossas afinidades no que diz respeito ao gosto pela pesquisa histórica relativa às ideias teatrais do século XIX e, desde então, João Roberto tem sido um interlocutor muito importante em meus ensaios.

Minha imensa gratidão a Antonio Guedes por estes mais de trinta anos de parceria, na vida e no trabalho. As questões que empolgam o Pequeno Gesto – a tensão entre realidade e ficção, a concretude da palavra, tornada materialidade cênica pela relação produtiva com os demais elementos do espetáculo, a articulação entre teoria e prática – reaparecem aqui, no desejo de traduzir um autor que foi fundamental para a abertura da cena teatral à contemporaneidade.





NOTA À EDIÇÃO

Utilizamos como texto-base para as peças apresentadas nesta coletânea os dois primeiros volumes do *Théâtre* de Maeterlinck publicado em Bruxelas, pelo editor Paul Lacomblez em 1911 e 1912.

Les aveugles (Os cegos), de 1890, está no primeiro volume, que tem prefácio do autor. A peça se encontra nas páginas 247-300 e é dedicada a Charles Van Lerberghe.

Os outros três textos, todos de 1894 e escritos, segundo o autor, para marionetes, figuram no segundo volume, que conta com um co-editor parisiense: Calmann Lévy. *Alladine et Palomides* (Alladine e Palomides) ocupa as páginas 115 a 172; *La mort de Tintagiles* (A morte de Tintagiles) vai da página 201 à 244 e *Intérieur* (Interior) da página 173 até a 200.

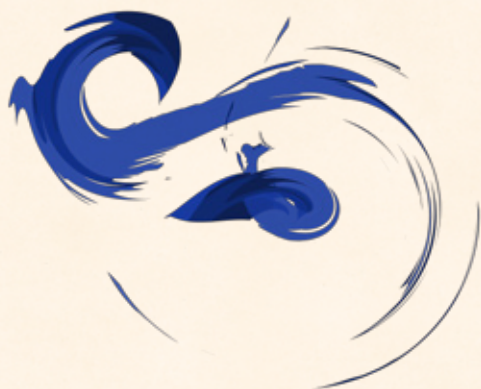
O trágico do cotidiano integra a coletânea *O tesouro dos humildes* (MAETERLINCK, Maurice. Le tragique quotidien. In: *Le trésor des humbles*. Paris: Société du Mercure de France, 1896, p. 179-201).

Procurei respeitar a pontuação original, sempre que isso não dificultasse a compreensão.

Conservei também a grafia dos nomes dos personagens, que optei por não traduzir, à exceção de, em *Interior*, Marta e Maria, por sua inegável ressonância bíblica.

Algumas designações, como Ygraine, Aglovale, Palomides e Bellangère, se reportam à saga do Rei Arthur, sendo que Bellangère é um nome que pode ser usado tanto no gênero feminino (como em *A morte de Tintagiles*), como no masculino (como na lenda arturiana). O cavaleiro Palomides (variante de Palamedes) era de origem

sarracena, o que acrescenta à aura medieval uma marca de mistério oriental, coisa de que Maeterlinck tira partido em seu texto, visto que a proveniência do jovem nunca é explicitada.





**O ENIGMA
MAETERLINCK**



A dramaturgia de Maeterlinck

Em seu livro *Mes souvenirs du Théâtre-Libre*, escrito sob forma de diário, porém trinta anos depois dos acontecimentos ali relatados, Antoine anota, retrospectivamente, na entrada de 20 de fevereiro de 1891, o seguinte:

Faz algum tempo, Mirbeau,¹ num artigo bombástico no *Figaro*, dizia que eu estava intimado a montar *A princesa Maleine*, de Maeterlinck; hesitei, primeiro porque o próprio autor declara ter escrito aquilo para um teatro de marionetes

1 Octave Mirbeau (1848-1917), homem de letras, dramaturgo e crítico francês alinhado aos artistas de ponta do impressionismo e do simbolismo, nas artes plásticas e na literatura. Anarquista, dreyfusista e pacifista, encarnou à perfeição o papel do intelectual engajado.

e, depois, porque eu, realmente, não disponho do necessário em matéria de figurinos, cenários ou atores. Em Bruxelas, estes dias, tentaram explorar o fato contra nós, alegando que o grupo naturalista do Théâtre-Libre, em peso, havia me afastado dessa ideia. A verdade é que não acho que isso esteja no espírito da casa e nem acho que eu embarcaria numa aventura em que o máximo que conseguiríamos seria atraiçoar o autor.²

O Théâtre-Libre, fundado em 1887, notabilizou-se por trabalhar com uma dramaturgia para a qual a recriação, em cena, do ambiente no qual se passava a trama assumia importância fundamental. O espetáculo era, por assim dizer, transitivo; ele desenhava, por meio de cenários, figurinos, luz e sonorização, o que, no romance, era apresentado pelas descrições.³ O espetáculo tinha por função fazer com que a fatia de realidade trazida à vista do público se aproximasse ao máximo da realidade de onde ela havia sido, por assim, dizer, recortada. Nesse tipo de teatro, o referente é soberano e aponta para fora da cena.

2 ANTOINE, André. “*Mes souvenirs*” sur le Théâtre-Libre. Paris: Arthème Fayard & Cie., 1921, p. 226 (entrada de 20/02/1891). Sempre que não houver menção em contrário, a tradução é minha.

Antoine declarou ao jornal *Le Figaro*, em 25/11/1893, quando já estava prestes a deixar o Théâtre-Libre, seu arrependimento por não ter montado *A princesa Maleine*. Apud ROBICHEZ, Jacques. *Le symbolisme au théâtre*. Lugné-Poe et les débuts de L'Œuvre. Paris: L'Arche, 1957, p. 120.

3 “Na minha opinião, a encenação moderna deveria tomar no teatro o lugar que as descrições tomam no romance. A encenação deveria – e na verdade é o caso mais frequente hoje – não somente fornecer sua justa moldura, mas também determinar o seu caráter verdadeiro e constituir sua atmosfera. É uma tarefa importante, e também muito nova, visto que o nosso teatro clássico francês não nos preparou de forma alguma para tal.” ANTOINE, André. Conversa sobre a encenação. In: *Conversas sobre a encenação*. Trad. Walter Lima Torres. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001, p. 24. (Coleção Dramaturgias)

Não é o que acontece com a dramaturgia de Maeterlinck, especialmente na fase inicial. Seu teatro busca apreender estados d'alma ligados a experiências que limitam com o misticismo e com a fantasia, muitas vezes macabra, dos contos tradicionais, avizinhandose dos terrores mais primitivos do ser humano, como o da finitude. É uma dramaturgia cujo referente não está no mundo visível: o que é trazido à cena prima pelas múltiplas possibilidades de decodificação e interpretação e tem peso composicional, não referencial.⁴

Trama

Em primeiro lugar, Maeterlinck esgarça a trama, feita de intermitências, vazios, ações cuja motivação muitas vezes não é sequer referida. Não se pede ao espectador um gesto de reconhecimento que o leve para fora da obra, em direção à realidade conhecida, mas sugere-se que ele mergulhe na verdade do que é evocado, uma verdade que segue outra lógica que não a do mundo cartesiano e que está mais próxima do misticismo e do fantástico. O desenrolar do tênue fio da trama não culmina num clímax ao qual se segue um desenlace derivado lógica e verossimilmente da ação anterior, como preconiza Aristóteles na *Poética*.⁵ Ao contrário, a peça avança com nexos muito frouxos entre os poucos acontecimentos apresentados, exigindo do

4 Ver PERLOFF, Marjorie. *The poetics of indeterminacy*. Rimbaud to Cage. Illinois: Northwestern University Press, 1999. Agradeço a Pedro Florim a indicação desse livro.

5 ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. In: *Aristóteles*. São Paulo: Abril Cultural, 1973, Livro XV, p. 456. (Os pensadores)

espectador uma atividade de composição a partir dos dados que lhe são lançados e que conservam sempre uma aura de mistério.

Em seu texto “O trágico do cotidiano”, publicado em 1896 na coletânea *Le trésor des humbles* (O tesouro dos humildes),⁶ Maeterlinck pretende que o verdadeiro trágico não está nos grandes feitos – violentos, heroicos, passionais – mas na surdina daquilo que praticamente não se vê, daquilo que se manifesta sem estardalhaço no íntimo de cada um e propicia sua relação com a transcendência e o mistério. Maeterlinck desbasta a ação dramática porque acredita na possibilidade de um teatro estático, desprovido não só de lances retumbantes, mas também da psicologia facilmente manifestada pelas ações dos personagens das peças realistas e naturalistas.

E nisso está em muito boa companhia. Veja-se o manifesto *Teatro estático*, de Fernando Pessoa, escrito, provavelmente, em 1914:

Chamo teatro estático àquele cujo enredo dramático não constitui ação – isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma ação; onde não há conflito nem perfeito enredo. Dir-se-á que isso não é teatro. Creio que o é porque creio que o teatro tende a teatro meramente lírico e que o enredo do teatro é, não a ação nem a progressão e consequência da ação, mas, mais abrangentemente, a revelação das almas através das palavras trocadas e a criação de situações [...] Pode haver revelação de almas sem ação e pode haver criação

6 MAETERLINCK, Maurice. *Le trésor des humbles*. Paris: Fasquelle, 1896, p. 179-201.

de situações de inércia, momentos de alma sem janelas ou portas para a realidade.⁷

Essa ação desbastada, que não requer que sejam revelados seus antecedentes, também dispensa a peripécia ou reviravolta. Quando a situação se apresenta, ela já vai a meio e o desfecho é, muitas vezes, praticamente indecível, como ocorre em *Os cegos*: ao fim do texto, o grupo de esmoleres compreende que o padre que lhes servia de guia está morto, ali, entre eles, mas ninguém consegue saber, efetivamente, o que provoca o grito de pavor do bebê, que é o único do grupo a enxergar. A criança vê algo que não é mostrado ao público que, tão cego quanto os personagens, fica à mercê do que sobrevirá, permanecendo em aberto o desenlace da peça.

É como se, para Maeterlinck, a ação, qualquer ação, fosse mostrada sob a perspectiva da Morte, o personagem absoluto. Essa visão, digamos, a partir do nada, ou, se quiserem, a partir da eternidade, comprime e minimiza os fatos, tornando-os todos sem relevância ou igualados em sua desimportância, visto que o que realmente conta é que não há escapatória e a luta está, de antemão perdida. Daí decorre a atmosfera sombria que domina as peças, mesmo quando os personagens acreditam ter uma chance de alcançar a felicidade.

7 PESSOA, Fernando. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*. Lisboa: Ática, [s.d.], p. 113. É o que ocorre em *O marinheiro* (1913) poema dramático no qual três jovens velam o corpo de uma quarta moça e, para fazerem a vigília escoar mais depressa, rememoram seu passado, real ou fictício, até que uma delas conta um sonho, que também não se sabe se foi, efetivamente, sonhado ou se apenas está sendo inventado. É a história de um marinheiro que, naufragado numa ilha e sem esperanças de voltar à terra natal, constrói, em sua imaginação, com todos os detalhes, a cidade onde teria passado a vida que ele jamais viveu, mas que, a partir de então, rivaliza com a vida realmente vivida por ele. Toda a ação se concentra na palavra, em seu poder encantatório de criar mundos que, imediatamente, são também colocados em dúvida.

Alladine e Palomides, no melhor estilo dos contos de fadas, procuram escapar do rei Ablamore, que caiu de amores pela jovem Alladine. Por fim, o velho monarca enlouquece, mas, antes de fugir pelos campos do reino e desaparecer, consegue aniquilar os amantes. Em *A morte de Tintagiles*, por mais que Ygraine tente salvar seu jovem irmão, fica claro, desde o início, que a cadeia de violência não será interrompida: a vetusta rainha já matou os dois irmãos mais velhos de Tintagiles e este também não escapará, porque ela não pretende renunciar ao trono e se sente ameaçada pelos netos homens. Em *Interior* não há um conflito ativo e aberto com a morte. Quando a peça começa, o corpo da jovem suicida já foi encontrado boiando no rio e o cortejo fúnebre se aproxima da casa dos pais dela. A ação se resume à busca do melhor meio de comunicar à família o ocorrido.

Personagens

A simplificação extrema da trama se sustenta sobre personagens descarnados, figuras sem profundidade ou relevo, reduzidas a alguns poucos traços genéricos que caracterizam, com pequenas variações, outros personagens de igual valência no enredo. Isso fica patente em *Os cegos*, cujos doze personagens – três cegos de nascença, o cego mais velho, o quinto cego, o sexto cego, três velhas cegas, a cega mais velha, uma jovem cega e uma cega louca – são como que notas numa escala, havendo inclusive a notação do silêncio, representada pelo cego que é também surdo e praticamente nada fala ao longo da peça. Apesar de algumas raras informações capazes de individualizar em grau mínimo alguns dos personagens (por exemplo: a jovem cega relata ter nascido num país tropical;

o sexto cego diz ver, quando faz sol, uma linha azul por baixo das pálpebras), eles funcionam como massa informe, restringindo-se a observações sobre a situação em que se encontram e dividindo-se em dois grupos: os que criticam acidamente o padre que lhes serve de guia e os que têm com ele uma relação mais afetuosa e atenta, basicamente as mulheres. Em *A morte de Tintagiles*, a indistinção uniformiza as três servas da rainha, encarregadas de, como três Parcas, sacrificar o menino e, em *Interior*, é amorfa a massa dos aldeões que compõem o cortejo fúnebre da moça que se afogou.

Essa indistinção entre os personagens se manifesta em alguns diálogos de *Alladine e Palomides* por meio de um jogo de réplicas quase idênticas, como se a juventude dos apaixonados os levasse a reagir de forma semelhante a acontecimentos e situações que os desgostam. Ver, por exemplo, as despedidas amuadas depois da morte do carneirinho de Alladine (Ato II, cena 2) e também depois da conversa a respeito do rompimento de Palomides com sua noiva Astolaine (Ato III, cena 2). Há mesmo um aceno aos “diálogos de cólera e de paz”, frequentes, por exemplo, em comédias de Marivaux. Nesses embates amorosos que, em Maeterlinck, absolutamente não têm final feliz, as palavras variam nas diferentes réplicas dos amantes, mas os sentimentos de ambos se assemelham, manifestando, neste caso, a súbita dúvida sobre a intensidade e a sinceridade do amor do parceiro:

ALLADINE – Você já me ama menos?

PALOMIDES – O que há com você?

ALLADINE – Sei muito bem onde estou, quando estou no teu coração!... Arranque logo essa venda!... Não quero entrar como uma cega na sua alma... O que você está fazendo, Palomides? Você não ri quando eu rio. Não chora quando eu

choro. Não bate palmas quando eu bato palmas; e você não treme quando eu falo tremendo até o fundo do coração... A venda! A venda... Eu quero ver!... Isso, isso, por cima do meu cabelo!... (*Ela arranca a venda.*) Ah!...

PALOMIDES – Está enxergando?

ALLADINE – Estou... Mas só vejo você...

PALOMIDES – O que você tem, Alladine? Você me beija como se já estivesse triste... (Ato IV, cena 1)

A generalidade dos traços dos personagens ressalta, sobretudo, em figuras cuja fôrma dramática reconhecemos: seja o velho que se deixa levar pelo desvario do amor, como o rei Ablamore (*Alladine e Palomides*), seja o velho sábio, que partilha com os demais o que a vida lhe ensinou, como ocorre em *Interior* e, em *A morte de Tintagiles*, com o personagem Aglovale. Há ainda a jovem de bom coração que se sacrifica por amor, como faz Astolaine, que rompe com o noivo Palomides, apesar de amá-lo, porque não quer ser um empecilho ao romance do rapaz com Alladine nem quer desencadear a cólera de seu próprio pai, Ablamore, contra o jovem casal. Maeterlinck opera uma vigorosa simplificação também nos personagens extraídos de tragédias, como Ygraine e Bellangère, as duas irmãs que, de algum modo, nos remetem, respectivamente a Antígona e Ismênia, dada a determinação da primeira de lutar até o fim por Tintagiles e o timorato reconhecimento, por parte da segunda, da impotência de ambas na defesa da vida do irmão. Sem falar nas três servas da rainha, que evocam as bruxas de *Macbeth*, em versão muito dessorada.

Traços épicos

Como propôs Szondi, na década de 1950, em sua análise da fase inicial da dramaturgia de Maeterlinck, a dissolução da ação em favor de um teatro de situação ou atmosfera favorece o surgimento de traços épicos ou narrativos.⁸ Em *Os cegos* a impossibilidade da ação se torna tema e o diálogo gira em torno das condições em que se encontram os personagens – não sabem onde estão, é tarde, faz frio e, sem o guia, não conseguem voltar para o asilo. Eles conversam sobre a cegueira, ou sobre o que estão sentindo naquele momento. É como se qualquer futuro estivesse coagulado; o que presenciamos é uma estase.

Em *Interior* o traço épico vem da decalagem entre a angústia dos que já sabem do afogamento da jovem suicida e a placidez do serão familiar, entrevisto pelas janelas que dão para o jardim da casa e que os recém-chegados vão narrando uns para os outros, enquanto buscam a melhor forma de estruturar uma segunda narrativa: a que vai revelar aos pais e às irmãs da mocinha o triste acontecimento. Por um instante, o destino se encarna naqueles que “sabem”. Entre as lágrimas da neta e a tentativa de dar contorno a uma situação que sempre nos pega despreparados, o Velho sintetiza a história humana, articulando, numa frase, passado, presente e futuro: “Não chore, minha filha... também conosco acontecerá...”

Em *A sabedoria e o destino*, livro de reflexões que Maeterlinck escreveu em 1898, o elemento épico aparece concentrado na

8 SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno* [1880-1950]. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 61-66.

figura do sábio, aquele que paralisa o destino, desfazendo o drama “antes da chegada das lágrimas e do sangue”. Maeterlinck afirma ainda que “não só nunca houve dramas entre sábios, como raramente ocorrem em torno deles. [...] os heróis das grandes tragédias são almas que nunca se conheceram a si mesmas dum modo profundo.”⁹

Ao mesmo tempo que Maeterlinck busca um teatro sem drama, ele atribui à psicologia do indivíduo uma força tão grande quanto a do destino nas tragédias gregas ou a da hereditariedade e do meio nas peças naturalistas. Veja-se, por exemplo, a seguinte afirmação: “o verdadeiro destino é o destino íntimo”.¹⁰ Apesar de considerar que há um personagem absoluto do qual ninguém escapa, Maeterlinck afirma também que a ação incontornável da Morte pode ser, de algum modo, desarmada pelo trabalho do indivíduo sobre si mesmo no intuito de reduzir à sua própria matéria o que lhe sucede: “Podemos dizer que só acontece aos homens o que eles querem que aconteça. Pouca influência temos sobre os acontecimentos; mas temo-la grande sobre o que esses acontecimentos se tornam dentro de nós. [...]”.¹¹ Apresenta-se aí o paradoxo em que se articulam, na dramaturgia moderna e contemporânea, o íntimo e o cósmico, como expõe com tanta maestria Jean-Pierre Sarrazac.¹² E que Rilke, em modo poético, tematiza em sua peça *A princesa*

9 MAETERLINCK, Maurice. *A sabedoria e o destino*. Trad. Monteiro Lobato. São Paulo: Editora Pensamento, 1983, p. 23.

10 MAETERLINCK, Maurice. *A sabedoria e o destino*, op. cit., p. 20.

11 Idem.

12 “No teatro de Maeterlinck, como no de Strindberg, o íntimo só se manifesta em sua essência sob a pressão do cósmico”. SARRAZAC, Jean-Pierre. O íntimo e o cósmico: teatro do eu, teatro do mundo (do naturalismo ao teatro do cotidiano). In: *Sobre a fábula e o desvio*. Trad. Fátima Saadi. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto; 7Letras, 2013, p. 23. (Coleção Folhetim/Ensaios)

branca, cuja versão definitiva é de 1904, mas que começou a ser escrita em 1894: “O mundo é grande, e em nós se faz profundo / como o fundo do mar.”¹³

O rei Ablamore, de *Alladine e Palomides*, se queixa, na fala de abertura da peça, de que era chamado de “rei sábio” porque nunca nada lhe acontecia, ao contrário, ele “espantava” os acontecimentos e isso o diminuía perante os amigos de juventude. Na situação que veremos se desenrolar, Ablamore está dominado por um único sentimento – o amor senil pela jovem Alladine – e, ao longo da trama, vai agir de modo totalmente desarrazoado, semeando a desgraça e a morte. É como se esse personagem sintetizasse, em sentido inverso, o trajeto que Maeterlinck gostaria de propor para os personagens de seu teatro: do personagem sábio, desdramatizado, capaz de “interromper mil dramas”,¹⁴ chega-se, com Ablamore, a uma figura que não consegue controlar a paixão que o arrasta e o faz desencadear aventuras fantásticas, típicas dos contos de fadas, mas com requintes especiais de crueldade. No entanto, Maeterlinck exerce a justiça poética e outra figura sábia toma o lugar do velho rei: sua filha Astolaine, capaz de compreender o que os demais não compreendem e, por isso, capaz de se apiedar dos desgraçados.

13 RILKE, Rainer Maria. *A princesa branca*. Cena à beira-mar. Trad. Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1996, p. 25.

14 MAETERLINCK, Maurice. *A sabedoria e o destino*, op. cit, p. 97.

Ritmo e coralidade; som e suspensão

Muito já se ressaltou o caráter quase musical das réplicas dos textos de Maeterlinck. Ritmo, repetições, ecos, silêncios, reticências, invocações vão constituindo uma partitura poética em que o texto é composto como música. Em seu conjunto, as falas conferem às peças uma coralidade que Jean-Pierre Sarrazac aponta como contribuição decisiva do simbolismo à modernidade e à contemporaneidade em seu livro *Poética do drama moderno*. Para ele, essa coralidade significa uma “passagem ao neutro”, um meio-termo entre o personagem individuado e o coreuta – ou seja, “figuras mais desenhadas, mais singularizadas do que o simples participante de um coro de marinheiros ou de cidadãos de Atenas ou de Tebas, mas claramente menos do que uma personagem, ainda que secundária, do teatro romântico ou do teatro burguês.” O mais curioso é que essa coralidade, em vez de sugerir a coesão do grupo, aponta para a dissolução da comunidade, para a perda do coro e da significação cívica e dramática que possuía na tragédia grega.¹⁵ Essa música feita de interrupções e suspensões, que, por assim dizer, represam o tênue fio da ação, acaba por ter um efeito épico.

As referências sonoras dos textos aqui apresentados se organizam em dois grandes grupos: as que se ligam à natureza (marulho, rajadas de vento, revoada de pássaros noturnos, geada sobre as

15 SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno*: de Ibsen a Koltès. Trad. Newton Cunha, J. Guinsburg, Sonia Azevedo. São Paulo: Perspectiva, 2017, em especial p. 162 e 163.

folhas secas, neve) e as que estão na dependência das atitudes dos personagens (gritos, soluços, baque de corpos que caem, suspiros, murmúrios, burburinho, rezas, resmungos, imprecações). Mas paira sobre tudo isso a respiração do silêncio, a pausa que corta ou separa as falas, como se elas fossem versos de um poema. Talvez seja possível dizer que essa é a presença da música nesse primeiro teatro de Maeterlinck. O pulso do texto, definido pelo jogo bem marcado entre as falas e a sua suspensão, coloca o espectador numa disposição de escuta que alça as frases simples dessa escrita dramática a um patamar de reflexão que, em mãos de outro autor, poderia facilmente resvalar na pieguice.

Individualidade e generalidade

O poeta Rainer Maria Rilke procura explicar o alcance da dramaturgia de Maeterlinck, de quem foi contemporâneo e cuja obra admirava, pela articulação entre a individualidade e a generalidade:

[...] o poeta sabe que, a partir do momento em que atravessamos as camadas às vezes desconcertantes da individualidade, mesmo muito marcada, e aí descemos de forma *bastante profunda*, deparamo-nos com as generalidades que nos dizem respeito a todos, sem exceção. Maeterlinck sente que o drama deve tocar o grande número (quer dizer, todos) e é por isso que, em toda intriga, ele busca finalmente causas tão simples que valham para todos. Ele

tenta chegar a um sentimento elementar que todos, sem discussão, reconheçam como sendo seu, a algo simples, axiomático, que anima a canção popular [...]¹⁶

A psicologização/interiorização é, então, contrabalançada pela generalidade e pela falta de nuance dos sentimentos, apresentados como um bloco, em toda a sua inteireza. Mas essa quebra da interiorização se dá, efetivamente, pela extrema formalização alcançada pelo uso de bonecos em lugar de atores. *Alladine e Palomides*, *A morte de Tintagiles* e *Interior* foram apresentadas pelo autor como “três pequenos dramas para marionetes” em volume lançado pela editora belga Edmond Deman em 1894, mesmo ano de escrita das peças.¹⁷

Volto a Rilke, que me parece ter sintetizado de forma muito precisa a importante operação cênica sugerida por Maeterlinck aos encenadores que se debruçaram sobre seu teatro no fim do século XIX e início do século XX:

A senhora concorda que o teatro não pode negligenciar a vantagem de poder, como a pintura, apropriar-se da linguagem grandiosa do corpo humano e desenvolvê-la? Maeterlinck nos oferece a primeira oportunidade para isso. Tenha a bondade

16 Carta de Rainer Maria Rilke a uma atriz sobre a encenação de *Sœur Béatrice*. Trad. Fátima Saadi. Esse texto integrou o programa da encenação de Ângela Leite Lopes para *A princesa branca*, de Rilke, realizada na Escola de Música da UFRJ, em 1988. Foi traduzido do programa da peça *La princesse Maleine*, de Maeterlinck, montada pelo Théâtre National de Belgique, em 1987-1988, com direção de Jean-Claude Drouot.

17 Ver comentário de Paul Gorceix à sua edição de 1999 do teatro de Maeterlinck pela editora Complexe (https://www.ae-lib.org.ua/texts/gorceix__trois_drames.htm / (Acesso em: 11 jun. 2022).

de lembrar que Maeterlinck escreveu peças para marionetes: o que lhe importava, nessas peças, não eram os rostos, mas os corpos, as figuras que se deixam dobrar de uma forma determinada, muito primitiva sem dúvida, mas bem visível de longe. Compreenda, portanto, que uma das consequências mais diretas seria uma mudança de todo o quadro cênico: a relação entre as figuras tornar-se-ia mais visível, a impressão geral seria de unidade; a ação assumiria o aspecto de um quadro sobre o qual cairia a sombra ou a luz das palavras.¹⁸

Há várias observações importantes nesse texto de Rilke: a abertura do teatro de Maeterlinck a valores de outras artes, como a pintura; a revalorização do corpo e do movimento expressivo, em consonância com a dança de ponta em sua época (leia-se Loie Fuller e Isadora Duncan) e a transformação da cena pela busca geral de unidade com nova proposta de articulação entre os elementos cênicos, que desafia a centralidade do texto.

Bonecos

Começamos pelo recurso aos bonecos. Ele se insere na luta pela formalização da arte, pelo controle de emoções, que devem ser indiciadas por meio de signos que permitirão ao espectador decodificá-las com precisão. É essa a ideia central de Diderot no *Paradoxo sobre o comediante*, cuja primeira redação data de 1769.

18 Carta de Rainer Maria Rilke a uma atriz sobre a encenação de *Sœur Béatrice*, op. cit., p. 18-19.

Ele observa que os bons atores não se fiam na manifestação crua de suas emoções, ao contrário, eles as controlam e constroem, a partir das sugestões do texto para o seu papel, um modelo do personagem que manifestarão em cena, por meio de corpo, voz e movimentos. Ao comentar as atuações minuciosamente preparadas por Mlle. Clairon, Diderot observa, elogiosamente, que “ela é a alma de um grande manequim que a envolve; seus ensaios o fixaram sobre ela.”¹⁹

Ao contrário de Diderot, que é contemporâneo do Iluminismo, Heinrich von Kleist não crê na união harmoniosa entre sentimento e razão e em *Sobre o teatro de marionetes*, publicado em 1810, atribui aos bonecos imensas vantagens sobre os atores: por terem seu centro de gravidade definitivamente fixado no âmago de seu corpo, os bonecos manipulados pelo titereteiro não correm o risco de perder a harmonia, a mobilidade, a leveza e jamais serão acometidos pela afetação. Sua falta de espírito os torna imunes à vaidade e, por sua total incapacidade de errar, eles se aproximam do espírito absoluto.²⁰

A vaidade dos atores também incomodava sobremaneira Edward Gordon Craig que em *O ator e a supermarionete*, de 1907,²¹ usa como

19 DIDEROT, Denis. Paradoxo sobre o comediante. Trad. J. Guinsburg. In: *Diderot*. São Paulo: Abril Cultural, 1979, p. 163. (Os pensadores)

20 KLEIST, Heinrich von. *Sobre o teatro de marionetes*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997, p. 21. Ver também a edição portuguesa: *Sobre o teatro de marionetes*. In: *Sobre o teatro de marionetes e outros escritos*. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Antígona, 2009, p. 131-143. Para o trecho referido, p. 137.

21 CRAIG, Edward Gordon. The actor and the Über-marionette. In: *On the art of the theater*. London: Heinemann/New York: Theater Arts Books, 1980, p. 54-94. Ver também a tradução portuguesa: CRAIG, Edward Gordon. *Da arte do teatro*. Trad. Redondo Júnior. Lisboa: Arcádia [s.d.], p. 87-120.

epígrafe o desabafo de Eleonora Duse: “Para que o teatro se salve é preciso que todos os atores e atrizes morram de peste... Eles tornam a Arte impossível.”²² Craig compreendia a arte como formalização, como o contrário do caos, do acaso e da imitação. Sua luta contra a arte fac-símile²³ ecoa a luta travada também pelos simbolistas a favor da simplificação do espetáculo teatral, mas Craig dá um passo adiante em direção à abstração e à síntese, como se pode constatar por seus esboços de cena e por seus cenários. É nesse contexto que ele utiliza a palavra “morte [...] por aproximação com a palavra vida que os realistas reclamam constantemente.”²⁴

Tadeusz Kantor, artista plástico e encenador polonês, recupera, em seus muitos manifestos, e especialmente no *Teatro da morte*, a importância dos manequins para a construção de um caminho artístico em que a vida é buscada pela ausência dela. Os manequins, que aparecem em vários de seus trabalhos, a partir da década de 1960, são um “órgão complementar do ator que é seu proprietário” ou uma espécie de “consciência superior, alcançada ‘depois da consumação de suas vidas’”.²⁵ Em *A classe morta*, espetáculo de 1975, os bonecos, crianças velhas, são apêndices dos atores que, sentados na máquina do tempo (carteiras escolares de antigamente),

22 Para a citação da Duse, ver p. 54 da edição em inglês e p. 87 da edição portuguesa. Craig dá como referência da citação o livro do poeta e crítico Arthur Symons, introdutor do simbolismo na Inglaterra. SYMONS, Arthur. *Studies in seven arts*. Constable, 1900.

23 Ver p. 95 da edição portuguesa e p. 63 da edição em inglês.

24 CRAIG, Edward Gordon. *Da arte do teatro*. Trad. Redondo Júnior, op. cit., p. 112 e, na edição em inglês, p. 85.

25 KANTOR, Tadeusz. O teatro da morte. Trad. Angela Leite Lopes. *Folhetim*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, n. Zero, p. 11-12, janeiro 1998. O texto também se encontra *online* em <http://www.pequenogesto.com.br/folhetim/folhetim0.pdf> (Acesso em: 14 jun. 2022)

estão no limite da vida, prestes a deixá-la (há uma longa cena em que são lidos inúmeros comunicados de falecimento). Essa infância apodrecida, coagulada nos bonecos, poderia ser compreendida como parte da “realidade do nível mais baixo”. Esse conceito, referido por Kantor no programa de seu espetáculo *Que morram os artistas*, criado em Nuremberg em 1985, remete à sua busca pela “matéria, / POBRE / [...] privada de dignidade e de prestígio / desarmada / com frequência até DESPREZÍVEL”.²⁶ Essa matéria está relacionada com a esfera da morte, não apenas com o ato de morrer, mas com tudo o que, por contraste com a vida corrente e com seu aparato, pode nos levar a algum ponto entre a lixeira e a eternidade. Os manequins, perturbadores por sua aparência com o ser vivo, apanhado, porém, numa situação em que está privado de vida, nos lançam nesse lugar entre, nesse limiar em que as coisas e as ideias mudam de lugar, de feição e de função por intervenção do artista.

Em Maeterlinck, o recurso aos bonecos parece-me estar no âmbito da luta contra o naturalismo e sua prática de reprodução de sentimentos por meio de gestos facilmente decodificáveis pelos espectadores por serem correntes no ambiente e na situação retratados. Em contraposição a essa visão mais, digamos, formalista e acrescentando a ela um quê de misticismo, que o simbolismo também comporta, reportamos a observação de Antonin Artaud em prefácio dos anos 1920 ao livro *Douze chansons*, de Maeterlinck, lançado em 1896. Ali Artaud afirma que os dramas de marionetes, como *A morte de Tintagiles*, oferecem um equivalente dos *pupazzi* da comédia italiana: “Seu teatro é, bem cedo, todo um mundo onde as personagens tradicionais do

26 KANTOR, Tadeusz. *Qu'ils crèvent les artistes*. Programa do espetáculo criado em 1985 em Nuremberg e apresentado na França no mesmo ano.

teatro reaparecem, evocadas por dentro [...] Sua filosofia está toda nesse dom que ele tem de revelar com imagens sensações obscuras, relações desconhecidas do pensamento.”²⁷

Ambientação cênica

O simples uso dos bonecos – que torna palpável a morte, independente da trama da peça – acarreta, como bem observou Rilke, uma mudança no todo do quadro cênico.

Abandonada a preocupação realista, a profundidade da cena utilizada em seu aspecto mimético é, por assim dizer, comprimida, remetendo aos frisos ou aos baixos-relevos. Em seu livro *Le décor de théâtre de 1870 à 1914*, Denis Bablet enfatiza a colaboração de pintores como Maurice Denis, Paul Sérusier, Pierre Bonnard, Édouard Vuillard, Edvard Munch com o Théâtre d’Art, de Paul Fort (criado em 1890) e com o grupo L’Œuvre, de Lugné-Poe (fundado em 1893). A principal atribuição do cenário simbolista, em geral um telão de fundo pintado de modo abstrato ou alusivo, é estimular a imaginação dos espectadores por meio de traços e cores que possam ecoar a atmosfera da peça, como um acompanhamento, no sentido musical. Os princípios básicos dessa ambientação cênica eram a não ilustração, a simplificação e a síntese, o caráter evocativo, ornamental, que deveriam funcionar

27 ARTAUD, Antonin. Maeterlinck. Trad. J. Guinsburg. In: *Linguagem e vida*. Trad. J. Guinsburg, Sílvia Fernandes, Regina Correa Rocha, Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 152.

como um estímulo à imaginação e ao sonho.²⁸

Nas peças de Maeterlinck aqui apresentadas predominam, como cenário, a natureza e as arquiteturas opressivas de castelos gigantescos onde a luz jamais penetra. A profusão de signos de ambientação referidos pelo texto acaba por construir um universo que submerge os personagens numa atmosfera criada basicamente pela palavra e reforçada pelas cores, formas e transparências utilizadas nas montagens.²⁹ A importância apenas relativa do cenário para os diretores simbolistas pode ser aquilatada pelo fato de, com o correr dos espetáculos, Lugné-Poe ter desistido de criar um telão diferente para cada um dos vários textos de Ibsen montados no Théâtre de l'Œuvre, reutilizando para novas produções telões que já integravam o acervo da sua companhia.³⁰

A rubrica inicial de *Os cegos*, o único dos quatro textos desta coletânea que não foi criado para bonecos, assinala que a peça transcorre numa floresta setentrional e descreve a disposição de todos os personagens em cena. Muitas outras informações são acrescentadas pelas falas, responsáveis por criar o grosso da ambientação: a trama se passa à

28 BABLET, Denis. Les peintres au théâtre. In: *Le décor de théâtre de 1870 à 1914*. Paris: CNRS, 1975, p. 139-185.

29 Bablet refere o comentário pejorativo do crítico Francisque Sarcey, bastião do tradicionalismo e reativo a qualquer inovação no teatro, a propósito do cenário de Vuillard para a montagem de *La gardienne* (A guardiã), de Henri de Régnier, no Théâtre de l'Œuvre, em 1894: "Houve um tempo em que eu teria me acabado de rir quando, levantada a cortina, eu visse aquele tule verde e, atrás, os fantoches mudos de um vasto *guignol*. Mas chegamos a um ponto tal que não nos espantamos mais no teatro nem com as excentricidades mais absurdas." BABLET, Denis. *Le décor de théâtre de 1870 à 1914*, op. cit., p. 162.

