

## Maurice Maeterlinck e a peça teatral *lesaveugles*

*Maurice Maeterlinck and the play *lesaveugles**

**Lisa Paula Generoso** 

Universidade de São Paulo – USP – São Paulo - Brasil

---

**Resumo:** Este artigo apresenta o percurso do poeta e dramaturgo belga Maurice Maeterlinck, o movimento da peça teatral *Les Aveugles* e a tradução comentada para o português de um trecho da obra. A peça de um ato, composta de 12 cegos - seis homens e seis mulheres - formam um coro ao longo do espetáculo. A obra pertence ao primeiro teatro do dramaturgo ou também conhecido como “teatro do horror” e compõe sua produção simbolista.

**Palavras-chave:** dramaturgia de Maurice Maeterlinck; simbolismo do século XIX; teoria teatral de Maeterlinck; *Les Aveugles*; tradução.

**ABSTRACT:** This article presents the trajectory of the Belgian poet and playwright Maurice Maeterlinck, the movement of the play *Les Aveugles* and the commented translation into Portuguese of an excerpt of the work. The one-act play, made up of 12 blind people - six men and six women - form a choir throughout the show. The work belongs to the first theater of the playwright or also known as the “theatre of horror” and is part of his Symbolist production.

**Keywords:** dramaturgy by Maurice Maeterlinck; nineteenth-century symbolism; Maeterlinck's theatrical theory; *Les Aveugles*; Translation.

---

## 1 INTRODUÇÃO

O dramaturgo e poeta Maurice Maeterlinck, nascido em 25 de agosto de 1862, na cidade de Gand, capital de Flandres Oriental. Seu nome de origem é Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck, filho de Polydore Maeterlinck, um burguês católico e dono de terras, e de Mathilde Maeterlinck. O poeta teve uma educação clássica, aprendeu o francês e fez seus estudos no colégio jesuíta Sainte-Barbe. Em 1881, ingressou na faculdade de direito e publicou seus primeiros versos na Revista *La Jeune Belgique*.

No período de 1889 a 1894, o dramaturgo e poeta belga, ao lado de poetas modernos e simbolistas, mostra ao público o seu repúdio, com a criação do teatro do horror. Consequentemente, é alvo de críticas em relação ao seu drama simbolista, pois suas peças não tem conflito, ação e motivação e suas obras são denominadas “antiteatro”.

Dentro do seu trabalho de dramaturgia foram desenvolvidas 8 peças que constituem o conjunto da sua produção simbolista. Esses oito textos constituem o período também conhecido como a fase do seu “primeiro teatro”. São as seguintes peças: *La Princesse Maleine* (1890), *L’Intruse* (1891), *Les Aveugles* (1891), *Pelléas et Mélisande* (1891), *Alladine et Palomides* (1894), *Intérieur* (1894), *La Mort Tintagiles* (1894), *Aglavaine et Selysette* (1896), *Ariane et Barbe-Bleu* (1901).

Já o período chamado “segundo teatro” abarca as peças que foram escritas a partir de 1895, ou mais especificamente a partir da produção de *Aglavaine et Selysette*, o poeta, assim, faz suas primeiras leituras do místico flamand Ruysbroeck, escreve o caderno de poesias *Serres Chaudes*, publica sua primeira peça, *La Princesse Maleine*, seguiram-se *L’Intruse* e *Les Aveugles* em 1890. Publicada as traduções de Ruysbroeck e Novalis e a outra peça *Les Sept Princesses*. *Pelléas et Mélisande* em 1892, seguida por *Alladine et Palomides*, *Intérieur* e *La Mort de Tintagiles*, todas em 1894. Segue com *Les Douze Chansons* (*Quinze Chansons*), a peça teatral *Aglavaine et Selysette* e o ensaio *Le Trésor des*

*Humbles*, essas três obras em 1896. Os compositores Debussy e Fauré fizeram composições para suas obras.

