

## Silêncio inquieto

A «STASIS» MAETERLINCKIANA EM RAUL BRANDÃO,  
PEDRO TAMEN E MANOEL DE OLIVEIRA

PAULA MENDES COELHO

A PUBLICAÇÃO EM 2011 de *Um Teatro às Escuras*, obra poética de Pedro Tamen, e a exibição nos cinemas pouco tempo depois de *O Gebo e a Sombra*, filme de Manoel de Oliveira, com base na peça homónima de Raul Brandão, editada pela primeira vez há noventa anos, não podem deixar de convocar, pela negra tonalidade dos títulos, mas também pela alusão mais ou menos explícita ao teatro em duas formas distintas de representação artística — a poesia e o cinema —, o nome de Maurice Maeterlinck, figura incontornável da história do teatro europeu, cuja reflexão sobre o teatro simbolista, levada a cabo entre 1886 e 1896, conduziu a uma verdadeira revolução na linguagem, não só poética, mas também e sobretudo teatral.

### ACORDAR AS ALMAS

Foi graças ao «diálogo» que estabeleceu com Novalis, mas também com o místico flamengo Ruysbroeck, que o poeta belga chegou a essa novíssima concepção. Tendo sido o primeiro a ousar traduzir Novalis<sup>1</sup> no espaço francófono, cartesiano e positivo, avesso a místicos excursos, Maurice Maeterlinck perfilhou uma visão alargada desse misticismo pelo facto de este ser natural e intrínseco e surgir aliado a um mistério interior, tornando-se imperioso perscrutar o enorme «subentendido», o «desconhecido», o mistério que reside no fundo do «templo submerso». A psicologia «transcendental» de Novalis, aquela que se ocupa das relações directas que existem na vida quotidiana, «d'âme à âme», entre os homens, seria retomada por Maeterlinck na sua obra curiosamente intitulada *Le Trésor des humbles*<sup>2</sup>, resultado da reflexão que o levaria a abandonar a poesia lírica após a publicação de *Serres chaudes*, para se dedicar quase exclusivamente ao seu projecto dramático.

Contudo, se relativamente à criação simbólica encontramos em Novalis e Maeterlinck o mesmo ponto de partida (o inconsciente), o mesmo culto do símbolo, já as perspectivas que adoptaram serão diferentes. Novalis entende usá-lo como uma «varinha de condão» para dominar o universo pelo verbo<sup>3</sup>

(como Mallarmé), enquanto Maeterlinck se submete ao universo que fala através da imagem: «c'est pourquoi mon devoir est alors de me taire, d'écouter ces messages d'une vie que je ne comprends pas encore, et de m'incliner humblement devant eux»<sup>4</sup>, ou seja, ao poeta cabe remeter-se ao silêncio, entendido como um «silêncio activo»<sup>5</sup>, e escutar.

Mas é sobretudo após o choque provocado pela descoberta em 1885 de Ruysbroeck, que o poeta belga igualmente traduziu (do flamengo)<sup>6</sup>, que vai dar-se a verdadeira viragem nas suas concepções filosóficas e, sobretudo, poéticas. Através da obra do místico flamengo, Maeterlinck toma realmente consciência do abismo que separa a intuição do invisível e a sua figuração, aprende que o símbolo pode representar provisoriamente uma verdade admitida, mas igualmente uma verdade «que não podemos ou não queremos ainda encarar»<sup>7</sup>, e que o «universal simbolismo» pode constituir uma nova apreensão do espaço e do tempo. Mas aquilo que o místico flamengo, na sua estranha prosa «negra como o vazio aterrador», sobretudo lhe revela é o poder de sugestão das palavras simples, das palavras do quotidiano, ao despertar, após um repouso de vários séculos, «ce genre de parole qui s'était endormi»<sup>8</sup>.

Il n'y a guère que les paroles qui semblent d'abord inutiles qui comptent dans une œuvre. [...] À côté du dialogue indispensable, il y a presque toujours un autre dialogue qui semble superflu. [...] c'est la qualité et l'étendue de ce dialogue inutile qui détermine la qualité et la portée ineffable de l'œuvre.<sup>9</sup>

Com efeito, as palavras «inúteis» são aquelas que, de facto, contam, colocando-nos no cerne da poética «dramática» maeterlinckiana, posta em prática no seu teatro. Um diálogo aparentemente «supérfluo» e «inútil»<sup>10</sup>, eco do «jogo de palavras» a que alude Novalis, mas que, curiosamente, determina o «alcance infável da obra», em articulação com as «verdades mais originais e magníficas», os silêncios e reticências colocados ao serviço da sugestão de forças desconhecidas «invisíveis e fatais», fio condutor e elo de ligação entre os dramas de Maeterlinck<sup>11</sup>.