30 BABLET, Denis. *Le décor de théâtre de 1870 à 1914*, op. cit., p. 156 e ROBICHEZ, Jacques. *Le symbolisme au théâtre*. Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre, op. cit., p. 248.

noite, a floresta está localizada numa ilha, que possui montanhas e grutas inexploradas, bem como um farol e um rio com sua ponte. Os personagens falam também do asilo onde vivem, cercado por pântanos e altas muralhas. Está frio, o vento derruba as folhas secas, a geada cai, neva e revoadas de pássaros noturnos cortam o céu. A atmosfera inquietante é criada tanto pelo cadáver do padre, que a plateia tem diante de si o tempo todo, mas de cuja presença os personagens só tomam conhecimento ao fim da peça, quanto pelas tentativas dos cegos de compreenderem o que se passa, atribuindo sentidos, muitas vezes errôneos, a ruídos e outros indícios que o autor multiplica ao longo do diálogo.

A luta de Maeterlinck contra os excessos interpretativos, sua preferência pelos bonecos e a onipresença da morte, tratada como uma sombra do futuro sobre o presente, foram magistralmente orquestradas na “fantasmagoria tecnológica” que o encenador canadense Denis Marleau realizou, em 2002, a partir de *Os cegos*. Os doze personagens foram reduzidos a um único homem e a uma única mulher. Foram moldadas máscaras mortuárias de ambos e sobre elas foi projetada a imagem do rosto de cada um. No cubo cênico totalmente às escuras flutuavam, de um lado, seis máscaras da mulher e, do outro, seis do homem. Todo o aparato necessário à projeção da imagem e à reprodução do som estava oculto, de modo que o espectador via apenas estranhos espectros falantes, já que os atores estavam ausentes, reduzidos à voz gravada e à imagem projetada.³¹ Nas palavras de Olivier Asselin, “a mediação tecnológica

31 Essa e várias outras descrições de espetáculos a partir de textos de Maeterlinck podem ser encontradas no número duplo (73-74) da revista *Alternatives Théâtrales* dedicado a Denis Marleau e a Maeterlinck. Ver, por exemplo, o artigo de JASMIN, Stéphanie. Parcours du personnage vidéo. Miroir, multiplication et effacement de l'acteur, *Alternatives Théâtrales*, Bruxelles, n. 73, p. 40-42, juillet 2002 ou ainda a entrevista do próprio Denis Marleau a Louise Ismert, *Une fantasmagorie technologique*, Idem, n. 74, p. 104-107.

ergueu uma quarta parede, de uma opacidade radical, como um espelho sem estanho. E o teatro se tornou o lugar de um encontro impossível entre cegos que falam e pessoas que enxergam, mas não falam, entre mortos animados e vivos imobilizados.”³² Os princípios dramáticos de Maeterlinck, que tiveram papel preponderante na instauração da cena moderna, continuam a ser estimulantes na contemporaneidade por sua capacidade de articular camadas profundas da cultura e do psiquismo a formas sintéticas e pungentes.

Alladine e Palomides e *A morte de Tintagiles* se passam, como *Os cegos*, num tempo indefinido, vagamente medieval, em castelos tristes e sombrios. Maeterlinck fornece algumas indicações, mas o cenário, mais uma vez, é construído pelos diálogos, que nos levam da natureza para aposentos desolados e corredores labirínticos. A própria natureza é traidora: o carneirinho de Alladine se afoga na voragem do rio que estronda no fosso ao redor do palácio; Ygraine, a irmã mais velha de Tintagiles, teme que os passarinhos e a grama (inexistente onde ela e Tintagiles estão, como observa o menino) possam denunciá-los. O vale onde se encontra o palácio da gordíssima rainha assassina é um “circo de trevas” (*Tintagiles*) e a tempestade faz morrerem as árvores negras do reino de Ablamore (*Alladine e Palomides*).

Mas o ponto alto da imbricação entre ambientação cênica e diálogo me parece ocorrer no Ato IV de *Alladine e Palomides*, quando, por artes malélicas do rei Ablamore, os jovens se veem aprisionados em grutas subterrâneas. Nenhum dos dois sabe como foi parar ali, mas, aos poucos, eles vão se libertando das cordas que imobilizam

32 ASSELIN, Olivier. Le fantôme et l’automate. De la reproductibilité technique sur la scène, *Alternatives Théâtrales* n. 73, op. cit., p. 28.

Palomides, dos fios de ouro e de seda que vendam e manietam Alladine e se acostumam à escuridão. Alladine quer saber onde estão e Palomides lhe diz que estão dentro de grutas marinhas onde há “grandes salas azuis, pilares brilhantes e abóbadas imensas...”

PALOMIDES – É como se o céu tivesse escorrido até aqui.

ALLADINE – A água está cheia de flores imóveis...

PALOMIDES – Está cheia de flores imóveis e estranhas... Você já viu a maior, que se abre sob as outras? É como se ela vivesse uma vida cadenciada... E a água... É água?... parece mais bela e mais pura e mais azul que toda a água da terra...

ALLADINE – Não tenho mais coragem de olhar...

PALOMIDES – Olhe em torno de nós tudo o que se ilumina... A luz não ousa mais hesitar e nós nos beijamos na antessala do céu... Você vê as pedrarias das cúpulas bêbadas de vida que parecem sorrir para nós; e os milhões e milhões de rosas azuis ardentes que sobem pelos pilares?...

No ato seguinte, no entanto, no limiar da morte, ambos reconhecem que não eram flores nem pedrarias o que os havia deslumbrado, e que a luz não teve compaixão deles: ao inundar a gruta no momento em que ambos eram dali resgatados, destruiu o que os encantava. As muitas irmãs de Palomides (que funcionam como um coro no qual predomina a insensibilidade do senso comum) tomam as últimas palavras dos jovens como um delírio, só Astolaine, que se distingue por sua bondade e seu acolhimento ao próximo, reconhece que eles sabem do que estão falando, no momento em que se despedem um do outro e da vida.

Em *A morte de Tintagiles* a poderosa imagem da porta que separa Ygraine de seu irmão, que será em breve sacrificado (Ato V), serviu

de eixo à ambientação cênica de Claude Régy, que montou a peça em 1997, na França, com cenário de Daniel Jeanneteau. Um grande painel metálico, como uma cortina corta-fogo, fecha o fundo da cena, trabalhada na sua estrita frontalidade, com a supressão, na plateia, de assentos muito laterais, muito altos ou muito distantes. O espaço foi modulado por Régy como uma “caixa de luz” (a iluminadora Dominique Bruguière participou de todos os ensaios), o fundo era, por assim dizer, um imenso refletor, além disso, o rosto dos atores era dissolvido pela luz e a atuação de perfil foi privilegiada.³³ A ideia de limiar, de passagem entre a vida e a morte, entre a consciência e o inconsciente, estrutura a montagem de Régy, que compreende esse espaço como um espaço iniciático e o sacrifício como uma premissa da ressurreição. Régy enfatiza que os cachos louros que Tintagiles tem nas mãos e deixa cair nas escadarias e nas muralhas do trajeto que percorre ao ser levado pelas servas-carrascas do quarto onde dormia abraçado às irmãs para a câmara onde será abatido, asseguram que ele sobreviverá, como os personagens dos contos de fadas (o Pequeno Polegar que, em algumas versões de sua história, também marca com pedrinhas seu trajeto na floresta, é mencionado por Ygraine, na última cena da peça e o próprio Tintagiles crê ser possível passar por uma minúscula fenda na porta de ferro de sua prisão). Régy anota em seus estudos preparatórios para a montagem do texto:

Logo vemos que caminhamos sobre um fio estendido sobre um precipício. Cada passo é uma provocação a uma ruptura. Em *Tintagiles*, relato funâmbulo, tudo é limiar. Limiar da luz e da sombra, limiar do despertar e do sono, do consciente e do

33 MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine. La boîte de la vie, *Alternatives Théâtrales* n. 74, op. cit., p. 82-84.

inconsciente, do conhecido e do desconhecido, do sabido e do insabido, do finito e do infinito... A colina e o vale, a torre e os subterrâneos, limiar do alto e do baixo...³⁴

Interior articula cenicamente o recesso do lar com o mundo exterior e as forças do destino, que regem a ambos. O Velho e o Estrangeiro estão no jardim dos fundos da casa de uma família que é entrevista através de três janelas gradeadas. Vieram para anunciar que uma das filhas do casal se afogou, mas, diante da tranquilidade do serão que escoia à luz do candeeiro, hesitam em se tornar mensageiros da tragédia que destruirá o sereno cotidiano daquelas pessoas, a partir do momento em que a notícia for dada.

Dois blocos de informações são oferecidos pelo texto: as que se referem à casa e ao comportamento de seus habitantes e as que dizem respeito ao afogamento no rio, ao encontro do cadáver com os cabelos flutuando em torno da cabeça, como uma coroa, ao traslado do corpo, acompanhado por uma procissão de aldeões. Quando o Velho entra para dar a má notícia, o relato da ação que acontece dentro da casa fica a cargo do Estrangeiro, que deduz o que se passa pelo que pode vislumbrar através das janelas da sala. A curiosidade dos populares fornece o burburinho que acentua o *pathos* e amplifica a crueldade de qualquer desgraça que se torna pública.

A divisão da cena em duas áreas distintas, proposta pelo texto, é reconfigurada tanto por Claude Régy em sua montagem de 1985, quanto por Denis Marleau em seu espetáculo de 2001. Nenhum dos

34 RÉGY, Claude. C'est toi que je vois sur le seuil... In: MAETERLINCK, Maurice. *La mort de Tintagiles*. Commentaire dramaturgique de Claude Régy. Arles: Actes Sud; Bruxelles: Babel, 1997, p. 46.

dois encenadores isola os personagens da casa em relação ao que os cerca e o silêncio da família fica ainda mais pungente por não existir a barreira dos muros. Na montagem de Marleau, os personagens da casa estão todo o tempo num retângulo de luz, à exceção do momento em que, desesperados pela notícia do suicídio, disparam a correr pelo palco em todas as direções. O Velho e o Estrangeiro ocupam um espaço de penumbra, intermediário entre o lugar do afogamento e a família da jovem; entre o público e essa mesma família.³⁵ Régy amplia desmedidamente o palco, fazendo com que avance sobre parte das poltronas da plateia, e o recobre de areia, sobre a qual todos os deslocamentos deixam traços, rastros que se superpõem, se confundem, apagam uns aos outros. Nas laterais do palco ampliado, arcadas, que remetem tanto ao arco de proscênio quanto à forma de um aqueduto, são o único elemento construído a ocupar o espaço. Em 2013, Régy retoma o texto com um grupo japonês, que o havia convidado a dirigir um espetáculo e acentua ainda mais o jogo entre luz e sombra, mantendo, dessa vez, o palco totalmente vazio.³⁶



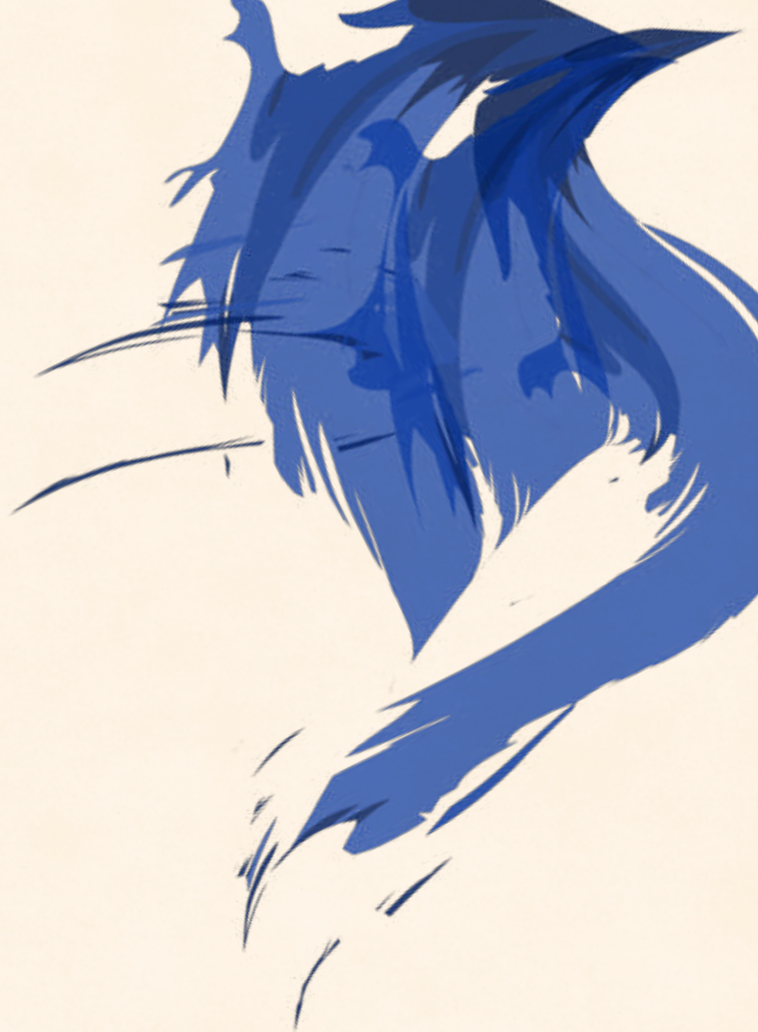
O simbolismo e os textos de Maeterlinck, em especial os da primeira fase, introduzem na cena europeia um território de silêncio, recolhimento, penumbra e mistério, em contraposição ao desejo

35 LUTAUD, Christian. Une propédeutique à la vie intérieure. Denis Marleau met en scène *Intérieur, Alternatives Théâtrales*, n. 74, op. cit., p. 102-103.

36 https://www.festival-automne.com/edition-2014/claude-regy-interieur_1611 (Acesso em: 24 jun. 2022)

da arte de se tornar “científica”, observando e mostrando o real a partir de duas variáveis: a hereditariedade e o meio. O destino das tragédias gregas perde sua transcendência ao ser destrinchado pelo determinismo naturalista: dadas certas circunstâncias de partida, é possível prever com razoável precisão o que se seguirá.³⁷ O simbolismo, com seus véus, contrapõe-se à *féerie* da luz elétrica recém-introduzida nos palcos. Seus espaços de fantasia não se adaptam aos cenários de gabinete então em voga. Os pressentimentos, as intuições a respeito do que não se manifesta materialmente vão precisar de um novo tipo de ator, capaz de revelar o que lhe vai na alma por meio da criação de uma atmosfera feita de imobilidade, reticências, subentendidos, alusões. Por tudo isso, os primeiros textos do simbolismo foram um desafio e um estímulo aos diretores que começavam a pensar a cena teatral como um construto em que reflexão e formalização artística se articulavam de modo dinâmico.

37 ZOLA, Émile. *O romance experimental e O naturalismo no teatro*. Trad. Italo Carone e Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1982. (Coleção Elos)



UM POUÇO DE HISTÓRIA

O teatro na poltrona e os teatros de arte na França

Hamlet morreu para nós no dia em que o vimos morrer em cena; o espectro de um ator o destronou e não podemos mais afastar do palácio o usurpador de nossos sonhos; abram as portas, abram o livro, o príncipe anterior não volta mais; às vezes sua sombra ainda chega um momento na soleira, mas doravante ele não ousa mais, ele não consegue mais entrar e estão mortas todas as vozes que o aclamavam em nós.³⁸

Essa afirmativa de Maeterlinck, bastante conhecida, aliás, se insere na linhagem do “teatro numa poltrona” proposto por Musset, no início da década de 1830, depois que sua peça de estreia, a comédia *A noite veneziana*, foi recebida por grandes protestos que mal permitiram que ela fosse ouvida, arrastada na querela entre clássicos e românticos, que estava em seu auge naquele momento.³⁹ Sessenta anos depois, é contra o naturalismo e sua presunção de ser o estilo

38 Apud RYKNER, Arnaud. Maeterlinck à la scène: le jeu, le sens et la vision, *Alternatives Théâtrales*, n. 74, op. cit., p. 63. O autor fornece as referências originais desse trecho que integra *Un théâtre d'androïdes* (1890), editado por E. Capiiau-Laureys, *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck* [Gand], t. 23, 1977, p. 30-31. E acrescenta: “A versão definitiva desse texto, publicado sob o título ‘Menus propos. Le théâtre’, na revista *La Jeune Belgique* (set. 1890, p. 331-336), atenua várias afirmações, em especial a primeira: ‘Algo de Hamlet morreu para nós.’”

39 <https://www.babelio.com/livres/Musset-La-nuit-venitienne/486001> e <https://expresso.pt/cultura/2020-11-01-Lorenzaccio.-A-virtude-do-assassino-uma-peca-de-teatro-fantasmagorica> (Acesso em: 26 jun. 2022)

moderno por excelência, capaz de dar conta da realidade em todas as suas instâncias, que a dramaturgia de Maeterlinck se insurge.⁴⁰ No entanto, essa clivagem entre naturalistas e simbolistas, que hoje nos aparece de modo tão radical, não impediu, como vimos, Antoine de se arrepender de ter recusado *A princesa Maleine*, texto de estreia de Maeterlinck, exaltado por Octave Mirbeau como superior aos textos de Shakespeare, porque, segundo ele, reunia, de modo sintético, todos os personagens e situações das peças shakespearianas com a vantagem de que nenhuma de suas réplicas ultrapassava duas linhas.⁴¹

O próprio Antoine saudou a inauguração do Théâtre d'Art, por Paul Fort, em 1890, como uma necessária e bem-vinda complementação ao seu Théâtre-Libre.⁴² Esse efêmero teatrinho, que durou três anos e foi fechado quando seu fundador tinha apenas 20 anos, apresentou duas peças de Maeterlinck, *A intrusa*, que se destacou

40 Zola chegou a afirmar: “Ou o teatro será naturalista ou não existirá; tal é a conclusão formal.” Ver ZOLA, Émile. *O romance experimental e O naturalismo no teatro*, op. cit., p. 127.

41 “A obra mais genial destes tempos e a mais extraordinária e a mais ingênua também, comparável – e ousa dizer – superior em beleza ao que de mais belo há em Shakespeare.” Octave Mirbeau, *Le Figaro*, 24/08/1890. Apud ROBICHEZ, Jacques. *Le symbolisme au théâtre*. Lugué-Poe et les débuts de L'Œuvre, op. cit., p. 81.

42 Ver entrada de 17/01/1891: “Um comitê de poetas foi organizado para criar um Teatro de Arte que em breve apresentará, no teatro Montparnasse, peças de Pierre Quillard, Rachilde e Stéphane Mallarmé. Isso é ótimo, porque só o Théâtre-Libre não é mais suficiente, outros grupos se tornam necessários para apresentar certas obras que nós não podemos apresentar em nosso teatro. Não vejo nisso uma concorrência, mas um complemento na revolução que se acelera.” ANTOINE, André. “*Mes souvenirs*” sur *le Théâtre-Libre*, op. cit., p. 219. Em sua tradução, desse livro, *Memories of the Théâtre-Libre*. Miami: University of Miami Press, 1977, Carlson observa, à p. 166, que o Théâtre d'Art foi criado em 1890, um ano antes, portanto, da data referida no comentário de Antoine. Carlson sublinha em sua Introdução à edição (p. XI-XIV) que há, nos *Souvenirs*, muitos equívocos de datação, visto que o livro foi escrito mais de trinta anos depois do surgimento do Théâtre-Libre, como já tivemos ocasião de mencionar.

por seu poder de sugestão⁴³ e *Os cegos*. Em ambas Lugné-Poe, que já havia integrado o elenco do Théâtre-Libre, trabalhou como ator, assumindo, respectivamente, os papéis do Avô e do Primeiro Cego de Nascimento.⁴⁴ Em 1893, Lugné-Poe (cujo último sobrenome foi adotado em homenagem a Edgar Allan Poe) cria o Théâtre de l'Œuvre, também em Paris, destinado a ser “o templo do drama simbolista”⁴⁵ e, por consequência, a cancelar as ideias de que a poesia do texto deve reinar soberana e que toda a parte material do espetáculo, aí incluídos atores e cenários, tem como função precípua, desaparecer o mais possível para não desviar a atenção do espectador que, mergulhado na penumbra, deve se entregar à imaginação e ao mundo intangível que as peças simbolistas procuram apreender e sugerir aos espectadores.

A fase simbolista do l'Œuvre durou três anos (a companhia existiu até 1929) e montou basicamente textos de Ibsen, Björnson, Gerhart Hauptmann, Strindberg e, em 1896, apresentou de modo retumbante o *Ubu Rei*, de Alfred Jarry. Lugné-Poe era muito próximo dos pintores Nabis e eles criaram para os espetáculos do Théâtre de l'Œuvre cenários sintéticos, que buscavam manter uma correspondência geral com o texto, sem ilustrá-lo, mas funcionando em relação a ele como um acompanhamento musical.⁴⁶

43 “Nunca a impressão de realidade das sensações imateriais foi oferecida com tal intensidade.” BAUËR, Henri, *L'Écho de Paris*, 23/05/1891. Apud ROBICHEZ, Jacques, *Le symbolisme au théâtre*. Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre, op. cit., p. 123.

44 ROBICHEZ, Jacques. *Le symbolisme au théâtre*. Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre, op. cit., p. 495.

45 ROBICHEZ, Jacques. *Le symbolisme au théâtre*. Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre, op. cit., p. 193.

46 BABLET, Denis. *Le décor de théâtre de 1870 à 1914*, op. cit., p. 159 e 160. O termo “acompanhamento”, no sentido musical, é usado pelo poeta, escritor e crítico Camille Mauclair e também pelo próprio Maeterlinck ao se referir aos cenários de *Peleás e Melisanda*.

Maeterlinck pertence à pré-história do L'Œuvre e foi determinante para a criação do novo grupo. Numa última tentativa de ressuscitar o Théâtre d'Art, Paul Fort decidiu montar *Peleás e Melisanda*, publicada por Maeterlinck em 1892, mas o projeto não foi adiante e Lugné-Poe assumiu a empreitada, fazendo uma única apresentação do espetáculo no dia 17 de maio de 1893, antes, portanto, da criação de seu grupo. Os dezenove quadros de *Peleás e Melisanda*, que se passam em lugares tão diferentes como floresta, fonte, grutas, castelo com seus aposentos, corredores e terraço,⁴⁷ foram condensados em dois telões pintados que funcionavam como “moldura ornamental”. Um deles evocava uma floresta e o outro um castelo com arquitetura indefinida. Além dos telões de fundo, havia praticáveis, recobertos por desenhos de folhagens também pintados de modo bem *flou*. Não havia móveis nem acessórios. Os tons eram brumosos, ecoando o clima de mistério e melancolia do drama. Era atribuída grande importância à harmonia das cores, e o valor decorativo dos figurinos se impunha sobre qualquer preocupação descritiva. Também a luz se adaptou à atmosfera da peça: os lustres da plateia foram apagados durante o espetáculo (o que incomodou bastante o público, porque impunha uma quebra da sociabilidade habitualmente ligada ao ato de ir ao teatro), a ribalta foi suprimida e toda a iluminação do palco vinha do alto, o que mergulhou a cena na obscuridade. Os personagens se fundiam ao cenário, buscando se integrar o mais possível ao mundo onírico e legendário do texto.⁴⁸

47 MAETERLINCK, Maurice. *Peleás e Melisanda*. Trad. Newton Belleza. Rio de Janeiro: Emebê, 1977.

48 Todas as informações a respeito da encenação de *Peleás e Melisanda* se baseiam em BABLET, Denis. Lugné-Poe: L'Œuvre symboliste. In: *Le décor de théâtre de 1870 à 1914*, op. cit., p. 156-164 e, mais precisamente, p. 159-162.

Em *Peleás e Melisanda* Lugné-Poe assumiu o papel do rei Golaud. Sua atuação lenta, solene e monocórdia já havia chamado a atenção em *Os cegos* e *A intrusa* e acabou por ser considerada, para o bem e para o mal, a marca propriamente simbolista no trabalho dos atores, o que alguns críticos elogiavam e outros, enfasiados, detestavam.⁴⁹ Em turnê do Théâtre de l'Œuvre pela Europa em dezembro de 1893 e janeiro de 1894, um crítico holandês observa que a “interpretação é original e os atores lembram marionetes”, outro elogia a falta de “cabotinismo” dos intérpretes e um terceiro observa que nesse “teatro de sonho” os atores parecem mais “figuras decorativas do que seres vivos”.⁵⁰ O Théâtre de l'Œuvre, juntamente com o Théâtre d'Art, logrou impor à cena uma feição bastante peculiar, demarcando-se do naturalismo e aproximando o teatro de outras artes, como a poesia, a pintura e a música, que já estavam trilhando novos caminhos, mais abstratos e mais autônomos em relação à representação mimética.

49 ROBICHEZ, Jacques. *Le symbolisme au théâtre*. Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre, op. cit., p. 154.

50 ROBICHEZ, Jacques. *Le symbolisme au théâtre*. Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre, op. cit., p. 324. O período simbolista deixou marcas bastante duradouras na carreira de Lugné-Poe: além de ele ter apresentado à França muitos textos inéditos de autores europeus, como Ibsen, Lugné-Poe foi o primeiro diretor a montar um texto de Paul Claudel (*O anúncio feito a Maria*, em 1912). Seu interesse pelo teatro ibseniano o aproximou de Eleonora Duse, de quem foi empresário por vários anos. PONTIERO, Giovanni. *Eleonora Duse*. Vida e arte. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Perspectiva, 1995, p. 226 e 241-249.

Stanislávski

Os jovens Paul Fort e Lugné-Poe se inscreveram no mundo teatral combatendo uma cena que consideravam ou superficial ou insuficiente, repudiando tanto o entretenimento inconsequente quanto a objetividade naturalista. O caso de Stanislávski é diferente. O que lhe chamou a atenção no simbolismo foi o desafio de criar um teatro de atmosfera que, para além de cenários e figurinos sugestivos, contasse com atores capazes de expressar um mundo feito de pressentimentos, não-ditos, emoções dificilmente comunicáveis. Em várias passagens de *Minha vida na arte*, Stanislávski sintetiza o que compreende como a função do teatro – transmitir a vida do espírito humano – cabendo ao ator revelar a vida espiritual implícita no papel, e ao diretor expressar essa mesma vida no seu trabalho.⁵¹

Para quem pensava dessa forma, os textos simbolistas representavam, de fato, um desafio muito interessante e Stanislávski não se furtou a ele. Em 1893 ele assiste em Paris à montagem de *Peleás e Melisanda* por Lugné-Poe. Em 1898, funda com Nemiróvitch-Dântchenko o Teatro de Arte de Moscou. Em 1904, já conhecida pelo realismo de suas montagens, a companhia procura ampliar seu repertório e o poeta K. Balmont lê para a equipe sua tradução de *Interior*, *Os cegos* e *A intrusa*. Stanislávski, encarregado da direção das três peças, não sabe que tom adotar. Em carta de 1904 a Vera Komissarjévskaja, Stanislávski relata o

51 STANISLAVSKI, Konstantin. *Minha vida na arte*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989. Ver, por exemplo, as páginas 235, 430, 514, 522, 528, 532.

impasse em que se encontrava: “É certo que preciso de algum tipo de embriaguez. Mas não sei que meio escolher para chegar lá: mulher ou vinho.”⁵²

A indefinição entre dois caminhos – o realismo-naturalismo habitual nos espetáculos do Teatro de Arte e o simbolismo dos três textos de Maeterlinck – desagradou à crítica. Em *Os cegos*, por exemplo, a criação dos personagens não respeitou a coralidade proposta por Maeterlinck e procurou individualizá-los, criando uma história para cada um deles:

Um dos cegos é um preguiçoso, um mendigo profissional; três velhas só se interessam pelas manifestações exteriores dos ritos religiosos etc. A jovem cega parece vir de outro planeta, é poética como uma fada; um cego lembra um sábio, com enorme barba branca e calvo, sempre absorto em seus pensamentos, sua voz e suas maneiras nobres denotam um homem culto etc.⁵³

Nos cinco meses de ensaios vários tons foram experimentados: primeiro o patético, mas os próprios atores caíram na gargalhada ao se ouvirem. Tentaram então o tom realista, que também não funcionou. Por fim, chegaram a um tom “um pouco enfático e

52 CAVALIERI, Arlete; VÁSSINA, Elena. O simbolismo no teatro russo nos inícios do século XX: faces e contrafaces. In: CAVALIERI, Arlete; VÁSSINA, Elena; SILVA, Noé (org.). *Tipologia do simbolismo nas culturas russa e ocidental*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2005, p. 110. A carta é também referida por AMIARD-CHEVREL, Claudine. *Le Théâtre Artistique de Moscou (1898-1917)*. Paris: CNRS, 1979, p. 239. Salvo menção em contrário, as informações sobre essa montagem provêm do livro de Claudine Amiard-Chevrel.

53 AMIARD-CHEVREL, Claudine. *Le Théâtre Artistique de Moscou (1898-1917)*, op. cit., p. 240.

solene, enigmático e ansioso.”⁵⁴ A sonoplastia, por seu lado, trabalhava o vento que, suave no início, se tornava um verdadeiro furacão à medida que a Morte se aproximava. O cenário também não respeitou as indicações de Maeterlinck, que desejava que as árvores fossem tão grandes e tão cerradas que os cegos parecessem minúsculos diante delas. Ao contrário, a maquete escolhida previa árvores menores, uma clareira luminosa no centro e, no fundo, o mar e um farol. O espetáculo não agradou ao público, mas marcou, segundo Claudine Amiard-Chevrel, o fim de uma época: embora o naturalismo ainda tenha se mantido por algum tempo como a tônica do Teatro de Arte, abriu-se, daí a três anos, no Teatro Artístico “uma nova era no plano da estética cênica, com as montagens de *O drama da vida*, de Knut Hamsun e de *A vida do homem* de Leonid Andréiev que voltam as costas ao naturalismo, apostando na estilização e na síntese.”⁵⁵

54 AMIARD-CHEVREL, Claudine. *Le Théâtre Artistique de Moscou (1898-1917)*, op. cit., p. 241. Trecho recortado da entrevista “Stanislávski e a liberdade de criação”, publicada em 1905 na Rússia.

55 AMIARD-CHEVREL, Claudine. *Le Théâtre Artistique de Moscou (1898-1917)*, op. cit., p. 242.

Stanislávski e Meyerhold: o Teatro Estúdio

O fracasso do espetáculo com as três peças curtas de Maeterlinck, tornou ainda mais premente para Stanislávski a vontade de pesquisar caminhos para encenar e, sobretudo, para construir os personagens de um teatro que, em consonância com outras artes, se torna cada vez mais abstrato e distante da representação, digamos, fotográfica, do real. Estimulado por essa ideia, Stanislávski funda, em 1905, o Teatro Estúdio da Rua Povarskáia, cuja direção entrega a Meyerhold, que havia trabalhado como ator no Teatro de Arte de Moscou entre 1898 e 1902. Ao se desligar, Meyerhold fundou a Confraria do Drama Novo, com a qual excursionou pela província, tendo montado quase 160 peças, de autores como Tchékhov, Ibsen e Maeterlinck.

Quando Stanislávski convida Meyerhold para dirigir o Teatro-Estúdio, parte da trupe da Confraria se junta a alguns atores do Teatro de Arte e a alunos de duas escolas (a do próprio Teatro de Arte de Moscou e a do Teatro Alexandrínski de São Petersburgo) para formar o elenco do grupo, cujo objetivo era “pesquisar a poesia e a mística do novo drama apoiando-se no realismo sutil dos procedimentos plásticos descobertos pelo Teatro de Arte para fins realistas”⁵⁶ e explorar as possibilidades cênicas da dramaturgia simbolista. A ideia não era formar atores que investiriam em carreira solo, mas

56 MEYERHOLD. *Projet d'une nouvelle troupe dramatique près le Théâtre d'Art de Moscou* (1905). In: *Écrits sur le théâtre*, v. I. Trad. Béatrice Picon-Vallin. Lausanne: L'Âge d'Homme, 2001, p. 66.

grupos que depois pudessem disseminar pela província o resultado das pesquisas. A responsabilidade administrativa e os custos da iniciativa recaíam sobre Stanislávski, a direção artística competia a Meyerhold, que apresentou um projeto completo, com os objetivos éticos, estéticos, a organização do trabalho e o repertório do Teatro-Estúdio, que incluiria peças de Przybyzewski, Hoffmannsthal, Ibsen, Strindberg, Schnitzler, Wedekind, Björnson, Hauptmann e Maeterlinck, sendo que apenas estes dois últimos autores foram trabalhados no Estúdio, com *Schluck e Jau* e *A morte de Tintagiles*.

Avaliando o fracasso da encenação de Stanislávski para as três peças de Maeterlinck, Meyerhold observa, com delicadeza, mas de forma certa:

O êxito apenas parcial da tentativa que o Teatro de Arte de Moscou fez de encenar Maeterlinck (momento interessante e importante na vida desse teatro) se explica não pelo fato de o teatro de Maeterlinck não ser feito para a cena, mas porque os atores do Teatro de Arte de Moscou estão habituados demais a representar peças de tom realista e, em consequência, não conseguiram encontrar os procedimentos plásticos que correspondessem à representação em cena do novo drama místico-simbolista.⁵⁷

Todas as condições foram oferecidas por Stanislávski ao Teatro Estúdio: foi criado um comitê literário, encarregado de ler e indicar peças para o repertório, cuja direção foi entregue ao poeta simbolista

57 MEYERHOLD. *Projet d'une nouvelle troupe dramatique près le Théâtre d'Art de Moscou (1905)*. In: *Écrits sur le théâtre*. v. I. Trad. Béatrice Picon-Vallin, op. cit., p. 65.

Valéri Briússov; foram escolhidos por Meyerhold e contratados artistas jovens e de talento, embora ainda pouco conhecidos, como o compositor Ilhiá Sats e os pintores Sapunov e Sudêikin. E foram convidados como consultores o mecenas do Teatro de Arte, Mámontov, o produtor artístico Serguei Diáguilev (futuro criador dos Ballets Russes) e o arquiteto Fiódor Schechtel.

A primeira reunião do Teatro Estúdio aconteceu dia 5 de maio de 1905. Meyerhold e Stanislávski fizeram discursos, ambos ressaltando que era necessário um novo teatro para exprimir aquele momento e auscultar o coração e os anseios do povo russo, em ebulição, na época (lembramos que 1905 foi o ano da primeira revolução russa, contida com violência pelas forças do czar).

Antes de mais nada, teve início, nos ateliês do Teatro de Arte de Moscou, a criação do cenário para *A morte de Tintagiles*. A construção de maquetes era, até então, etapa fundamental desse processo, mas os pintores Sapunov e Sudêikin, encarregados da ambientação cênica da peça, irritados com o procedimento, que, para eles, só sublinhava a complicação do aparato cenográfico naturalista, decidiram que trabalhariam a partir de esboços projetados em colaboração com Meyerhold. Só depois de estabelecido o jogo de cores e planos pictóricos é que consentiram em recorrer ao expediente da maquete, e, ainda assim, apenas para orientação dos cenotécnicos a respeito da localização das telas pintadas, dos praticáveis e das áreas destinadas à atuação.⁵⁸ Bablet considera a recusa da elaboração de maquetes simbólica do rompimento com a tridimensionalidade do espaço realista-naturalista, preferindo-

58 MEYERHOLD. Histoire et technique du théâtre (1907). In: *Écrits*, v. I. Trad. Béatrice Picon-Vallin, op. cit., p. 84.

se a ele o espaço bidimensional, pictórico;⁵⁹ estava colocado, nas palavras do próprio Meyerhold, em balanço feito dois anos depois dos acontecimentos, o princípio da estilização, ligado às ideias de convenção, generalização e de símbolo.⁶⁰

Sudêikin que havia feito, dois anos antes, cinco gravuras para a edição da tradução russa de *A morte de Tintagiles*, retoma, nos figurinos da peça, o mesmo procedimento de estilização: vagas referências à Idade Média, figuras como que saídas de um sonho, perucas lilás ou verdes para as mulheres, roupas cor de malva, em harmonia com os tons do cenário azul-esverdeado, com manchas de vermelho e rosa, criado por ele para os três primeiros atos da peça. O cenário dos dois últimos atos ficou a cargo de Sapunov, que escolheu um malva acinzentado como cor dominante. O caráter não ilustrativo e ornamental de cenários e figurinos fica bem evidente.⁶¹

Com a colaboração do compositor Ilhiá Sats, Meyerhold transformou *A morte de Tintagiles* num “drama em música”, na expressão de Angelo Maria Ripellino, valorizando as partes corais, que, *a capella*, pontuariam a ação, recriando toda a sonoplastia necessária.⁶² Béatrice Picon-Vallin, em seu ensaio *No limiar do teatro: Meyerhold, Maeterlinck e A morte de Tintagiles*, detalha as características da música de Sats, que funciona como “cenário sonoro [...] e personagem coletivo, na medida em que exala o rumor das vozes

59 BABLET, Denis. *Le décor de théâtre de 1870 à 1914*, op. cit., p. 173.

60 MEYERHOLD. *Histoire et technique du théâtre (1907)*. In: *Écrits*, v. I. Trad. Béatrice Picon-Vallin, op. cit., p. 85.