Em 1898, escreveu *La Sagesse et la Destinée*. Escreveu *La vie de Abeilles* (1901), *L’Intelligence des Fleurs* (1907), textos que tratam dos mistérios dos encantos do mundo animal e são vistos como metáforas do universo humano. Maeterlinck segue com um pensamento otimista e escreve: *Ariane et Barbe-Bleue* (1901), *L’Oiseau Bleu* (1905) e encenada por Stanislavsky em 1908 no Teatro de Moscou. Esta fase é considerada feliz, pois não tem a presença ameaçadora da morte. Em 1902, publica a peça com características que lembram um drama histórico a *Monna Vanna*. Em 1911, recebeu o Nobel de Literatura da Academia Sueca, que consagra o simbolismo belga.

Em 1913, com a publicação dos ensaios “*La Mort*”, seu nome foi incluído no Index da Igreja Católica e foi acusado por heresia. Em 1917, dramas como *Le Bourgmestre de Stilmonde* e *Le Sel de la Vie* foram censurados na França em virtude de seu teor político. Novas publicações apareceram, como *La Vie des Termites* (1926), *La vie del’espace* (1928) e *La vie des fourmis* (1930). Houve publicações de peças, prefácios, traduções e ensaios como *L’Araignée de Verre*, de 1932 e *La Grande Porte*, de 1939. O poeta Rainer Maria Rilke era um grande admirador de Maeterlinck e teve uma grande admiração pela peça *La Mort de Tintagiles*. Maurice Maeterlinck teve sua passagem por Hollywood com as versões cinematográficas da peça *L’Oiseau Bleu* na primeira versão trazia Shirley Temple no papel mais importante de Mytyl e diferentemente da segunda versão onde o garoto é o personagem mais importante. O dramaturgo viveu dois anos nos Estados Unidos por causa da guerra, voltou para sua residência em Orlamonde e em 1949, morreu, após publicar *Bulles Bleues*, sua “autobiographie en bleu”, sua cor preferida era o azul. O poeta morreu com quase 90 anos.

## 2. Teatro simbolista

O teatro simbolista na França afirma-se com a renovação do gênero dramático com a inclusão de

novos valores poéticos e com a busca do sentido e a dimensão cósmica. É transferido para o espaço cênico, os valores poéticos, tais quais: o mistério, o sonho, a palavra alusiva e a dimensão mística e ontológica considerados como aspectos que aproximam o primeiro teatro de Maeterlinck.

A negação do mundo real assume uma importância na concepção da linguagem que deixa de ser entendida como um instrumento de imitação da realidade, se abrindo para o mundo invisível e silencioso da alma e de todas as impressões existentes no ser humano e não percebidas por nós. O poeta escreve o drama voltado para o mistério e não mais para a racionalidade, busca com insistência a palavra mais lúcida para acesso ao mundo misterioso e latente, num gesto que é simultaneamente estético e metafísico.

Outro aspecto importante que Cabral, (2011) coloca sobre o simbolismo e evidenciando as características de Mallarmé:

Assumindo a linguagem como instrumento da ficção, o pensamento de Mallarmé não mais deixará de revelar a consciência e a procura lúcida de uma palavra renovada, meio de acesso ao mundo misterioso e latente, num gesto que é simultaneamente estético e metafísico, como o denotam as suas principais asserções teóricopoéticas”

Consonante a essa ideia, o poeta cria um drama que transfere para a ficção dramática valores como o mistério, o sonho, a palavra alusiva e a dimensão mística e ontológica. Distingue um texto dramático simbolista com características irrepresentáveis como a morte e a solidão existencial do homem. A cena é o espaço que apresenta o mistério e lança um novo paradigma de teatro com valores poéticos.

### 3. Teoria de Maeterlinck

Em 1890, Maurice Maeterlinck iniciou sua carreira de poeta com a peça “La Princesse Maleine”, a seguir às peças L’Intruse e Les Aveugles no mesmo ano e pertencentes ao “primeiro teatro” do dramaturgo.

A peça L’Intruse fala sobre a morte e, em Les Aveugles, a morte aparece num cenário de uma

floresta de “aspect éternel”, onde cegos estão à espera de seu guia que jaz morto e eles só descobrem ao final da peça. Para a crítica, esta peça seria a precursora de “En Attendant Godot” de Samuel Beckett e talvez seria a espera desesperada do homem pela noite, como o português Fernando Pessoa (1888-1935) e seu O marinheiro (1913), é impossível não se lembrar, ainda que vagamente, das inovadoras peças de horror, no drama estático do poeta português. Ainda que esses dramaturgos não admitissem terem sido influenciados por Maeterlinck, a crítica enxerga em Godot e em O Marinheiro certos resquícios de Les Aveugles e de L’Intruse de Maeterlinck e, portanto, Esperando Godot e Les aveugles têm em comum o tema de “l’attente désespérée” de homens que vagam.