O teatro dito «estático» terá então como objectivo primeiro a eliminação das palavras que explicam os actos, sem contudo suprimir a acção, antes procedendo a uma deslocação do seu conceito e da sua expressão: movimentação limitada, corpo do actor idealmente suprimido, restando contudo a voz para corporizar a palavra dita, agora redimensionada pela escuta, pelo silêncio tornado activo e responsável doravante por qualquer acção ou movimento.

### O TRÁGICO QUOTIDIANO

Apesar de ter sido com *La Princesse Maleine* e *Pelléas et Mélisande* que o poeta belga se tornou um dramaturgo famoso, reconhecido em Paris, entenda-

-se, são os dramas *Les Aveugles* (1890) e sobretudo *Intérieur* (1894) — um dos três que escreveu para marionetes — que fornecem um quadro de referências mais operativo para abordarmos as obras aqui convocadas. Esqueçamos, pois, Maleine, Mélisande e outras princesas e seus palácios, para convocarmos diferentes personagens, diferentes cenários em dramas que se centram sobretudo no processo psíquico da tomada de consciência gradual da morte, até ao momento da aceitação da sua ocorrência e realidade: personagens cegas, ou às escuras, que estabelecem por isso mesmo uma nova relação com o espaço, uma obsessão com o «tocar» (a cegueira e a lucidez, a escuta, mais do que temas essenciais, constituem verdadeiros recursos dramáticos); limitação no conhecimento, incerteza e incomunicabilidade; falta de referências temporais; diálogos balbuciantes e repetitivos; o medo, a impotência, a espera, levados às últimas consequências em *Les Aveugles*, considerado o mais irrepresentável de todos os dramas que Maeterlinck escreveu.

#### NO TEATRO ÀS ESCURAS

Mas é precisamente neste drama que não podemos deixar de pensar, quando penetramos no texto de Pedro Tamen já referido, onde o simbolismo da cave às escuras invade por completo este seu «teatro»<sup>12</sup>. Aqui, as personagens perdidas na escuridão (entre o «fosco» e o mais profundo «negrume», o «negro nada») não vêem, não sabem, não conhecem, são reduzidas a sombras (ou são até invisíveis: «não há ele nem ela / nem há sequer eu»), embora dotadas de uma voz tornada aqui essencial, já que confere ao texto que veiculam o papel de protagonista absoluto. Nele assistimos à tentativa de um diálogo (num primeiro plano do texto) entre dois protagonistas — Ele e Ela — a partir de uma complexa teia de perguntas sem resposta, de hesitações (Como? Quando? Porquê?), ditas e reditas, vozes paralelas que, no entanto, apenas em escassos momentos se aproximam. Esse diálogo principal é contudo interrompido pontualmente por outras vozes não individualizadas (Contra-Regra, Ponto, Electricista, Encenador, Público...) que retomam o mesmo mote do primeiro diálogo: o Contra-Regra não sabe; o Ponto, que deveria ter alguma responsabilidade na boa recepção do texto, não sabe; nem sequer o Encenador sabe (metáfora do poeta ou sobretudo de Deus: «Nem eu sei quem sou...»). Personagens, espectadores (e o leitor) são assim transformados em auditores deste estranho e surpreendente cenário, verdadeiro *huis-clos* sonoro, feito de equívocos que vão ecoando, repetida e obsessivamente.

A ambiguidade que preside à natureza da própria escuridão («este escuro é ensino / ou só desatino»; «Este escuro é morte? / Este escuro é norte?»), vai alargar-se a todo o texto, às personagens, à situação fundamental, ambiguidade entre a esperança e o nada que não a permite, eco da ambiguidade essencial relativa ao estatuto desta obra — «Que teatro é este em que nos

movemos?» — subentendida no quadro/poema introdutório, onde aparecem indicações que poderiam remeter para uma didascália de um qualquer texto dramático, mas que os pormenores fornecidos por um fugaz narrador/espectador (as personagens «acederam à luz», saltaram «incandescentes» para o palco) vão desmentir. Contudo, ao criar um segundo plano da «acção», o da representação da acção principal, ou seja, «o teatro dentro do teatro», ao criar um distanciamento irónico através deste efeito de desrealização, o poeta aumenta a ambiguidade inicial do texto, aproximando-o do género dramático.