61 AMIARD-CHEVREL, Claudine. *Le Théâtre Artistique de Moscou (1898-1917)*, op. cit., p. 251.

62 RIPELLINO, Angelo Maria. *O truque e a alma*. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 105.

humanas, o gemido das almas e sugere a aproximação da morte e o medo místico que ela inspira”.⁶³ No entanto, essa música se revela “rica demais e independente demais, e esmaga os atores que não possuem formação suficiente para se submeter a ela nem pra dominá-la.”⁶⁴

Como veremos, a montagem do Teatro Estúdio para *A morte de Tintagiles* não chegou a vir a público. No entanto, o espetáculo foi apresentado com grande sucesso em março de 1906, em Tiflis, com a Confraria do Drama Novo, ressuscitada por Meyerhold depois de deixar, pela segunda vez, o Teatro de Arte de Moscou. Transcrevo parcialmente o discurso de abertura da temporada porque ele revela não só o sentido que o texto assumiu para a plateia num momento de grande violência institucional, mas também a compreensão de Meyerhold a respeito do papel da música no espetáculo teatral:

Uma marcha fúnebre.

Admitamos que o compositor a escreveu para a morte de um Rei. Choramos ao som da marcha fúnebre, mas não por causa da morte do rei: foi minha mãe que morreu, ou um irmão que morreu na guerra, ou uma irmã que bate nas grades de uma cela de prisão; as pessoas estremeçam quando outras são mortas...

Esse é o conteúdo da marcha fúnebre, essa é a letra dela, esse é o seu sentido; é por isso que a música é a mais elevada forma de arte.

63 PICON-VALLIN, Béatrice. No limiar do teatro: Meyerhold, Maeterlinck e *A morte de Tintagiles*. Trad. Fátima Saadi. In: *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea*. 2. ed. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto/7Letras, 2013, p. 21. (Coleção Folhetim/Ensaios)

64 Idem.

A morte de Tintagiles é uma música idêntica. Mil espectadores. Mil interpretações, se é que é necessário atribuir à música uma interpretação.

Eis aqui a mais simples: os senhores verão a morte de um menino na flor da idade e o sofrimento da irmã dele, que não conseguiu salvá-lo nem por súplicas, nem por humildes rogos, nem por ameaças, nem por bajulações. A Rainha de que tanto se fala na peça, é a morte. E aqui apresento a explicação mais simples.

Tentem, senhoras e senhores, quando escutarem a peça, tentem revoltar-se com Ygraine, não contra a Morte, mas contra o que faz morrer. Então o poder simbólico da peça assumirá uma força gigantesca. O que revolta não é a morte, mas aquele que traz consigo a morte. Então essa ilha, lugar da ação, se torna a nossa vida. Aquele castelo, que se esconde atrás das árvores mortas e mornas, o castelo no fundo da planície, de onde não se vê nem as montanhas azuis, nem o mar, nem os prados do outro lado dos rochedos, esse castelo, são as prisões. Tintagiles é a juventude confiante, bela, ideal e pura. E Alguém condena à morte impiedosamente esses magníficos jovens. As irmãs, as mães, as crianças estendem para o céu suas pequenas mãos fracas, implorando a graça, a clemência, o perdão, a libertação. Em vão. Em vão. Ninguém quer escutar, ninguém quer saber. Na nossa ilha gemem e perecem milhares de pessoas tão jovens, tão magníficas quanto Tintagiles.⁶⁵

65 MEYERHOLD. Mot d'introduction avant la première de *La mort de Tintagiles* à Tiflis (19 mars 1906). In: *Écrits*, v. I. Trad. Béatrice Picon-Vallin, op. cit., p. 71-72.

A música, que acompanha a peça inteira, encontra suporte no trabalho de voz dos atores, que deveriam buscar uma dicção fria, sem vibrações nem afetação de sofrimento. As manifestações exteriores deveriam ser substituídas pelo aprofundamento da formalização – na dicção, nas posturas, no desenho cênico de conjunto. São interessantes as comparações que Meyerhold utiliza para definir a elocução desejada (“as palavras devem cair como gotas num poço profundo”), a manifestação das emoções (Maria, aos pés da cruz, sentia profundamente a dor da perda de seu filho, sem gritos nem choros, mas profundamente) e, o *insight* fundamental: a relação entre a calma épica e a emoção trágica, a contenção para o aprofundamento formal.⁶⁶

O trabalho com os atores buscou se afastar da naturalidade de poses e expressões sobretudo pela desaceleração, pelo ritmo pausado. Os gestos eram lentos, solenes e o ator se imobilizava antes de dar suas falas. Há não apenas uma decalagem entre palavra e gesto, mas muitas vezes uma aberta oposição entre eles, na medida em que a forma podia externar o sentimento da situação, em contradição com o que estava sendo dito. Meyerhold explica que confiava aos movimentos plásticos as experiências da alma, assim como Wagner as confiava à orquestra. É um outro texto, construído de posturas, que deve concentrar a atenção visual do espectador, para além da escuta das palavras.⁶⁷

Béatrice Picon-Vallin reitera a importância do Teatro Estúdio para a elaboração dos axiomas básicos do teatro da convenção

66 MEYERHOLD, Vsévolod. As primeiras tentativas de criação de um teatro de convenção. In: *Do teatro*. Trad. Diego Moschkovich, op. cit., p. 77-78.

67 MEYERHOLD, Vsévolod. As primeiras tentativas de criação de um teatro de convenção. In: *Do teatro*. Trad. Diego Moschkovich, op. cit., p. 79-80.

consciente, sendo o mais importante deles o que reza que o ator deve “sentir a forma e não simplesmente as emoções da alma”.⁶⁸ Para isso, Meyerhold recorre ao espaçamento entre palavra e gesto, abusando das pausas e da imobilidade do ator que, após se deslocar em silêncio, para em pose bem desenhada, sustenta-a e só depois dá sua fala. A atriz Verúguina, que desempenhou o papel de Bellangère, irmã de Tintagiles, exemplifica o tipo de articulação estabelecido entre gesto, expressão e vocalidade: “O soluço musical de Bellangère era precedido de um gesto enérgico, os braços para o alto, as mãos dobradas para trás. Esse soluço era musical e de tal modo estilizado que parecia o som de um instrumento musical.”⁶⁹

A luta contra a materialidade do corpo dos atores levou o encenador a organizá-los como um friso ou baixo relevo contra o painel de fundo, criando uma desconexão entre o intérprete e o cenário.⁷⁰ Mais adiante em sua carreira, Meyerhold vai tirar todas as consequências da descoberta feita então: apesar da recusa da tridimensionalidade dos acessórios cênicos como mesas, cadeiras, armários, ele reconhece que não há como negar a tridimensionalidade do corpo do ator, o que faz com que a atuação seja da ordem da estatuária, não da pintura.⁷¹ Claudine Amiard-Chevrel observa que a realização plena dessa intuição será a biomecânica e que foi no curto período durante o qual Meyerhold dirigiu o Teatro Estúdio – seis meses mais

68 PICON-VALLIN, Béatrice. No limiar do teatro: Meyerhold, Maeterlinck e *A morte de Tintagiles*. Trad. Fátima Saadi. In: *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea*, op. cit., p. 18-19.

69 Apud ABENSOUR, Gérard. *Vsévolod Meyerhold ou l'invention de la mise en scène*. Paris: Fayard, 1998, p. 92.

70 PICON-VALLIN, Béatrice. Da estilização ao grotesco. In: *Meierhold*. Trad. Fátima Saadi, Isa Kopelman, J. Guinsburg, Marcio Honorio de Godoy. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 40.

71 BABLET, Denis. *Le décor de théâtre de 1870 à 1914*, op. cit., p. 175.

ou menos –, que se esboçaram as ideias que ele audaciosamente desenvolveu ao longo de sua riquíssima trajetória. Ali ele entendeu que não seria suficiente uma “evolução” em relação aos princípios do Teatro de Arte de Moscou, mas que urgia fazer uma “revolução” nos princípios teatrais.⁷²

Os ensaios de *A morte de Tintagiles* no Teatro Estúdio aconteceram diante de um telão colocado bem próximo boca de cena, o que deixava apenas uma estreita faixa de palco para os atores, cujos gestos, trabalhados de forma bastante plástica, ficavam ressaltados por essa disposição cênica. Tudo mudou quando o elenco foi para um palco amplo, cujo primeiro plano ostentava uma cortina de tule que, por assim dizer, enevoava o que se via através dela. Nessa nova configuração, “o gestual se dispersa e a peça se perde”.⁷³ Meyerhold atribui, em parte, a recusa de Stanislávski em relação ao que viu no ensaio geral de *Tintagiles* a uma incapacidade de renovação do trabalho do ator, atestada por Briússov em artigo de janeiro de 1906 para a revista *Vessi* (A balança), parcialmente transcrito por Meyerhold em *Do teatro*:

No Teatro Estúdio tentou-se, sob muitos aspectos, romper com o realismo da cena contemporânea e assumir audaciosamente a convenção como princípio da arte teatral. Os movimentos deram muito mais espaço à plástica que à imitação da realidade, e alguns grupos pareciam afrescos de Pompeia reproduzidos em quadros vivos. Os cenários não se preocupavam nem um pouco com as exigências da realidade,

72 AMIARD-CHEVREL, Claudine. *Le Théâtre Artistique de Moscou* (1898-1917), op. cit., p. 252.

73 PICON-VALLIN, Béatrice. No limiar do teatro: Meyerhold, Maeterlinck e *A morte de Tintagiles*. Trad. Fátima Saadi. In: *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda. Meyerhold e a cena contemporânea*, op. cit., p. 18.

os cômodos não tinham teto, as colunas do castelo estavam cobertas por uma espécie de trepadeira etc. O diálogo soava sempre contra um fundo musical, que arrastava a alma dos espectadores para o mundo do drama de Maeterlinck. Mas, por outro lado, o hábito das tradições da cena permanecia muito presente, bem como o longo aprendizado no Teatro de Arte. Os atores estudavam os gestos convencionais com os quais sonhavam os pré-rafaelitas, mas, nas entonações, esforçavam-se, como antes, para alcançar a verdade do diálogo e queriam que a voz transmitisse a paixão e as emoções tais como elas se expressam na vida. O cenário era convencional no conjunto, mas continuava claramente realista nos detalhes. Onde acabava o trabalho do encenador, começava a atuação corriqueira do ator, e percebia-se logo que os atores eram ruins e não tinham nem formação autêntica nem temperamento. O Teatro Estúdio provou a todos os que se aproximaram dele que não se pode reconstruir um teatro sobre fundações antigas. Ou bem se dava continuidade à construção Antoine-Stanislávski ou bem se retomava tudo desde o início.⁷⁴

Talvez o sucesso da temporada de 1906 de *A morte de Tintagiles*, em Tiflis, se deva, em alguma medida, ao fato de a peça ter sido transformada no que a crítica chamou de um “‘balé trágico’, no qual as palavras desempenhavam papel insignificante (quase não eram ouvidas)”,⁷⁵ deixando em evidência o gestual plástico e a música de Sats e assim contrabalançando, muito provavelmente, o ranço realista da atuação,

74 BRIOUSSOV, V. Apud MEYERHOLD. *Écrits*, v. I. Trad. Béatrice Picon-Vallin, op. cit., p. 86-87.

75 PICON-VALLIN, Béatrice. No limiar do teatro: Meyerhold, Maeterlinck e *A morte de Tintagiles*. Trad. Fátima Saadi. In: *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda*. Meyerhold e a cena contemporânea, op. cit., p. 23.

observada por Briússov. Para Meyerhold, o confronto entre as duas experiências teve grande importância também no plano psicológico:

O trabalho está feito. E eu tive a possibilidade de verificar os acertos e os erros de minha encenação. E acho o seguinte: a peça pode ser contada em duas leituras completamente diferentes: a primeira – uma paisagem *à la* Böcklin e poses *à la* Boticelli, e a segunda – o primitivismo das marionetes. Mas essas duas leituras devem, estou profundamente convencido disto, ser representadas por dois grupos de atores diferentes: para o espetáculo *à la* Böcklin, aqueles que atuaram ontem, e para o espetáculo de estilo primitivo, outros atores completamente diferentes, e esse último espetáculo é que seria ideal.⁷⁶

Retomando o percurso que leva da criação entusiasmada do Teatro Estúdio, no primeiro semestre de 1905, até o seu fechamento, em fins de outubro, é preciso assinalar que, em 11 de agosto, Stanislávski assistiu a uma sessão de trabalho na qual foram apresentados trechos dos espetáculos que estavam sendo preparados e saiu muito animado. Em *Minha vida na arte*, ele observa a respeito desse ensaio: “Houve muita coisa interessante, nova, inesperada. Houve muito engenho e talento na invenção do diretor de cena [...] saí tranquilo.”⁷⁷

No dia 10 de outubro de 1905, o Estúdio faz seu ensaio geral. Reproduzo o registro feito pelo pintor Uliánov:

76 PICON-VALLIN, Béatrice. No limiar do teatro: Meyerhold, Maeterlinck e *A morte de Tintagiles*. Trad. Fátima Saadi. In: *A arte do teatro: entre tradição e vanguarda*. Meyerhold e a cena contemporânea, op. cit., p. 23-24.

77 STANISLAVSKI, Konstantin. *Minha vida na arte*. Trad. Paulo Bezerra, op. cit., p. 395. Na tradução para o espanhol, em vez da expressão “diretor de cena” é usado o termo “*régisseur*”. Ver STANISLAVSKI. *Mi vida en el arte*. Trad. Salomón Merener. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1981, p. 299.

O palco está na penumbra, só dá para ver a silhueta dos personagens, o cenário é chapado, não há coxias, o telão de fundo está quase na ribalta; tudo isso é novidade, como é novidade também a maneira pela qual as palavras ritmadas nos chegam, vindas do palco. A ação se desenrola lentamente, parece que o tempo parou.

De repente, escuta-se a voz de Stanislávski: “Luz!” O público leva um susto, cochicha, se agita. Sudêikin e Sapunov pulam dos seus lugares, protestam. Voz de Stanislávski: “O público não consegue suportar por muito tempo a escuridão na cena; é antipsicológico, as pessoas querem ver o rosto dos atores!” Sudêikin e Sapunov: “Mas o cenário foi concebido para a penumbra; iluminado, ele perde todo o seu caráter estético!” Volta o silêncio, entrecortado pelas palavras ritmadas dos atores, num palco totalmente iluminado. Mas, assim que aumentaram a intensidade da luz, o aspecto decorativo desapareceu, sobraram a desarmonia, a cacofonia entre a pintura e a silhueta dos personagens. Stanislávski se levanta, o público o segue. O ensaio é interrompido, o espetáculo não está pronto.⁷⁸

A estreia dos espetáculos do Estúdio, que deveria ter lugar no dia 21 de outubro de 1905, foi adiada *sine die*. Os acontecimentos não ajudaram: greve de atores e técnicos entre 14 e 19 de outubro, no bojo de uma greve geral; suspensão dos espetáculos a partir do dia 16, em função dos cortes de energia por causa das greves; tiroteios; estado de sítio; as dependências do Teatro de Arte transformadas em abrigo para os atores que não conseguiam voltar para casa e para outras pessoas igualmente ilhadas...

78 Apud ABENSOUR, Gérard. *Vsévolod Meyerhold ou l'invention de la mise en scène*, op. cit., p. 94.

O fracasso da iniciativa encheu de alegria o elenco da velha guarda do Teatro de Arte de Moscou e, sobretudo, Nemiróvitch-Dântchenko. Este, desde o início do Teatro Estúdio, atacou-o de todos os modos, invejoso da curiosidade artística de Stanislávski e do talento de Meyerhold. Claudine Amiard-Chevrel detalha os lances dessa animosidade, observando que Meyerhold serviu de pivô para a eclosão de um desentendimento que já existia entre os dois fundadores do Teatro de Arte de Moscou e que só fez se agravar num momento de dificuldades artísticas e econômicas para a companhia. Depois do ensaio geral, Nemiróvitch-Dântchenko escreve a Stanislávski: “[...] atualmente o Estúdio não pode ser de nenhuma utilidade para o Teatro de Arte [...] Quanto mais depressa o senhor acabar com o mais grosseiro erro da sua vida, melhor para o Teatro, para o senhor e para o seu prestígio artístico.”⁷⁹

Stanislávski, no entanto, não desiste de suas ideias. Convida o poeta simbolista Briússov para colaborar com ele na montagem de *O drama da vida*, que estreará em 1907, e continua em busca de novas formas, sobretudo no trabalho de atuação, para montar textos que fogem do realismo. Em 1906, com a ajuda de Sulerjítiski, discípulo de Tolstói e adepto da filosofia oriental, começa a elaborar um método específico de formação de atores, atividade que orientará o que será o Primeiro Estúdio, criado por Stanislávski em 1912.⁸⁰

79 Apud AMIARD-CHEVREL, Claudine. *Le Théâtre Artistique de Moscou (1898-1917)*, op. cit., p. 54.

80 AMIARD-CHEVREL, Claudine. *Le Théâtre Artistique de Moscou (1898-1917)*, op. cit., p. 255; ABENSOUR, Gérard. *Vsévolod Meyerhold ou l'invention de la mise en scène*. op. cit., p. 95. Sobre o Primeiro Estúdio, ver: MERINO, Daniela Simone Terehoff. O Estúdio como ponte para o Sistema. In: *Sulerjítiski – Mestre de teatro, mestre de vida*. São Paulo: Perspectiva: Claps – Centro Latino-Americano de Pesquisa Stanislávski, 2019, p. 45-61.

Meyerhold, por seu lado, avalia a experiência no Teatro Estúdio, já sem amargura, em carta de 31 de janeiro de 1906 a sua primeira esposa:

Quando me sentei no vagão, para começar a nova temporada, olhei para trás e compreendi tudo o que a temporada anterior me proporcionou. Este ano algo de novo germinou em minha alma, e vai florescer, dar frutos que amadurecerão e minha vida desabrochará de modo luxuriante e belo. [...] A queda do Teatro Estúdio foi minha salvação, porque não era mesmo aquilo. Só agora me dou conta de que a morte do Estúdio foi uma sorte.⁸¹

Kantor

As questões colocadas pelo teatro de Maeterlinck foram seminais não só para a trajetória criativa de Stanislávski e Meyerhold, mas também para Tadeusz Kantor que, em 1937 ou 1938 (os autores divergem), montou *A morte de Tintagiles* com seus colegas, estudantes da Escola de Belas Artes de Cracóvia e, cinquenta anos depois, por encomenda da Documenta de Kassel, voltou à peça, em Milão. A montagem original, que provavelmente teve uma única apresentação, pôs em jogo os princípios e procedimentos da Bauhaus e do teatro mecanizado de Oskar Schlemmer. A de 1987 revisitou os conceitos fundamentais da trajetória de Kantor – dadaísmo e construtivismo – pelo prisma do Teatro da Morte.

81 MEYERHOLD. Extraits de lettres à O. M. Meyerhold. In: *Écrits*, v. I. Trad. Béatrice Picon-Vallin, op. cit., p. 68.

O simbolismo, que encantou o jovem Tadeusz e marcou seus desenhos dos tempos de colégio, ainda lhe aparece, nos anos de 1970, como um antídoto ao racionalismo extremo do construtivismo: “Sou construtivista porque sei que a construção é um valor muito importante. Sem construção não se pode fazer obra de arte e, ao mesmo tempo, sou pelo simbolismo e pela destruição.”⁸² As afinidades se delineiam em seu período de formação: seu professor de cenografia, Karol Frycz, era discípulo e admirador de Gordon Craig. Meyerhold e Taírov foram referências importantes, bem como Piscator e a Bauhaus, em especial Schlemmer, principal estímulo para a fundação do teatro de marionetes que encenou *A morte de Tintagiles: o Teatro Efêmero e Mecânico de Bonecos*.⁸³

Em 1974, Kantor procura explicar a contradição entre afirmar reiteradas vezes que não se deve escrever peças de teatro e, ao mesmo tempo, ser muito afeiçoado a elas:

Considero a existência do texto dramático como um elemento teatral extraordinariamente importante. Não tenho a menor pretensão de reformar o gênero literário denominado drama. Estou convencido de que ele existirá sempre. Não é problema meu. Contudo, creio que ele deveria existir como proposta teatral, que poderia também revolucionar o teatro como espetáculo-autônomo, e não

82 KANTOR, Tadeusz. Entrevista a Denis Bablet, realizada em 1977, em vídeo, e citada em BABLET, Denis. Tadeusz Kantor et le Théâtre Cricot 2. In: *Les voies de la création théâtrale*, v. 11: T. Kantor. Paris: CNRS, 1982, p. 21.

83 As referências biográficas sobre Kantor foram extraídas da introdução de Denis Bablet à coletânea *O teatro da morte*. BABLET, Denis. O jogo teatral e seus parceiros. Trad. J. Guinsburg. In: KANTOR, Tadeusz. *O teatro da morte*. Trad. J. Guinsburg, Isa Kopelman, Maria Lucia Pupo e Sílvia Fernandes. São Paulo: Perspectiva: Edições SESC SP, 2008, p. XXV-XLIV.

enquanto único material a ser “posto em jogo” (simplifico de propósito).

Além disso, outras circunstâncias intervêm. Quando estou diante das minhas peças preferidas, de Maeterlinck, de Wyspianski, de Ibsen – sinto com clareza a importância dessa forma literária. A razão disso é certamente o fato de que temos sido educados, há séculos e séculos, na grande tradição dramática.

É o grande teatro da imaginação que não tem necessidade da realização material! Estou profundamente convencido disso!⁸⁴

O procedimento do jogo teatral *com* o texto e não *a partir* do texto é marca dos trabalhos de Kantor. Ele desmonta, recorta, despedaça o texto, que considera a fonte primária da ilusão no teatro, e o coloca no mesmo nível dos demais elementos cênicos, em geral vindos do que ele denomina “a realidade do nível mais baixo”. Assim reviradas, as palavras vão ser trabalhadas como “objetos achados”, inserindo-se numa construção que não bane a emoção, mas a constrói *como forma*, como fizeram Meyerhold e Eisenstein.⁸⁵ E o bisturi com que todos esses elementos são desentranhados de sua ganga cotidiana ou de sua aura idealista é a noção de Morte, personagem absoluto para Maeterlinck, liga entre o passado e o futuro para Kantor.

Machina dell’amore e della morte foi o título atribuído ao trabalho criado em 1987, que revisita *A morte de Tintagiles* e acrescenta um

84 KANTOR, Tadeusz. In: *Les voies de la création théâtrale*, v. 11, op. cit., p. 155.

85 “Na obra de Eisenstein os métodos são concebidos para produzir a maior emoção, com meios construtivistas”. KANTOR, Tadeusz. Entretien à Anne Ubersfeld (1981). In: *Entretiens*. Paris: Éditions Carrés, 1996, p. 55. (Collection Arts & esthétique)

epílogo que, por assim dizer, estabelece o elo entre o estágio mais recente da obra de Kantor e seus primórdios.

No vídeo disponível no Youtube,⁸⁶ em italiano com legendas em polonês, pode-se ter uma ideia da visualidade e do funcionamento do dispositivo cênico. O espaço é estruturado a partir de uma porta dupla, de correr, que é feita de material leve e não toca o chão, maquinada nos urdimentos para que possa ser aberta como num passe de mágica, mas sem esconder seu maquinismo. No chão do palco, uma estreita passarela circular com rodinhas circunda essa porta corrediça, delimitando um pequeno picadeiro. Como de hábito, Kantor assume seu lugar em cena. Senta-se à esquerda, numa cadeira semelhante às que serão utilizadas pelos personagens. Os atores e os acessórios estão, desde antes do início do espetáculo, à vista do espectador, amontoados nas laterais da porta, mais para o fundo do espaço. Os figurinos dos atores-manipuladores são os já conhecidos ternos escuros com chapéu preto e o ator Stanisław Rychlicki, que faz o personagem Tipo Suspeito, veio literalmente de *A classe morta* (1975), cujo elenco integrou. É ele, aliás, quem dá início à função, percorrendo, com ar de quem se dissimula e espreita, a passarela diante da porta. Uma música aterrorizante ressoa e, a medo, os manipuladores-clownescos entram com quatro cadeiras que serão, em seguida, ocupadas pelos bonecos de Ygraine, Tintagiles, Bellangère e Aglovale.

Esses bonecos são muito rústicos, feitos de pedaços de madeira articulados nas juntas e só se distinguem pelo tamanho – Tintagiles

86 <https://www.youtube.com/watch?v=WKPjW3PGgdE> (Acesso em: 06 jul. 2022). Agradeço a Aleksandra Pluta a seleção e a tradução de textos em polonês a respeito desse espetáculo.

é o menor de todos. Os manipuladores entram a medo, executando alguns jogos cômicos e/ou circenses, que incluem a indecisão sobre onde colocar as cadeiras, breves disputas pelo espaço e até, no caso de Aglovale, a incorporação de algumas das características do personagem, como o andar encurvado e os passos incertos e curtos de velho.

Uma voz gravada, em tom quase solene, narra trechos recortados da peça de Maeterlinck, enquanto os clowns-funéreos deixam escapar palavras soltas, mas que têm a ver com o personagem de cada um. Os bonecos são manipulados sem muito sucesso, porque as articulações são frouxas e, como consequência, eles não ficam nas posturas em que são colocados. Em contrapartida, as três Servas da Rainha, que aparecem sempre flanqueadas pela porta corrediça que se abre para mostrá-las, têm movimentos precisos, mecânicos, ritmados em uníssono. São vistas de perfil e movem apenas uma perna e um braço, por meio de um mecanismo que fica bem evidente para a plateia.

À medida que o perigo se torna mais intenso para Tintagiles, a manipulação se amplia para além das articulações do corpo dos bonecos e passa a incidir sobre as cadeiras em que eles estão instalados. Elas vão, então, ser empurradas pelo espaço cênico por meio de longos bastões com ganchos numa das extremidades – truque simples, mas que, num primeiro momento, causa espanto por sua eficácia meio mágica. Tudo isso é feito com jogo de corpo circense, hesitações, erros, disparates.

Kantor segue o fio principal da trama de *A morte de Tintagiles*, mas reforça o clima de terror pela inserção, em cena, do Tipo Suspeito, que, desde o início do espetáculo, ronda de modo muito ameaçador

os demais personagens, além da própria Rainha, que sai por uma fresta da porta, coloca o boneco de Tintagiles numa sacola e volta por onde veio. Vale ressaltar que, na peça de Maeterlinck, a Rainha é apenas referida, não aparecendo jamais.

Depois que a Rainha leva o cadáver do menino, o Tipo Suspeito, que funciona como um mestre de cerimônias macabro, se encarrega de limpar o espaço cênico, recolhendo bonecos e cadeiras e fazendo com que os clowns se levantem do chão onde estavam jogados. Em seguida, dois dos manipuladores abrem com grande esforço os batentes da porta, como se ela fosse pesadíssima, e executam o velho e bom número circense da tentativa de fazer caberem dois corpos no mesmo lugar. Finalmente conseguem entrar e de trás da porta trazem um menino (em carne e osso) deitado num pano, uma espécie de mortalha. A roupa da criança é clara e lembra a dos andarilhos que povoam a galeria kantoriana de personagens.

Começa, então, a segunda parte do espetáculo: uma voz anuncia o ano – 1987 –, a música se torna mais melódica e triste, desaparecem os bonecos, marca da montagem original, e o jogo cênico se organiza como uma ronda ou carrossel de personagens, característica do trabalho mais recente de Kantor. O menino é entregue a dois homens com capas e chapéus ao estilo napoleônico, que providenciam o cortejo fúnebre da criança, colocando o cadáver sobre um cavalo, cuja cabeça lembra a dos brinquedos infantis em ponto maior, e cujo corpo é uma grande estrutura vazada, de ferro, provida de rodinhas. Entra também na ciranda uma menina, que vem deitada numa espécie de prancha movida por cordas puxadas por figuras vestidas com roupas femininas pretas. Quando o cavalo e essa prancha-maca se cruzam, o menino e a menina se olham, como que vivificados.

Finalmente, depois de algumas voltas dessa galeria de personagens, uma voz gravada pede que o espaço seja liberado. Os atores saem. Cavalos e pranchas ficam abandonados. Ouve-se um arranjo apavorante baseado nos acordes iniciais da *Marcha fúnebre* de Chopin e outro cadáver, dessa vez o de uma mulher jovem, é trazido, envolto numa mortalha escura. O próprio Kantor se aproxima para observá-lo, manipulá-lo, ajeitar a mortalha e as velas. Na ronda do picadeiro deslizante, movido por dois atores que o puxam por meio de cordas, aparece um esqueleto e, logo depois, um manequim em traje de gala, lembrando os noivos dos enfeites de bolo de casamento, só que em tamanho natural. Durante essa cena, o Tipo Suspeito está sentado dentro do espaço do círculo do picadeiro, e é ele que apaga as velas que cercam o cadáver depois que Kantor deixa o corpo e volta para a lateral do palco.

A ronda dos personagens dura um bom momento, agora ao som da música mais melodiosa, ouvida na segunda parte do espetáculo. A porta se abre uma última vez para que se veja as três Servas da Rainha e logo se fecha. Ao fim, é o esqueleto quem encara a plateia. Só ele restou em cena.

Este curto espetáculo, de 36 minutos, serve como exemplo da importância de Maeterlinck para a reflexão e a prática dos encenadores modernos e resume, de forma especialmente feliz, a trajetória de Kantor, da qual eu gostaria de destacar alguns procedimentos que considero representativos de sua poética e que são empregados por ele também em *Máquina do amor e da morte*.

Começamos pelo circo, que constitui a atmosfera na qual evoluem os personagens. Krzysztof Miklaszewski, em longa entrevista com Kantor em 1983, lembra que o Cricot 2, criado em 1955, recebeu

esse nome em homenagem ao grupo Cricot original, que existiu na Polônia entre 1933 e 1939, e que a palavra é o anagrama de “eis aqui o circo” (em polonês, *to cyrk*). Mais do que aplicar adereços, figurinos e *gags* circenses em sua lida com o material dramaturgico, Kantor submete-o ao que chamou de “bufonada intelectual.”⁸⁷ Isso se inclui no procedimento de criação de uma “esfera cênica” independente do texto e que precisa estar bastante forte antes de poder “suportar” o material textual.⁸⁸ Além disso, Kantor observa que o circense não é considerado ator, não é revestido de sua dignidade, sobrevivendo na periferia da cultura, fazendo parte da “realidade do nível mais baixo”.⁸⁹

A morte de Tintagiles está na *Máquina do amor e da morte*, mas ali estão também muitos outros traços da obra de Kantor, a começar pela presença do diretor em cena, como um anteparo para dificultar a criação da sempre consoladora ilusão. E estão ali ainda a vida exposta a partir da não vida; o artifício cênico exibido e desvendado em suas engrenagens e mecanismos; a emoção suscitada pela música e contida pelo desenho do espetáculo; a galeria de personagens e acessórios que se comunicam com os de outras montagens (o cavalo e Eu aos 6 anos, de *Que morram os artistas*; o esqueleto de *Onde estão as neves de outrora*; a porta e a noiva de *Wielopole-Wielopole*, que aqui ressurgem na menina de branco; o Tipo Suspeito, diretamente trazido de *A classe morta*). E, para concluir

87 KANTOR, Tadeusz. *El teatro es, ante todo*, arte. Madrid: Publicaciones La Puerta Estrecha, 2011, p. 28.

88 KANTOR, Tadeusz. *El teatro es, ante todo*, arte, op. cit., p. 10.

89 “Nós podemos perceber a grandeza desaparecida apenas pelo viés da realidade viva, cotidiana, de um nível inferior, a morte através do cotidiano e de sua pobreza. A ficção / do drama / através do lugar real do nível mais baixo.” KANTOR, Tadeusz. *Le passage vénérable de l’au-delà au monde des vivants*. (Passagem venerável do além para o mundo dos vivos). In: Programa do espetáculo *Qu’ils crèvent les artistes*.

este levantamento, que está longe de ser exaustivo, eu ressaltaria a ideia da ronda, da ciranda dos atores que, mambembes, retornam ao picadeiro e à roda da fortuna.

Além de fugir da ilusão, da imitação, da repetição do que já existe, bandeira dos simbolistas em combate contra o naturalismo, Kantor quer desmascarar o comodismo da imitação acrítica das vanguardas que, segundo ele, resultaria também em procedimentos ilusionistas, mesmo no âmbito da arte abstrata.⁹⁰ A opção pela morte como fio condutor de sua obra é a opção pela radical não imitação. Segundo ele, ninguém pode dizer que passou pela experiência da morte – ao contrário, ela é o “inimaginável absoluto”. E atalha: “Não ‘imito’ a morte, eu manipulo signos.”⁹¹

A declaração de Kantor sintetiza a operação artística que tentamos acompanhar neste ensaio por meio da análise de quatro das peças da dramaturgia da primeira fase de Maeterlinck: a recusa da ilusão como produto da imitação e a busca da criação de sentidos pelo jogo dos elementos em sua realidade cênica, articulados, configurados em uma obra que lhes atribui valor composicional e não prioritariamente mimético.

Fátima Saadi

Rio, 12 de julho de 2022

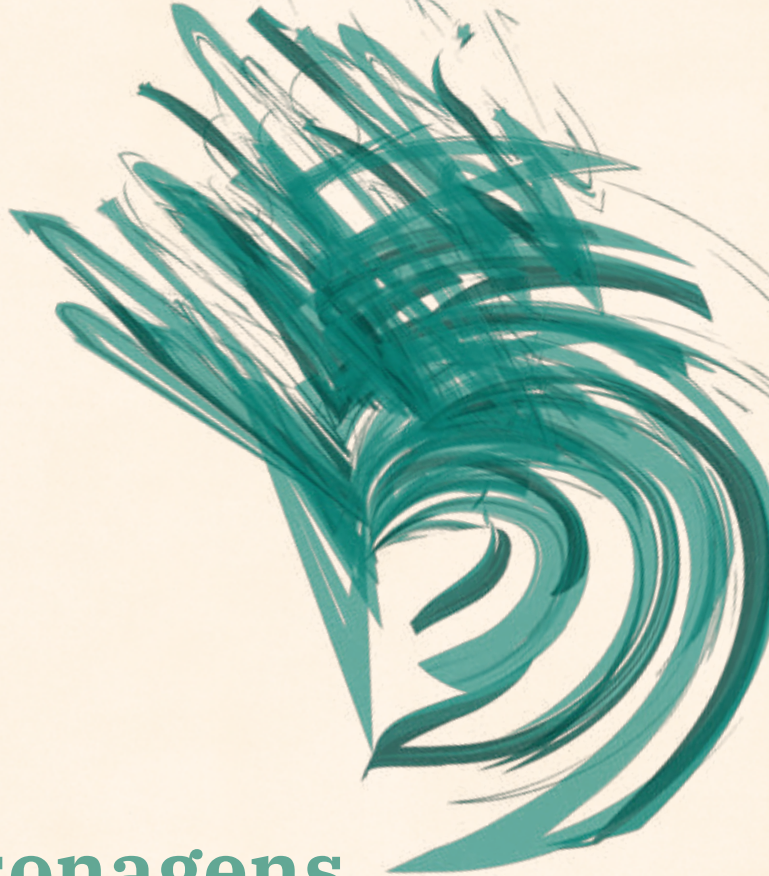


90 KANTOR, Tadeusz. Entretien à Yvon David (1978). In: *Entretiens*, op. cit., p. 47.

91 KANTOR, Tadeusz. Entretien à Guy Scarpetta (1983). In: *Entretiens*, op. cit., p. 67.



OS
CEGOS
1890



Personagens

O PADRE

TRÊS CEGOS DE NASCENÇA

O CEGO MAIS VELHO

O QUINTO CEGO

O SEXTO CEGO

TRÊS VELHAS CEGAS QUE REZAM

A CEGA MAIS VELHA

UMA JOVEM CEGA

UMA CEGA LOUCA

Uma floresta setentrional muito antiga, de aspecto eterno sob um céu profundamente estrelado. – No meio, e em direção ao fundo da noite, está sentado um padre muito velho, envolto em um grande capote preto. O busto e a cabeça, ligeiramente inclinados para trás e mortalmente imóveis, apoiam-se no tronco de um carvalho imenso e cavernoso. O rosto é de uma palidez imutável de cera e os lábios violáceos estão entreabertos. Os olhos mudos e fixos não olham mais o lado visível da eternidade e parecem ensanguentados por uma grande quantidade de dores imemoriais e de lágrimas. Os cabelos, de uma brancura muito grave, caem em mechadas espigadas e esparsas sobre o rosto, mais iluminado e mais cansado que tudo o que o cerca no silêncio atento da morna floresta. As mãos macilentas estão rigidamente postas sobre as coxas. – À direita, seis velhos cegos estão sentados em pedras, tocos de árvores e folhas mortas. – À esquerda, diante dos velhos, porém separadas deles por uma árvore arrancada e por pedaços de rocha, estão sentadas seis mulheres, também cegas. Três delas rezam e se lamentam numa voz surda e ininterrupta. Uma outra é muito velha. A quinta, em atitude de muda loucura, tem no colo uma criança pequena, que dorme. A sexta é de uma juventude esplendorosa e sua cabeleira inunda toda a sua pessoa. As cegas vestem, assim como os velhos, trajes amplos, escuros e semelhantes. A maioria espera, com os cotovelos sobre os joelhos e o rosto entre as mãos e todos parecem ter perdido o hábito do gesto inútil e não voltam mais a cabeça a cada rumor abafado e inquieto da ilha. Grandes árvores fúnebres, teixos, salgueiros-chorões e ciprestes cobrem-nos com suas sombras fiéis. Um tufo de longos asfódelos doentios floresce, não longe do padre, dentro da noite. Está extraordinariamente escuro, apesar do luar que aqui e ali se esforça para afastar por um momento as trevas das folhagens.