Esta trilogia faz parte do primeiro teatro ou “teatro de horror” de Maeterlinck. São vários aspectos que podem aproximar o “primeiro teatro” simbolista de princípios e valores poético-dramáticos, são eles: o antiteatro que contesta a visão dramática no que se refere a ilusão teatral e verossimilhança.

Para Patrice Pavis (1999) a definição de antiteatro é: um termo genérico que designa uma dramaturgia e um estilo de representação que negam todos os princípios de ilusão teatral.

O antiteatro de Maurice Maeterlinck é voltado para a situação. Em Les Aveugles, a situação é vivida pelo coro de cegos à espera do fim. Para Szondi (2001), “a morte como destino do homem perpassa em todos os textos sem a necessidade de um personagem principal nas suas peças”. Apesar das críticas relacionadas ao seu teatro estático, ainda sim, foi a melhor produção de Maurice Maeterlinck. Este antiteatro é diferente do antiteatro de Ionesco e Beckett que são avessos a tudo que seja ação no teatro e são parentes do teatro do Absurdo.

O chamado “primeiro teatro” de Maurice Maeterlinck tem elementos essenciais da sua estética caracterizados por uma atmosfera sombria, temática da morte, predominância das forças inexoráveis do destino que remetem a um Deus e a fatalidade dos antigos. Estas peças que compõem o “primeiro teatro” de Maurice Maeterlinck são consideradas também por Anna Balikian, os chamados “defeitos do teatro

simbolista”, considerados como preceitos observados para o drama ocidental e inexistentes no teatro de Maeterlinck. No caso, são três falhas e a primeira seria a ausência de caracterização, impossibilitando o trabalho do ator, sendo “anulado pela própria estética; a ausência de conflito no drama que caracteriza a ação no espetáculo e por fim, a ausência de “mensagem ideológica” no que diz respeito a exposição do mistério da existência através da poesia. São marcas silenciosas no teatro simbolista contra um teatro que visava principalmente o entretenimento naquela época.

As peças do “primeiro teatro” de Maeterlinck reproduzem um diálogo escasso, limitado com questionamento e com respostas reticentes. Esta precariedade está relacionada à necessidade de reconhecimento do estado de espírito dos personagens e que estão perdidas diante dos fenômenos que não compreendem e carentes de respostas complexas que satisfaçam às suas angústias existenciais.

Estas marcas que caracterizam o drama estático e que colocam em cena personagens que parecem de cera, isolados, sem controle das forças superiores incompreensíveis à natureza, é a representação do ser humano perante ao mistério da vida e do seu destino. Os elementos teatrais - crise, conflito-ação são desafiados e surge uma nova proposta dramática à luz de preceitos do teatro simbolista. O primeiro teatro de Maeterlinck não deve ser visto somente como um drama genuinamente simbolista, mas um teatro que coloca em cena preceitos que indicam um teatro de vanguarda na medida que contesta uma peça com princípios de ilusão teatral e verossimilhança.

São vários aspectos que podem aproximar o “primeiro teatro” simbolista de princípios e valores poético-dramáticos, como a virada operada por Maeterlinck, para um teatro interior com a quebra das convenções de personagens, de tempo e espaço e da valorização do sentido poético mais essencial. A prevalência de um imaginário atópico, estranho e enigmático, a despersonalização, a par do próprio tema da morte são aspectos do simbolismo e que

compõem ou vivenciam os personagens maeterlinckianos com a atitude de valorização da linguagem poética no drama e que contribuem com um caminho contrário a um acesso direto para Beleza.

Para Cabral (2011, p. 166), a perspectiva filosófica do autor belga Maeterlinck, não faz o questionamento sobre o mundo e sobre a natureza humana de uma maneira metalinguística, mas por uma visão pessimista de uma humanidade refém de si.