Uniformização e indiferenciação, cegueira das personagens reduzidas a meras sombras, fados, céus que se «despenham», horas que não fazem sentido, uma cenografia reduzida ao elemento real e simbólico essencial (tábuas inertes, «palco-catafalco»), clausura, questionamento essencial acerca do destino do homem, onde uma esperança na possibilidade do amor contudo existe («meu amor, digo sim, / e aceito o atalho», dirá Ela), em ligação estreita com um diálogo aparentemente supérfluo e um texto baseado na contenção de processos sugestivos. Uma intensidade verbal e emocional, um poder de sugestão daquilo a que chamou «imagiação» (magia e conhecimento através da imagem posta em acção?) com que o olhar interior do poeta (cegueira imagiante?) perscruta o mistério dos mistérios. Como poderíamos deixar de convocar aqui Maeterlinck, leitor e «interlocutor» de Ruysbroeck e de Novalis?

#### AS SOMBRAS DE GEBO

Como poderíamos deixar de convocar igualmente o poeta e dramaturgo belga a propósito de Raul Brandão, um autor que, nas suas crónicas sobre teatro, publicadas em vários jornais, cedo revelou ter amplo conhecimento da «revolução» maeterlinckiana, ao criticar as «velhas inépcias» dos nossos escritores, a dicção retórica que «não vai bem nem com o Teatro nem com a Arte», um público que «não compreenderia Maeterlinck». Nessas mesmas crónicas refere os dramas do poeta belga «representados com fantoches, em Paris», chegando até a indignar-se contra a «representação» dos dramas de Shakespeare que, quanto a ele, deveriam apenas ser lidos e ouvidos «pois que não há actores, nem cenário para nos tolherem a imaginação, que parte livre a ver Lear numa floresta de assombro»<sup>13</sup>. Retenhamos sobretudo o que afirma logo em 1895: «O trabalho de teatro deve ser, mais que nenhuma outra obra de literatura, uma peça sintética: a alma descarnada das coisas apenas», acrescentando o autor de *Os Pobres* que o drama moderno deveria igualmente tratar um grande problema social, que fizesse «cismar», e sublinha: «sem frases: vendaval que arraste os espectadores, sintético, sem se perder em palavras — actos seguidos como uma faca que se enterra»<sup>14</sup>.

E são, não por acaso, as personagens de *Os Pobres*, obra escrita antes do final do século — um Gebo, uma Sofia, um ladrão —, que vão transitar para o

seu drama *O Gebo e a Sombra*<sup>15</sup>. Embora os temas da revolta e da insubmissão reenviem já para um expressionismo praticado por essa altura na Alemanha, é sobretudo em poeta, «à escuta», que Brandão sonda o que vai na alma das suas personagens, atenuando deste modo, pela contenção no traço e na linguagem, quer a descrição, quer os propósitos violentos que lhes estão na origem (cf. a «Mouca», ou o Gebo em *Os Pobres*): «Porque a vida interior nunca cessa, nem no sono — este monólogo com que a vamos comentando até ao fim, que não tem existência real e que é vivo e imenso.»<sup>16</sup> É assim que, partindo embora da matriz simbolista maeterlinckiana, Brandão vai ultrapassá-la, ao sobrepor à problemática humana, existencial e metafísica dos dramas de Maeterlinck uma problemática vincadamente social, articulação que daria evidentemente origem a uma ambiguidade de registos poéticos.

É no entanto o pequeno drama de Maeterlinck intitulado muito significativamente *Intérieur* (1894)<sup>17</sup> que, apesar das diferenças evidentes<sup>18</sup>, aparece como paradigmático na ligação com o dramaturgo belga, que considerava ser na vida de todos os dias, na mais prosaica e quotidiana vida, que a verdadeira tragédia acontece: só no interior da casa, ao abrigo do mundo exterior, «a estranha e silenciosa tragédia do ser abre verdadeiramente as portas do seu teatro»<sup>19</sup>. Assim, o despojamento dos outros dramas é agora transposto para um cenário diferente, longe dos simbólicos bosques ou florestas, ou dos palácios de Maleine ou Méliande: uma família sentada, ao serão, à volta de uma mesa, debaixo de um candeeiro («fait la veillée sous la lampe»/«faz serão debaixo do candeeiro»). Os gestos e atitudes são «graves, lentos, raros», como que «espiritualizados» pela luz e pelo «véu indeciso» das janelas; duas jovens estão a bordar... É referido um acontecimento vulgar, mas terrível, um *fait-divers* responsável por uma «dor» adiada («marche de la douleur», marcha da dor), que só no final atingirá as personagens. Noite «obscura», surdez e mutismo regem o diálogo, a que vem acrescentar-se a referência às simbólicas nove horas: «Il est neuf heures à l'horloge qui se trouve dans le coin».