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Ele ainda não voltou?

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Você me acordou!

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Eu também estava dormindo.

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Ele ainda não voltou?

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Não estou escutando nada vindo.

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Já está na hora de voltar para o asilo.

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Seria preciso saber onde estamos.

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Está frio desde que ele se foi.

O CEGO MAIS VELHO – Alguém sabe onde estamos?

A CEGA MAIS VELHA – Andamos por muito tempo; devemos estar muito longe do asilo.

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Ah! As mulheres estão defronte de nós?

A CEGA MAIS VELHA – Estamos sentadas defronte de vocês.

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Esperem, vou até vocês. (*Ele se levanta e bate.*) – Onde vocês estão? – Falem! para eu ouvir onde vocês estão!

A CEGA MAIS VELHA – Aqui; estamos sentadas numas pedras.

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA (*Ele avança e se choca com o tronco de árvore e os pedaços de pedra.*) – Há alguma coisa entre nós...

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – É melhor não sair do seu lugar!

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Onde vocês estão sentadas? –
Querem vir para perto de nós?

A CEGA MAIS VELHA – Não arriscamos nos levantar!

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Por que ele nos separou?

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Rezam, no lado das mulheres.

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – É; as três velhas estão rezando.

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Não é hora de rezar!

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Vocês vão poder rezar daqui a pouco, no dormitório.

(As três velhas continuam suas orações.)

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Eu gostaria de saber ao lado de quem estou sentado.

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Acho que estou perto de você.

(Eles tateiam em torno de si.)

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Não conseguimos nos tocar!

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – No entanto, não estamos longe um do outro. *(Tateia em torno de si e bate com seu bastão no quinto cego, que geme baixo.)* O que não ouve está entre nós dois.

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Não estou ouvindo todo mundo; éramos seis agora mesmo.

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Estou começando a entender. Vamos perguntar também às mulheres; precisamos saber o que esperar. Continuo a ouvir as três velhas rezando; será que estão juntas?

A CEGA MAIS VELHA – Elas estão sentadas a meu lado, numa pedra.

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Eu estou sentado sobre folhas mortas!

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – E a cega bonita, onde está?

A CEGA MAIS VELHA – Perto das que estão rezando.

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – E a louca com o filho?

A JOVEM CEGA – Ele está dormindo; não o acordem!

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Ah! Como você está longe de nós! Achei que estava diante de mim.

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Nós sabemos, mais ou menos, tudo o que é preciso saber; vamos conversar um pouco, enquanto esperamos a volta do padre.

A CEGA MAIS VELHA – Ele nos disse para esperá-lo em silêncio.

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Não estamos numa igreja.

A CEGA MAIS VELHA – Vocês não sabem onde estamos.

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA¹ – Fico com medo quando não falo.

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Você sabe aonde o padre foi?

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Estou achando muito longa a ausência dele.

1 Na edição utilizada, de 1911, e também na de 1929 (MAETERLINCK, Maurice. *Théâtre*, v. 1. Paris: Eugène Fasquelle), o personagem aparece designado apenas como TERCEIRO CEGO. Corrigimos essa e outras discrepâncias semelhantes, mas não vamos assinalá-las todas por nos parecerem simples erros de edição.

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – O padre está velho demais.

Parece que já há algum tempo ele próprio não enxerga. E não quer admitir, de medo que outra pessoa venha tomar o lugar dele; desconfio que ele praticamente não enxerga mais. Precisamos de outro guia: ele não nos ouviu mais, e nós somos muito numerosos. Na casa, só ele e as três religiosas enxergam; e são todos mais velhos que nós! – Tenho certeza de que ele fez a gente se perder e agora está tentando encontrar o caminho. Aonde é que ele foi? – Ele não tem o direito de nos largar aqui...

A CEGA MAIS VELHA – Ele foi muito longe; acho que falou sério com as mulheres.

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Ele só fala com as mulheres. – E nós, não existimos mais? – Motivos de queixa não faltam!

O CEGO MAIS VELHO – E você se queixaria a quem?

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Não sei ainda; veremos; veremos. – Mas aonde ele foi, afinal? Vou perguntar às mulheres.

A CEGA MAIS VELHA – Ele estava cansado por causa da longa caminhada. Acho que se sentou por um momento no meio de nós. Já faz alguns dias que anda muito triste e muito fraco. Desde que o médico morreu, ele sente medo. Está muito só. Quase não fala mais. Não sei o que aconteceu. Ele queria sair hoje a qualquer custo. Disse que queria ver a Ilha uma última vez, ensolarada, antes do inverno. Parece que o inverno vai ser muito longo e muito frio e que o gelo já vem vindo do norte. Ele estava muito aflito; dizem que as tempestades dos últimos dias encheram o rio e que todos os diques estão avariados. Ele disse também que o mar o apavorava; parece

que o mar se agita sem razão, e que as falésias da Ilha não são mais suficientemente altas. Ele queria ver; mas não nos disse o que foi que viu. – Agora, acho que foi buscar pão e água para a louca. Disse que seria preciso ir muito longe... Temos que esperar.

A JOVEM CEGA – Ele pegou minhas mãos, quando partiu, e as suas mãos tremiam como se estivesse com medo. Depois me abraçou...

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Ah! ah!

A JOVEM CEGA – Perguntei o que tinha acontecido. Ele me disse que não sabia. Ele me disse que o reinado dos velhos ia acabar, talvez...

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – O que ele quis dizer ao dizer isso?

A JOVEM CEGA – Não entendi. Ele me disse que ia para os lados do farol.

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Há um farol?

A JOVEM CEGA – Há, no norte da Ilha. Acho que não estamos longe. Ele disse que via a claridade do farol até aqui, nas folhas. Ele nunca me pareceu tão triste quanto hoje, e acho que fazia dias que ele chorava. Não sei por que eu chorava também, sem vê-lo. Não ouvi quando ele se foi. Não perguntei mais nada. Eu percebi que ele sorriu de modo muito sério; eu percebi que ele fechou os olhos e queria se calar...

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Ele não nos disse nada disso!

A JOVEM CEGA – Vocês não o escutam quando ele fala!

A CEGA MAIS VELHA – Vocês todos resmungam quando ele fala!

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Ele nos disse só “Boa noite” quando foi embora.

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Já deve ser bem tarde.

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Ele disse “Boa noite” duas ou três vezes quando foi embora, como se fosse dormir. Percebi que ele me olhava ao dizer: “Boa noite, boa noite!” – A voz muda quando se olha alguém fixamente.

O QUINTO CEGO – Tende piedade dos que não veem!

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Quem é que está falando assim sem motivo?

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Acho que é aquele que não ouve.

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Cala a boca! – não é mais hora de mendigar!

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Onde será que ele foi buscar pão e água?

A CEGA MAIS VELHA – Ele foi na direção do mar.

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Na idade dele não se vai assim em direção ao mar.

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Nós estamos perto do mar?

A VELHA CEGA – Estamos; parem de falar um momento; aí conseguirão ouvi-lo.

(Murmúrio de mar próximo e muito calmo contra as falésias.)

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Só estou ouvindo as três velhas que rezam!

A CEGA MAIS VELHA – Escutem, dá para ouvir através das preces delas.

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – É, ouço algo não muito longe de nós.

O CEGO MAIS VELHO – O mar estava dormindo; parece que agora está despertando.

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Ele não fez bem de nos trazer aqui; não gosto de ouvir esse barulho.

O CEGO MAIS VELHO – Vocês sabem que a Ilha não é grande e que dá para ouvir o mar assim que se sai do asilo.

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Eu nunca ouvi.

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Parece que ele está muito próximo de nós hoje; não gosto de ouvi-lo tão de perto.

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Eu também não; aliás, nós não pedimos para sair do asilo.

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Nunca tínhamos vindo até aqui; era inútil nos trazer tão longe.

A CEGA MAIS VELHA – O tempo estava lindo de manhã; ele quis que aproveitássemos os últimos dias de sol, antes de nos trancarmos o inverno todo no asilo.

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Mas eu prefiro ficar no asilo.

A CEGA MAIS VELHA – Ele disse também que seria bom conhecermos um pouco a ilhazinha onde estamos. Ele mesmo nunca a percorreu toda; há uma montanha que ninguém nunca subiu, vales aos quais não se gosta de descer

e grutas onde pessoa alguma entrou até hoje. Disse enfim que não se deve esperar o sol sempre sob as abóbadas do dormitório; queria nos levar até a beira do mar. Foi sozinho.

O CEGO MAIS VELHO – Ele tem razão; é preciso querer viver.

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Mas não há nada para ver aqui fora!

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Estamos ao sol agora?

O SEXTO CEGO – Não creio; acho que já é muito tarde.

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Que horas são?

OS OUTROS CEGOS – Não sei. – Ninguém sabe.

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Ainda está claro? (*Para o sexto cego.*) – Onde está você? – Olhe; você que enxerga um pouco, olhe!

O SEXTO CEGO – Acho que está muito escuro; quando faz sol, eu vejo uma linha azul por baixo das pálpebras; a última que eu vi já tem muito tempo; mas agora não estou notando mais nada.

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Eu sei que é tarde quando fico com fome; e eu estou com fome.

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Mas olhe para o céu, talvez você veja alguma coisa!

(Todos levantam a cabeça em direção ao céu, com exceção dos três cegos de nascença, que continuam a olhar para o chão.)

O SEXTO CEGO – Não sei se estamos ao ar livre.

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – A voz ressoa como se estivéssemos numa gruta.

O CEGO MAIS VELHO – Acho que ressoa assim porque está de noite.

A JOVEM CEGA – Parece que sinto o luar nas minhas mãos.

A CEGA MAIS VELHA – Acho que há estrelas; eu as ouço.

A JOVEM CEGA – Eu também.

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Não ouço ruído algum.

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Só ouço o ruído da nossa respiração.

O CEGO MAIS VELHO – Acho que as mulheres têm razão.

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Nunca ouvi as estrelas.

OS DOIS OUTROS CEGOS DE NASCENÇA – Nós também não.

(Uma revoada de pássaros noturnos penetra de repente por entre as folhagens.)

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Escutem! escutem! – O que é isso acima de nós? – Vocês estão ouvindo?

O CEGO MAIS VELHO – Alguma coisa passou entre o céu e nós!

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Não conheço a natureza desse ruído. – Eu gostaria de voltar para o asilo.

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Teríamos que saber onde estamos!

O SEXTO CEGO – Tentei me levantar; mas à minha volta só há espinhos; não tenho mais coragem de estender as mãos.

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Teríamos que saber onde estamos!

O CEGO MAIS VELHO – Não dá pra saber!

O SEXTO CEGO – Devemos estar muito longe de casa, não reconheço mais nenhum dos ruídos.

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Faz tempo que estou sentindo cheiro de folhas mortas!

O SEXTO CEGO – No passado, alguém viu a Ilha e pode nos dizer onde estamos?

A CEGA MAIS VELHA – Já éramos todos cegos quando chegamos aqui.

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Não, nunca vimos.

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Não vamos nos preocupar inutilmente; ele logo vai voltar; vamos continuar esperando, mas, daqui por diante, não vamos mais sair com ele.

O CEGO MAIS VELHO – Não podemos sair sozinhos.

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Não sairemos mais; eu prefiro não sair.

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Nós não estávamos com vontade de sair, ninguém tinha pedido pra sair.

A CEGA MAIS VELHA – Era dia de festa na Ilha; nós sempre saímos nos dias de festa.

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Ele veio bater no meu ombro quando eu ainda estava dormindo, e me disse: “Acorde, acorde, está na hora, o sol já vai alto!” – Será que era verdade? Eu não reparei. Nunca vi o sol.

O CEGO MAIS VELHO – Vi o sol quando eu era muito jovem.

A CEGA MAIS VELHA – Eu também; faz muitos anos; quando eu era criança; mas quase já não lembro mais.

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Por que ele quer que a gente saia toda vez que faz sol? Que diferença faz para nós? Eu nunca sei se estou passeando ao meio-dia ou à meia-noite.

O SEXTO CEGO – Eu prefiro sair ao meio-dia; pressinto claridades intensas; e meus olhos fazem grandes esforços para se abrir.

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Eu prefiro ficar no refeitório, perto da lareira; o fogo estava bem forte hoje de manhã...

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Ele podia nos levar para tomar sol no pátio mesmo; ali as muralhas nos protegem; não se pode sair, não se precisa ter medo de nada quando a porta está fechada; – e eu sempre a fecho. – Por que você está cutucando meu cotovelo esquerdo?

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Eu não encostei em você; daqui eu não te alcanço.

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Estou dizendo que alguém cutucou meu cotovelo.

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Não foi nenhum de nós.

A CEGA MAIS VELHA – Meu Deus! meu Deus! digam, afinal, onde estamos!

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Não podemos esperar eternamente!

(Ao longe ressoam, muito lentas, doze badaladas de um relógio.)

A CEGA MAIS VELHA – Ai! Como estamos longe do asilo!

O CEGO MAIS VELHO – É meia-noite!

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – É meio-dia! – Alguém sabe ao certo? – Falem!

O SEXTO CEGO – Não sei, mas acho que estamos na sombra.

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Estou estranhando tudo aqui; dormimos tempo demais!

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Estou com fome!

OS OUTROS CEGOS – Estamos com fome e com sede!

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Faz muito tempo que estamos aqui?

A CEGA MAIS VELHA – Tenho a impressão de estar aqui há séculos!

O SEXTO CEGO – Estou começando a entender onde estamos.

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Teríamos que andar na direção do relógio que deu meia-noite.

(Subitamente, todos os pássaros noturnos se alvoroçam na escuridão.)

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Vocês ouviram? – Ouviram?

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Nós não estamos sozinhos aqui!...

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Faz tempo que tenho essa desconfiança: alguém está nos escutando. – Ele voltou?

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Não sei o que é; está acima de nós.

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Os outros não ouviram nada? – Vocês não falam nunca!

O CEGO MAIS VELHO – Ainda estamos à escuta.

A JOVEM CEGA – Ouço asas ao meu redor!

A CEGA MAIS VELHA – Meu Deus! meu Deus! diga então onde estamos!

O SEXTO CEGO – Estou começando a entender onde estamos... O asilo é do outro lado do rio largo; nós cruzamos a ponte velha. Ele nos levou para o norte da Ilha. Não estamos longe do rio, e talvez o ouvíssemos se escutássemos um momento... Se ele não voltar, seria preciso ir até a beira da água... Ali passam, dia e noite, grandes navios e os marinheiros nos veriam na margem. É possível que a gente esteja na floresta que cerca o farol; mas não sei o caminho para sair daqui... Alguém quer me seguir?

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Vamos continuar sentados! – Vamos esperar, vamos esperar; – não sabemos em que direção está o rio largo e há pântanos em volta do asilo; vamos esperar, vamos esperar... Ele vai voltar; tem que voltar!

O SEXTO CEGO – Alguém sabe por que foi que viemos? Ele nos explicou enquanto caminhávamos.

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Não prestei atenção.

O SEXTO CEGO – Alguém o escutou?

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – É preciso escutá-lo daqui por diante.

O SEXTO CEGO – Algum de nós nasceu na Ilha?

O CEGO MAIS VELHO – Você sabe muito bem que viemos de outros lugares.

A CEGA MAIS VELHA – Viemos de além-mar.

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Eu achei que ia morrer, durante a travessia.

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Eu também; – viemos juntos.

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Somos todos três da mesma paróquia.

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Dizem que dá para vê-la daqui, quando o tempo está claro; – lá, ao norte. – Ela não tem campanário.

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Aportamos aqui por acaso.

A CEGA MAIS VELHA – Eu venho de outro canto...

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – De onde a senhora vem?

A CEGA MAIS VELHA – Não ousou sequer pensar nisso... Não lembro de quase nada quando falo de lá... Já faz muito muito tempo... Era mais frio que aqui...

A JOVEM CEGA – Já eu venho de muito longe...

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – De onde você veio?

A JOVEM CEGA – Não sei dizer. Como posso explicar? – É muito longe daqui; para além dos oceanos. Venho de um país enorme... Só poderia mostrá-lo por gestos; porém nós não enxergamos mais... Andei a esmo tempo demasiado... Mas vi o sol e a água e o fogo, vi montanhas, rostos e flores estranhas... como não existem nesta Ilha; aqui é escuro demais e frio demais... Nunca mais distingui o perfume delas desde que deixei de enxergar... Mas vi meus pais e minhas irmãs... Eu era muito criança naquela época para saber onde estava... Eu ainda brincava à beira-mar... Mas como me lembro de ter visto!... Um dia, olhei a neve do alto de uma montanha... Começava a distinguir aqueles que serão infelizes...

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – O que você quer dizer?

A JOVEM CEGA – Eu às vezes ainda sou capaz de distingui-los pela voz... Tenho recordações que são mais claras quando não penso nelas...

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Eu não tenho recordações...

(Um voo de aves migratórias muito grandes passa com alarido acima das folhagens.)

O CEGO MAIS VELHO – Alguma coisa ainda está passando sob o céu!

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Por que você veio para cá?

O CEGO MAIS VELHO – A quem você está perguntando isso?

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – À nossa jovem irmã.

A JOVEM CEGA – Disseram que ele poderia me curar. Ele disse que um dia eu voltaria a enxergar e então poderia deixar a Ilha...

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Todos nós gostaríamos de deixar a Ilha!

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Vamos ficar aqui para sempre!

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Ele está velho demais; não vai ter tempo de nos curar!

A JOVEM CEGA – Minhas pálpebras são grudadas, mas sinto que meus olhos têm vida...

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – As minhas são abertas.

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Eu durmo de olhos abertos.

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Não falemos dos nossos olhos!

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Não faz muito tempo que você está aqui, não é?

O CEGO MAIS VELHO – Uma noite ouvi, durante a prece, do lado das mulheres, uma voz que eu não conhecia e percebi, pela sua voz, que você era muito jovem... Eu teria gostado de vê-la, de ouvi-la...

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Eu não percebi.

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Ele nunca nos avisa!

O SEXTO CEGO – Dizem que você é bela como uma mulher que vem de muito longe?

A JOVEM CEGA – Eu nunca me vi.

O CEGO MAIS VELHO – Nós nunca vimos uns aos outros. Nós perguntamos e nós respondemos uns aos outros; vivemos juntos; estamos sempre juntos, mas não sabemos o que somos!... Não adianta tatearmos uns aos outros com as duas mãos; os olhos sabem mais do que as mãos...

O SEXTO CEGO – Eu às vezes vejo as sombras de vocês, quando estão no sol.

O CEGO MAIS VELHO – Nós nunca vimos a casa onde vivemos; é inútil tatear as paredes e as janelas; não sabemos onde vivemos!...

A CEGA MAIS VELHA – Dizem que é um velho castelo muito sombrio e muito miserável, ali nunca se vê a luz, a não ser na torre onde fica o quarto do padre.

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Aqueles que não veem não necessitam de luz.

O SEXTO CEGO – Quando tomo conta do rebanho, nos arredores do asilo, as cabras voltam sozinhas para casa, ao perceberem, à noite, a luz da torre... – Guiado por elas, nunca me extraviei.

O CEGO MAIS VELHO – Já faz anos e anos que estamos juntos, e nunca nos vimos! É como se estivéssemos sempre sozinhos!... É preciso ver para amar...

A CEGA MAIS VELHA – Eu às vezes sonho que enxergo...

O CEGO MAIS VELHO – Já eu só enxergo quando sonho.

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Normalmente, só sonho à meia-noite.

(Uma rajada de vento sacode a floresta e as folhas caem em massas escuras.)

O QUINTO CEGO – Alguém veio nos avisar?

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – É inútil responder; ele não ouve nada.

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – É preciso reconhecer que os surdos são muito infelizes!

O CEGO MAIS VELHO – Estou cansado de ficar sentado!

O SEXTO CEGO – Estou cansado de ficar aqui!

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Acho que estamos tão longe uns dos outros... Vamos tentar nos aproximar um pouco; – está ficando frio...

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Não tenho coragem de me levantar! É melhor cada um continuar onde está.

O CEGO MAIS VELHO – Não sabemos o que pode haver entre nós.

O SEXTO CEGO – Acho que minhas duas mãos estão sangrando; tentei me levantar.

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Estou ouvindo você se inclinar na minha direção.

(A cega louca esfrega com violência os olhos, gemendo e se voltando obstinadamente na direção do padre imóvel.)

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Estou ouvindo também um outro ruído...

A CEGA MAIS VELHA – Acho que é a nossa pobre irmã esfregando os olhos.

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Ela não faz outra coisa; eu a ouço todas as noites.

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Ela é louca; ela nunca diz nada.

A CEGA MAIS VELHA – Ela não fala desde que teve o filho... Parece estar sempre com medo...

O CEGO MAIS VELHO – Você não tem medo aqui?

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Você quem?

O CEGO MAIS VELHO – Vocês todos!

A CEGA MAIS VELHA – Sim, temos medo, sim!

A JOVEM CEGA – Temos medo há muito tempo!

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Por que está perguntando isso?

O CEGO MAIS VELHO – Não sei por que perguntei!... Parece que, de repente, estou ouvindo alguém chorar!...

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Não é preciso ter medo; acho que é a louca...

O CEGO MAIS VELHO – E tem mais outra coisa... Tenho certeza de que tem mais outra coisa... Não é só disso que eu tenho medo...

A CEGA MAIS VELHA – Ela chora sempre quando vai amamentar a criança.

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Só ela chora assim!

A CEGA MAIS VELHA – Dizem que, às vezes, ela ainda enxerga...

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Não se ouve os outros chorarem...

O CEGO MAIS VELHO – É preciso enxergar para chorar...

A JOVEM CEGA – Sinto cheiro de flores ao nosso redor...

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Só sinto o cheiro da terra!

A JOVEM CEGA – Há flores, há flores ao nosso redor!

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Só sinto o cheiro da terra!

A CEGA MAIS VELHA – Senti cheiro de flores no vento...

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Só sinto o cheiro da terra!

O CEGO MAIS VELHO – Acho que elas têm razão.

O SEXTO CEGO – Onde elas estão? – Vou colhê-las.

A JOVEM CEGA – À sua direita, levante-se.

(O sexto cego se levanta lentamente e avança tateando, chocando-se com moitas e árvores, em direção aos asfódelos que ele quebra e esmaga ao passar.)

A JOVEM CEGA – Você está quebrando caules verdes! Eu ouvi!
Pare! pare!

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Não se importe com as flores,
mas pense na volta!

O SEXTO CEGO – Não tenho coragem de voltar sobre meus passos!

A JOVEM CEGA – Não é preciso voltar! – Espere. *(Ela se levanta.)*
– Ai! Como o chão está frio! Vai congelar! – *(Avança sem hesitação em direção aos asfódelos estranhos e pálidos, mas é impedida pela árvore derrubada e pelos pedaços de pedra próximos às flores.)* – Elas estão aqui! – Não consigo alcançá-las; elas estão do seu lado.

O SEXTO CEGO – Acho que vou colhê-las.

(Ele colhe, tateando, as flores que foram poupadas e as oferece à jovem; os pássaros noturnos alçam voo.)

A JOVEM CEGA – Acho que vi essas flores outrora... Não sei mais o nome delas... Mas como elas estão doentes, e como o caule está mole! Quase não as reconheço mais... Acho que é a flor dos mortos... *(Trança os asfódelos em seu cabelo.)*

O CEGO MAIS VELHO – Estou ouvindo o barulho do seu cabelo.

A JOVEM CEGA – São as flores.

O CEGO MAIS VELHO – Nós não veremos você...

A JOVEM CEGA – Eu também não me verei... Estou com frio.

(Nesse momento, o vento se levanta na floresta, e o mar ruga, repentina e violentamente, contra falésias muito próximas.)

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Trovões!

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Acho que está se armando uma tempestade.

A CEGA MAIS VELHA – Acho que é o mar.

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – O mar? – Será que é o mar? – Mas ele está a dois passos de nós! – Está muito perto! Eu ouço por todos os lados! Deve ser alguma outra coisa!

A JOVEM CEGA – Eu ouço o barulho das ondas a meus pés.

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Acho que é o vento nas folhas mortas.

O CEGO MAIS VEHO – Acho que as mulheres têm razão.

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Ele vai chegar até aqui!

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – O vento vem de onde?

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Vem do mar.

O CEGO MAIS VELHO – Ele vem sempre do lado do mar; o mar nos cerca de todos os lados. Ele não pode vir mesmo de outro lugar...

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Chega de pensar no mar!

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Mas é preciso pensar, visto que ele vai nos alcançar!

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Vocês nem sabem se é isso mesmo...

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Ouço as ondas como se eu fosse mergulhar nelas as duas mãos! Não podemos continuar aqui! As ondas talvez já estejam ao nosso redor!

O CEGO MAIS VELHO – Aonde vocês querem ir?

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Tanto faz! Qualquer lugar! Não quero mais ouvir o barulho dessa água! Vamos embora! Vamos embora!

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Parece que estou ouvindo uma outra coisa. – Escutem!

(Ouve-se um ruído de passos apressados e distantes, sobre as folhas secas.)

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Alguma coisa está se aproximando!

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – É ele que está vindo! está vindo! está de volta!

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Ele vem a passos pequeninos, como uma criancinha!...

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Hoje não vamos cobri-lo de acusações.

A CEGA MAIS VELHA – Não parecem passos de um homem!

(Um enorme cachorro entra na floresta e passa diante dos cegos. – Silêncio.)

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Quem está aí? – Quem é?
– Tenha compaixão de nós, estamos esperando há tanto tempo! *(O cão para e vem pousar as patas dianteiras nos joelhos do cego.)* Ah! Ah! O que você colocou sobre meus joelhos? O que é?... É um animal? – Acho que é um cachorro... ah! ah! é o cachorro! é o cachorro do asilo! Vem cá! vem cá!

OS OUTROS CEGOS – Aqui! Aqui!

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Ele veio nos libertar! Ele seguiu nossos rastros até aqui. Está lambendo minhas mãos como se fizesse séculos que não me vê!

OS OUTROS CEGOS – Aqui! aqui!

O CEGO MAIS VELHO – Quem sabe vem alguém atrás dele?

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Não, não, ele está sozinho. – Não ouço nada se aproximar. – Não precisamos de outro guia; melhor que ele não há. Ele vai nos levar aonde quisermos ir; ele nos obedecerá...

A CEGA MAIS VELHA – Não me arrisco a segui-lo.

A JOVEM CEGA – Nem eu.

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Por que não? Ele vê melhor que nós.

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Não vamos dar ouvidos às mulheres!

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Alguma coisa mudou no céu: estou respirando melhor; o ar está puro agora...

A CEGA MAIS VELHA – É o vento do mar que passa ao nosso redor.

O SEXTO CEGO – Parece que vai clarear; acho que o sol está nascendo....

A CEGA MAIS VELHA – Acho que vai esfriar...

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Nós vamos encontrar o caminho. Ele está me arrastando... está me arrastando. Está louco de alegria! – Não consigo mais controlá-lo!... Sigam-me! sigam-me! Vamos voltar para casa!...

(Ele se levanta, arrastado pelo cão que o leva para junto do padre imóvel, e para.)

OS OUTROS CEGOS – Onde você está? Onde você está? – Aonde está indo? – Cuidado!

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Esperem! esperem! Não me sigam ainda; eu volto... Ele parou. – O que há? Ah! ah! Encostei em alguma coisa muito fria!

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – O que você disse? Mal conseguimos ouvir a sua voz.

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Toquei!... Acho que toquei num rosto!

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – O que você disse? – Mal conseguimos ouvir você. O que houve? – Onde você está? – Já está tão longe assim?

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Ah! ah! ah! – Não sei ainda o que é... – Há um morto entre nós!

OS OUTROS CEGOS – Um morto entre nós? Onde você está? Onde você está?

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Tem um morto aqui conosco, estou dizendo! ah! ah! toquei o rosto de um morto! – Vocês estão sentados ao lado de um morto! Algum de nós deve ter morrido subitamente! Mas falem logo, para eu saber, afinal, quem está vivo! E então? Respondam, respondam todos juntos!

(Os cegos respondem um depois do outro, com exceção da cega louca e do cego surdo; as três velhas interromperam as orações.)

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Não distingo mais a voz de cada um!... Vocês falaram todos do mesmo modo! Com a voz tremida!

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Dois não responderam... Onde estão? *(Toca com seu bastão o quinto cego.)*

O QUINTO CEGO – Ai! ai! Eu tinha pegado no sono; me deixem dormir!

O SEXTO CEGO – Não é ele. – E a louca?

A CEGA MAIS VELHA – Está sentada a meu lado; eu a escuto viver.

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Acho... Acho que é o padre! – Ele está de pé! Venham! venham! venham!

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Então ele não está morto!

O CEGO MAIS VELHO – Onde ele está?

O SEXTO CEGO – Vamos ver!...

(Levantam-se todos, com exceção da louca e do quinto cego, e avançam, Tateando, em direção ao morto.)

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – É ele aqui? – É ele?

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – É! é, sim! eu o reconheço!

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Meu Deus! meu Deus! O que vai ser de nós?

A CEGA MAIS VELHA – Padre! padre! – É o senhor? padre, o que aconteceu? – O que o senhor tem? – Responda! – Estamos todos ao seu redor...

O CEGO MAIS VELHO – Tragam água; talvez ele ainda esteja vivo...

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Vamos tentar... Talvez ele consiga nos levar de volta ao asilo...

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – É inútil; não ouço mais o coração dele. – Ele está gelado...

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Ele morreu sem dizer nada.

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Ele poderia ter nos avisado.

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Ah! como ele era velho!... É a primeira vez que toco o rosto dele...

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA (*Tateando o cadáver.*) – Ele é mais alto que nós!...

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Os olhos dele estão bem abertos; morreu de mãos postas...

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Morreu, assim, sem razão...

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Ele não está em pé, está sentado numa pedra...

A CEGA MAIS VELHA – Meu Deus! meu Deus! Eu não sabia nada disso!... nada disso!... Ele estava doente há tanto tempo... Deve ter se sentido mal hoje!... – Ele não se queixava... Seu aperto de mão era sua queixa... Nem sempre a gente entende... A gente nunca entende!... Vamos rezar; ajoelhem-se em volta dele...

(As mulheres se ajoelham gemendo.)

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Não me arrisco a me ajoelhar...

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Não dá pra saber o que tem no chão...

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Ele estava doente?... Não nos disse nada...

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Eu o ouvi falando baixinho ao sair... Acho que falou com a nossa jovem irmã; o que ele disse?

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Ela não quer responder.

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Você não quer mais responder?
– Afinal, onde você está? – Fale!

A CEGA MAIS VELHA – Vocês o fizeram sofrer demais; vocês o fizeram morrer... vocês não queriam mais andar; vocês queriam se sentar nas pedras do caminho para comer; vocês resmungaram o dia todo... Eu o ouvia suspirar... Desanimou...

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Ele estava doente? vocês sabiam?

O CEGO MAIS VELHO – Não sabíamos de nada... Nós nunca o vimos... Quando foi que soubemos alguma coisa sob nossos pobres olhos mortos?... Ele não se queixava... Agora é tarde demais... Já vi três morrerem... mas nunca assim!... Agora, é nossa vez...

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Não fui eu que o fiz sofrer. – Eu não disse nada...

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Eu também não; nós o seguimos sem dizer nada...

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Ele morreu indo buscar água para a louca...

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – O que vamos fazer? Para onde iremos?

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – E o cachorro, onde está?

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Aqui; não quer se afastar do morto.

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Puxa o cachorro! Tira ele daí! Tira!

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Ele não quer sair de perto do morto.

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Nós não podemos esperar ao lado de um morto!... Não podemos morrer aqui em meio às trevas.

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Vamos ficar juntos; não vamos nos afastar; deem as mãos; vamos todos sentar sobre esta pedra... Onde estão os outros?... Venham cá! venham! venham!

O CEGO MAIS VELHO – Onde vocês estão?

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Aqui, estou aqui. Estamos todos juntos? – Cheguem mais perto. – Não vão dar as mãos? – Está muito frio.

A JOVEM CEGA – Ai! Que mãos frias!

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – O que você está fazendo?

A JOVEM CEGA – Estava colocando as mãos dele sobre os meus olhos; achei que de repente eu ia começar a ver...

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Quem está chorando assim?

A CEGA MAIS VELHA – É a louca. Está soluçando.

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Ela não sabe a verdade?

O CEGO MAIS VELHO – Acho que vamos morrer aqui...

A CEGA MAIS VELHA – Talvez venha alguém...

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Acho que as religiosas sairão do asilo...

A CEGA MAIS VELHA – Elas não saem à noite.

A JOVEM CEGA – Elas não saem nunca.

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Acho que os homens do farol principal vão nos descobrir...

A CEGA MAIS VELHA – Eles nunca descem da torre.

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Talvez eles nos vejam...

A CEGA MAIS VELHA – Eles só olham para o mar.

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Está frio!

O CEGO MAIS VELHO – Ouçam as folhas mortas; acho que está geando.

A JOVEM CEGA – Ah! como o chão está duro!

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Estou ouvindo, à minha esquerda, um barulho que não compreendo...

O CEGO MAIS VELHO – É o mar que geme contra os rochedos.

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Achei que fossem as mulheres.

A CEGA MAIS VELHA – Ouço os pedaços de gelo se quebrarem sob as ondas.

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Quem está tremendo assim?
Faz todo mundo tremer na pedra.

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Não consigo mais abrir as mãos.

O CEGO MAIS VELHO – Continuo a ouvir um barulho que não entendo...

PPRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Quem é que está tremendo assim? Faz a pedra tremer!

O CEGO MAIS VELHO – Acho que é uma mulher.

A CEGA MAIS VELHA – Acho que é a louca que treme mais que todos.

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Não se ouve mais a criança.

A CEGA MAIS VELHA – Acho que ainda está mamando.

O CEGO MAIS VELHO – Só ela é capaz de ver onde estamos!

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Estou ouvindo o vento norte.

O SEXTO CEGO – Acho que não há mais estrelas; vai nevar.

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Se um de nós adormecer, será preciso acordá-lo.

O CEGO MAIS VELHO – Mas estou com sono!

(Uma rajada de vento faz as folhas mortas voarem.)

A JOVEM CEGA – Estão ouvindo as folhas mortas? – Acho que alguém está vindo na nossa direção...

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – É o vento; escutem!

TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA – Não vai vir mais ninguém!

O CEGO MAIS VELHO – O pior do frio ainda vai vir...

A JOVEM CEGA – Ouço passos ao longe.

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Só ouço as folhas mortas!

A JOVEM CEGA – Ouço passos muito longe de nós!

SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA – Só ouço o vento norte!

A JOVEM CEGA – Repito: está vindo alguém na nossa direção.

A CEGA MAIS VELHA – Ouço um ruído de passos muito lentos...

O CEGO MAIS VELHO – Acho que as mulheres têm razão!

(Começa a nevar muito.)

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Ai! ai! o que é isso caindo tão gelado sobre as minhas mãos?

SEXTO CEGO – Está nevando!

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Vamos nos juntar mais!

A JOVEM CEGA – Escutem o barulho dos passos!

A CEGA MAIS VELHA – Pelo amor de Deus! fiquem em silêncio um minuto!