(...) Maeterlinck abre as portas do seu “templo” e que configura no estatismo, no silêncio e na inanidade de cada personagem. Foi esse pessimismo tão característico do ambiente filosófico simbolista-decadentista finissecular que Maeterlinck transpôs na sua escrita teatral.

Outro aspecto importante do teatro de Maeterlinck é a projeção do sentido para além do visível e o mundo oculto e das palavras não dizível numa encenação depurada e quase inexistente onde se configura precisamente o reverso da ilusão realista, aquela feita pela exibição mimetizante da vida, mas do apagamento da encenação e com a produção co-constitutiva do sentido por parte do espectador.

A despersonalização do ator pelo uso de sombras, de máscaras - como na tragédia grega - ou marionetes. A utilização de personagens cegos aparece logo desde a peça “Intruse” (1890), primeira peça da “trilogia da morte” encenada por Paul Fort.

Na peça *L’Intruse*, um dos recursos encontrados por Maeterlinck foi a utilização de personagens cegos, praticamente sem enredo e com a construção da espera de “alguém” que acaba por revelar a própria morte. Através de tênues prenúncios do personagem ancião, a “terceira personagem” ou a “personagem sublime” revela-se no drama. A presença da morte vibra, invadindo o diálogo de “segundo grau” que se esconde por baixo do “diálogo indispensável” - terminologia do autor. Na continuidade deste pensamento, o “sentido do mistério” penetra nos diálogos desativando ou afastando a clássica concepção de uma linguagem transparente e direta. O desconhecido, as forças invisíveis atuantes ou o lado metafísico da vida perpassa todas as peças e revela a “miséria solene” do homem, a sua impotência e a sua predisposição para a resignação e o sofrimento. Nesta

trilogia, os personagens de Maeterlinck aparecem como presas nas malhas de forças obscuras - a morte, o destino e ou medo. Submetidos à forças que não conseguem compreender e que não compreendem o que se concretiza no desencontro do querer controlar a vida e não conseguir as vias de fato. Através das peças escritas em 1984, foram desenvolvidos a teoria de teoria Maeterlinck.

Para ele, existem dois tipos de diálogos dentro de um poema dramático: o primeiro seria o diálogo indispensável, o diálogo normal feito de palavras e que não contém mistérios e nem segredos, ou seja, o diálogo tradicional e psicologizante e o outro tipo de diálogo é aquele imperceptível, subentendido e escondido nas entranhas do diálogo convencional. Neste diálogo, existem as pausas, as quebras de sintaxe, as repetições que são a chave para esse mundo sublime, que embora não seja feito de palavras, aparece para revelar os mistérios da alma. Com a união desses dois diálogos surge a importância do silêncio no teatro de Maeterlinck. O silêncio é a voz da alma por isso está mais próximo da Verdade. Para CABRAL (2011, p. 174)

O drama simbolista de Maurice Maeterlinck configura-se assim num registo etéreo e abstracto do s. A desestruturação do diálogo - a par de toda a sintaxe teatral, que admiravelmente, entrelaçam poesia e **silêncio**, são dos aspectos que mais singularizam uma poética em que teatro e filosofia se entrecruzam de modo tão singular.

Maurice também, anula o ator até às últimas consequências utilizando bonecos para representação.

Outro elemento fundamental na sua obra é a repetição, este recurso de repetição das palavras no texto de Maeterlinck tem algo especialmente voltado para o infinito presente no seu teatro simbolista.

Em primeiro lugar, a existência da repetição das frases não se estabelecem no nível das palavras mas também no nível dos sons e fonemas e se propagam na própria ação e por vezes, frases inteiras são repetidas e outros momentos, são sílabas que se propagam, promovendo outros sons e outros

compondo uma melodia monótona carregada de sentidos e que juntos levam a outros significados.

Dessa maneira, o teatro simbolista do autor extrapola os limites da criação poética e acaba com o seu código normativo e aparece uma linguagem com musicalidade, prosa e poesia, palavras simples e repetição. A repetição se torna um movimento encantatório que sinaliza um desejo de permanência e perpetuação.