#### O GEBO DE RAUL BRANDÃO

É o que, em grande parte, acontece em *O Gebo e a Sombra* de Raul Brandão. Por um lado mantém-se o registo nocturno, o espaço interior é todo ele invadido pelo «negrum» («este subterrâneo»; «vivem como cegos»), um verdadeiro *huis-clos* em sintonia com a circularidade do texto que começa e termina com a intervenção da mesma personagem, Sofia, que através da janela, embora espreitando apenas, participa do espaço exterior, e surge conotada simbolicamente com a luz (que apaga, acende). Personagens que esperam; ameaça interior: «outro ser de quem não sei o nome que me domina e leva», e exterior: lá fora, chuva, frio e sombras. Uma total correspondência entre estes elementos e o que vai na alma das personagens, que passam por todas

as gradações do escuro desespero (a «tão calada e tão triste» Sofia, «sempre num subterrâneo a tecer», qual Penélope) até ao «negrum da alma» no caso de João («cosi-me com a parede», dirá). E um roubo, um verdadeiro e um falso ladrão, um banal acontecimento em suma, que nos remetem novamente para o vulgar *fait-divers* de *Intérieur*. As personagens de Brandão são quase sempre referidas «nos seus gritos». É um facto que a revolta e o discurso radical e nihilista de João (mas igualmente, se bem que em muito menor grau, em Candidinha) são pouco consentâneos com a fatal submissão simbolista, lembrando antes certas peças expressionistas alemãs (por exemplo, *Do Amanhecer à Meia-Noite*, de Georg Kaiser). É verdade que na peça de Brandão surge inúmeras vezes a palavra «grito», ou o verbo gritar. Contudo, trata-se antes de um grito «banal», o de Sofia quando tenta deter João; ou aquele com que sonhou Doroteia («Estendi os braços num grito»); «quero gritar e tenho de tapar a boca», constata ainda Sofia na sua branda revolta, gritada, é certo, no final da peça, mas em termos de indignada e resignada constatação: «Foi tudo inútil! Foi tudo inútil!» Em contrapartida são inúmeras as referências, quer nas didascálias, quer nas réplicas, ao «falar baixo», «baixinho», ou ainda à dor mais gemida que gritada, ao sufoco e aos gemidos de Gebo, ao grito abafado de Sofia ou ainda aos suspiros de Doroteia. Dor e sofrimento, contidos e abafados é o que prevalece neste drama de Raul Brandão, em que os recursos poéticos e dramáticos contrariam o tal grito expressionista, «munchiano» a que se alude a propósito da sua obra. Aqui, ele é quase sempre contido ou sufocado, não chegando a concretizar-se plenamente<sup>20</sup>.

#### O AMOR PELO TEXTO E O DESEJO DE IMAGEM

E foi este texto de Raul Brandão — o qual curiosamente anunciou que iria escrever um «teatro cinematographico»<sup>21</sup> — que Manoel de Oliveira decidiu transpor para cinema, peça em que as personagens estão tão longe de um D. Sebastião, de um Cristóvão Colombo ou ainda de uma Emília Bovary, que o inspiraram noutros filmes. Convoquemos um excerto bem significativo, para o que aqui nos ocupa, de uma entrevista dada pelo realizador aos *Cahiers du Cinéma*, em 1996:

Je vous ai parlé de ce film japonais: une famille se réunit, on parle des événements, du monde, et puis on va parler des choses importantes, les «petites choses» de la famille. C'est le secret de la sagesse. Parce que c'est simple, c'est ce qui est le plus compliqué.<sup>22</sup>

Família reunida, «pequenas coisas», sageza...