A JOVEM CEGA – Estão se aproximando! Estão se aproximando! Escutem!

(Subitamente, ouve-se, nas trevas, o choro do filho da cega louca.)

O CEGO MAIS VELHO – O menino está chorando?

A JOVEM CEGA – Ele enxerga! ele enxerga! Ele deve estar vendo alguma coisa, por isso começou a chorar. *(Pega a criança no colo e vai na direção de onde parece provir o barulho de passos; as outras mulheres a seguem com ansiedade e a cercam.)* Vou ao seu encontro!

O CEGO MAIS VELHO – Tenha cuidado!

A JOVEM CEGA – Ai! como ele chora! – O que ele tem? – Não chore. – Não tenha medo; não há motivo, estamos aqui; estamos com você. – O que você está vendo? – Não tenha medo de nada. – Não chore assim! O que você está vendo? – Diga, o que você está vendo?

A CEGA MAIS VELHA – O barulho de passos se aproxima deste lado; escutem! escutem!

O CEGO MAIS VELHO – Estou ouvindo o roçar de um vestido contra as folhas mortas.

O SEXTO CEGO – É uma mulher?

O CEGO MAIS VELHO – É um barulho de passos?

PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA – Talvez seja o mar nas folhas mortas?

A JOVEM CEGA – Não, não! são passos! são passos! são passos!

A CEGA MAIS VELHA – Logo vamos saber; escutem as folhas mortas!

A JOVEM CEGA – Estou ouvindo, estou ouvindo quase ao nosso lado! escutem! escutem! – O que você está vendo? O que está vendo?

A CEGA MAIS VELHA – Ele está olhando para onde?

A JOVEM CEGA – Ele acompanha o barulho dos passos! – Olhem! olhem! Quando eu o viro, ele se desvira para olhar... Ele enxerga! ele enxerga! ele enxerga! – Ele deve estar vendo alguma coisa estranha!...

A CEGA MAIS VELHA (*Avançando.*) – Suspenda-o acima de nós, para que ele possa ver.

A JOVEM CEGA – Afastem-se! afastem-se! (*Ela suspende a criança acima do grupo dos cegos.*) – Os passos pararam entre nós!...

A CEGA MAIS VELHA – Estão aqui! No meio de nós...

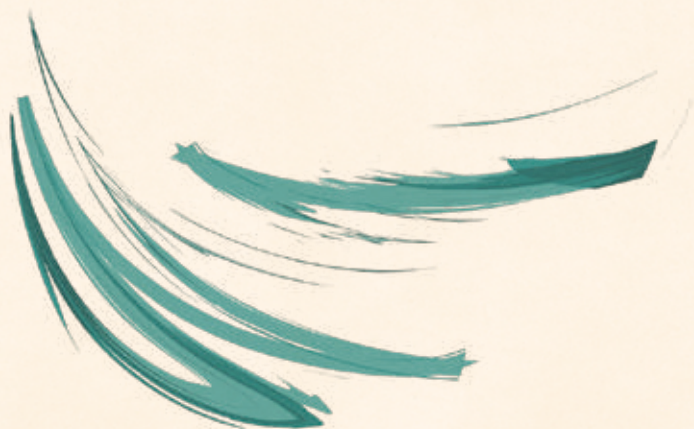
A JOVEM CEGA – Quem são vocês?


(*Silêncio.*)

A CEGA MAIS VELHA – Tenham piedade de nós!

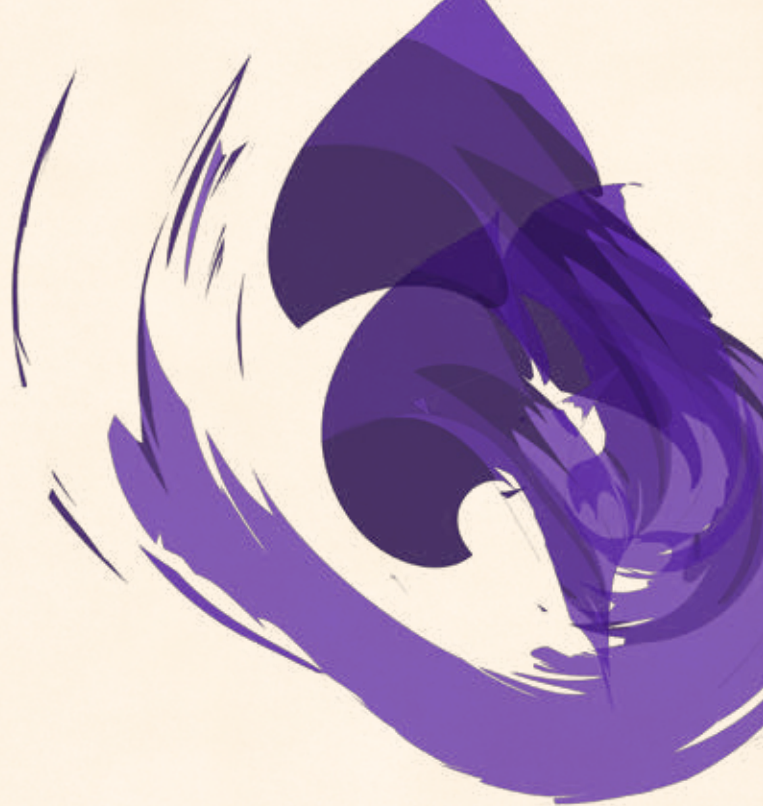
(*Silêncio. – A criança chora ainda mais desesperadamente.*)

FIM





**ALLADINE E
PALOMIDES**
1894



Personagens

ABLAMORE

ASTOLAINE, FILHA DE ABLAMORE

ALLADINE

PALOMIDES

AS IRMÃS DE PALOMIDES

UM MÉDICO

ATO I

Uma parte selvagem dos jardins

Vê-se Ablamore inclinado sobre Alladine adormecida.

ABLAMORE – Acho que o sono reina dia e noite sob estas árvores.

Todas as vezes que ela vem comigo aqui, à noite, mal se senta, adormece. E devo, ai de mim, me considerar feliz... Durante o dia, quando falo com ela e seu olhar cruza, por acaso, com o meu, ele é duro como o de um escravo a quem se acabou de ordenar uma coisa impossível... E, no entanto, esse não é o olhar dela. Eu o vi muitas vezes quando ela pousava os belos olhos em crianças, na floresta, no mar ou no que estava ao seu redor. Ela me sorri como se sorri a um inimigo; e eu só ousei me inclinar sobre ela quando seus olhos não podem mais me ver... Disponho de alguns instantes a cada noite e, no resto do dia, fico a seu lado de olhos baixos... É triste amar tarde demais... Elas não podem compreender que os anos não separam os corações. Eu era chamado de “o rei sábio”... Era sábio porque nada tinha me acontecido até aqui... Há homens que parecem desviar os acontecimentos. Bastava que eu fosse a qualquer lugar para que nada pudesse ocorrer... Nos meus tempos de juventude, eu tinha amigos que pareciam atrair todas as aventuras, mas, nos dias em que eu saía com eles em busca de alegrias e dores, eles voltavam de mãos vazias... Acho que paralisei o destino e, por muito tempo, eu me gabei desse dom. No meu reino todos viviam a salvo... Mas, agora, reconheci que a própria infelicidade vale mais do que o sono e que deve haver uma vida mais ativa e mais elevada que a simples espera... Eles vão ver que eu também tenho força para agitar, quando

quero, a água que parecia morta no fundo dos grandes tonéis do futuro... Alladine! Alladine! Oh! como ela é linda assim, com os cabelos sobre as flores e o carneirinho de estimação e a boca entreaberta e mais fresca que a aurora... Vou beijá-la sem que ela perceba, segurando minha pobre barba branca... *(Ele a beija.)* – Ela sorriu... Devo ter pena dela? Em troca dos poucos anos que me der, um dia será rainha, e eu terei feito algum bem antes de partir... Eles ficarão admirados... Ela própria não sabe de nada... Ah! Ela está acordando em sobressalto ... De onde você vem, Alladine?

ALLADINE – Tive um pesadelo...

ABLAMORE – O que há? Por que você está olhando para aquele lado?

ALLADINE – Alguém passou na estrada.

ABLAMORE – Não ouvi nada...

ALLADINE – Estou lhe dizendo que vai chegar alguém... Aí está! *(Ela mostra um jovem cavaleiro que vem andando entre as árvores, puxando o cavalo pela rédea.)* Não precisa segurar a minha mão, não estou com medo... Ele não nos viu...

ABLAMORE – Quem ousa vir até aqui?... Se eu não soubesse... Acho que é Palomides... É o noivo de Astolaine... Ele ergueu a cabeça... É você, Palomides?

(Entra Palomides.)

PALOMIDES – Sim, meu pai... se é que tenho permissão para desde já chamá-lo assim... Vim antes do dia e da hora...

ABLAMORE – Você é bem-vindo a qualquer hora... Mas o que aconteceu? Nós o esperávamos só daqui a dois dias... Astolaine já chegou?...

PALOMIDES – Não; chega amanhã... Viajamos sem parar. Ela estava cansada e me pediu que viesse na frente... Minhas irmãs chegaram?...

ABLAMORE – Estão aqui há três dias, esperando as suas núpcias...
– Você está com um ar muito feliz, Palomides...

PALOMIDES – Quem não estaria feliz por ter encontrado o que procurava? Antigamente, eu era triste. Mas, agora, os dias me parecem mais leves e mais suaves do que pássaros inofensivos entre as mãos... E se, por acaso, retornam os momentos do passado, eu me aproximo de Astolaine e é como se eu abrisse uma janela sobre a aurora... A alma dela se irradia e toma você nos braços como uma criança que sofre e, sem uma palavra, ela o consola de tudo... Isso será sempre um mistério para mim – Não sei a que pode estar ligado; mas meus joelhos se dobram à minha revelia quando penso a respeito...

ALLADINE – Quero voltar.

ABLAMORE (*Percebendo que Alladine e Palomides se observam furtivamente.*) – Esta é a jovem Alladine, que veio dos confins da Arcádia... Podem se cumprimentar... Está espantado, Palomides?...

PALOMIDES – Meu pai...

(*O cavalo de Palomides faz um movimento brusco que assusta o carneirinho de Alladine.*)

ABLAMORE – Cuidado!... O cavalo assustou o carneirinho de Alladine... Ele vai fugir...

ALLADINE – Não, ele nunca foge... Ficou assustado, mas não vai fugir... Foi minha madrinha quem me deu este carneirinho... Ele não é como os outros. Está a meu lado dia e noite. (*Ela o acaricia.*)

PALOMIDES (*Acariciando-o também.*) – Ele me olha com olhos de criança...

ALLADINE – Ele entende tudo o que acontece.

ABLAMORE – Palomides, já é hora de ir procurar suas irmãs... Elas vão ficar surpresas de ver você...

ALLADINE – Todos os dias elas iam até onde a estrada faz a curva... Eu ia com elas: mas não o esperavam já...

ABLAMORE – Venham; Palomides está coberto de poeira e deve estar cansado... Temos coisas demais para nos dizer, mas não aqui... Amanhã conversaremos sobre elas... Dizem que a aurora é mais sábia que a noite... Vejo que as portas do palácio estão abertas e parecem esperar por nós...

ALLADINE – Não posso me impedir de ter medo quando entro no palácio... Ele é tão grande e eu sou tão pequena, e ainda me perco nele... E também todas essas janelas sobre o mar... Não se consegue contá-las... E os corredores que dão voltas sem razão; e outros que não dão voltas e se perdem entre as paredes... E as salas nas quais não ousa entrar...

PALOMIDES – Entraremos em toda parte...

ALLADINE – Pode-se dizer que não fui feita para habitá-lo ou que ele não foi construído para mim... Uma vez me perdi lá dentro... Empurrei trinta portas antes de rever a luz do dia... E não conseguia sair; a última porta dava para um lago... E as cúpulas que sentem frio durante todo o verão; e as galerias que se dobram sobre si mesmas incessantemente... Há escadas que não levam a lugar nenhum e terraços de onde nada se vê...

ABLAMORE – Você, que nunca abria a boca, está muito falante esta noite...

(Saem.)



ATO II

Cena 1

Vê-se Alladine com a testa encostada numa das janelas que dão para o parque. Entra Ablamore.

ABLAMORE – Alladine...

ALLADINE (*Voltando-se bruscamente.*) – O que é?

ABLAMORE – Oh! como você está pálida... está se sentindo mal?

ALLADINE – Não.

ABLAMORE – O que há no parque? – Você estava olhando a avenida dos repuxos que se descortina da sua janela? – Eles são maravilhosos e incansáveis. Foram construídos um depois do outro, por ocasião da morte de cada uma das minhas filhas... à noite eu os ouço cantar no jardim... Eles me lembram as vidas que representam, e consigo distinguir todas as vozes...

ALLADINE (*Secamente.*) – Eu sei...

ABLAMORE – Desculpe; às vezes eu repito as coisas e a memória já não é a mesma... Não é por causa da idade; ainda não estou velho, graças a Deus; mas os reis têm mil preocupações. Palomides me contou as aventuras dele...

ALLADINE – É?...

ABLAMORE – Ele não fez o que queria ter feito; e os jovens não têm mais vontade. – Ele me espanta. Eu o tinha escolhido

entre mil para minha filha. Ela precisava de uma alma tão profunda quanto a dela. – Ele não fez nada que não seja desculpável, mas eu esperava mais... O que você acha?

ALLADINE – De quê?

ABLAMORE – De Palomides.

ALLADINE – Só o vi uma noite...

ABLAMORE – Ele me espanta – Tudo deu certo para ele até agora.

Ele se empenhava para fazer algo e fazia, sem dizer nada.

– Ele escapava do perigo sem esforço, enquanto outros não podem sequer abrir uma porta sem dar de cara com a morte.

– Ele é desses que os acontecimentos parecem esperar de joelhos. Mas, de um tempo para cá, alguma coisa se partiu. É como se ele não tivesse mais a mesma estrela, e cada passo que ele dá o afasta de si mesmo. – Não sei o que é. – Ele parece não perceber, mas outros podem descobrir... Falemos de outras coisas; a noite está chegando, e eu a vejo crescer ao longo dos muros. Vamos juntos até o bosque de Astolat, como nos outros fins de tarde, quer?

ALLADINE – Hoje não vou sair.

ABLAMORE – Então ficaremos aqui, já que você prefere. Mas a temperatura está agradável e o entardecer está muito bonito. (*Alladine estremece sem que ele perceba.*) Mandei plantar flores ao longo das cercas e queria mostrar a você...

ALLADINE – Não, hoje, não... Se não se importa... Gosto de passear com o senhor... o ar puro, as árvores... mas hoje, não... (*Encolhe-se contra o peito do velho e chora.*) Não estou me sentindo bem.

ABLAMORE – Mas o que você tem? Está quase caindo... Vou chamar...

ALLADINE – Não, não... Não é nada... Já passou...

ABLAMORE – Sente-se. Espere aí...

(Ele corre até a porta do fundo e abre os dois batentes. Vê-se Palomides sentado num banco voltado para essa porta. Ele não teve tempo de desviar os olhos. Ablamore o olha fixamente, sem dizer nada, depois volta para o quarto. Palomides se levanta e se afasta pelo corredor procurando abafar o barulho dos passos. O carneirinho sai do aposento sem que eles se deem conta.)



Cena 2

Uma ponte levadiça sobre o fosso do palácio

Aparecem, um em cada extremidade da ponte, Palomides e Alladine com o carneirinho. – O rei Ablamore está debruçado a uma janela da torre.

PALOMIDES – Você estava saindo, Alladine? – Eu estou voltando.
Fui caçar. – Choveu.

ALLADINE – Nunca atravessei esta ponte.

PALOMIDES – Dá na floresta. Raramente alguém passa por aqui. Preferem fazer um desvio enorme. Acho que têm medo, porque aqui o fosso é mais profundo que em outros pontos, e a água negra que desce das montanhas borbulha horrivelmente entre os muros antes de se lançar no mar. Ela estronda sempre; mas os cais são tão altos que mal dá pra ouvir. É a ala mais deserta do palácio. Só que, deste lado, a floresta é mais bonita, mais antiga e mais extensa que todas as que você já viu. Ela é cheia de árvores extraordinárias e de flores que nasceram por si mesmas – Quer vir?

ALLADINE – Não sei... Tenho medo da água que estronda.

PALOMIDES – Venha, venha; ela estronda sem motivo. Veja o seu carneirinho, está me olhando como se quisesse vir... Venha, venha...

ALLADINE – Não o chame... Ele vai fugir.

PALOMIDES – Venha, venha.

(O carneiro escapa das mãos de Alladine e vem aos pinotes na direção de Palomides, mas escorrega no plano inclinado da ponte levadiça e rola para dentro do fosso.)

ALLADINE – O que foi que ele fez? – Onde ele está?

PALOMIDES – Ele escorregou! Está se debatendo no fundo do turbilhão. Não olhe; não há nada a fazer...

ALLADINE – Você não vai salvá-lo?

PALOMIDES – Salvá-lo? Olha, ele já está no sorvedouro. Em um minuto estará sob as abóbadas e nem Deus vai conseguir pôr os olhos nele outra vez...

ALLADINE – Vá embora! Vá embora!

PALOMIDES – O que foi?

ALLADINE – Vá embora! – Não quero mais ver você!...

(Ablamore entra precipitadamente, pega Alladine e a arrasta bruscamente sem dizer palavra.)



Cena 3

Um apartamento no palácio

Vê-se Ablamore e Alladine.

ABLAMORE – Como você pode ver, Alladine, minhas mãos não tremem, meu coração bate como o de uma criança adormecida e minha voz não se deixou perturbar pela cólera. Não quero mal a Palomides, embora tudo o que ele faz possa parecer imperdoável. Quanto a você, quem poderia querer-lhe mal? Você obedece a leis que desconhece e não podia agir de outra forma. Não vou falar do que se passou no outro dia, ao longo do fosso do palácio e de tudo o que a morte inesperada do carneirinho poderia me revelar, se eu quisesse, por um momento que fosse, acreditar em presságios. Mas, ontem à noite, surpreendi o beijo que vocês trocaram debaixo das

janelas de Astolaine. Naquele momento eu estava no quarto dela. Ela tem uma alma que teme de tal modo perturbar, com uma lágrima ou com um simples movimento de pálpebras, a felicidade de todos os que a cercam, que não saberei jamais se ela percebeu, como eu, esse beijo miserável. Mas sei o quanto ela poderia sofrer. Não vou perguntar nada que você não possa me confessar, mas gostaria de saber se você tinha algum propósito secreto ao acompanhar Palomides até ali, debaixo da janela onde vocês certamente nos viram. Responda sem medo, você já sabe que eu perdoou tudo.

ALLADINE – Eu não o beijei.

ABLAMORE – Como? Você não beijou Palomides e Palomides não beijou você?

ALLADINE – Não.

ABLAMORE – Ah!... Ouça: eu tinha vindo para perdoar tudo... Achei que você tinha agido como quase todos nós agimos, sem que a nossa alma tome parte nisso... Mas, agora, quero saber tudo o que aconteceu... Você ama Palomides e você o beijou debaixo das minhas vistas.

ALLADINE – Não.

ABLAMORE – Não vá embora. Eu não passo de um velho. Não fuja...

ALLADINE – Não estou fugindo.

ABLAMORE – Ah! Ah! Você não está fugindo porque acha que minhas velhas mãos são inofensivas!... Elas ainda são fortes o suficiente para arrancar um segredo!... (*Segura os braços dela.*)

E conseguiriam lutar contra todos aqueles que você prefere...
(*Torce o braço dela atrás da cabeça.*) Ah! você não vai falar!... Pois vai chegar um momento em que toda a sua alma vai esguichar do fundo da dor como uma água pura e viva...

ALLADINE – Não, não!

ABLAMORE – Isso é só o começo... Ainda falta muito, o trajeto é bem longo – e a verdade nua não se esconde entre os rochedos... Será que ela vai aparecer?... Já vejo os gestos dela nos seus olhos, e seu hálito fresco vai lavar o meu rosto... Ah!... Alladine! Alladine!... (*Ele a solta de repente.*) Ouvi seus ossos gemerem como crianças... Eu machuquei você?... Não fique assim, de joelhos diante de mim... Sou eu que me ajoelho a seus pés. (*Faz o que disse.*) Sou um desgraçado... É preciso ter compaixão... Não é só por mim que eu peço... Só tenho uma filha, pobrezinha... Todas as outras morreram... Eu tinha sete ao meu redor... Elas eram belas e cheias de felicidade; e eu não as vi mais... A única que me restava ia morrer também... Ela não amava a vida... Mas, um dia, ela teve um encontro inesperado e eu vi que ela não desejava mais morrer... Não estou pedindo algo impossível...

(*Alladine chora e não responde.*)



Cena 4

O apartamento de Astolaine

Vê-se Astolaine e Palomides.

PALOMIDES – Astolaine, ao encontrar você, por acaso, há alguns meses, tive a impressão de ter finalmente achado o que por tantos anos procurei... Até aquele momento, eu não conhecia toda a extensão da bondade sempre terna e da simplicidade perfeita de uma mulher. Fiquei tão profundamente perturbado que me pareceu que era a primeira vez que eu encontrava um ser humano. Era como se, até ali, eu tivesse vivido num quarto fechado, que você abriu; e percebi, num lampejo, como devia ser a alma dos outros homens e o que a minha própria alma poderia vir a ser... Desde então, conheci você cada vez melhor. Eu a vi agir e, além disso, outras pessoas me falaram muito bem de você.

Houve noites em que eu a deixava, sem falar nada, e ia chorar de admiração num recanto do palácio, simplesmente porque você tinha erguido os olhos, feito um pequeno gesto inconsciente ou aberto um sorriso sem razão aparente, no exato momento em que todas as almas ao seu redor pediam isso e queriam ser satisfeitas. Só você conhecia esses momentos, porque se pode dizer que você é a alma de todos, e eu não acredito que aqueles que não se aproximaram de você possam saber o que é a verdadeira vida. Hoje venho dizer tudo isso porque senti que jamais serei aquele que eu tinha esperado me tornar...

Um acaso sobreveio – ou talvez tenha sido eu mesmo, porque a pessoa nunca sabe se fez um movimento ou se foi o acaso que a encontrou – um acaso sobreveio e me abriu os olhos, no momento em que cada um de nós ia fazer a infelicidade do outro, e admiti que deve existir uma coisa mais incompreensível do que a beleza da mais bela alma ou do rosto mais belo; e mais forte também, na medida em que é imperioso que eu lhe obedeça... Não sei se você me compreendeu. Se compreendeu, tenha compaixão... Eu disse a mim mesmo tudo o que se pode dizer... Eu sei o que estou perdendo, porque sei que minha alma é uma alma de criança, de uma pobre criança sem forças, perto da sua e, no entanto, não posso resistir...

ASTOLAINE – Não chore... Sei que nem sempre se faz o que se gostaria de fazer... e eu não ignorava que você viria... É forçoso que haja leis mais poderosas que as da nossa alma, das quais nós sempre falamos... (*Beija-o num arroubo.*) – Mas eu te amo ainda mais, meu pobre Palomides...

PALOMIDES – Eu também te amo... mais do que aquela a quem eu amo... Você também está chorando?...

ASTOLAINE – São lagrimazinhas... não fique triste por isso... Choro também porque sou mulher, mas dizem que nossas lágrimas não são dolorosas... Olhe, já vou secá-las... Eu bem sabia o que era... Estava esperando o despertar... Ele chegou e eu posso respirar menos inquieta, visto que já não sou mais feliz... Pronto... Agora será preciso pensar bem em tudo, por você e por ela. Porque acho que meu pai já desconfia.

(*Saem.*)



ATO III

Cena 1

Um apartamento no palácio

Vê-se Ablamore. Astolaine está parada na soleira de uma porta entreaberta ao fundo da sala.

ASTOLAINE – Pai, eu vim porque uma voz à qual não posso mais resistir me ordenou que viesse. Eu contei ao senhor o que se passou em meu coração quando conheci Palomides. Ele não se assemelhava aos outros homens... Hoje venho lhe pedir ajuda... porque não sei como dizer a ele... Percebi que eu não podia amar... Ele continua o mesmo, eu é que mudei, ou que não compreendi... E, visto que me é impossível amar, como eu tinha sonhado, aquele que escolhi entre todos os demais, é preciso que meu coração se feche a essas coisas... Agora eu sei... O amor não me interessa mais; e o senhor me verá viver a seu lado sem tristeza e sem inquietações... Pressinto que serei feliz...

ABLAMORE – Venha cá, Astolaine. Não era assim que você costumava falar com seu pai. Parada aí, na soleira de uma porta quase fechada, como se estivesse prestes a fugir; com a mão na chave, como se quisesse me trancar para sempre os segredos do seu coração. Você sabe muito bem que não entendi o que você disse e que as palavras não fazem sentido nenhum quando as almas não estão ao alcance uma da outra. Aproxime-se e não fale mais. (*Astolaine se aproxima lentamente.*) Há um momento em que as almas se tocam e

percebem tudo sem que haja necessidade de moverem os lábios. Aproxime-se... Elas ainda não se alcançaram, e o seu raio é tão pequeno em torno de nós!... (*Astolaine para.*) Você não ousa? – Você também sabe até onde se pode ir? Eu, então, é que vou até você... (*Ele se aproxima a passos lentos de Astolaine, depois para e a olha por longo tempo.*) Estou olhando você, Astolaine...

ASTOLAINE – Meu pai!... (*Soluça abraçando o velho.*)

ABLAMORE – Já vê que é inútil...



Cena 2

Um quarto no palácio

Entram Alladine e Palomides

PALOMIDES – Amanhã tudo estará pronto... Não podemos esperar mais. Ele ronda como um louco os corredores do palácio e eu esbarrei com ele agora mesmo. Ele me olhou sem dizer nada; eu passei; logo depois me virei e vi que ele ria com ar dissimulado, balançando as chaves. Quando percebeu que eu estava olhando, sorriu e me fez gestos amistosos. Ele deve ter algum plano secreto e nós estamos nas mãos de um senhor

cuja razão começa a declinar... Amanhã estaremos longe... Há deste lado países maravilhosos que se parecem com o seu. Astolaine já preparou nossa fuga e a das minhas irmãs...

ALLADINE – O que ela disse?

PALOMIDES – Nada, nada... Você vai ver em torno do castelo do meu pai – depois de dias e dias de mar e de florestas –, você vai ver lagos e montanhas... não como estas daqui, sob um céu que se parece com as abóbadas de uma gruta, com árvores negras que as tempestades fazem morrer... mas um céu sob o qual não se tem mais medo de nada, florestas que estão sempre renascendo, flores que nunca se fecham...

ALLADINE – Ela chorou?

PALOMIDES – Que pergunta!... É uma coisa sobre a qual não temos o direito de falar, compreende?... É uma vida que não pertence à nossa pobre vida, e da qual o amor só tem o direito de se aproximar em silêncio... Estamos aqui como dois pobres em andrajos, quando penso nisso... Vai embora! vai embora!... Eu te diria coisas que...

ALLADINE – Palomides... O que há?

PALOMIDES – Vai embora. Vai embora... Vi lágrimas que não vinham apenas dos olhos, mas de muito mais longe... E tem mais... Pode ser, no entanto, que tenhamos razão... mas como lamento ter razão assim, meu Deus!... Vai embora... eu digo a você amanhã... até amanhã... até amanhã...

(Saem, cada um para um lado.)



Cena 3

Um corredor diante do apartamento de Alladine

Entram Astolaine e as irmãs de Palomides.

ASTOLAINE – Os cavalos estão à espera na floresta, mas Palomides não quer fugir; e, no entanto, a vida de vocês e a dele correm perigo. Não reconheço mais meu pobre pai. Ele sofre de uma ideia fixa que perturba seu juízo. Já faz três dias que eu sigo os passos dele, me escondendo por trás das pilastras e das paredes, porque ele não suporta que ninguém o acompanhe. Hoje, como nos outros dias, logo que raiou o sol, ele começou a vagar pelos corredores e pelas salas do palácio e ao longo do fosso e das muralhas, sacudindo grandes chaves de ouro que mandou fazer e cantando a plenos pulmões a estranha canção cujo refrão: “Vá aonde seus olhos o levarem” talvez tenha penetrado até o fundo dos aposentos de vocês. Eu escondi o que estava acontecendo, porque não se deve falar das coisas só por falar. Ele deve ter trancado Alladine neste apartamento, mas ninguém sabe ao certo o que fez dela. Todas as noites eu vinha escutar, diante das portas, quando ele se afastava por um momento, mas não ouvi barulho algum no quarto... Vocês estão ouvindo alguma coisa?

UMA DAS IRMÃS DE PALOMIDES – Não; só escuto o murmúrio do ar que passa pelas pequenas frestas da madeira...

OUTRA IRMÃ – Parece, prestando bem atenção, que ouço o grande pêndulo do relógio.

UMA TERCEIRA IRMÃ – Mas quem é, afinal, essa moça Alladine e por que ele a odeia assim?

ASTOLAINE – É uma jovem escrava grega que veio dos confins da Arcádia... ele não a odeia... mas... Estão ouvindo? – É meu pai... (*Ouve-se cantar ao longe.*) Escondam-se atrás das pilastras... Ele não quer que ninguém passe por este corredor. – (*Elas se escondem. Entra Ablamore cantando e agitando um molho de chaves muito grandes.*)

ABLAMORE (*Cantando.*) – A desgraça tinha três chaves de ouro,
– E não libertou a rainha –
A desgraça tinha três chaves de ouro,
Vá aonde seus olhos o levarem.

(*Vai sentar, acabrunhado, num banco, ao lado da porta do apartamento de Alladine, cantarola por algum tempo ainda e logo adormece, com os braços caídos e a cabeça jogada para trás.*)

ASTOLAINE – Venham, venham; não façam barulho. Ele dormiu no banco. – Oh! meu pobre e velho pai! Como os cabelos dele embranqueceram nos últimos dias! Ele está tão fraco, tão infeliz que nem o sono consegue mais acalmá-lo. Faz três dias que não tenho coragem de olhá-lo no rosto...

UMA DAS IRMÃS DE PALOMIDES – Está dormindo profundamente...

ASTOLAINE – Dorme profundamente, mas dá pra ver que sua alma não consegue repousar... O sol vem atormentar as suas pálpebras... Vou cobrir o rosto dele com o manto...

UMA OUTRA IRMÃ – Não, não; não toque nele... ele poderia acordar sobressaltado...

ASTOLAINE – Está vindo alguém no corredor. Venham, venham, fiquem na frente dele... Para escondê-lo... Não quero que um estranho o veja neste estado...

UMA DAS IRMÃS DE PALOMIDES – É Palomides...

ASTOLAINE – Vou cobrir seus pobres olhos... (*Cobre o rosto de Ablamore.*) – Não quero que Palomides o veja assim... Ele está infeliz demais...

(*Entra Palomides.*)

PALOMIDES – O que houve?

UMA DAS IRMÃS – Ele dormiu no banco.

PALOMIDES – Eu o segui sem que ele me visse... Ele não disse nada?...

ASTOLAINE – Não; mas veja tudo o que ele sofreu...

PALOMIDES – Ele está com as chaves?

OUTRA IRMÃ – Estão na mão dele...

PALOMIDES – Vou pegar.

ASTOLAINE – O que você vai fazer? Ah! Não o acorde... Faz três noites que ele vaga pelo palácio...

PALOMIDES – Vou abrir a mão dele sem que ele perceba... Não temos o direito de esperar mais... Sabe Deus o que ele fez... Ele nos perdoará quando tiver recuperado o juízo... Ah! ah! A mão dele não tem mais força...

ASTOLAINE – Cuidado! Cuidado!

PALOMIDES – Peguei as chaves – Qual é a do quarto? Vou abrir.

OUTRA IRMÃ – Ai! Estou com medo... não abra imediatamente...
Palomides...

PALOMIDES – Fiquem aqui... Não sei o que vou encontrar... (*Dirige-se até a porta, abre-a e entra no apartamento.*)

ASTOLAINE – Ela está aí?

PALOMIDES (*Dentro do apartamento.*) – Não enxergo nada... as venezianas estão fechadas...

ASTOLAINE – Cuidado, Palomides... Quer que eu entre primeiro?... sua voz está trêmula...

PALOMIDES (*Dentro do apartamento.*) – Não, não... vejo um raio de sol que passa pelas frestas das venezianas.

UMA DAS IRMÃS – Sim, está muito sol lá fora.

PALOMIDES (*Saindo precipitadamente do quarto.*) – Venham, venham!... Acho que ela...

ASTOLAINE – Você a viu?...

PALOMIDES – Ela está estendida na cama... Não se mexe... Não acredito que... Venham! Venham!

(*Entram todos no quarto.*)

ASTOLAINE E AS IRMÃS DE PALOMIDES (*Dentro do quarto.*) – Ela está aqui... Não, não, ela não está morta... Alladine! Alladine!... Ai! Ai! pobrezinha!... Não chorem assim... Ela desmaiou... Há um nó de cabelos tapando a boca... E as

mãos estão amarradas nas costas... Estão amarradas com os próprios cabelos... Alladine! Alladine... Vão buscar água.

(Ablamore, que despertou, aparece na soleira da porta.)

ASTOLAINE – Meu pai está aqui!...

ABLAMORE *(Indo até Palomides.)* – Foi você que abriu a porta do quarto?

PALOMIDES – Sim, fui eu... Fui eu – e daí? – e daí?... Não posso deixá-la morrer debaixo dos meus olhos... Veja o que você fez. Alladine... Não tenha medo de nada... Ela abriu um pouco os olhos... Não quero...

ABLAMORE – Não grite... Não grite assim... Venham, vamos abrir as venezianas... Não se vê nada. Alladine... Ela já está de pé. Alladine, venha também... Vejam, meus filhos, está escuro no quarto. Está escuro como se estivéssemos debaixo da terra, a mil pés de profundidade. Mas eu abro uma das venezianas, e pronto! Toda a luz do céu e do sol!... Não é preciso um grande esforço; e a luz é repleta de boa vontade... Basta chamá-la; ela obedece sempre... Vocês viram o rio com suas ilhotas entre os prados em flor?... O céu hoje é um anel de cristal... Alladine, Palomides, venham ver... Aproximem-se ambos do paraíso... Podem se abraçar na nova claridade... Eu não quero mal a vocês. Vocês fizeram o que está ordenado; e eu também... Vão se debruçar por um momento na janela aberta; e olhem mais uma vez as suaves coisas verdes... *(Uma pausa. Ele fecha novamente a veneziana.)*



ATO IV

Cena 1

Vastas grutas subterrâneas.

Vê-se Alladine e Palomides.

PALOMIDES – Vendaram meus olhos, amarraram minhas mãos.

ALLADINE – Amarram minhas mãos, vendaram meus olhos...
Acho que minhas mãos estão sangrando...

PALOMIDES – Espere. Abençoada seja hoje a minha força. Os nós estão cedendo... Vou forçar mais, não importa que os meus pulsos arrebentem! Um último esforço... Liberei as mãos!
(Arranca a venda.) E os olhos!...

ALLADINE – Você está enxergando?

PALOMIDES – Estou.

ALLADINE – Onde nós estamos?

PALOMIDES – Onde você está?

ALLADINE – Aqui, não está me vendo?

PALOMIDES – Meus olhos ainda estão lacrimejando por causa da venda... Não estamos envoltos em trevas... É você que eu ouço aí do lado onde dá pra enxergar?

ALLADINE – Estou aqui, venha.

PALOMIDES – Você está no limiar daquilo que nos ilumina. Não se mexa; não consigo ver o que está em torno de você. Meus olhos ainda não esqueceram a venda. Apertaram tanto que quase rasgaram minhas pálpebras.

ALLADINE – Venha logo, os nós estão me sufocando. Não aguento mais...

PALOMIDES – Não escuto nada além de uma voz que sai da luz...

ALLADINE – Onde você está?

PALOMIDES – Não faço a menor ideia. Estou andando ainda no escuro... Continue falando para eu poder te encontrar. Você parece estar à beira de uma claridade sem limites...

ALLADINE – Venha! Venha! Sofri sem reclamar, mas não aguentava mais...

PALOMIDES (*Avança tasteando.*) – Você está aqui? Achei que estava mais longe!... As lágrimas me enganaram. Estou aqui e vejo você. Ah! Suas mãos estão feridas! Elas sangraram no seu vestido, e os nós entraram na sua carne. Não tenho nenhuma arma. Pegaram meu punhal. Vou arrancar as cordas. Espere. Espere. Primeiro os nós...

ALLADINE – Tire primeiro a venda que me cega...

PALOMIDES – Não consigo... Não vejo nada... Ela parece cercada de uma rede de fios de ouro...

ALLADINE – Então as mãos, as mãos!