Outra característica importante é a perda dos elementos referenciais, na peça *Les Aveugles*, o grupo de cegos que perdem o seu guia, já morto ao lado deles, mostra ao mundo, que o ponto de referência deles está perdido. O cenário do “primeiro teatro” do autor sugere a orientação interna do mundo interior de cada personagem e o teatro estático é uma tensão situacional, ou seja, a preocupação é justamente a situação e não a existência de uma relação com os personagens. A composição de peças de um ato só exemplifica a ideia da importância da situação e a inexistência das tensões entre os personagens.

O teatro simbolista do dramaturgo belga recebe destaque principalmente em função de sua proposta de reformulação da linguagem teatral e de sua relevância na formação do teatro moderno.

Para Cabral, (2011), “o poeta Maeterlinck, discípulo de Mallarmé consegue revelar na sua estética de mistério uma idêntica atitude de valorização da linguagem poética”, pois o poeta quebra com as convenções do personagem, de tempo e de espaço no sentido de valorizar o sentido poético mais essencial do texto. Por fim, no seu segundo teatro, o autor mudará o tom e a morte não será mais o seu tema principal.

### 3. O movimento da peça *Les Aveugles*

A cegueira ultrapassa os limites da simbologia e se torna um elemento determinante para a concretização do teatro estático.

A peça de um ato, composta de 12 cegos - seis homens e seis mulheres e que formam um coro ao longo do espetáculo. A existência do coro nesta

peça faz lembrar o coro da tragédia grega somente no seu formato, mas não nas suas funções.

Na tragédia grega, o coro desempenha um papel fundamental na estrutura da tragédia, considerado o ponto de partida da representação, ele é formado por membros interessados no desenvolvimento e nas consequências da ação, comentando os acontecimentos, reagindo a eles e assumindo uma voz coletiva durante a tragédia. A tragédia mostra o herói em luta com o seu destino trágico e o drama do classicismo toma como tema os dramas das relações intersubjetivas e o destino trágico do homem indefeso.

Em *Les Aveugles*, desde o começo da peça já se faz presente o coro, mas diferentemente da tragédia grega, aqui, o coro não tem ação e não relata o destino. O coro somente vive a situação e Szondi (2001, p. 70) define como:

“... É a morte que representa para ele o destino do homem; nessas obras apenas ela domina o palco. E isso sem qualquer personagem especial, sem qualquer vínculo trágico com a vida. Nenhum ato a provoca, ninguém tem de responder por ela. De uma perspectiva dramática, isso significa a substituição da categoria de ação pela de situação. E por ela deveria ser denominado o gênero que Maeterlinck criou, pois essas obras não têm o seu essencial na ação, ou seja, já não são mais "dramas", na acepção original do termo grego. E para isso aponta também a designação paradoxal de "drame statique", que o poeta empregava para qualificá-las.”

Estas características existentes da não-ação e do não-relato do coro e, somente a vivência da situação que faz nascer o “teatro estático” de Maurice Maeterlinck, diferentemente do antiteatro dos outros poetas simbolistas.

Por fim, ao cair da noite, o coro, cegos que esperam durante a peça inteira o seu guia, descobrem que ele está morto. O coro aguarda inutilmente o retorno do velho ancião.

*Les Aveugles* encena esse desencontro de forma especialmente simbólica estando desvinculada de qualquer referência temporal e sem outra ação que a espera desesperada e absurda do guia que jaz morto desde o começo, a peça cai num vazio constrangedor,

absorve os próprios diálogos, discursos estáticos e estéreis que se cruzam.

Prosseguindo com este pensamento, CABRAL (2011, p. 171) explica:

Dentro da linha da estética “mental” preconizada por Mallarmé, o efeito de desamparo criado no espectador resulta não tanto do que se vê e do que ouve mas da representação minimalista sugerida no seu espírito. A semelhança da *Intrusa* em que praticamente nada se passa em cena, mas no quarto da moribunda a que o espectador não tem acesso, também nos *Aveugles*, a “ação” e próprio diálogo são de “segundo grau”, pois é do vazio, do invisível e do silêncio que se projeta o acontecimento.