Conhecemos o questionamento de Oliveira acerca das fronteiras entre teatro e cinema. Terá dito que é preciso «forçar» a visão teatral para se ver

uma coisa cinematograficamente, mas sobretudo que se o cinema é movimento é precisamente «através da palavra»: é o som que é movimento, «não a imagem»<sup>23</sup>. Falou ainda em «teatro vital», e que, relativamente às adaptações de obras literárias, era impossível «traduzi-las» cinematograficamente, sendo a melhor solução, por isso mesmo, filmar o texto impresso, ou dá-lo a ler a um actor que se filma. A propósito do seu «amor pelo texto», recorde-se o modo como filmou *Le Soulier de satin*, a partir de Claudel, na íntegra (sete horas), sendo o guião constituído pelo próprio texto, conforme terá dito aos (supomos) atónitos descendentes do escritor francês<sup>24</sup>.

É com uma imagem fortíssima que o filme *O Gebo e a Sombra* começa<sup>25</sup>. Um quadro/cenário fixo: um porto, um barco, um céu com algumas nuvens paradas, o oceano e uma ou outra gaivota artificialmente e brandamente agitados. Um homem de perfil, estático, apoia o braço direito numa âncora ferrujenta, vira-se lentamente, faz um ligeiro movimento com os dedos (contraponto ou antecipação do que irá seguir-se) e sai do «quadro» pela direita: assim começa o filme. O quadro, agora sem a figura, mantém-se durante todo o genérico, enquanto se ouve um violino nostálgico. Corte: mudança de plano e mudança radical de atmosfera, de registo: a música de Sibelius tornou-se agora lúgubre e avassaladora, parece sair do doloroso violino de «K. Maurício». Duas enormes mãos iluminadas por um candeeiro saem ameaçadoras do escuro. O vulto de um homem escapa-lhes gritando: «C'est pas moi... c'est pas moi...» Primeira surpresa para o espectador português, logo neste início: o facto de o filme ser todo ele falado em francês. Possível explicação: para servir os três actores não portugueses, dois franceses (Michael Lonsdale e Jeanne Moreau) e uma italiana (Claudia Cardinale). Só que, ao servir uns, o texto vai aparentemente «des-servir» os outros, os três portugueses, actores-*fétiche* do realizador: Leonor Silveira, Luis Miguel Cintra e Ricardo Trêpa. Com efeito os sotaques mais ou menos pronunciados, sobretudo o de Ricardo Trêpa, nomeadamente na cena primordial onde este narra o episódio das «mãos», vão provocar desde logo um certo desconforto no espectador. Sobretudo quando o carácter do diálogo que passa do texto para a tela, monótono, iterativo, está em perfeita consonância com o que se pretende igualmente denunciar («toujours les mêmes gestes, toujours les mêmes mots»/«sempre as mesmas acções, sempre as mesmas palavras»), reflectindo um plano quotidiano em que se fala do tempo, de como tudo está caro, a iluminação está cara... Contudo, um outro diálogo vai sobrepor-se a este, constituindo-se em torno do «dizer» (da intimação para dizer, para falar), repetidos à exaustão («Parle! Parle!», implora Doroteia). Ou antes, em torno do não falar/não dizer, do mentir (todos mentem). Esse diálogo assume aqui uma dimensão inesperada na sua relação com Doroteia, uma vez que se trata de dizer «o indizível»: dizer a uma mãe aquilo que uma mãe, mesmo

que tenha um nome menos simbólico, não quer ouvir («Plutôt mourir que lui dire... qu'elle ne sache jamais, jamais»/«O principal é que ela o não saiba nunca. Nunca!»). Independentemente das reais motivações do realizador, o recurso ao estratagema da utilização de uma língua estrangeira serve perfeitamente o intuito de Oliveira: o de chamar a atenção, mais do que nunca, para a materialidade essencial da palavra, do texto e da voz que o diz, ao mesmo tempo que cria um distanciamento irónico ao serviço de processos de desrealização, tão consentâneos com o que aqui foi dito no início, e para que remetia já a artificialidade do quadro fixo com que se inicia o filme.