PALOMIDES – Usaram cordas de seda... Espere, os nós estão se desfazendo. Essa corda tem trinta voltas... Pronto, pronto! – Ai! suas mãos estão sangrando. Parecem mortas...

ALLADINE – Não, não!... Estão vivas, vivas! Olhe!... *(Com as mãos recém-liberadas ela enlaça o pescoço de Palomides e o beija apaixonadamente.)*

PALOMIDES – Alladine!

ALLADINE – Palomides!

PALOMIDES – Alladine, Alladine!...

ALLADINE – Estou feliz!... Esperei tanto tempo!...

PALOMIDES – Eu estava com medo de vir...

ALLADINE – Estou feliz... e queria ver você.

PALOMIDES – Eles amarraram a venda como um capacete... – Não se vire; encontrei os fios de ouro...

ALLADINE – Vou me virar, sim... *(Ela se vira para beijá-lo novamente.)*

PALOMIDES – Cuidado. Não se mexa. Tenho medo de machucar você...

ALLADINE – Arranque logo! Não tenha medo. Não aguento mais!...

PALOMIDES – Eu também quero ver você...

ALLADINE – Pode arrancar! Arranque logo! A dor não me alcança mais!... Arranque a venda! Você não sabe que queríamos morrer?... Onde estamos?

PALOMIDES – Você vai ver, você vai ver. São grutas incontáveis... grandes salas azuis, pilares brilhantes e abóbadas imensas...

ALLADINE – Por que você me responde quando eu te faço perguntas?

PALOMIDES – Que importa onde estamos se estamos juntos?...

ALLADINE – Você já me ama menos?

PALOMIDES – O que há com você?

ALLADINE – Sei muito bem onde estou, quando estou no teu coração!... Arranque logo essa venda!... Não quero entrar como uma cega na sua alma... O que você está fazendo, Palomides? Você não ri quando eu rio. Não chora quando eu choro. Não bate palmas quando eu bato palmas; e você não treme quando eu falo tremendo até o fundo do coração... A venda! A venda... Eu quero ver!... Isso, isso, por cima do meu cabelo!... (*Ela arranca a venda.*) Ah!...

PALOMIDES – Está enxergando?

ALLADINE – Estou... Mas só vejo você...

PALOMIDES – O que você tem, Alladine? Você me beija como se já estivesse triste...

ALLADINE – Onde estamos?

PALOMIDES – Por que você pergunta isso de modo tão triste?

ALLADINE – Não, não estou triste; mas mal consigo abrir os olhos...

PALOMIDES – É como se a sua alegria tivesse caído sobre meus lábios como uma criança na soleira de casa... Não se vire... Tenho medo que você fuja e tenho medo de estar sonhando...

ALLADINE – Onde estamos?

PALOMIDES – Estamos dentro de grutas que eu nunca vi... Não parece que a luz está aumentando? – Quando abri os olhos, não conseguia ver nada; e agora tudo vai aparecendo pouco a pouco. Sempre ouvi falar das grutas maravilhosas sobre as quais estão construídos os palácios de Ablamore. Ninguém descia até elas; e só o rei tem as chaves. Eu sabia que o mar inundava as mais baixas; e é provavelmente o reflexo do mar que nos ilumina assim... Eles acharam que estavam nos enterrando na noite. Eles desciam até aqui com tochas e archotes e só viam as trevas, enquanto que a luz vem ao nosso encontro, porque nada temos... Ela aumenta sem cessar... Tenho certeza de que a aurora penetra o oceano e que, através de todas as ondas verdes, ela manda até nós o mais puro de sua alma de criança...

ALLADINE – Há quanto tempo estamos aqui?

PALOMIDES – Não sei... Não fiz esforço algum para nada, antes de ouvir a sua voz...

ALLADINE – Não sei como isso foi feito. Eu estava dormindo no quarto onde você me encontrou, e, quando acordei, estava com os olhos vendados e as duas mãos amarradas à cintura.

PALOMIDES – Eu também estava dormindo. Não ouvi nada e, antes que eu pudesse abrir os olhos, já estava vendado. Eu me debati dentro das trevas; mas eles eram mais fortes do que eu... Devo ter passado sob abóbadas imensas, porque senti o frio cair sobre meus ombros; e desci por tanto tempo que não consegui contar os degraus... Ninguém disse nada a você?

ALLADINE – Não; ninguém falou. Ouvi alguém chorando enquanto andava; depois, desmaiei...

PALOMIDES (*Beijando-a.*) – Alladine!

ALLADINE – Você me beija tão sério...

PALOMIDES – Não feche os olhos quando eu te beijo assim... Quero ver os beijos que tremem em teu coração; e todo o orvalho que sobe de tua alma... nós não encontraremos mais beijos como estes...

ALLADINE – Sempre, sempre!...

PALOMIDES – Não, não; não é possível beijar-se duas vezes no coração da morte... Como você é bela assim!... É a primeira vez que vejo você de perto... É estranho, achamos que nos vimos porque passamos a dois passos um do outro, mas tudo muda no momento em que os lábios se tocam.

Pronto; é preciso deixar você à vontade. Estendo os braços para te admirar, como se você não me pertencesse mais; e depois os aproximo até que eu toque os teus beijos e tudo o que percebo é uma felicidade eterna... Precisávamos dessa luz sobrenatural!... (*Beija-a novamente.*) Ai! o que você fez? Cuidado, estamos no alto de um rochedo que se eleva sobre a água que nos ilumina. Não recue. Já era hora de... Não se volte muito bruscamente. Fiquei siderado.

ALLADINE (*Voltando-se e olhando a água azul que os ilumina.*) – Oh!...

PALOMIDES – É como se o céu tivesse escorrido até aqui.

ALLADINE – A água está cheia de flores imóveis...

PALOMIDES – Está cheia de flores imóveis e estranhas... Você já viu a maior, que se abre sob as outras? É como se ela vivesse uma vida cadenciada... E a água... É água?... parece mais bela e mais pura e mais azul do que toda a água da terra...

ALLADINE – Não tenho mais coragem de olhar...

PALOMIDES – Olhe em torno de nós tudo o que se ilumina... A luz não ousa mais hesitar e nós nos beijamos na antessala do céu... Você vê as pedrarias das cúpulas bêbadas de vida que parecem sorrir para nós; e os milhões e milhões de rosas azuis ardentes que sobem pelos pilares?...

ALLADINE – Ah!... Eu ouvi!...

PALOMIDES – O quê?

ALLADINE – Bateram nos rochedos...

PALOMIDES – Não, não; são as portas de ouro de um novo paraíso que se abrem em nossas almas e cantam sobre seus gonzos!...

ALLADINE – Escute... escute!...

PALOMIDES (*Com a voz subitamente mudada.*) – Sim, é ali... É no fundo das cúpulas mais azuis...

ALLADINE – Estão vindo nos...

PALOMIDES – Ouço o barulho do ferro contra o rochedo... Eles cimentaram a porta ou não estão conseguindo abri-la... São as picaretas que arranham a pedra... A alma dele lhe disse que nós estávamos felizes...

(Um silêncio; depois uma pedra se solta na extremidade da abóbada e um raio da luz do dia irrompe no subterrâneo.)

ALLADINE – Ah!...

PALOMIDES – É outra luz...

(Imóveis e ansiosos, os dois veem outras pedras se soltarem lentamente numa insustentável claridade, e caírem uma a uma, enquanto a luz, entrando em jorros cada vez mais irresistíveis, revela pouco a pouco a tristeza do subterrâneo que eles acreditaram ser maravilhoso; o lago miraculoso se torna opaco e sinistro; as pedrarias se apagam em torno deles e as rosas ardentes se revelam como o que realmente são: manchas e destroços decompostos. Por fim, um grande bloco de rocha desaba bruscamente dentro da gruta. O sol entra, deslumbrante. Ouvem-se vozes que chamam e cantos no exterior. Alladine e Palomides recuam.)

PALOMIDES – Onde estamos?

ALLADINE *(Abraçando-o tristemente.)* – Eu ainda te amo, Palomides.

PALOMIDES – Eu também te amo, Alladine.

ALLADINE – Eles estão vindo...

PALOMIDES *(Olhando atrás de si enquanto os dois recuam mais.)* – Cuidado...

ALLADINE – Não, não, não tome mais cuidado...

PALOMIDES *(Olhando para ela.)* – Alladine?...

ALLADINE – Sim.

(Eles recuam ainda mais diante da invasão da luz ou do perigo, até que perdem o equilíbrio, caem e desaparecem atrás do rochedo que se eleva sobre a água subterrânea e agora escura. – (Um silêncio. – Astolaine e as irmãs de Palomides entram na gruta.)

ASTOLAINE – Onde eles estão?

UMA DAS IRMÃS DE PALOMIDES – Palomides!...

ASTOLAINE – Alladine! Alladine!...

OUTRA IRMÃ – Palomides!... Somos nós!...

TERCEIRA IRMÃ – Não tenha medo, estamos sozinhas!...

ASTOLAINE – Venham! venham! viemos libertar vocês!...

QUARTA IRMÃ – Ablamore sumiu...

QUINTA IRMÃ – Não está mais no palácio...

SEXTA IRMÃ – Eles não respondem...

ASTOLAINE – Ouvi barulho na água!... por aqui, por aqui. *(Elas correm até o rochedo que se eleva sobre a água subterrânea.)*

UMA DAS IRMÃS – Eles estão ali!...

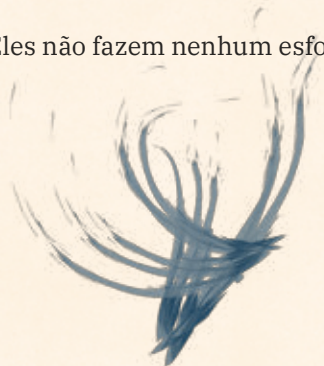
OUTRA IRMÃ – Sim, sim: bem no fundo da água negra... Estão abraçados.

TERCEIRA IRMÃ – Estão mortos.

QUARTA IRMÃ – Não, não; estão vivos; estão vivos!... Vejam...

AS OUTRAS IRMÃS – Socorro! socorro!... Chamem ajuda!...

ASTOLAINE – Eles não fazem nenhum esforço para se salvar!...



ATO V

Um corredor

Ele é tão comprido que os últimos arcos se perdem numa espécie de horizonte vaporoso. As irmãs de Palomides esperam na frente de uma das incontáveis portas fechadas que dão para esse corredor e parecem vigiá-la. Um pouco mais embaixo, e do lado oposto, Astolaine e o médico conversam diante de outra porta, também fechada.

ASTOLAINE *(Para o médico.)* – Nada tinha acontecido até então neste palácio, onde tudo parecia adormecido desde que minhas irmãs morreram aqui; e meu pobre e velho pai, perseguido por uma estranha inquietude, se irritava sem razão contra essa calma que parece, no entanto, a forma menos perigosa da felicidade. Não faz muito tempo – ele já tinha começado a perder a lucidez –, meu pai subia até o alto de uma torre e estendendo timidamente os braços em direção às flores e ao mar, me dizia – sorrindo a medo, talvez para desarmar meu sorriso incrédulo, – que estava chamando para junto de nós os acontecimentos que se escondiam há muito tempo no horizonte. E eles vieram, ai de mim! mais cedo e mais numerosos do que ele esperava, e alguns dias bastaram para que passassem a reinar em seu lugar. Meu pai foi a primeira vítima deles. Fugiu para os prados, cantando, em lágrimas, na mesma noite em que mandou para as grutas subterrâneas a pobre Alladine e o infeliz Palomides. Não vimos mais meu pai. Mandei procurar por toda parte no campo e até no mar. Não o encontraram. Eu esperava, ao menos, salvar aqueles que ele havia feito sofrer malgrado seu, porque ele sempre foi o mais carinhoso dos homens e o melhor dos pais; mas também aí acho que cheguei tarde demais. Não sei o que aconteceu. Até agora eles não falaram nada. Devem ter pensado, com certeza, ao ouvir o barulho

do ferro e ao rever, de repente, a luz, que meu pai tinha se arrependido da espécie de sursis que tinha concedido a eles e que os dois iam ser mortos. Ou então escorregaram ao recuar sobre o rochedo que domina o lago, e caíram por descuido. Mas a água ali não é profunda, e foi fácil salvá-los. Agora só o senhor pode fazer alguma coisa por eles...

(As irmãs de Palomides se aproximaram.)

O MÉDICO – Os dois sofrem do mesmo mal, e é um mal que eu não conheço. – Mas me resta pouca esperança. Eles devem ter apanhado o frio das águas subterrâneas... – Voltarei à noite – Até lá, eles precisam de silêncio... O nível da vida está muito baixo no coração deles... Não entrem no quarto e não falem com eles, porque a menor palavra, no estado em que estão, pode causar-lhes a morte.... Seria preciso que conseguissem se esquecer um do outro. *(Sai.)*

UMA DAS IRMÃS DE PALOMIDES – Sei que ele vai morrer...

ASTOLAINE – Não, não... não chore... não se morre assim, na idade dele...

OUTRA IRMÃ – Mas por que seu pai se irritou sem motivo contra meu pobre irmão?

TERCEIRA IRMÃ – Acho que seu pai amava Alladine.

ASTOLAINE – Não fale assim... Ele achava que eu estava sofrendo. Achou que estava fazendo o bem e fez o mal sem saber... Isso nos acontece com frequência... Talvez seja culpa minha... Hoje estava lembrando... Uma noite eu estava dormindo. E chorava sonhando... A gente tem pouca coragem quando sonha. Acordei... ele estava ao lado da minha cama, olhando para mim... Talvez ele tenha se enganado...

QUARTA IRMÃ (*Acorrendo.*) – Alladine fez um pequeno movimento em seu quarto...

ASTOLAINE – Vá até a porta... escute... Talvez seja a enfermeira se levantando...

QUINTA IRMÃ (*Escutando à porta.*) – Não, não; ouço a enfermeira caminhar... É outro barulho.

SEXTA IRMÃ (*Acorrendo também.*) – Acho que Palomides também se mexeu; ouvi o murmúrio de uma voz que tenta se firmar...

A VOZ DE ALLADINE (*Muito fraca, no quarto.*) – Palomides!...

UMA DAS DUAS IRMÃS – Ela está chamando por ele!...

ASTOLAINE – Cuidado!... Vão, vão até diante da porta para que Palomides não possa ouvir...

A VOZ DE ALLADINE – Palomides?

ASTOLAINE – Meu Deus! Meu Deus! Silenciem essa voz!... Palomides vai morrer se a ouvir!...

A VOZ DE PALOMIDES (*Muito tênue, no outro quarto.*) – Alladine!...

UMA DAS IRMÃS – Ele respondeu!...

ASTOLAINE – Três de vocês ficam aqui... e nós vamos até diante da outra porta. Venham, venham rápido. Vamos cercá-los. Vamos defendê-los... Deitem sobre os batentes... talvez assim eles não escutem mais...

UMA DAS IRMÃS – Vou entrar no quarto de Alladine...

SEGUNDA IRMÃ – Sim, sim; para impedi-la de continuar gritando.

TERCEIRA IRMÃ – Ela é a causa de todo o mal...

ASTOLAINE – Não entrem; ou melhor, entro eu no quarto de Palomides... Ela também tinha direito à vida; e não fez mais que viver...

A VOZ DE ALLADINE – Palomides, é você?

A VOZ DE PALOMIDES – Alladine, onde você está?

A VOZ DE ALLADINE – É você que eu ouço se lamentar longe de mim?

A VOZ DE PALOMIDES – É você que eu ouço me chamar sem que eu a veja?

A VOZ DE ALLADINE – Sua voz parece ter perdido toda esperança...

A VOZ DE PALOMIDES – Sua voz parece ter atravessado a morte...

A VOZ DE ALLADINE – Mal ouço a sua voz aqui do meu quarto.

A VOZ DE PALOMIDES – Eu também não ouço a sua voz como outrora...

A VOZ DE ALLADINE – Fiquei com pena de você!...

A VOZ DE PALOMIDES – Fomos separados, mas eu continuo a te amar...

A VOZ DE ALLADINE – Fiquei com pena de você... você ainda está sofrendo?

A VOZ DE PALOMIDES – Não, não sofro mais, mas queria ver você...

A VOZ DE ALLADINE – Não vamos mais nos ver, as portas estão fechadas...

A VOZ DE PALOMIDES – Pela sua voz, parece que você não me ama mais...

A VOZ DE ALLADINE – Não, não, eu ainda te amo, mas é tudo triste agora...

A VOZ DE PALOMIDES – Você está voltada para onde? Eu mal te ouço...

A VOZ DE ALLADINE – Parece que estamos distantes cem léguas um do outro...

A VOZ DE PALOMIDES – Eu tento me levantar, mas minha alma está pesada demais...

A VOZ DE ALLADINE – Eu também, mas minha cabeça cai novamente...

A VOZ DE PALOMIDES – Parece que você fala chorando, mesmo sem querer chorar...

A VOZ DE ALLADINE – Não; eu chorei muito tempo; não são mais lágrimas...

A VOZ DE PALOMIDES – Você está pensando em alguma coisa que você não me diz...

A VOZ DE ALLADINE – Não eram pedrarias...

A VOZ DE PALOMIDES – E as flores não eram verdadeiras...

UMA DAS IRMÃS DE PALOMIDES – Estão delirando...

ASTOLAINE – Não, não; eles sabem do que estão falando...

A VOZ DE ALLADINE – Foi a luz que não teve compaixão...

A VOZ DE PALOMIDES – Alladine, aonde você vai? Parece que estão te levado...

A VOZ DE ALLADINE – Não sinto mais falta dos raios de sol...

A VOZ DE PALOMIDES – Não diga isso, nós voltaremos a ver as suaves coisas verdes!

A VOZ DE ALLADINE – Perdi a vontade de viver...

(Silêncio; em seguida, de modo cada vez mais tênue:)

A VOZ DE PALOMIDES – Alladine!...

A VOZ DE ALLADINE – Palomides!...

A VOZ DE PALOMIDES – Alla...dine...

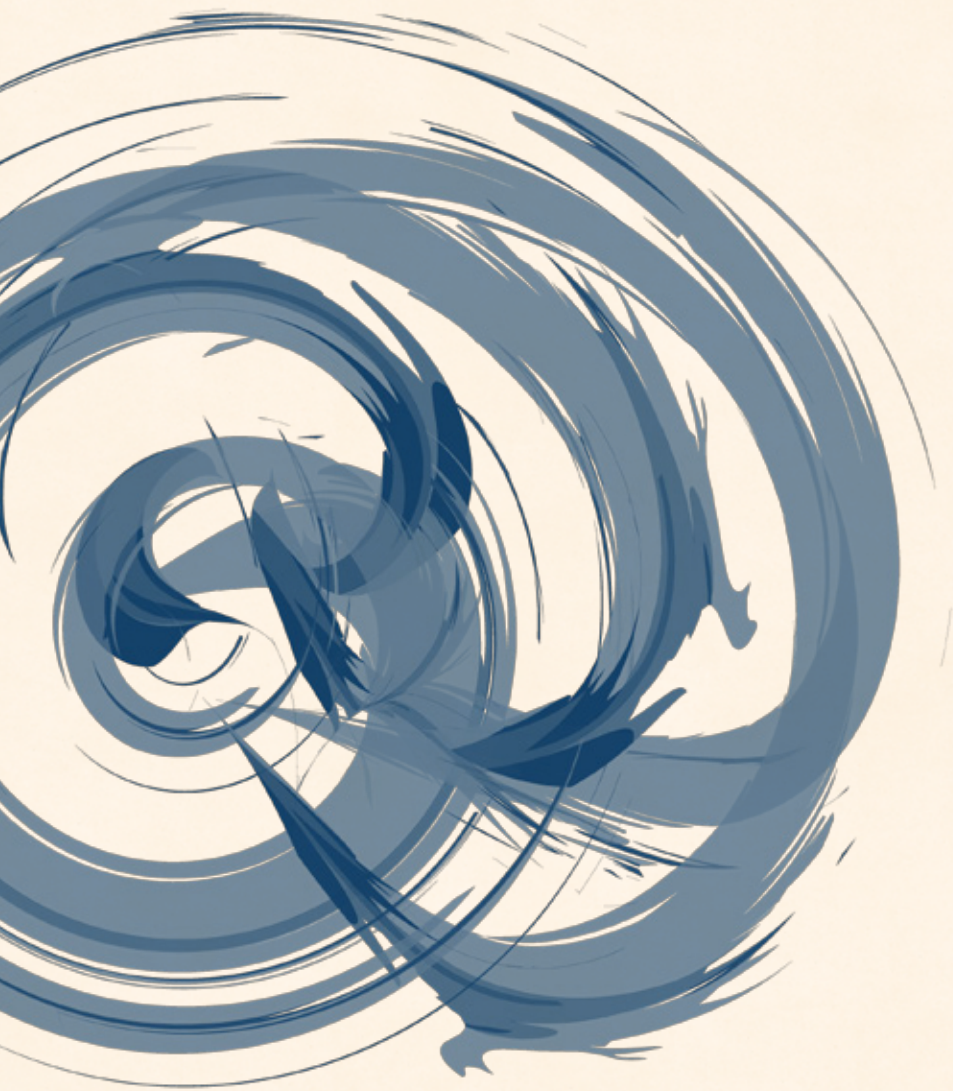
(Silêncio. – Astolaine e as irmãs de Palomides escutam, angustiadas. Depois a enfermeira abre, de dentro, a porta do quarto de Palomides, aparece na soleira, faz um sinal e todas entram no quarto, que se fecha outra vez. Novo silêncio. Pouco depois a porta do quarto de Alladine se abre; a outra enfermeira sai, olha o corredor e, não vendo ninguém, entra novamente no quarto, deixando aberta a porta.)

FIM





**A MORTE DE
TINTAGILES
1894**



*Dedico esta tradução a Miguel Vellino,
entusiasta do texto desde sempre.*



Personagens

TINTAGILES

YGRAINE

BELLANGÈRE

AGLOVALE

TRÊS SERVAS DA RAINHA

ATO I

No alto de um monte que domina o castelo.

Entra Ygraine trazendo Tintagiles pela mão.

YGRAINE – A sua primeira noite será ruim, Tintagiles. O mar uiva em torno de nós, e as árvores se lamentam. É tarde. A lua já está quase se escondendo atrás dos álamos que sufocam o palácio... Estamos sozinhos, acho, mas aqui é necessário estar sempre atento. Parece que espreitam a aproximação da mais minúscula felicidade. Um dia eu disse a mim mesma, bem no fundo da alma – tão baixinho que o próprio Deus teria dificuldade de ouvir –, eu disse que um dia eu ia ser feliz... Não foi preciso mais nada; logo depois nosso velho pai morreu e nossos dois irmãos desapareceram sem que nenhum ser humano seja capaz de nos dizer onde estão. Fiquei sozinha, com minha pobre irmã e com você, meu pequeno Tintagiles; e nada espero do futuro... Venha cá, no meu colo. Primeiro um beijo, e agora os bracinhos aqui, em volta do meu pescoço... assim talvez não possam nos separar... Você se lembra do tempo em que eu levava você no colo, de noite, quando dava a hora? lembra que você ficava com medo das sombras do candeeiro nos longos corredores sem janelas? – Senti a alma tremer em meus lábios, quando revi você, de repente, hoje de manhã... Eu achava que você estava tão longe e tão bem protegido... Quem foi que trouxe você?

TINTAGILES – Não sei, irmãzinha.

YGRAINE – Você esqueceu o que disseram?

TINTAGILES – Disseram que era preciso partir.

YGRAINE – Mas era preciso partir por quê?

TINTAGILES – Porque a rainha queria.

YGRAINE – Não disseram por que é que ela queria? – Tenho certeza de que disseram muitas coisas...

TINTAGILES – Irmãzinha, não ouvi nada.

YGRAINE – Quando falavam entre eles, o que é que diziam?

TINTAGILES – Irmãzinha, eles falavam em voz baixa.

YGRAINE – O tempo todo?

TINTAGILES – O tempo todo, Ygraine, minha irmã; exceto quando me olhavam.

YGRAINE – Eles não falaram da rainha?

TINTAGILES – Eles disseram, minha irmã, que não se pode vê-la.

YGRAINE – E os que estavam com você na ponte do navio não disseram nada?

TINTAGILES – Estavam preocupados com o vento e as velas, Ygraine, minha irmã.

YGRAINE – Ah!... Isso não me espanta, meu menino...

TINTAGILES – Eles me deixaram sozinho, irmãzinha.

YGRAINE – Escute, Tintagiles, vou dizer a você o que eu sei...

TINTAGILES – O que você sabe, Ygraine, minha irmã?

YGRAINE – Muito pouco, meu menino... Minha irmã e eu, as duas, nos arrastamos aqui desde que nascemos, sem nada ousar compreender de tudo o que se passa... Vivi muito tempo como

uma cega nesta ilha; e tudo aqui me parecia natural... Eu não via outros acontecimentos além do voo de um pássaro, do balançar de uma folha, de uma rosa a desabrochar... Aqui reinava um tal silêncio que um fruto maduro que caísse no parque fazia as pessoas acorrerem às janelas... E ninguém parecia desconfiar de nada... mas uma noite eu percebi que havia certamente algo mais... Quis fugir e não consegui... Você entendeu o que eu disse?

TINTAGILES – Sim, sim, maninha, eu entendi tudo, tudo...

YGRAINE – Então, não falemos mais daquilo que desconhecemos... Você está vendo ali, atrás das árvores mortas que envenenam o horizonte, você está vendo ali o castelo, no fundo do vale?

TINTAGILES – Aquele bem escuro, minha irmã?

YGRAINE – Ele é escuro, realmente... Está nas profundezas de um circo de trevas... Mas temos que viver ali... Poderiam tê-lo construído no cimo dos altos montes que o cercam... Os montes são azuis durante o dia... Seria possível respirar. Seria possível ver o mar e os prados do outro lado dos rochedos... Mas preferiram colocá-lo no fundo do vale, e nem o ar desce até lá em baixo... Ele está em ruínas e ninguém liga... As muralhas estão rachando e é como se o castelo se dissolvesse nas trevas... Só há uma torre que o tempo não corrói... Ela é enorme, e submerge a casa em suas sombras.

TINTAGILES – Tem uma coisa se acendendo, Ygraine, minha irmã... Você está vendo, está vendo, as grandes janelas vermelhas?...

YGRAINE – São as janelas da torre, Tintagiles; são as únicas onde você verá luz e é lá que fica o trono da rainha.

TINTAGILES – Eu nunca vou ver a rainha?

YGRAINE – Ninguém pode vê-la...

TINTAGILES – Por que não se pode vê-la?

YGRAINE – Chegue mais pertinho, Tintagiles... Vai que um passarinho ou a grama nos ouvem...

TINTAGILES – Aqui não tem grama nenhuma, irmãzinha...
(*Pausa.*) O que é que a rainha faz?

YGRAINE – Ninguém sabe, meu menino. Ela nunca aparece... Vive sozinha lá na torre, e as que a servem não saem durante o dia... Ela é muito velha; é mãe da nossa mãe, e quer reinar sozinha... Ela é desconfiada e invejosa, e dizem que é louca. Ela tem medo que alguém tome o seu lugar, e foi sem dúvida por causa desse medo que ela quis que trouxessem você para cá... Suas ordens são executadas sem que se saiba como... Ela nunca desce; e todas as portas da torre ficam fechadas noite e dia... Eu mesma nunca a vi; mas parece que outros já, antigamente, quando ela ainda era jovem...

TINTAGILES – Ela é muito feia, Ygraine, minha irmã?

YGRAINE – Dizem que ela não é bonita e que está cada vez mais gorda. Mas os que a viram não ousam mais falar disso... Será que eles a viram mesmo? Ela tem um poder incompreensível; e vivemos aqui com um peso enorme, implacável, em nossa alma... Não precisa se assustar demais, nem ter pesadelos; nós vamos olhar por você, meu pequeno Tintagiles, e o mal não poderá atingi-lo; mas não se afaste de mim, de sua irmã Bellangère, nem de nosso velho mestre Aglovale...

TINTAGILES – De Aglovale também não, Ygraine, minha irmã?

YGRAINE – De Aglovale também não... Ele tem afeto por nós...

TINTAGILES – Ele é tão velho, minha irmãzinha!

YGRAINE – Ele é velho, mas muito sábio... É o único amigo que nos resta; ele sabe muitas coisas... Muito estranho, ela mandou você vir sem avisar a ninguém... Não sei o que sinto no peito... Eu estava triste e feliz de saber que você estava tão longe, do outro lado do mar... E agora... Fiquei espantada... Estava saindo de manhã para ver se o sol já tinha se levantado sobre os montes, e encontro você na porta... Eu o reconheci imediatamente.

TINTAGILES – Não, irmãzinha; fui eu que sorri primeiro...

YGRAINE – Eu não pude sorrir imediatamente... Você vai entender... Está na hora, Tintagiles, e o vento escurece sobre o mar... Me dê um abraço, mais apertado, mais, mais, antes de sair do meu colo. Você não sabe que amamos... Me dê sua mãozinha... Vou segurar bem, e vamos entrar no castelo doente...

(Saem.)



ATO II

Aposento no castelo.

Vê-se Aglovale e Ygraine – Entra Bellangère

BELLANGÈRE – Onde está Tintagiles?

YGRAINE – Ali; fale baixo. Está dormindo no outro quarto. Parecia um pouco pálido, e indisposto. Estava cansado da viagem e da longa travessia. Ou então foi a atmosfera do castelo que assustou sua alma pequenina. Ele chorava à toa. Eu o ninei; venha ver... Está dormindo na nossa cama... Dorme muito sério, com uma das mãos sobre a testa, como um reizinho triste...

BELLANGÈRE (*Desatando de repente a chorar.*) – Minha irmã! minha irmã!... minha pobre irmã!...

YGRAINE – O que foi?

BELLANGÈRE – Não tenho coragem de dizer o que sei... e não tenho certeza de saber alguma coisa... e, no entanto, eu ouvi o que eu não podia ter ouvido...

YGRAINE – O que você ouviu afinal?

BELLANGÈRE – Passei perto dos corredores da torre...

YGRAINE – E?...

BELLANGÈRE – Uma porta estava entreaberta. Eu a empurrei devagarzinho... entrei...

YGRAINE – Onde isso?

BELLANGÈRE – Eu nunca tinha visto... Havia outros corredores

iluminados por candeeiros, depois galerias baixas sem saída... Eu sabia que era proibido avançar... Fiquei com medo e ia voltar sobre meus próprios passos, quando percebi um burburinho de vozes quase inaudíveis...

YGRAINE – Eram com certeza as servas da rainha; elas moram na parte baixa da torre...

BELLANGÈRE – Não sei exatamente o que era... Provavelmente havia mais de uma porta entre nós, e as vozes me chegavam como a voz de alguém que está sendo sufocado... Eu me aproximei o máximo que consegui... Não tenho certeza de nada, mas acho que elas falavam de uma criança que chegou hoje e de uma coroa dourada... Parecia que estavam rindo...

YGRAINE – Rindo?

BELLANGÈRE – É, acho que estavam rindo... a menos que estivessem chorando, ou que fosse alguma outra coisa que eu não compreendi, porque se ouvia mal e as vozes eram muito baixas... Elas pareciam se agitar todas ao mesmo tempo, debaixo das abóbadas... Falavam da criança que a rainha quer ver... Elas vão subir provavelmente esta noite...

YGRAINE – O quê?... esta noite?...

BELLANGÈRE – Sim... Sim... Acho que sim...

YGRAINE – Elas disseram o nome?

BELLANGÈRE – Elas falavam de uma criança, uma criança pequena...

YGRAINE – Não há outra criança...

BELLANGÈRE – Elas altearam um pouco a voz nesse momento, porque uma delas tinha dito que não parecia ter chegado a hora ainda...

YGRAINE – Eu sei o que isso significa, e não é a primeira vez que elas saem da torre... Eu bem imaginei a razão pela qual ela mandou trazê-lo... mas não podia crer que ela tivesse tanta pressa!... Vamos ver... somos três e temos tempo...

BELLANGÈRE – O que você vai fazer?

YGRAINE – Ainda não sei o que vou fazer, mas vou surpreendê-la... vocês sabem do que mais, vocês que não param de tremer? Pois vou dizer...

BELLANGÈRE – O quê?

YGRAINE – Ela vai pensar para pegá-lo.

BELLANGÈRE – Somos só nós, Ygraine, minha irmã.

YGRAINE – Ah! É verdade, somos só nós!... Só há um remédio e ele sempre dá resultado!... Vamos esperar de joelhos como das outras vezes... (*Com ironia.*) Talvez ela tenha piedade de nós!... Talvez ela se deixe desarmar pelas lágrimas... É preciso dar a ela tudo o que ela nos pede; talvez ela sorria; ela tem o hábito de poupar os que se ajoelham... Ela está aí há anos, em sua torre enorme, devorando os nossos sem que ninguém tenha ousado desafiá-la... Ela está aí, pesando em nossa alma como a pedra de um túmulo e ninguém ousa levantar o braço... No tempo em que havia homens aqui, eles também tinham medo, e rastejavam... Agora chegou a vez da mulher... veremos... Chegou a hora de alguém se levantar... Não se sabe sobre o que repousa seu poder e não quero mais

viver à sombra da torre dela... Vão embora, vão embora vocês dois, e me deixem ainda mais sozinha, vocês que não param de tremer... Eu espero por ela...

BELLANGÈRE – Minha irmã, não sei o que temos que fazer, mas fico a seu lado.

AGLOVALE – Eu também fico, minha filha... Há muito tempo que minha alma anda inquieta... Vocês vão tentar... nós tentamos mais de uma vez...

YGRAINE – Vocês também tentaram... o senhor também?

AGLOVALE – Todos tentaram... Mas, no último minuto, perderam as forças... Vocês também vão ver... Se ela me mandasse subir até a torre esta noite, eu juntaria as duas mãos sem nada dizer, e meus pés cansados galgariam a escada, sem vagar nem pressa, embora eu saiba que ninguém desce de lá de olhos abertos... Perdi toda a coragem contra ela... nossas mãos não servem de nada e não atingem ninguém... Não é destas mãos que vocês precisam e tudo é inútil... Mas quero ajudar vocês porque é o que vocês esperam... Feche as portas, minha filha... Acorde Tintagiles; envolva o menino com os seus bracinhos desnudos, e pegue-o no colo... não temos outra defesa...



ATO III

O mesmo aposento.

Vê-se Ygraine e Aglovale.

YGRAINE – Fui a todas as portas. São três. Vamos vigiar a maior... As duas outras são maciças e baixas. Nunca se abrem. As chaves foram perdidas há muito tempo, e as barras de ferro estão soldadas dentro das paredes. Ajudem-me a fechar esta aqui; ela pesa mais que a porta de uma cidade... É tão sólida que resistiria inclusive à multidão... Vocês estão dispostos a tudo?

AGLOVALE (*Sentando na soleira.*) – Vou sentar nos degraus da soleira, com a espada sobre os joelhos... Acho que não é a primeira vez que espero e que passo a noite em claro aqui... e há momentos em que não compreendemos tudo aquilo de que nos lembramos... Fiz essas coisas, não sei quando... mas nunca tinha ousado desembainhar a espada... Hoje ela está aqui, diante de mim, embora meus braços tenham perdido a força, mas eu quero tentar... Talvez tenha chegado a hora de nos defendermos, apesar de saber que o esforço será vão...

(Bellangère, trazendo nos braços Tintagiles, sai do cômodo vizinho.)

BELLANGÈRE – Ele estava acordado...

YGRAINE – Ele está pálido... o que ele tem?

BELLANGÈRE – Não sei... Estava chorando baixinho...

YGRAINE – Tintagiles...

BELLANGÈRE – Ele está olhando para o outro lado.

YGRAINE – Não está me reconhecendo... Tintagiles, o que foi? –

Sou eu, sua irmã... O que você está olhando aí? Olhe para cá... venha, vamos brincar...

TINTAGILES – Não... não...

YGRAINE – Você não quer brincar?

TINTAGILES – Eu não consigo mais andar, Ygraine, minha irmã...

YGRAINE – Você não consegue mais andar?... Ora, ora, o que você tem? Está doendo alguma coisa?

TINTAGILES – Sim...

YGRAINE – Onde é que está doendo? Me diz, Tintagiles e eu vou fazer você sarar...

TINTAGILES – Não sei dizer ao certo, dói tudo, Ygraine, minha irmã...

YGRAINE – Vem cá, Tintagiles... Você sabe que meus braços são muito macios e no meu colo a criança fica logo boa... Bellangère, me dá esse menino... No meu colo tudo isso vai passar... Está vendo? São suas irmãs mais velhas... Estão a seu lado... nós vamos defender você e afastar todo o mal...