Nas peças *L’Intruse* e *Les Aveugles* o diálogo de segundo grau aparece no momento que o silêncio é evidenciado nos dramas. Atinge-se assim o esvaziamento total do diálogo e da função comunicativa que lhe é atribuída, o efeito abstrato poético e metafísico que é propício deste “novo teatro”. A suspensão abrupta desorienta o espectador e as expectativas que tinham em relação às perguntas que ficam por responder, ficam para o além do como e do porquê. Nesta linha estética e metafísica de abertura do trágico interior é o que prenuncia o antiteatro de Beckett e Ionesco. A valorização do silêncio, a desqualificação da racionalidade é existentes na teoria teatral de Maeterlinck.

A partir destas teorias mencionadas, segue um quadro (nota do autor) que caracteriza o movimento da peça *Les Aveugles*:

<b>Teatro Convencional</b>	<b>Les aveugles</b>
Coro na tragédia (comenta e relata)	Coro (vive situação)
Ação	Não-ação
Relato	Não relato (à espera da morte)
Temporal	Atemporal
Cenário	Cenário sombrio
Caracterização do personagem	Personagens cegos
Personalização do ator	Anulação do ator
Diálogo psicologizante	Diálogo de segundo grau/ imperceptível

	(pausa, quebra de sintaxe, repetições, silêncio e vazio)
Linguagem transparente e direta	Mistério
O outro (mundo físico)	A outra/ a morte (mundo metafísico)
Racionalidade	Valorização do silêncio
Ilusão realista	Apagamento da encenação
Conflito resolvido	Produção co-construtiva do sentido por parte do espectador
Orientação externa do ator	Orientação interna pelo mundo interior (pressentimento e prenúncios)
Entretenimento	Marcas silenciosas
Desfecho/ encontro	O desencontro (a morte, o destino e o medo)
Mundo ordinário	Mundo sublime (mistérios da alma)

#### 4. Tradução comentada da peça da *Les Aveugles*

Para se pensar na tradução de *Les Aveugles*, Jakobson (1973) explica: “a linguagem deve ser estudada em todas as variedades das suas funções. Antes de discutir a função poética, devemos definir-lhe o lugar entre outras funções da linguagem”. Os fatores constitutivos de todo processo linguístico e todo o ato de comunicação verbal podem ser esquematizados como: remetente, mensagem (contexto, contato, código) e destinatário, por isso são fatores que determinam funções diferentes na linguagem.

Portanto, no trecho traduzido da peça a seguir, pode-se observar através do diálogo inicial da peça, os recursos e valores poéticos inseridos nas falas dos personagens.

O cenário é uma antiga floresta de aspecto sombrio, com um céu profundamente estrelado. Ao meio, na escuridão, está sentado um padre muito velho morto coberto por um longo casaco preto. A direita dele, estão seis velhos cegos sentados nas pedras,

nos troncos, nas folhas caídas. A esquerda, separadas deles, por uma árvore desraizada, seis mulheres, igualmente cegas, sentadas na frente dos velhos. Três, dentre elas, rezam e se lamentam.

PREMIER AVEUGLE NÉ	PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA
Il ne revient pas encore?	Ele não voltou ainda?
DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ	SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA
Vous m'avez éveillé! [286]	Você me acordou!
TROISIÈME AVEUGLE-NÉ	TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA
Je dormais aussi.	Eu também dormia
DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ	SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA
Je n'entends rien venir	Eu não escuto nada vir
TROISIÈME AVEUGLE NÉ	TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA
Il est temps de rentrer à l'hospice	É hora de voltar para o hospício
PREMIER AVEUGLE NÉ	PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA
Il faudrait savoir où nous sommes	Seria necessário saber onde estamos
DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ	TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA
Il fait froid depuis son départ	Faz frio desde a partida dele
LE PLUS VIEIL AVEUGLE	O CEGO MAIS VELHO
Quelqu'un sait-il où nous sommes?	Alguém sabe onde nós estamos?
LA PLUS VIEILLE AVEUGLE	A CEGA MAIS VELHA
Nous avons marché très longtemps; nous devons être très loin de l'hospice	Nós andamos muito tempo; nós estamos muito longe do hospício
PREMIER AVEUGLE-NÉ	PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA
Ah! Las femmes son ten face de nous?	Ah! As mulheres em frente de nós?
LA PLUS VIEILLE AVEUGLE	A CEGA MAIS VELHA
Nous sommes assises en face de vous	Nós estamos em frente de vocês
PREMIER AVEUGLE-NE	PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA

Attendez, je viens près de vous. (Il se lève et tâtonne). - Où êtes-vous - Parlez! que j'entende où vous êtes	Esperem, eu vou perto de vocês. (Ele se levanta e tateia) - Onde vocês estão? - Falem! Que eu escuto onde vocês estão
LA PLUS VIEILLE AVEUGLE	A CEGA MAIS VELHA
Ici; nous sommes assises sur des piernres. [287]	Aqui; nós estamos sentadas nas pedras.
PREMIER AVEUGLE-NE	PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA
<i>Il s'avance et se heurte contre le tronc d'arbre et les quarties de roc. Il y a quelque chose entre nous...</i>	<i>Ele avança e bate no tronco da árvore e nos cascos da rocha. Há alguma coisa entre nós...</i>
DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ	SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA
Il vaut mieux rester à sa place!	É melhor ficar no seu lugar!
TROISIÈME AVEUGLE-NÉ	TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA
Où êtes-vous assises? - Voulez-vous venis près nous?	Onde vocês estão sentadas? Vocês querem vir aqui perto de nós?
LA PLUS VIEILLE AVEUGLE	A CEGA MAIS VELHA
Nous n'osons pas nous lever	Nós não nos ousamos a levantar
TROISIÈME AVEUGLE-NÉ	TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA
Pourquoi nous a-t-il séparés?	Por quê estamos separados?
PREMIER AVEUGLE-NE	PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA
J'entends prier du côté des femmes	Eu escuto rezar do lado das mulheres
DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ	SEGUNDO CEGO MAIS VELHO
Oui; ce sont les trois vieilles qui prient.	Sim; são as três velhas que rezam
PREMIER AVEUGLE-NE	PRIMEIRO CEGO DE NASCENÇA
Ce n'est pas le moment de prier!	Não é o momento de rezar!
DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ	SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA

Vous prierez tout à l'heure, au dortoir!	Vocês estarão logo no quarto!
<i>Les trois vieilles continuent leurs prières</i>	<i>As três velhas continuam suas preces</i>
TROISIÈME AVEUGLE-NÉ	TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA
Je voudrais savoir à côté de qui je suis assis!	Eu quero saber quem está ao meu lado!
DEUXIÈME AVEUGLE-NÉ	SEGUNDO CEGO DE NASCENÇA
Je cois que je suis près de vous	Eu acho que eu estou perto de você
<i>Ils tâtonnent autour d'eux. [288]</i>	<i>Eles tateiam ao redor deles.</i>
TROISIÈME AVEUGLE-NÉ	TERCEIRO CEGO DE NASCENÇA
Nous ne pouvons pas nous toucher!	Nós não podemos nos tocar!

Um aspecto importante desse diálogo inicial da peça é a sequência de perguntas que os personagens fazem uns para os outros e não conseguem respostas que diminuam suas angústias, como: **“Ele não voltou ainda?”**, **“Alguém sabe onde estamos?”**, **“Onde vocês estão?”**, **“Onde vocês estão sentadas?”**. São frases que dão ritmo ao texto e prenunciam a chegada de algo ou que algo está entre eles. “Todavia, em princípio, o tradutor não deve melhorar o texto. Se acredita que aquela tal história ou descrição poderia ser melhor.” (ECO, 2007, P. 137). O limite da tradução deve ser respeitado e o autor também, pois neste caso, ao longo do texto, as perguntas têm a função de causar mistério ao leitor/espectador.

Percebe-se também, na frase: **“-Falem! Que eu escuto onde vocês estão.”** que a textura sonora da poesia leva sistematicamente em conta as palavras existentes nas frases dos personagens e que podem adquirir um relevo significativo na obra, mostrando ao leitor uma conexão fenomenal entre diferentes modos sensoriais, em particular entre a experiência visual e auditiva. Para Jakobson (1973), “a poesia não é o único domínio em que o simbolismo dos sons se faz sentir, é, porém, uma província em que o nexos interno entre som e significado se converte de latente em



patente e se manifesta da forma mais palpável e intensa(...).”