Após a marcante cena a seguir ao genérico — as duas mãos ameaçadoras saindo da escuridão, imagem claramente de cariz expressionista —, constatamos o respeito pelos diálogos do texto original. Sabemos que uma tradução é sempre uma recriação, no entanto, as liberdades do tradutor não são aqui significativas<sup>26</sup>. Contudo, na transposição para a linguagem cinematográfica, Manoel de Oliveira respeita mas ultrapassa o texto de Brandão, na tensão que promove entre a espera e o movimento: nos seus silêncios, reticências, repetições, com os seus longos planos fixos e frontais, actores a maior parte do tempo sentados, gestos parcios, sem se olharem — apenas escutam e ouvem, ou «cismam» — de frente para a câmara, implicando-nos directamente a nós, espectadores. Em cena, quase sempre duas personagens sentadas à mesa, candeeiro colocado entre ambas. Muitas vezes uma terceira, por trás, em pé, escuta na sombra, lembrando a «terceira personagem» maeterlinckiana, contudo menos ameaçadora. A importância das horas que se ouvem lá fora, logo na primeira cena a seguir à «cena das mãos» (na peça é Gebo quem as ouve no interior, no final do primeiro acto) — as nove horas — que já vinham de Maeterlinck e de Brandão, acompanham aqui simbolicamente a saída de Sofia para o espaço exterior (nove batidas exactas desde que sai até ao momento em que regressa ao interior da casa), numa articulação com a sua imagem reflectida, por um instante quase a sobrepor-se à imagem de Doroteia (imagem turva, por oposição à luminosidade de Sofia), remetendo para a obsessão com a posição dos objectos, com a marcação austera do jogo dos actores, sempre numa simetria formal que todos unifica, numa atitude de idêntica resignação e espera. Contudo o movimento que os diálogos instituem é pontuado e intensificado pelos movimentos das mãos das personagens. Vimos as mãos aterroradas da cena exterior inicial, as mãos ameaçadoras e gélidas de João, que Sofia teme. Mas Sofia faz renda, Gebo escreve, Candidinha borda... O que acaba por impor-se é a linguagem dos afectos, a ternura veiculada pelas mãos, sobretudo nas cenas entre Sofia e Gebo, ou na única cena de alguma intimidade entre Doroteia e o filho «pródigo», ou não fosse o afecto o atributo mais importante para Oliveira, aquele que permite classificar a natureza humana, precisamente o que a civilização actual tende a destruir.<sup>27</sup>

A alteração mais evidente e significativa, contudo, reside na anulação por Manoel de Oliveira do quarto acto com que termina a peça. Ao fazê-lo, parece querer eliminar o lado mais pessimista da obra de Brandão, suprimindo a fatalidade da terrível constatação final: «Foi tudo inútil!» Dessa forma permite que o sentido do dever e da honra que Gebo representa, apesar das dúvidas, prevaleçam, e que o sol, ainda que muito artificial e paralisante, penetre naquele *caveau*, naquele *bas-fond*. Ao mesmo tempo, contraria a evolução determinista, sem retorno, da personagem Gebo, tal como elimina os propósitos mais extremistas, cheios de ódio, de Candidinha no quarto ato da peça de Brandão. Tal supressão traz, no entanto, outras consequências que podem revelar-se interessantes. Ao suprimir este quarto acto, é o segundo acto da peça de Brandão que passa a assumir o papel central no filme, o que permite ressaltar algumas questões que poderiam, na peça, parecer secundárias como, por exemplo, a ênfase colocada na religiosidade, com a imagem fortíssima de Sofia, em lágrimas, a rezar a Nossa Senhora (inexistente na peça), acentuando assim o carácter místico da personagem, no seguimento do reforço, também no filme, da ligação desta personagem com a luz (à mesa, por exemplo, quando Sofia é a terceira personagem, o candeeiro está sempre mais perto dela). Em seguida, o discurso/monólogo niilista de João sobre o crime (agora com menos interrupções), juntamente com a imagem das mãos sobre a mesa, iluminadas pela vela (eco das outras mãos do início), que ganham aqui uma nova força.

Finalmente, neste acto, o único onde é permitida alguma bonomia, algum conforto, onde se fala da «Arte que consola», tal como o café, em suma, esse registo mais ligeiro é brutalmente interrompido, como se as forças da natureza, as forças cósmicas, viessem repor a ordem das coisas. A chuva, um relâmpago vêm perturbar essa paz momentânea, dando lugar à segunda cena mais forte do filme, aquela em que as personagens (Gebo, Chamiço, Candidinha e uma quarta, Doroteia, que foi convocada para respeitar aqui a simetria, inexistente na peça), sentadas, se viram para nós aterradas, a câmara fazendo com que o *pathos* do anátema lançado por Candidinha — «Le déluge universel!...», cristalização de todos os medos, de todas as ameaças exteriores e interiores — passe para a plateia onde os espectadores se encontram.

#### CONCLUINDO

Ao pretender excluir o real do texto e do palco, pelo esvaziamento da *mimesis*, ao convocar o trabalho vital do espectador, Maeterlinck veio a criar um teatro humano dirigido ao homem comum, confrontado com a sua impotência face ao fim inelutável. A revolução a que deu origem, na linguagem poética e dramática, está bem patente nas obras aqui convocadas.