TINTAGILES – Ele já está aqui, Ygraine, minha irmã... Por que não há luz, Ygraine?

YGRAINE – Há, sim, meu menino... Você não está vendo a lâmpada que desce da abóbada?

TINTAGILES – Sim, sim... Ela não é grande... Não há outras?

YGRAINE – Para que outras? dá para ver o que é preciso ver...

TINTAGILES – Ah!...

YGRAINE – Ai! seus olhos são profundos!...

TINTAGILES – Os seus também, Ygraine, minha irmã...

YGRAINE – Eu não tinha reparado nisso hoje de manhã... Eu vi subir... Não se sabe exatamente o que a alma acreditou ter visto...

TINTAGILES – Eu não vi a alma, Ygraine, minha irmã... Mas por que Aglovale está lá na soleira?

YGRAINE – Ele está descansando um pouco... Ele queria dar um beijo em você antes de ir se deitar. Estava esperando você despertar...

TINTAGILES – O que é aquilo no colo dele?

YGRAINE – No colo dele? Não vejo nada no colo dele...

TINTAGILES – Tem, tem, sim, alguma coisa...

AGLOVALE – Pouca coisa, meu menino... Eu estava olhando minha velha espada; e mal a reconheço... Ela me serviu por muitos anos, mas já faz algum tempo que perdi a confiança nela, e acho que ela vai quebrar... Há aqui, perto da guarda, uma manchinha... Reparei que o aço estava perdendo a cor e me perguntei... Não sei mais o que perguntei... Tenho o coração muito pesado hoje... O que se pode fazer?... É preciso ir vivendo enquanto se espera o inesperado... E é preciso agir como se tivéssemos esperanças... Existem noites graves como esta em que a vida inútil nos sobe até a garganta, e preferiríamos fechar os olhos... Já é tarde e estou cansado...

TINTAGILES – Ele tem ferimentos, Ygraine, minha irmã...

YGRAINE – Onde?

TINTAGILES – Na testa e nas mãos...

AGLOVALE – São velhas feridas que não doem mais... Convém que a luz caia sobre elas esta noite... Você nunca tinha reparado nelas?

TINTAGILES – Ele tem um ar tão triste, Ygraine, minha irmã...

YGRAINE – Não, não, ele não está triste, está esgotado...

TINTAGILES – Você também, você está triste, Ygraine, minha irmã...

YGRAINE – Não, de forma alguma; olhe: estou sorrindo...

TINTAGILES – A nossa outra irmã também...

YGRAINE – Não, ela também está sorrindo...

TINTAGILES – Isso não é sorrir... Sei muito bem...

YGRAINE – Ora, ora, me dê um abraço e pense noutra coisa...

(Ela o beija.)

TINTAGILES – Pensar no quê, Ygraine, minha irmã? – Por que você me machuca quando me abraça desse jeito?

YGRAINE – Machuquei você?

TINTAGILES – Sim... Não sei por que escuto o seu coração bater, Ygraine, minha irmã.

YGRAINE – Você escuta meu coração?

TINTAGILES – É! Ah! Ele bate, ele bate como se quisesse...

YGRAINE – O quê?

TINTAGILES – Não sei, Ygraine, minha irmã.

YGRAINE – Não é bom se afligir sem razão, nem falar por enigmas... O que foi? seus olhos estão marejados... Por que você se preocupa? Eu também ouço o seu coração... as pessoas sempre ouvem os corações quando se abraçam assim... É então que eles se falam e dizem coisas que a voz não consegue dizer...

TINTAGILES – Eu não ouvi agora há pouco...

YGRAINE – É que... Ah! Mas o seu! O que ele tem?... Ele está explodindo!...

TINTAGILES (*Gritando.*) – Ygraine, minha irmã! Ygraine, minha irmã!

YGRAINE – O que foi?

TINTAGILES – Eu ouvi!... Elas... elas estão vindo!

YGRAINE – Elas quem?... o que você tem?...

TINTAGILES – A porta! a porta! Elas estavam ali!...

(*Ele cai de costas no colo de Ygraine.*)

YGRAINE – O que ele tem? ... Ele ... ele desmaiou...

BELLANGÈRE – Cuidado... cuidado... Ele vai cair...

AGLOVALE (*Levantando-se bruscamente, com a espada em punho.*) – Também estou ouvindo... tem gente andando no corredor.

YGRAINE – Oh!...

(Pausa – eles se põem à escuta.)

AGLOVALE – Estou escutando... É uma multidão...

YGRAINE – Uma multidão... que multidão?

AGLOVALE – Não sei... escuto e não escuto... Elas não andam como os outros seres, mas estão vindo... Já chegaram até a porta...

YGRAINE *(Estreitando convulsivamente Tintagiles nos braços.)* – Tintagiles!... Tintagiles!...

BELLANGÈRE *(Abraçando-o ao mesmo tempo.)* – Eu também!... eu também!... Tintagiles!...

AGLOVALE – Elas sacodem a porta... escutem... calma... Elas estão cochichando... Tocam de leve...

(Ouve-se uma chave ranger na fechadura.)

YGRAINE – Elas têm a chave!...

AGLOVALE – Têm... têm sim... Eu sabia... Esperem... *(Ele se coloca, com a espada levantada, no último degrau. – Para as duas irmãs.)* Venham!... venham também!...

(Silêncio. A porta se entreabre. Nervoso, Aglovale tenta impedir a abertura com a espada, enfiando-a nos suportes da aldrava que vai da porta ao alizar. A espada se quebra ruidosamente sob a pressão fúnebre do batente, e seus pedaços rolam com estrépito pelos degraus. Ygraine levanta de um salto, com Tintagiles no colo, desmaiado, e ela, Bellangère e Aglovale, com esforço imenso e inútil, tentam escorar a porta que continua a se abrir lentamente sem que se ouça ou se veja alguém. Só uma claridade fria e calma penetra no aposento. Nesse momento, Tintagiles subitamente se retesa, volta a si, dá um longo grito de alívio e abraça a irmã, enquanto, no momento exato do

grito, a porta, que não resiste mais, se fecha bruscamente graças ao empurrão que os três não tiveram tempo de interromper.)

YGRAINE – Tintagiles!...

(Eles se olham atônitos.)

AGLOVALE *(Escutando à porta.)* – Não ouço mais nada...

YGRAINE *(Louca de felicidade.)* – Tintagiles! Tintagiles!... Vejam! Vejam!... Ele está salvo!... Vejam seus olhos... o azul deles... Ele vai falar... Elas viram que estávamos de vigília... Elas não ousaram!... Dê um abraço!... Dê um abraço, estou pedindo!... Um abraço!... Todos! Todos!... Até o fundo de nossa alma!...

(Os quatro, em lágrimas, unem-se num abraço apertado.)



ATO IV

Um corredor diante do aposento do ato anterior.

Entram três servas da rainha, todas usando véu.

PRIMEIRA SERVA (*Ouvindo à porta.*) – Eles não estão mais de vigília.

SEGUNDA SERVA – Era inútil esperar...

TERCEIRA SERVA – Ela prefere que seja feito sem alarde...

SEGUNDA SERVA – Abram rápido...

TERCEIRA SERVA – Já é hora...

PRIMEIRA SERVA – Esperem na porta. Vou entrar sozinha. Não precisamos entrar as três...

SEGUNDA SERVA – É verdade que ele é bem pequeno...

TERCEIRA SERVA – É preciso tomar cuidado com a mais velha...

SEGUNDA SERVA – Vocês sabem que a rainha não quer que elas saibam...

PRIMEIRA SERVA – Nada temam: sou sempre muito silenciosa...

SEGUNDA SERVA – Entre, então; já é hora...

(A Primeira Serva abre a porta com cuidado e entra no quarto.)

TERCEIRA SERVA – Ah!

(Pausa. A Primeira Serva sai do aposento.)

SEGUNDA SERVA – Onde está ele?

PRIMEIRA SERVA – Dormindo entre as duas irmãs. Ele abraça o

pescoço delas com os braços, e elas também o abraçam... Não vou conseguir sozinha.

SEGUNDA SERVA – Vou ajudar você.

TERCEIRA SERVA – Sim, vão as duas... eu fico de guarda aqui...

PRIMEIRA SERVA – Cuidado, eles sabem de algo... Os três estavam lutando contra um sonho ruim...

(As duas servas entram no quarto.)

TERCEIRA SERVA – Eles sempre sabem; mas não entendem...

(Pausa. As duas servas saem do aposento.)

TERCEIRA SERVA – E então?

SEGUNDA SERVA – Você também vai ter que vir... não conseguimos separá-los...

PRIMEIRA SERVA – Quando desfazemos o abraço, elas enlaçam novamente o menino...

SEGUNDA SERVA – E o menino as abraça cada vez com mais força.

PRIMEIRA SERVA – Ele descansa com a testa sobre o coração da mais velha.

SEGUNDA SERVA – E a cabeça dele sobe e desce sobre os seios dela...

PRIMEIRA SERVA – Não vamos conseguir entreabrir as mãos dele...

SEGUNDA SERVA – Elas afundam no cabelo das irmãs...

PRIMEIRA SERVA – Ele segura com os dentinhos uma mecha dourada...

SEGUNDA SERVA – Seria preciso cortar o cabelo da mais velha...

PRIMEIRA SERVA – E também o da outra irmã, você vai ver...

SEGUNDA SERVA – Você trouxe as tesouras?

TERCEIRA SERVA – Sim...

PRIMEIRA SERVA – Venham rápido, eles estão começando a se mexer.

SEGUNDA SERVA – O coração e as pálpebras dos três batem no mesmo ritmo...

PRIMEIRA SERVA – É verdade; vi entreabertos os olhos azuis da mais velha...

SEGUNDA SERVA – Ela nos olhou, mas não nos viu...

PRIMEIRA SERVA – Quando se toca num deles, os outros dois estremecem...

SEGUNDA SERVA – Fazem grande esforço, mas não conseguem se mover...

PRIMEIRA SERVA – A mais velha gostaria de gritar, mas não consegue...

SEGUNDA SERVA – Venham rápido, eles parecem saber...

TERCEIRA SERVA – O velho não está lá?

PRIMEIRA SERVA – Está, mas adormeceu num canto.

SEGUNDA SERVA – Está dormindo, com a testa apoiada no punho da espada.

PRIMEIRA SERVA – Ele não sabe de nada; e não sonha...

TERCEIRA SERVA – Venham, venham, é preciso acabar logo com isso...

PRIMEIRA SERVA – Vai ser difícil desfazer o abraço deles...

SEGUNDA SERVA – É verdade; eles se abraçam como os afogados...

TERCEIRA SERVA – Venham, venham...

(Entram no quarto. Uma longa pausa entrecortada por suspiros e murmúrios abafados de uma angústia que o sono amortece. Em seguida, as três servas saem apressadas do aposento escuro. Uma delas leva nos braços Tintagiles adormecido, cujas mãozinhas, crispadas pelo sono e pela agonia, inundam-na inteiramente com a cascata dos longos cachos dourados arrancados das duas irmãs. Elas fogem em silêncio, até que, ao chegarem ao fundo do corredor, Tintagiles, subitamente desperto, dá um grito enorme de suprema angústia.)

TINTAGILES *(Do fundo do corredor.)* – Aah!...

(Novo silêncio. Em seguida se ouve, no quarto vizinho, as duas irmãs acordarem e se levantarem muito aflitas.)

YGRAINE *(No quarto.)* – Tintagiles!... Onde ele está?...

BELLANGÈRE – Ele não está mais aqui...

YGRAINE *(Com angústia crescente.)* – Tintagiles!... uma luz! Uma luz!... Acenda!...

BELLANGÈRE – Sim... sim...

YGRAINE *(Pela porta aberta, vemos Ygraine avançar, com um candeeiro na mão.)* A porta está aberta!

A VOZ DE TINTAGILES *(Quase indistinta ao longe.)* – Ygraine, minha irmã!...

YGRAINE – Ele está gritando!... Está gritando!... Tintagiles! Tintagiles!...

(Ela se precipita para o corredor. Bellangère quer segui-la, mas cai desmaiada na soleira.)



ATO V

Uma grande porta de ferro debaixo de abóbadas muito sombrias.

Entra Ygraine, desvairada, descabelada, segurando um candeeiro.

YGRAINE – (*Voltando-se, desorientada.*) – Eles não me seguiram... Bellangère!... Bellangère!... Aglovale!... Onde estão? – Disseram que o amavam, mas me deixaram sozinha!... Tintagiles!... Tintagiles... Ah! é verdade... subi, subi incontáveis degraus entre altos muros implacáveis e meu coração não consegue mais me manter viva... Parece que as abóbadas estão se movendo... (*Ela se apoia nos pilares de uma abóbada.*) Vou cair... Ah! ah! minha pobre vida! Eu a sinto... Ela aflora aos meus lábios e quer fugir... Não sei o que fiz... Não vi nada; não ouvi nada... Está um silêncio!... Encontrei todos esses cachos dourados ao longo dos degraus e ao longo das muralhas, e eu os segui. Eu os apanhei... Ah! ah! são tão lindos! Pequeno Polegar... Pequeno Polegar... O que foi que eu disse? Eu lembro... Eu também não acredito... podemos dormir... Tudo isso não tem importância e não é possível... Não sei mais o que pensar... Acordam você e depois... No fundo, vejamos, no fundo, é preciso pensar... Dizem isso, dizem aquilo, mas é a alma que segue um caminho totalmente diferente. Não é possível saber tudo o que desencadeamos. Eu vim aqui com meu pequeno candeeiro... Ele não se apagou apesar do vento nas escadas... No fundo, o que se deve pensar? Há coisas demais que não estão decididas... Entretanto deve haver quem saiba delas: mas por que não falam? (*Olhando em volta.*) Eu nunca tinha visto tudo isto aqui... Não se pode subir mais: está tudo bloqueado. Está frio... Está tão escuro que dá medo até de respirar... Dizem que as trevas

envenenam... Há aí uma porta apavorante... (*Aproxima-se da porta e a apalpa.*) Ah! Ela é fria!... É toda de ferro, maciça, e não tem fechadura... Por onde será que ela se abre? Não estou vendo dobradiças... Acho que está chumbada na muralha... Não dá para subir mais... não há mais degraus... (*Soltando um grito terrível.*) Ah!... há cachos dourados presos entre os batentes!... Tintagiles! Tintagiles!... Eu ouvi a porta bater agora há pouco!... Eu lembro! Eu lembro!... É preciso... (*Bate freneticamente na porta com o punho e os pés.*) Oh! monstro! monstro!... É aqui que vocês estão!... Escutem! Eu amaldiçoou! Eu amaldiçoou e escarro em vocês!...

(Ouvem-se batidas suaves do outro lado da porta; depois a voz de Tintagiles, muito débil, através dos batentes de ferro.)

TINTAGILES – Ygraine, minha irmã, Ygraine, minha irmã...

YGRAINE – Tintagiles!... O que foi?... o que foi?... Tintagiles, é você?...

TINTAGILES – Abra logo, abra logo!... Ela está aqui!...

YGRAINE – Ah! ah!... Quem?... Tintagiles, meu pequeno Tintagiles... você está me escutando?... O que foi que... O que aconteceu, afinal?... Tintagiles!... Machucaram você?... Onde você está?... você está aí?...

TINTAGILES – Ygraine, minha irmã, Ygraine, minha irmã... Se você não abrir logo eu vou morrer...

YGRAINE – Espera, estou tentando, espera... Vou abrir, vou abrir...

TINTAGILES – Você não entendeu!... Ygraine, minha irmã... Não há tempo!... Ela não conseguiu me agarrar... Eu bati nela, bati... Depois corri... Depressa, depressa, ela já vai chegar!...

YGRAINE – Já vou, já vou... onde ela está...?

TINTAGILES – Não dá para ver nada... mas dá para escutar... ai! estou com medo, Ygraine, minha irmã, estou com medo!... Depressa! Depressa!... Abra depressa!... pelo amor de Deus, Ygraine, minha irmã!...

YGRAINE (*Tateando a porta, aflita.*) – Vou encontrar, com certeza... espera um pouco... um minuto... um momento...

TINTAGILES – Não dá, Ygraine, minha irmã... Ouço a respiração dela atrás de mim...

YGRAINE – Não é nada, Tintagiles, meu pequeno Tintagiles, não tenha medo... é que não enxergo nada...

TINTAGILES – Mas como? eu estou vendo a luz do seu candeeiro... Está claro em volta de você, Ygraine minha irmã... Aqui eu não vejo nada...

YGRAINE – Você está me vendo, Tintagiles? Por onde? Não há nenhuma fenda...

TINTAGILES – Sim, há, há uma, mas é tão pequena!...

YGRAINE – De que lado? Aqui? Diga, diga... talvez ali?

TINTAGILES – Aqui, aqui... Você não ouve? Estou batendo...

YGRAINE – Aqui?

TINTAGILES – Mais no alto... Mas ela é tão pequena!... Não dá pra passar nem uma agulha!...

YGRAINE – Não tenha medo, estou aqui...

TINTAGILES – Ah! estou ouvindo, Ygraine, minha irmã!... Tem

que puxar com força! Puxa! puxa! Ela está chegando!... se você conseguisse abrir um pouco.. um pouquinho... eu sou bem pequeno!...

YGRAINE – Não tenho mais como, Tintagiles... Puxei, empurrei, bati!... bati!... (*Ela continua a bater e tenta sacudir a porta inamovível.*) Dois dos meus dedos já estão dormentes... Não chore... É de ferro...

TINTAGILES (*Soluçando desesperadamente.*) – Você não tem nada para abrir, Ygraine, minha irmã?... nada, nada... eu passaria... porque eu sou muito pequeno, muito pequeno... você sabe...

YGRAINE – Não tenho nada além do candeeiro, Tintagiles... Pronto! Pronto!... (*Ela soca a porta, com a ajuda do candeeiro de barro que se apaga e se quebra.*) Ah!... De repente ficou tudo escuro!... Tintagiles, onde você está?... Ah, escute, escute!... Você não consegue abrir por dentro?...

TINTAGILES – Não, não; não há nada... Não encontro nada... Não vejo mais a pequena fenda iluminada...

YGRAINE – O que você tem, Tintagiles?... Não ouço mais quase nada...

TINTAGILES – Ela chegou!... Perdi a coragem... Ygraine, minha irmã, Ygraine, minha irmã!... Eu sinto que ela está aqui!...

YGRAINE – Quem?...Quem?...

TINTAGILES – Não sei... Não dá pra ver... Não é mais possível! Ela... ela está me segurando pela garganta... Ela agarrou o meu pescoço... Ai! ai! Ygraine, minha irmã, venha...

YGRAINE – Sim, sim...

TINTAGILES – Está tão escuro!...

YGRAINE – Você tem que se debater, se defender, despedaçá-la!... Não tenha medo... Um minuto!... Estou aqui... Tintagiles? Tintagiles! Responda!... Socorro!... Cadê você? Vou te ajudar... me beije através da porta... aqui... aqui...

TINTAGILES (*Muito debilmente.*) – Aqui... aqui... Ygraine minha irmã...

YGRAINE – É aqui, aqui que eu estou dando beijos, está ouvindo? Continue! continue!

TINTAGILES (*De modo cada vez mais débil.*) – Eu também estou beijando ... aqui... Ygraine, minha irmã... Ygraine, minha irmã!... Ah!...

(Ouve-se a queda de um pequeno corpo por trás da porta de ferro.)

YGRAINE – Tintagiles!... Tintagiles!... O que foi que você fez?... Devolvam o menino! Devolvam!... pelo amor de Deus, devolvam o menino!... Não ouço mais... – O que vocês estão fazendo?... Não estão fazendo mal a ele, não é?... Ele não passa de um pobre menino!... Ele não resistiria... Ouçam, ouçam... Eu não sou malvada... Eu estou de joelhos... Devolvam o menino, eu imploro!... Não é só por mim, você sabe... Eu farei tudo o que quiserem... Eu não sou má, vocês sabem... Eu imploro, com as mãos postas... Eu erre!... Eu me entrego incondicionalmente, você está vendo... Eu perdi tudo o que eu tinha... Seria melhor me castigar de outro modo... Há tantas coisas que poderiam me fazer sofrer ainda mais... se você gosta de fazer sofrer... Você vai ver... Mas este pobre menino não fez nada... O que eu disse não é verdade... mas eu não sabia... Eu sei que a senhora é muito boa... É preciso que no fim venha o perdão!... Ele é tão jovem, ele é tão lindo e tão pequeno!... A senhora vê que não é possível!... Ele lança

os bracinhos na sua direção, aproxima a boca para beijá-la e nem o próprio Deus consegue resistir... A senhora vai abrir, não vai?... Eu não estou pedindo quase nada... Eu só quero vê-lo por um momento, um momentinho... Eu não lembro... entende... Eu não tive tempo... Não é preciso quase nada para que ele consiga passar... Não é difícil... *(Um longo silêncio inexorável.)* – Monstro!... Monstro!!! Eu escarro!...

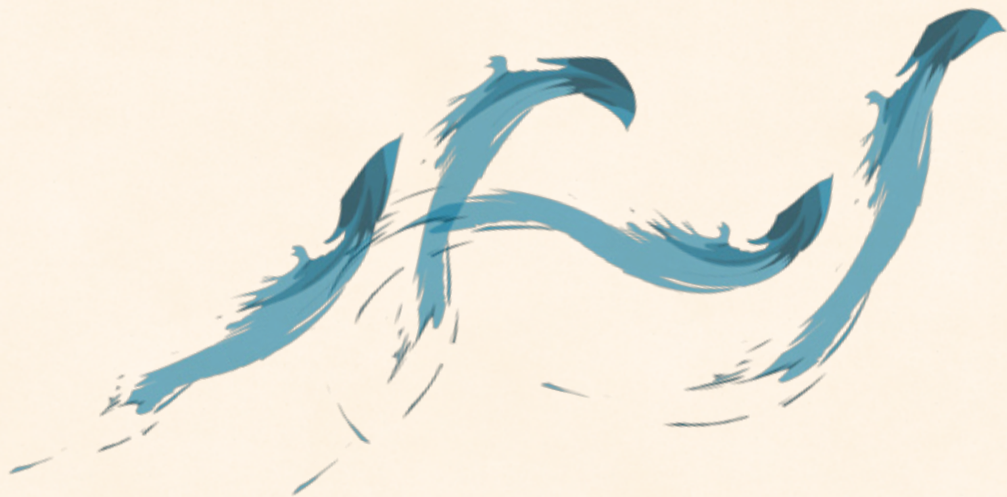
(Ela desaba e continua a soluçar baixinho, com os braços estendidos sobre a porta, na escuridão.)

FIM



INTERIOR

1894



Personagens

No jardim

O VELHO

O ESTRANGEIRO

MARTA e

MARIA, NETAS DO VELHO

UM CAMPONÊS

A MULTIDÃO

Na casa

O PAI

A MÃE

AS DUAS FILHAS

A CRIANÇA

PERSONAGENS MUDOS

Um velho jardim com salgueiros. Ao fundo uma casa com as três janelas do térreo iluminadas. Distingue-se claramente uma família reunida para o serão à luz de um candeeiro. O pai está sentado ao pé do fogo. A mãe, cotovelo sobre a mesa, olha o vazio. Duas jovens, vestidas de branco, bordam, sonham e sorriem na tranquilidade da sala. Uma criança dormita, a cabeça sobre o ombro esquerdo da mãe. Quando algum deles se levanta, anda ou faz um gesto, seus movimentos são graves, lentos, raros e como que espiritualizados pela distância, pela luz e pelo véu indeciso das janelas. O Velho e o Estrangeiro entram com cuidado no jardim.

O VELHO – Estamos nos fundos do jardim. Eles nunca vêm aqui.

As portas ficam do outro lado – estão fechadas e os postigos cerrados. Mas não há postigos por aqui e eu vi luz... É, ainda estão reunidos à luz do candeeiro. Felizmente não nos ouviram; senão a mãe ou as jovens talvez saíssem e aí o que faríamos?

O ESTRANGEIRO – O que vamos fazer?

O VELHO – Primeiro eu queria ver se estão todos na sala. Sim, vejo o pai sentado próximo à lareira. Ele espera, as mãos pousadas nos joelhos... a mãe apoia um dos braços sobre a mesa.

O ESTRANGEIRO – Ela nos olha...

O VELHO – Não, ela não sabe o que vê; seus olhos não piscam. Ela não pode nos ver; estamos sob a sombra das árvores maiores. Mas não se aproxime mais... As duas irmãs da morta também estão na sala. Elas bordam calmamente e a criancinha adormeceu. O relógio do canto dá nove horas... eles não desconfiam de nada, nem falam.

O ESTRANGEIRO – Se atraíssemos a atenção do pai fazendo algum sinal? Ele virou a cabeça para este lado. Quer que eu bata a uma das janelas? É preciso que um deles saiba antes dos outros...

O VELHO – Não sei quem escolher... É preciso tomar muito cuidado... O pai está velho e doente... A mãe também; e as irmãs são jovens demais... E todos a amavam como não será mais possível amar... Eu nunca tinha visto uma casa mais feliz... Não, não, não se aproxime da janela; seria ainda pior... Mais vale anunciá-lo o mais simplesmente que conseguirmos, como se fosse um acontecimento comum; e não parecer triste demais senão a dor deles vai querer ultrapassar a sua e não saberá mais o que fazer... Vamos pelo outro lado do jardim. Bateremos à porta e entraremos como se nada tivesse acontecido. Entrarei primeiro; não se surpreenderão ao me ver; eu venho às vezes, à noite, trazer-lhes flores ou frutos e passar algumas horas com eles.

O ESTRANGEIRO – Por que é que devo acompanhá-lo? Vá sozinho; esperarei que me chamem... Eles nunca me viram... Sou apenas um passante; sou um estrangeiro...

O VELHO – É melhor não estar sozinho. Uma desgraça que não se traz sozinho é menos nítida e menos pesada... Cismava nisso enquanto vinha para cá... Se eu entrar só, terei que falar desde o primeiro instante; eles saberão tudo em algumas palavras e não terei nada mais a dizer; e eu tenho medo do silêncio que segue as últimas palavras que anunciam uma desgraça... É então que o coração se dilacera... Se entrarmos ambos, digo-lhes, por exemplo, depois de muitos rodeios: foi encontrada assim... Flutuava no rio, as mãos juntas...

O ESTRANGEIRO – As mãos dela não estavam juntas; os braços pendiam ao longo do corpo.

O VELHO – Está vendo... me escapou. E a desgraça se perde nos detalhes... sem isso, se eu entrar sozinho, ao dizer as primeiras palavras, conhecendo-os como os conheço, vai ser horrível e só Deus sabe o que aconteceria... Mas se falarmos um de cada vez, eles nos escutarão e não pensarão em encarar a má notícia... Não esqueça que a mãe está lá e que a vida dela está por um fio... É bom que a primeira onda se quebre contra algumas palavras inúteis... É preciso que se fale um pouco à volta dos desgraçados e que eles estejam amparados. Os mais indiferentes carregam, sem saber, uma parte da dor... Assim ela se divide sem barulho e sem esforço, como o ar ou a luz...

O ESTRANGEIRO – Suas roupas estão encharcadas e pingam nas pedras do chão.

O VELHO – Só a barra do meu capote mergulhou na água. – O senhor parece estar com frio. Seu peito está coberto de terra... Eu não tinha reparado por causa da escuridão do caminho...

O ESTRANGEIRO – Entrei na água até a cintura.

O VELHO – Quando eu cheguei, já fazia muito tempo que o senhor a tinha encontrado?

O ESTRANGEIRO – Fazia alguns instantes, apenas. Eu ia para a aldeia, era tarde e as margens já estavam quase totalmente no escuro. Eu caminhava, sempre olhando o rio, porque era mais claro que a estrada, quando vi algo estranho a dois passos de uma moita de juncos... Quando me aproximei, percebi a cabeleira dela que tinha se elevado quase em

círculo, acima da cabeça e que volteava assim, de acordo com a corrente...

(Nas sala as duas jovens voltam a cabeça na direção da janela.)

O VELHO – Viu os cabelos das duas irmãs tremerem sobre os ombros?

O ESTRANGEIRO – Elas viraram a cabeça na nossa direção... Elas viraram a cabeça de repente. Talvez eu tenha falado muito alto. *(As duas jovens retomam a primeira posição.)* Mas já pararam de olhar... Entrei na água até a cintura e pude tomá-la pela mão e levá-la, sem esforço, para a margem... Ela era tão linda quanto as irmãs...

O VELHO – Talvez mais... Não sei por que perdi toda a coragem...

O ESTRANGEIRO – De que coragem o senhor está falando? Fizemos tudo que um homem pode fazer... Ela estava morta há mais de uma hora...

O VELHO – Ela estava viva de manhã! Encontrei-a ao sair da igreja... Disse-me que ia partir; ia ver a avó do outro lado do rio onde o senhor a encontrou... Ela não sabia quando eu poderia revê-la... Creio que estava a ponto de me pedir algo; depois, não ousou e se foi bruscamente. Mas só agora penso nisso... E eu não percebi nada... Ela sorriu como sorriem os que querem se calar ou têm medo de não serem compreendidos... Ela parecia sofrer a espera... seus olhos estavam embaçados e quase não me olharam...

O ESTRANGEIRO – Alguns camponeses me disseram que a viram andar a esmo pelas margens até o entardecer. Acharam que estava à procura de flores... Pode ser que sua morte...

O VELHO – Não se sabe... E o que é que se sabe... Ela talvez fosse como os que não querem dizer nada, e cada um traz em si mais de uma razão para deixar de viver... Não se enxerga na alma como se enxerga nessa sala. Elas são assim... Só dizem coisas banais e ninguém desconfia... Vive-se durante meses ao lado de alguém que não é mais deste mundo e cuja alma não pode mais se inclinar; respondemos sem sequer imaginar o que está se passando e veja o que acontece... Elas parecem bonecas imóveis e tantos acontecimentos lhes passam na alma... Elas mesmas não sabem o que são... Ela teria vivido como vivem as outras... Teria dito até o fim da vida: “Senhor, senhora, vai chover pela manhã.” ou então: “Vamos almoçar, seremos treze à mesa.” ou quem sabe: “Os frutos ainda não estão maduros”. Elas falam sorrindo de flores que caíram e choram na penumbra... Nem um anjo veria o que é preciso ver; e o homem só compreende depois... Ontem à noite ela estava aí, à luz do candeeiro, como as irmãs, e, se isso não tivesse acontecido, o senhor não as veria como é preciso vê-las... Parece que as vejo pela primeira vez... É preciso acrescentar alguma coisa à vida cotidiana antes de poder compreendê-la... Elas estão junto de nós, nossos olhos não as deixam e só nos apercebemos delas no momento em que partem para sempre... E, entretanto, que alma pequenina e estranha ela devia ter, que alminha pobre, ingênua e inescrutável, coitadinha, se disse o que deve ter dito, se fez o que deve ter feito!...

O ESTRANGEIRO – Enquanto isso, eles sorriem em silêncio na sala...

O VELHO – Eles estão tranquilos... Não a esperavam hoje...

O ESTRANGEIRO – Eles sorriem sem se mover... mas eis que o pai põe um dedo sobre os lábios...

O VELHO – Ele mostra a criança adormecida no colo da mãe...

O ESTRANGEIRO – Ela não ousa levantar os olhos com medo de perturbar o seu sono...

O VELHO – Elas pararam de trabalhar. Reina um grande silêncio.

O ESTRANGEIRO – Elas deixaram de lado a seda branca que bordavam...

O VELHO – Eles olham a criança...

O ESTRANGEIRO – Não sabem que outros os olham...

O VELHO – Também nos olham...

O ESTRANGEIRO – Levantaram os olhos...

O VELHO – E, no entanto, não enxergam nada...

O ESTRANGEIRO – Parecem felizes, e, no entanto, não sabemos o que há...

O VELHO – Eles se creem a salvo... Fecharam as portas, e as janelas têm grades de ferro... Reforçaram as paredes da velha casa; puseram ferrolhos nas três portas de carvalho... Previram tudo o que se pode prever...

O ESTRANGEIRO – Será preciso acabar por dizer... Alguém poderia vir contar de modo brusco... Havia uma multidão de camponeses no lugar onde está a morta... Se um deles batesse à porta...

O VELHO – Marta e Maria estão com a menina morta. Os camponeses iam fazer uma padiola de folhagem e eu disse à mais velha para vir rápido nos prevenir assim que eles se pusessem a caminho. Esperemos que ela venha; ela irá comigo... Não deveríamos olhá-los assim... Eu achava que era só bater à porta, entrar simplesmente, escolher algumas palavras e dizer... Mas eu os vi viver tempo demais à luz do candeeiro.

(Entra Maria.)

MARIA – Eles estão vindo, vovô.

O VELHO – É você? Onde é que eles estão?

MARIA – Já desceram as últimas colinas.

O VELHO – Virão em silêncio?

MARIA – Pedi que rezassem em voz baixa. Marta vem com eles...

O VELHO – São muitos?

MARIA – O vilarejo todo acompanha os que a carregam... Eles tinham trazido luzes. Pedi que apagassem...

O VELHO – Por onde estão vindo?

MARIA – Pelas trilhas. Caminham lentamente...

O VELHO – Já é hora de...

MARIA – O senhor já contou, vovô?

O VELHO – Como pode ver, até agora não dissemos nada... Eles ainda esperam à luz do candeeiro... Olhe, minha filha, olhe: você verá alguma coisa da vida...

MARIA – Ai! Como eles parecem tranquilos!... É como se eu os visse em sonho...

O ESTRANGEIRO – Cuidado, vi as duas irmãs estremecerem...

O VELHO – Elas se levantaram...

O ESTRANGEIRO – Acho que vêm em direção às janelas...

(Nesse momento, uma das irmãs se aproxima da primeira janela, a outra, da terceira e, apoiando as mãos contra as vidraças, olham longamente na escuridão.)

O VELHO – Ninguém chegou à janela do meio...

MARIA – Elas olham... Elas escutam...

O VELHO – A mais velha sorri para o que não vê...

O ESTRANGEIRO – E a segunda tem os olhos cheios de medo...

O VELHO – Cuidado; não se sabe até onde a alma se espraia em torno dos homens...

(Longo silêncio. Maria se encolhe contra o peito do Velho e o beija.)

MARIA – Vovô!...

O VELHO – Não chore, minha filha... também conosco acontecerá...

(Silêncio.)

O ESTRANGEIRO – Elas olham demoradamente...

O VELHO – Elas olhariam cem mil anos sem nada perceber, pobres irmãs... a noite está escura demais... Elas olham para cá e é por ali que a desgraça vem...

O ESTRANGEIRO – Felizmente elas olham para cá... Não sei o que está vindo do campo.

MARIA – Acho que é a multidão... Estão tão longe que mal os enxergamos.

O ESTRANGEIRO – Eles seguem as ondulações do atalho... reaparecem sob a encosta iluminada pela lua...

MARIA – Ah! São muitos... Quando eu vim, estavam chegando até dos arredores da cidade... Estão fazendo um desvio enorme.

O VELHO – Eles virão, apesar de tudo, e agora eu também os vejo. Caminham pelo campo. Parecem tão pequenos que mal se pode percebê-los por entre a vegetação... São quase como crianças que brincassem ao luar; e se elas os vissem não compreenderiam... É inútil elas darem as costas a eles. Cada passo os aproxima e a desgraça cresce há mais de duas horas, e eles não podem impedi-la de crescer, os que a trazem não podem mais estancá-la... A desgraça é sua soberana e é preciso servi-la... Ela tem seu objetivo e segue seu caminho... É infatigável e tem uma única ideia... É necessário que emprestem a ela sua força. Eles estão tristes, mas vêm... Eles têm piedade, mas precisam avançar...

MARIA – A mais velha não sorri mais, vovô...

O ESTRANGEIRO – Elas deixam as janelas...

MARIA – Beijam a mãe...

O ESTRANGEIRO – A mais velha acarinhou os anéis do cabelo da criança, que não acorda...

MARIA – Ah! O pai também quer um beijo.

O ESTRANGEIRO – E agora, o silêncio...

MARIA – Elas voltam para perto da mãe...

O ESTRANGEIRO – E o pai segue com os olhos o grande pêndulo do relógio.

MARIA – Parece que elas rezam sem saber o que fazem...

O ESTRANGEIRO – Parece que elas escutam a própria alma...

(Silêncio.)

MARIA – Vovô, não lhes diga esta noite!...