Considera-se igualmente importante o silêncio em *Les Aveugles* e associa-se a esta revalorização do silêncio, a desqualificação do raciocínio. Para o autor, (Maeterlinck, *Œuvres*, I 265), o conhecimento verdadeiro não revela de uma lógica racional, mas de uma aproximação, da ordem do pressentimento e da intuição a todos os poderes desconhecidos da nossa alma, como escreve na sua nobilíssima (*Confession de poète*) (1890). Daí surge, outro momento da obra, onde o silêncio aparece: comunicando o incomunicável e o pressentimento se faz presente, na frase: **“Há alguma coisa entre nós...”**.

#### 4. CONCLUSÕES

Conforme os conceitos apresentados anteriormente, o “primeiro teatro” de Maeterlinck, leva a linguagem poética dramática às últimas consequências. O autor enaltece a linguagem dada a complexidade do diálogo e somente lidando com ele o tradutor pode aferir com justeza o valor dos sons do idioma, conhecer os diferentes sons do discurso. Reconhecer a inseparabilidade entre história e funcionamento, entre linguagem e literatura.

Além da função do tradutor de equilibrar forma e conteúdo, também deve equilibrar outros elementos do texto que trabalham nos níveis semântico, linguístico, estrutural e retórico-formal integrados todos no nível semiótico-textual no qual se dá a significância. Por outro lado desse enfoque, um exagero no sistema de representações aplicada a tradução, será o excesso de abstração num texto e a qualidade poderá ser afetada. Portanto, para (PYM, 2017, p.223), “os tradutores não podem ter certeza absoluta sobre os sentidos que traduzem.”, sendo que os textos de partida não causam ou determinam totalmente a tradução.

Por fim, traduzir um texto teatral é se arriscar nessa aventura de espírito, dada a complexidade dos versos. É somente dessa maneira que se pode conhecer o valor dos sons dos idiomas e conhecer os

diferentes níveis de discurso e o funcionamento da palavra.

#### REFERÊNCIAS

- ANSELMO, Beatriz Moreira. *O Teatro do Horror de Maurice Maeterlinck*. Silel. vol. 3, número 1. Uberlândia, 2013.
- BERMAN, Antoine. *Retraduire*. Paris: Publications de la Sorbonne Nouvelle, octobre 1990.
- CABRAL, Maria de Jesus Reis. *Mallarmé, Maeterlinck e o “Princípio Invisível” do drama*. Mathésis, 2011. repositorio.ucp.pt
- CAMPOS, Haroldo. *Da Transcrição poética e semiótica da operação tradutora*. Belo Horizonte. FALE/UFMG, 2011.
- ECO, Umberto. *Quase a Mesma Coisa - Experiências de Tradução*. Rio de Janeiro. Record. 2007
- FALEIROS, Álvaro; MATTOS, Thiago. *A Tradução de Poetas Franceses no Brasil: de Lamartine a Prévert*. São Paulo: Copetti Editor, 2017.
- GAMBIER, Yves. *La Traduction, retour et détour*. Québec: Meta:journal de traducteurs, vol.39, 1994.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. São Paulo. Editora Cultrix, 1973.
- LARANJEIRA, Mário. *Poética da Tradução – Do sentido à significância*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.
- MOLER, Lara Bisoli. *Da Palavra ao Silêncio: o teatro simbolista de Maeterlinck*. USP. Tese de doutorado, 2006.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. PYM, Anthony. *Explorando as Teorias da Tradução*: São Paulo: Editora Perspectiva, 2017. 17
- SCHNAIDERMAN, Boris. *Tradução Ato Desmedido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.
- SZONDI, Peter. *Teoria do Drama Moderno (1880-1950)*. Trad. De Luiz de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 184p.

#### COMO CITAR ESSE ARTIGO

GENEROSO, Lisa Paula. MAURICE MAETERLINCK E A PEÇA TEATRAL LES AVEUGLES. *Signo*, Santa Cruz do Sul, v. 46, n. 87, sep. 2021. ISSN 1982-2014. Disponível em: <<https://online.unisc.br/seer/index.php/signo/article/view/16518>> doi:<https://doi.org/10.17058/signo.v46i87.16518>.