Assim, na penumbra do teatro de Tamen, para além da tragédia essencial, da tragédia metafísica e quotidiana do ser, o que sobressai é a crise do

homem moderno, a dificuldade em obter respostas e reconhecimento do outro, quando até a própria linguagem que tal permitiria alcançar falha, num mundo em que é urgente desmascarar o logro da comunicação global. Foi na penumbra desse teatro que as máscaras do *Maitre ès sanglots*, tal como o poeta se qualificou, caíram sucessivamente no espaço em que pretendiam instituir-se como verdade, isto é, num «Teatro», território do jogo por excelência.

Quanto a Manoel de Oliveira, continua a acreditar no jogo supremo e na mentira que o cinema também é, constituindo a tela uma última máscara, que restitui todo o poder, toda a autoridade à palavra. Ao omitir deliberadamente a referência que se encontrava na peça de Brandão — «1893, data negra» —, Oliveira desvincula a acção daquele tempo histórico, tornando-a intemporal. Se o tema da pobreza não lhe era estranho (recordemos apenas *Douro, Faina Fluvial* ou *A Caixa*), ao transpô-lo para o interior deste seu «palco» («Alors notre devoir c'est d'être pauvres, d'être malheureux toute notre vie?»; «en matière d'argent on ne pardonne jamais»), Manoel de Oliveira acaba por conferir uma importância avassaladora às tais «pequenas coisas» do diálogo do quotidiano, sobre a crise, sobre o endividamento e as hipotecas, aqui, não em 1893, mas em 2013, cento e vinte anos depois.

A história dos vencidos, «sem tecto, entre ruínas», que Brandão denunciou, continua a ser a mesma.

#### NOTAS

[A Autora segue a antiga ortografia.]

- <sup>1</sup> Novalis, *Fragments, précédé de Les Disciples à Saïs*, trad. e introd. Maurice Maeterlinck, Paris, José Corti, 1992 [1.ª ed., Bruxelas, Lacomblez, 1895].
- <sup>2</sup> Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles* [1896], Paris, Mercure de France, 1912.
- <sup>3</sup> Novalis, *Fragments*, ed. cit., p. 105. «Ils [les poètes] ne savent pas quelles forces leur sont soumises, quels univers doivent leur obéir.»
- <sup>4</sup> Resposta a Jules Huret, in *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Bibl. Charpentier, 1891, p. 125.
- <sup>5</sup> É esse silêncio arivo (cf. Carlyle, *Silence and Secrecy*) que, para além de nos permitir apreender «o murmúrio dos deuses», nos põe em contacto com a nossa verdade mais profunda. Cf. Maurice Maeterlinck, «Le Silence», in *Le Trésor des humbles*, ed. cit., p. 22.
- <sup>6</sup> *L'Ornement des noces spirituelles de Ruysbroeck l'Admirable* [1891], trad. do flamengo e introd. Maurice Maeterlinck, Bruxelas, Lacomblez, 1900.
- <sup>7</sup> Maurice Maeterlinck, *Le Temple enseveli*, Paris, Bibliothèque Charpentier, 1903. «Une vérité qu'on ne peut ou qu'on ne veut pas encore regarder», p. 131.
- <sup>8</sup> Maurice Maeterlinck, «Ruysbroeck l'Admirable», in *Le Trésor des Humbles*, ed. cit., p. 104.
- <sup>9</sup> «Só as palavras que parecem à partida inúteis contam numa obra [...] ao lado do diálogo indispensável, existe quase sempre um outro diálogo que parece supérfluo. [...] é a qualidade e a extensão desse diálogo inútil que determina a qualidade e o alcance infável da obra.» (Maurice Maeterlinck, «Le tragique quotidien», in *Le Trésor des humbles*, ed. cit., p. 173-4; trad. nossa).
- <sup>10</sup> A reivindicação da indeterminação do sentido, pelos simbolistas, foi criticada por Todorov,

que não teve em conta o valor heurístico deste diálogo «inútil» (cf. *Symbolisme et interprétation*, Paris, Seuil, 1978, p. 83).