O VELHO – Viu, você também perdeu a coragem... Eu sabia que era melhor não olhar. Tenho quase oitenta e três anos e é a primeira vez que a visão da vida me toca assim. Não sei por que tudo o que fazem me parece tão estranho e tão grave... Eles esperam a noite, simplesmente, à luz do candeeiro, como nós também esperaríamos, como eles, sob a nossa luz e entretanto creio vê-los do alto de um outro mundo porque eu sei uma pequena verdade que eles ainda não sabem... É isso, não é? Digam-me por que vocês também estão tão pálidas. Há talvez alguma outra coisa que não se pode definir e que nos faz chorar? Eu não imaginava que na vida houvesse algo de tão triste, nem que ela causasse medo aos que a olham... E nada teria acontecido que me causasse medo ao vê-los tão tranquilos... Eles confiam demais neste mundo... Estão aí, separados do inimigo por pobres janelas... Acreditam que nada acontecerá porque fecharam a porta e não sabem que sempre se passa algo nas almas e que o mundo não acaba na soleira das casas. Eles estão muito certos de sua vidinha, e não imaginam que tantos outros sabem dela mais do que

eles, nem que eu, pobre velho, estou aqui, a dois passos de sua porta, com sua miúda felicidade entre minhas velhas mãos, que não ousou abrir...

MARIA – Tenha piedade, vovô...

O VELHO – Nós temos piedade deles, minha filha, mas não há piedade para nós...

MARIA – Fale amanhã, vovô, fale quando amanhecer... Eles não ficarão tão tristes...

O VELHO – Talvez você tenha razão... Seria melhor deixar tudo isso na noite. E a luz é doce para com a dor... Mas o que dirão amanhã? A desgraça traz o ciúme e aqueles que ela toca querem ser avisados antes dos estranhos. Eles não gostam que a desgraça seja entregue a mãos desconhecidas... Seria como se furtássemos deles alguma coisa...

O ESTRANGEIRO – Não é mais hora de devaneios, já escuto o murmúrio das preces.

MARIA – Chegaram... Estão contornando as cercas...

(Entra Marta.)

MARTA – Cheguei. Eu os conduzi até aqui. Disse que esperassem na estrada.

(Ouvem-se crianças chorando.) Ah! as crianças continuam a chorar. Eu tinha proibido que viessem... Mas elas também querem ver e as mães não obedecem... Vou falar com elas... Não é preciso; já se calaram. – Está tudo pronto? – Trouxe o anelzinho que encontraram perto dela... Eu mesma a deitei na padiola. Parece estar dormindo... Tive muito trabalho:

os cabelos dela não queriam me obedecer... Mandei colher margaridas brancas. É triste, não havia outras flores... O que é que vocês estão fazendo aqui? Por que não estão junto deles?... (*Olha para as janelas.*) Eles não estão chorando?... eles... vocês ainda não falaram?

O VELHO – Marta, Marta, há vida demais em sua alma, você não pode compreender...

MARTA – Por que é que eu não compreenderia? (*Depois de um silêncio e num tom de reprovação muito sério.*) O senhor não podia ter feito isso, vovô...

O VELHO – Marta, você não sabe...

MARTA – Sou eu quem vai dizer a eles.

O VELHO – Fique aqui, minha filha e olhe um instante.

MARTA – Oh! como são desgraçados!... Eles não podem mais esperar...

O VELHO – Por quê?

MARTA – Não sei... mas agora não é mais possível!...

O VELHO – Venha, minha filha...

MARTA – Que paciência eles têm...

O VELHO – Venha, minha filha...

MARTA (*Voltando-se.*) – Cadê o senhor, vovô? Sou tão infeliz que não o vejo mais... Eu mesma já não sei o que fazer...

O VELHO – Não os olhe mais, até que saibam tudo...

MARTA – Quero ir com o senhor...

O VELHO – Não, Marta, fique aqui... Sente-se junto de sua irmã, neste velho banco de pedra, encostado à parede da casa, e não olhe... Você é jovem demais, não conseguirá esquecer... Você não sabe o que é um rosto no momento em que a morte vai entrar em seus olhos... Haverá gritos, talvez... Não se volte... Talvez não haja nada... Sobretudo, não se volte se não escutar nada... Não se sabe de antemão o andamento da dor... Alguns breves soluços de raízes profundas e só, é assim, em geral... Eu mesmo não sei o que serei capaz de fazer ao escutá-los... Isso não pertence mais a esta vida... dê-me um beijo, minha filha, antes que eu vá...

(O murmúrio das preces se aproximou gradualmente. Uma parte da multidão invade o jardim. Ouve-se o som abafado dos que correm e dos que conversam em voz baixa.)

O ESTRANGEIRO *(Para a multidão.)* – Fiquem aqui... não se aproximem das janelas... Onde está ela?

UM CAMPONÊS – Quem?...

O ESTRANGEIRO – Os outros... os que carregam...

O CAMPONÊS – Estão chegando pela alameda que leva até a porta.

(O Velho se afasta. Marta e Maria estão sentadas no banco, de costas para as janelas. Rumores discretos na multidão.)

O ESTRANGEIRO – Silêncio!... Não falem.

(A mais velha das duas irmãs se levanta e vai passar o ferrolho na porta.)

MARTA – Está abrindo?

O ESTRANGEIRO – Ao contrário, está fechando.

(Silêncio.)

MARTA – O avô não entrou?

O ESTRANGEIRO – Não... Ela volta a sentar ao lado da mãe... os outros não se movem e a criança continua dormindo...

(Silêncio.)

MARTA – Irmãzinha, dê as mãos...

MARIA – Marta!...

(Elas se abraçam e trocam um beijo.)

O ESTRANGEIRO – Ele deve ter batido à porta... Eles levantaram a cabeça ao mesmo tempo... Eles se olham...

MARTA – Ah! ai! pobre irmã... Vou chorar também...

(Abafa os soluços no ombro da irmã.)

O ESTRANGEIRO – Ele vai bater novamente... O pai olha as horas.
Levanta.

MARTA – Ah, minha irmã, minha irmã, quero entrar também...
Eles não podem mais ficar sós...

MARIA – Marta, Marta!

(Ela a retém.)

O ESTRANGEIRO – O pai vai até a porta... Puxa os ferrolhos... Abre cautelosamente...

MARTA – Ah! o senhor não está vendo o...

O ESTRANGEIRO – O quê?

MARTA – Os que carregam...

O ESTRANGEIRO – Ele mal abre... Só vejo uma parte do gramado e o chafariz... Ele não larga a porta... ele recua... Parece dizer: “Ah! é o senhor!...” Ele levanta os braços. Fecha a porta com cuidado. Seu avô entrou na sala...

(A multidão se aproximou das janelas. Marta e Maria fazem menção de se levantar, depois efetivamente se levantam e também se aproximam das janelas, abraçadas. Vê-se o Velho entrar na sala. As duas irmãs da morta se levantam; a mãe também, depois de ter posto, com cuidado, a criança na poltrona de onde acabara de se levantar, de tal maneira que, de fora, veja-se o menino dormindo, no centro da sala, com a cabeça um pouco inclinada. A mãe caminha em direção ao Velho e lhe estende a mão, mas desiste antes que ele tenha tempo de cumprimentá-la. Uma das jovens quer tirar o capote do visitante e a outra lhe oferece uma poltrona. Mas o Velho faz um pequeno gesto de recusa. O pai sorri com ar espantado. O Velho olha na direção das janelas.)

O ESTRANGEIRO – Ele não tem coragem de falar... ele olhou para nós...

(Burburinho na multidão.)

O ESTRANGEIRO – Calem-se...

(O Velho, ao ver rostos nas janelas, desvia rapidamente os olhos. Acaba aceitando a poltrona que uma das jovens insiste em lhe oferecer. Passa a mão direita pela testa diversas vezes.)

O ESTRANGEIRO – Ele se senta...

(As outras pessoas que estão na sala também se sentam, enquanto o pai fala com volubilidade. Enfim, o Velho abre a boca e o som da sua voz parece atrair a atenção sobre ele. O pai o interrompe. O Velho retoma a palavra e pouco a pouco os outros se imobilizam. De repente a mãe estremece e se levanta.)

MARTA – Ah! A mãe vai entender!...

(Ela se volta e esconde o rosto nas mãos. Novo burburinho na multidão. As pessoas se empurram. As crianças pedem que os adultos as ponham no colo: também querem ver. A maior parte das mães consente.)

O ESTRANGEIRO – Silêncio! Ele ainda não disse...

(Vê-se que a mãe interroga o Velho com angústia. Ele diz mais algumas palavras; depois, bruscamente, os demais também se levantam e parecem interpelá-lo. Ele faz, então, com a cabeça, um lento sinal afirmativo.)

O ESTRANGEIRO – Ele disse... Ele disse tudo de uma vez!...

VOZES NA MULTIDÃO – Ele disse!... Ele disse!...

O ESTRANGEIRO – Não se escuta nada...

(O Velho também se levanta e, sem se voltar, aponta para a porta que está às suas costas. A mãe, o pai e as duas jovens se atiram para a porta que o pai não consegue abrir de imediato. O Velho quer impedir a mãe de sair.)

VOZES NA MULTIDÃO – Estão saindo! Estão saindo!...

(Empurra-empurra no jardim. Todos se precipitam para o outro lado da casa e desaparecem, exceto o Estrangeiro, que fica perto das janelas. Na sala, a porta enfim se abre completamente; todos saem ao mesmo tempo.)

Vê-se o céu estrelado, o gramado e o chafariz ao luar, enquanto no meio da sala, abandonada, a criança continua a dormir tranquilamente na poltrona. Silêncio.)

O ESTRANGEIRO – A criança não acordou!...

(Ele também sai.)

FIM

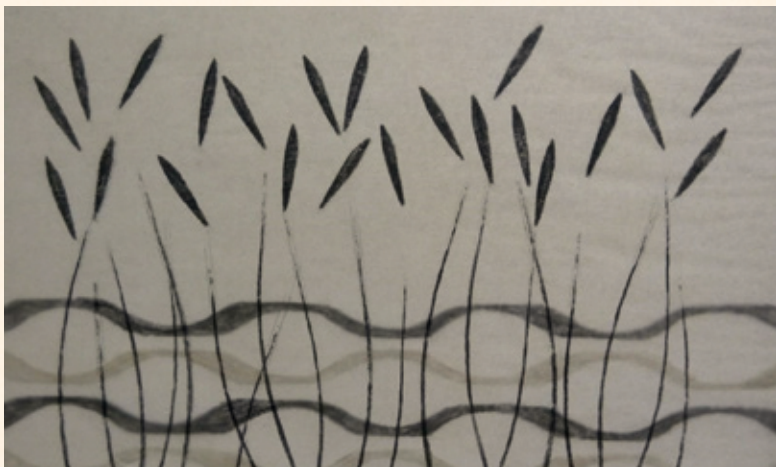




CURTA- METRAGEM

Interior

Curta-metragem a partir do texto escrito em 1894 por Maurice Maeterlinck. O processo de realização do filme vai de 2020 a 2023, atravessando o período pandêmico da Covid, um dos motivos pelos quais o filme foi produzido de forma remota: as gravações das vozes dos personagens foram feitas através de celulares comuns. As fotografias das ilustrações também foram registradas por celulares. A tecnologia disponível nos smartphones foi uma grande aliada na realização desse filme. Muitas reuniões, videochamadas, e-mails, conversas criativas aconteceram através desse aparelho! Por outro lado, todas as ilustrações do filme foram feitas a mão, de maneira artesanal, pela artista Arlete Rua. Cada ilustração se transformou em um fotograma deste filme em *stop-motion*. O projeto *Interior* integra a pesquisa de doutorado de Maria Clara Coelho no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Unirio. Clique no endereço abaixo para assistir ao primeiro esboço do curta-metragem.



Clique no link abaixo para assistir ao vídeo:
<https://youtu.be/OksOMs-eK6E>

Tema para Multidão

Maria Clara Coelho

E-la vem E-la vem Os ca - be - los e - ma - ra - nha - dos O ves - ti - do mo -

lha - do E - la vem E - la vem E - la vem E - la vai, e - la foi pro -

lém La - ra - ia La - ra - ia La - ra - ia E - les sa - bem E -

les sa - bem E - les sou - be - ram tam - bém Tris - te - za vem Tris - te - za

vem Tris - te - za vem Sa - in - do de ca - sa tris - te - za vem

Tema para multidão, de Maria Clara Coelho

Ficha Técnica

Tradução

Fátima Saadi

Direção, concepção e adaptação

Maria Clara Coelho

Ilustrações e direção de arte

Arlete Rua

Vozes

Allan Imianowsky, Luiz Phillipe Tavares
e Vanessa Teixeira de Oliveira

Harpa e piano

Ana Miccolis

Alfaia

Carol Amaral

Guitarras e sintetizador

Maria Clara Coelho

Vozes da música final

Angélica Duarte, Arlete Rua, Arthur Pogy

Captação dos instrumentos acústicos (harpa, piano e alfaia)

Daniela Pastore

Edição de som, concepção sonora e mixagem

Maria Clara Coelho

Masterização

Daniela Pastore

Edição de vídeo

Arthur Pogy

Trilha Sonora Original

Zora, de Ana Miccolis e *Tema para multidão*,
de Maria Clara Coelho



**O TRÁGICO
DO
COTIDIANO**

Há um trágico do cotidiano que é bem mais real, bem mais profundo e bem mais de acordo com o nosso verdadeiro ser do que o trágico das grandes aventuras. É fácil senti-lo, mas não é fácil mostrá-lo, porque esse trágico essencial não é simplesmente material ou psicológico. Não se trata mais aqui da luta determinada de um ser contra outro ser, da luta de um desejo contra outro desejo ou do eterno combate entre a paixão e o dever. Trata-se de fazer ver o que há de espantoso no simples fato de viver. Trata-se de fazer ver a existência de uma alma em si mesma, em meio a uma imensidão que não é jamais inativa. Trata-se de fazer ouvir, por sobre os diálogos comuns da razão e dos sentimentos, o diálogo mais solene e ininterrompido do ser e de seu destino. Trata-se de nos fazer seguir os passos hesitantes e dolorosos de uma vida que se aproxima ou se afasta de sua verdade, de sua beleza ou de seu Deus. Trata-se ainda de nos mostrar e nos fazer ouvir mil coisas análogas que os poetas trágicos nos fizeram entrever de passagem. Mas eis o ponto essencial: não se poderia tentar mostrar, antes de tudo o mais, aquilo que eles nos fizeram entrever de passagem? O que ouvimos sob o rei Lear, sob Macbeth, sob Hamlet, por exemplo, o canto misterioso do infinito, o silêncio ameaçador das almas ou dos Deuses, a eternidade que estronda no horizonte, o destino ou a fatalidade que se percebe interiormente sem que se possa dizer por quais signos os reconhecemos, não se poderia, por não sei que inversão de papéis, aproximá-los de nós enquanto que os atores seriam afastados? Seria, portanto, arriscado afirmar que o verdadeiro trágico da vida, o trágico normal, profundo e geral, só começa no momento em que aquilo que chamamos de aventuras, dores e perigos passaram? A felicidade não teria o braço mais longo que a infelicidade e algumas de suas forças não estariam mais próximas da alma humana? É preciso urrar como os Átridas para que um Deus eterno se manifeste em nossa vida?

ele nunca vem se sentar sob a imobilidade de nossa lâmpada? É a tranquilidade que é terrível quando se reflete sobre ela e os astros a espreitam; e o sentido da vida? Ele se desenvolve no tumulto ou no silêncio? Não é quando nos dizem, no fim das histórias, “Foram felizes para sempre” que a grande inquietude deveria entrar em cena? O que é que acontece enquanto eles são felizes? Será que a felicidade ou um simples instante de repouso não descobrem coisas mais sérias e mais estáveis que a agitação das paixões? Não é então que a marcha do tempo e muitas outras marchas mais secretas se tornam enfim visíveis e as horas se precipitam? Será que tudo isso não atinge fibras mais profundas que a punhalada dos dramas comuns? Não é quando um homem se crê a salvo da morte exterior que a estranha e silenciosa tragédia do ser e da imensidão abre realmente as portas de seu teatro? É quando eu fujo diante de uma espada que minha existência atinge seu ponto mais interessante? É sempre num beijo que ela é mais sublime? Não há outros momentos em que ouvimos vozes mais permanentes e mais puras? A alma dos senhores só floresce no fundo das noites de tempestade? Diríamos que até hoje se acreditou nisso. Quase todos os nossos autores trágicos só se apercebem da vida violenta e da vida de outrora; e podemos afirmar que todo o nosso teatro é anacrônico e que a arte dramática está atrasada o mesmo número de anos que a escultura. Isso não acontece com a boa pintura e a boa música, por exemplo, que souberam desentranhar e reproduzir os traços mais escondidos, porém não menos graves e assombrosos, da vida de hoje. A pintura e a música observaram que essa vida só tinha perdido em superfície decorativa para ganhar em profundidade, em significação íntima e em gravidade espiritual. Um bom pintor não pintará mais Marius vencedor

dos Cimbros¹ ou o assassinato do Duque de Guise,² porque a psicologia da vitória ou do assassinato é elementar e excepcional e o estardalhaço inútil de um ato violento abafa a voz mais profunda, porém hesitante e discreta, dos seres e das coisas. Ele representará uma casa perdida no campo, uma porta aberta ao fim do corredor, um rosto ou mãos em repouso; e essas simples imagens poderão acrescentar alguma coisa à nossa consciência profunda, o que é um bem que não é mais possível perder.

Porém nossos autores trágicos, assim como os pintores medíocres que se demoram na pintura histórica, colocam todo o interesse de suas obras na violência da anedota que reproduzem. E pretendem nos divertir com o mesmo gênero de atos que agradava aos bárbaros, para quem eram habituais os atentados, os assassinatos e as traições

1 Cimbros: povo germânico estabelecido primitivamente no Chersonesus cimbriaco (hoje ilha da Jutlândia, na Dinamarca) e que emigrou para o sul aproximadamente em 120, levando consigo os teutônicos. *Circa* 113, derrotaram os romanos em Noreia (hoje Neumarkt, na Áustria) e depois invadiram a Espanha e a Gália, sendo, porém, vencidos por Marius em Verceil (ca. 101) quando tentavam penetrar na Itália. (N. da T.)

2 A casa de Guise foi um ramo da casa de Lorena, originada de um dos filhos de René II. Houve dois duques de Guise – dois irmãos, ambos assassinados. Não sabemos a qual dos dois Maeterlinck se refere. Henrique I, da Lorena, III Duque de Guise (1550-1580), serviu o Imperador Carlos IX contra os turcos (1566), depois combateu os huguenotes. Descontente com a paz de Saint-Germain (1570), preparou um atentado contra o chefe huguenote Coligny, que gozava de prestígio junto ao rei Carlos IX e buscava uma convivência pacífica entre católicos e protestantes na França. O atentado fracassou. A paz de Monsieur (1575), que o Duque de Guise considerou uma traição, fez com que ele tomasse a frente da Liga Santa, que reunia nobres católicos contra huguenotes, que se aproximasse de Felipe II da Espanha, e arquitetasse o massacre da noite de São Bartolomeu, no qual morreu Coligny. Sempre envolvido com as guerras religiosas, venceu os mercenários alemães calvinistas em Auneau e Vimory, entrando em Paris, onde era muito popular. Deixou que o rei fugisse da cidade, mas foi depois atraído a uma emboscada na qual foi morto por ordem real. Seu irmão, Luís II de Guise, cardeal da Lorena (1555-1588), liderou também a Liga Santa e foi assassinado logo depois de Henrique I. (N. da T.)

que eles representam. Ao passo que a maior parte de nossas vidas se passa longe do sangue, dos gritos e das espadas, e as lágrimas dos homens se tornaram silenciosas, invisíveis, quase espirituais...

Quando vou ao teatro, tenho a impressão de que me encontro, por algumas horas, em meio aos meus ancestrais, que tinham da existência uma concepção simples, seca e brutal, da qual já quase não me lembro e na qual não posso mais tomar parte. Vejo um marido enganado que mata sua mulher; uma mulher que envenena seu amante; um filho que vinga seu pai; um pai que imola seus filhos; filhos que fazem perecer o pai; reis assassinados; virgens violadas; burgueses aprisionados e todo o sublime tradicional, mas, infelizmente, tão superficial e tão material: sangue, lágrimas exteriores e morte. O que podem dizer, a mim, seres possuídos por uma ideia fixa e que não têm tempo de viver porque precisam levar à morte um rival ou uma concubina?

Vim na esperança de ver alguma coisa da vida religada a suas fontes e a seus mistérios por laços que não consigo perceber porque me faltam, no dia a dia, a ocasião e a força. Vim na esperança de vislumbrar por um instante a beleza, a grandeza e a gravidade de minha humilde existência cotidiana. Esperava que me mostrassem não sei que presença, potência ou deus que vive comigo em meu quarto. Esperava não sei que minutos superiores, os que vivo, sem reconhecê-los, no meio de minhas horas mais desgraçadas, e, com frequência, encontrei apenas um homem que me conta demoradamente por que está com ciúmes, por que envenena ou por que se mata.

Admiro Otelo, mas ele não me parece viver a augusta vida cotidiana de um Hamlet, que tem tempo de viver porque não age. Otelo é admiravelmente ciumento. Mas não é um velho erro pensar que é

nos momentos em que uma tal paixão e outras de igual violência nos possuem que vivemos verdadeiramente? Aconteceu-me crer que um velho, sentado em sua poltrona, esperando simplesmente, à luz da lâmpada, ouvindo sem se dar conta todas as leis eternas que reinam em torno da sua casa, interpretando, sem compreender, o que há no silêncio das portas e das janelas e na pequena voz da luz, suportando a presença de sua alma e de seu destino, inclinando um pouco a cabeça sem desconfiar que todas as potências deste mundo intervêm e velam no quarto como servas atentas, ignorando que o próprio sol sustenta sobre o abismo a pequena mesa sobre a qual ele se debruça, e que não há um só astro do céu, nem uma única força da alma que sejam indiferentes ao movimento de uma pálpebra que se fecha ou de um pensamento que se eleva – aconteceu-me crer que esse velho imóvel vivia, na realidade, uma vida mais profunda, mais humana e mais geral do que o amante que estrangula sua amante, o capitão que colhe uma vitória ou “o esposo que vinga sua honra”.

Dirão, talvez, que uma vida imóvel não será absolutamente visível, que é preciso animá-la por meio de alguns movimentos e que esses movimentos variados e aceitáveis são encontrados apenas no pequeno número de paixões empregadas até agora. Não sei se é verdade que um teatro estático seja impossível. Acho até que ele existe. A maior parte das tragédias de Ésquilo são tragédias imóveis. Não falo de *Prometeu* ou das *Suplicantes* nas quais nada acontece; mas toda a tragédia das *Coéforas*, que é, entretanto, o mais terrível drama da antiguidade, arrasta-se como um sonho mau diante do túmulo de Agamêmnon até que o assassinato brote, como um raio, da acumulação das preces que se voltam sem cessar sobre si mesmas. Examinem sob este ponto de vista algumas outras das mais belas tragédias dos antigos: *Eumênides*, *Antígona*, *Electra*, *Édipo em Colona*. “Eles admiraram, diz Racine em seu prefácio a *Berenice*,

eles admiraram o *Ájax*, de Sófocles, que é apenas Ájax que se mata de arrependimento por causa do furor em que caiu depois que lhe recusaram as armas de Aquiles. Eles admiraram *Filocteto*, cujo assunto é Ulisses que vem para recuperar as flechas de Hércules. O próprio *Édipo*, embora cheio de reconhecimentos, é menos carregado de matéria do que a mais simples tragédia de nossos dias”.

Isto é a vida praticamente imóvel, ou não? Em geral, não há nem mesmo ação psicológica, que é mil vezes superior à ação material e que parece indispensável, mas que eles chegam, entretanto, a suprimir ou a reduzir de um modo maravilhoso, para não deixar subsistir nenhum outro interesse além do inspirado pela situação do homem no universo. Aqui, não estamos mais entre bárbaros e o homem não se agita mais em meio a paixões elementares que também não são as únicas coisas interessantes que ele traz em si. Tem-se tempo de vê-lo em repouso. Não se trata mais de um momento excepcional e violento da existência, mas da própria existência. Há milhares e milhares de leis mais potentes e mais veneráveis que as leis das paixões; mas essas leis lentas, discretas e silenciosas, como tudo o que é dotado de uma força irresistível, só podem ser percebidas e ouvidas na penumbra e no recolhimento das horas tranquilas da vida.

Quando Ulisses e Neoptólemo vêm pedir a Filocteto as armas de Hércules, a ação deles, em si, é tão simples e tão indiferente quanto a de um homem de nossos dias que entra numa casa para visitar um doente, a de um viajante que bate à porta de um albergue ou a da mãe que espera junto ao fogo a volta de seu filho. Sófocles marca de passagem, com um traço rápido, o caráter de seus heróis. Mas poderíamos afirmar que o interesse principal da tragédia não está na luta que vemos se desenrolar entre a habilidade e a lealdade, entre o desejo da pátria, o rancor e a teimosia do orgulho. Há outra coisa; e

é a existência superior do homem que se precisa evidenciar. O poeta acrescenta à vida cotidiana um não sei quê que é o segredo dos poetas e, de repente, ela aparece em sua prodigiosa grandeza, em sua submissão às potências desconhecidas, em suas relações que não acabam e em sua solene miséria. Um químico deixa cair algumas gotas misteriosas numa jarra que parece conter apenas água clara: e logo um mundo de cristais se eleva até a borda e nos revela o que havia em suspensão nessa jarra, onde nossos olhos incompletos não haviam percebido nada. Assim, em *Filocteto*, parece que a miúda psicologia dos três personagens principais forma apenas as paredes da jarra que contém a água clara que é a vida cotidiana, na qual o poeta vai deixar cair as gotas reveladoras de seu gênio...

Além disso, não é nos atos, mas nas palavras, que se encontram a beleza e a grandeza das belas e grandes tragédias. E elas se encontram apenas nas palavras que acompanham e explicam os atos? Não; é preciso que haja outra coisa além do diálogo exteriormente necessário. Só as palavras que parecem, de início, inúteis é que contam numa obra. É nelas que se encontra sua alma. Ao lado do diálogo indispensável, há quase sempre um outro diálogo que parece supérfluo. Examinem atentamente e verão que é o único que a alma escuta profundamente, porque é apenas nesse lugar que nos dirigimos a ela. Os senhores reconhecerão também que é a qualidade e a extensão desse diálogo inútil que determina a qualidade e a dimensão inefável da obra. É certo que, nos dramas comuns, o diálogo indispensável não corresponde absolutamente à realidade; e o que faz a beleza misteriosa das mais belas tragédias se encontra apenas nas palavras que são ditas à margem da verdade estrita e aparente. Ela reside nas palavras que estão de acordo com uma verdade mais profunda e incomparavelmente mais vizinha da alma invisível que sustenta o poema. Pode-se afirmar que o poema

se aproxima da beleza e de uma verdade superior na medida em que elimina as palavras que explicam os atos para substituí-las por palavras que explicam não o que chamamos de um “estado d’alma”, mas não sei que esforços inapreensíveis e incessantes das almas em direção à sua beleza e à sua verdade. É nessa medida também que ele [o poema] se aproxima da vida verdadeira. Acontece a qualquer homem na vida cotidiana ter que desfazer, por palavras, uma situação grave. Pensem nisso um instante. E nesses momentos, ou mesmo de forma geral, o que importa mais: o que dizemos ou o que nos respondem? Será que não há outras forças, outras palavras que sequer escutamos mas que são postas em jogo e determinam o acontecimento? Na maioria das vezes o que eu digo conta muito pouco, mas minha presença, a atitude da minha alma, meu futuro, meu passado, o que nascerá de mim, o que está morto em mim, um pensamento secreto, os astros que me favorecem, meu destino, mil e um mistérios que me cercam e que cercam a todos nós, é isso o que fala nesse instante trágico, e é isso o que me responde. Sob cada uma de minhas palavras e sob cada uma das suas palavras, há tudo isso e é isso sobretudo o que vemos e é sobretudo isso o que escutamos, malgrado nosso. Se você veio, “esposo ultrajado”, “amante enganado”, “mulher abandonada”, com o propósito de me matar, não serão minhas súplicas, por mais eloquentes que sejam, o que deterá o seu braço. Mas pode ser que você encontre então uma dessas forças inesperadas e que minha alma, que sabe que elas velam por mim, diga a você uma palavra secreta que o desarme. Essas são as esferas onde as aventuras se decidem, esse é o diálogo cujo eco seria necessário escutar. E esse é, com efeito, o eco que escutamos – extremamente enfraquecido e variável, é verdade, – em algumas das grandes obras de que eu falava antes. Mas não poderíamos tentar aproximar-nos mais dessas esferas onde tudo se passa “em realidade”?

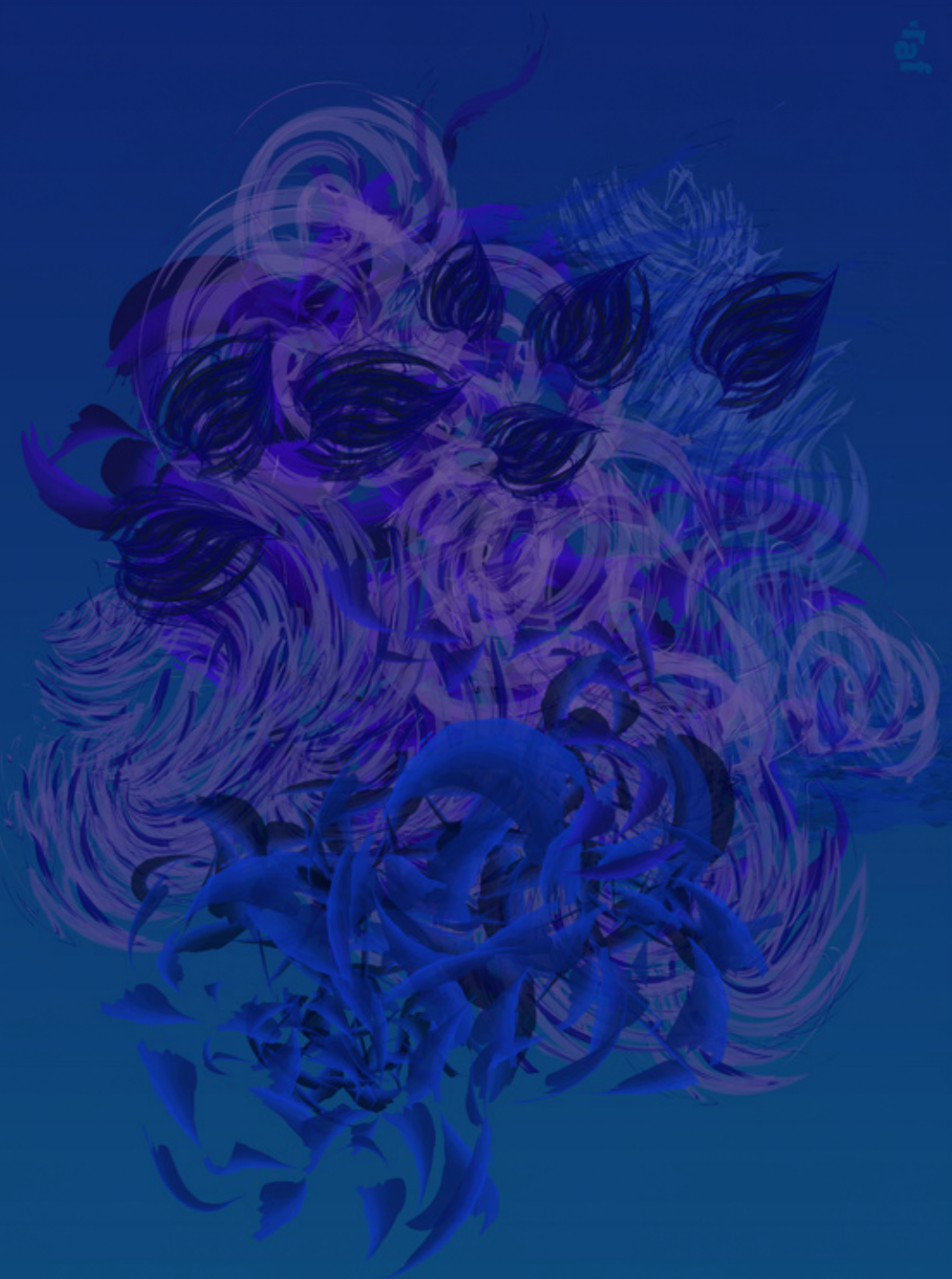
Parece que se quer tentar esse caminho. Há algum tempo, a propósito do drama de Ibsen no qual se escuta, do modo mais trágico, esse diálogo “de segundo grau”, a propósito de *Solness, o construtor*, tentei, ainda que desajeitadamente, sondar esses segredos. São traços análogos, da mão do mesmo cego sobre o mesmo muro e que se dirigem para os mesmos luas. Em *Solness*, como eu ia dizendo, o que foi que o poeta acrescentou à vida para que ela nos apareça tão estranha, tão profunda e tão inquietante sob sua puerilidade exterior? Não é fácil descobri-lo e o velho mestre guarda muitos segredos. Parece até que o que ele quis dizer é muito pouco em relação ao que ele *teve* que dizer. Ele deu liberdade a certas forças da alma que nunca tinham sido livres e talvez ele tenha sido possuído por elas. “Veja, Hilda,” exclama Solness, “veja! Há um sortilégio em você como em mim. É esse sortilégio que faz agirem as potências do exterior. E é *preciso* prestar-se a isso. Querendo ou não, é *preciso*.”

Há sortilégio tanto neles como em todos nós. Hilda e Solness são, acredito, os primeiros heróis que se sentem viver um instante na atmosfera da alma, e essa vida essencial que eles descobriram em si, para além da sua vida cotidiana, espanta-os. Hilda e Solness são duas almas que entreviram sua situação na vida verdadeira. Há mais de um modo de conhecer um homem. Tomo, por exemplo, dois ou três seres que vejo praticamente todos os dias. É provável que por muito tempo eu só os distingua por seus gestos, seus hábitos exteriores ou interiores, sua maneira de sentir, de agir e de pensar. Mas, em toda amizade um pouco mais longa, chega um momento misterioso em que percebemos, digamos assim, a situação de nosso amigo em relação ao desconhecido que o cerca e a atitude do destino em relação a ele. É a partir desse momento que ele nos pertence verdadeiramente. Vimos, de uma vez por todas, de que maneira os acontecimentos se conduzirão a seu respeito. Sabemos

que será inútil que ele se retire para o fundo de sua morada e se mantenha tão imóvel quanto possível por medo de agitar algo nos grandes reservatórios do futuro; sua prudência não servirá de nada e os inumeráveis acontecimentos que lhe estão destinados o descobrirão, onde quer que ele se esconda, e baterão seguidamente à sua porta. Em contrapartida, sabemos que outro amigo sairá inutilmente em busca de todas as aventuras. Voltará sempre de mãos vazias. Uma ciência infalível parece ter nascido, sem razão, em nossa alma no dia em que nossos olhos se abrem dessa maneira e então temos certeza de que um dado acontecimento, que parece ao alcance da mão desse homem, não poderá nunca lhe suceder.

A partir desse instante, uma parte especial da alma reina sobre a amizade dos seres mais ininteligentes e mesmo dos mais obscuros. Há uma espécie de transposição da vida. E quando encontramos, por acaso, um desses seres que conhecemos assim, enquanto conversamos sobre a neve que cai ou sobre as mulheres que passam, há, em cada um de nós, uma pequena parte que saúda a si mesma, se examina, se interroga à nossa revelia, se interessa pelas conjunturas e fala de acontecimentos que não podemos compreender...

Creio que Hilda e Solness se encontram nesse estado e se percebem dessa maneira. Sua conversa não se parece com nada do que ouvimos até agora porque o poeta tentou misturar numa mesma expressão o diálogo interior e o exterior. Reinam nesse drama sonambúlico não sei que forças novas. Tudo o que é dito ali esconde e revela, ao mesmo tempo, as fontes de uma vida desconhecida. E, se nos espantamos por momentos, não devemos perder de vista que nossa alma é, frequentemente, a nossos pobres olhos, uma força verdadeiramente louca e que há no homem muitas regiões mais férteis, mais profundas e mais interessantes que as da razão ou da inteligência...



Textos para a cena é a nova aba das Edições Virtuais Pequeno Gesto. Com design de Mayara Závoli, o lançamento da coleção se deu com a peça *Os soldados*, de Lenz, também em tradução de Fátima Saadi.

Além dos *Textos para a cena*, estão disponíveis para download gratuito os 16 primeiros números da revista *Folhetim* e os livros *Teatro da militância*, de Silvana Garcia, *Uma certa perspectiva da palavra: falar não é comunicar*, de Antonio Guedes, *Desvios de mim: autorrepresentação e cena teatral contemporânea*, de Marcio Freitas, *Incursões & excursões*, de Edélcio Mostaço e *A configuração da cena moderna: Diderot e Lessing*, de Fátima Saadi.