- <sup>11</sup> *La Princesse Maleine* (1889); *L'Intruse, Les Aveugles* (1890); *Les Sept Princesses* (1891); *Pelléas et Mélisande* (1892); *Trois petits drames pour marionnettes: Alladine et Pallomides, Intérieur, La Mort de Tintagiles* (1894).
- <sup>12</sup> Pedro Tamen, *Um Teatro às Escuras*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 2011. Maeterlinck terá pedido ao célebre encenador Lugné Poe para que o palco estivesse totalmente às escuras. Curiosamente, Pedro Tamen convoca na sua epígrafe *Le Soulier de satin* (1929), de Paul Claudel, que, por seu turno, Manoel de Oliveira filmou em 1985.
- <sup>13</sup> Raul Brandão, «Giovanni Emanuel», *Correio da Manhã*, 5 Maio 1896, in *A Pedra ainda Espera Dar Flor. Dispersos 1891-1930*, org. Vasco Rosa, Lisboa, Quetzal, 2013, p. 372.
- <sup>14</sup> Idem, «Teatro e Actores», *Correio da Manhã*, 17 Maio 1895, in *A Pedra ainda Espera Dar Flor*, ed. cit., p. 369.
- <sup>15</sup> Idem, *Teatro. O Gebo e a Sombra. O Rei Imaginário. O Doido e a Morte*, Porto, Renascença Portuguesa, 1923.
- <sup>16</sup> Idem, *Os Pobres*, Paris/Lisboa, Aillaud e Bertrand, 1925 [escrito em 1899-1900], p. 86.
- <sup>17</sup> Maurice Maeterlinck, «Intérieur», in *Œuvres II, Théâtre I*, Bruxelas, Complexe, 1999.
- <sup>18</sup> De personalidade, evidentemente. Não podemos esquecer que nesse mesmo ano de 1894, Raul Brandão dava como destino ao seu *alter ego* K. Maurício, com 27 anos tal como ele, um niilista suicídio, com um tiro de pistola na cabeça («na verdade o que tinha a fazer de melhor»).
- <sup>19</sup> «[...] l'étrange et silencieuse tragédie de l'être ouvre vraiment les portes de son théâtre» (Maurice Maeterlinck, *Le Trésor des humbles*, ed. cit., p. 21).
- <sup>20</sup> Não é pelo facto de irromper um grito estridente («un vagissement épouvantable»), no final de *L'Intruse* de Maeterlinck, que este drama passa a ser expressionista. Estamos longe da evolução de um Verhaeren, patente na sua espantosa e perturbadora «Trilogia Negra» (1893-1895).
- <sup>21</sup> Cf. a rubrica «A publicar», na 2.ª edição de *El-Rei Junot*, Porto, Renascença Portuguesa, 1919.
- <sup>22</sup> Antoine de Baecque, Jacques Parsi, «Conversations avec Manoel de Oliveira», in *Cahiers du Cinéma*, 1996, p. 119. «Falei-vos daquele filme japonês: uma família está reunida, fala-se dos acontecimentos, do mundo, e a seguir vai-se falar das coisas importantes, das 'pequenas coisas' da família. É o segredo da sabedoria. Por ser simples, é o que se torna mais complicado.» (Tradução nossa.)
- <sup>23</sup> Yann Lardeau, Philippe Tancelin, Jacques Parsi, *Manoel de Oliveira*, Paris, Ed. Dis-Voir, 1988, p. 72-3.
- <sup>24</sup> Júlia Buisel, *Antes Que Me Esqueça*, pref. Luís Miguel Cintra, posf. Manoel de Oliveira, Guimarães, Sorpasso, 2012, p. 19.
- <sup>25</sup> «Manoel é talvez o único [realizador] que tem um desejo de imagem», afirmou Mário Barroso, director de fotografia e actor em vários filmes de Manoel de Oliveira, numa entrevista dada à revista *Positif* (Jean Antoine Gili, «Un désir d'image — entretien avec Mário Barroso», *Positif*, n.º 391, set. 1993, p. 13).
- <sup>26</sup> Algumas curiosidades são contudo bem reveladoras da ironia de Oliveira: no Guião do filme pode ler-se: «Décor: Une maison pauvre avec la porte d'entrée au centre...». Assinala-se claramente, relativamente ao cenário, a simetria das portas, a preocupação com o centro, com a mesa. Mas pode ainda ler-se: «il y a un poêle de salon avec son tuyau (mais comme la maison est pauvre et l'on parle sans cesse du froid, il vaudra mieux que ce poêle n'existe pas)» (Júlia Buisel, *ob. cit.*, p. 87). No entanto, no filme, o fogão/aquecedor é referido por Gebo.
- <sup>27</sup> Antoine de Baecque, Jacques Parsi, «Conversations avec Manoel de Oliveira», *ob. cit.*, p. 169.