

Cadernos

letra e ato

O teatro simbolista

Bianca de Cássia ALMEIDA¹

Resumo: Este artigo é um breve panorama sobre o teatro simbolista e suas principais influências ao teatro moderno.

Palavras-chave: Teatro simbolista; simbolismo; teatro moderno.

Segundo a pesquisadora Anna Balakian (1967), o Movimento Simbolista aconteceu na França entre o período de 1885 e 1895, quando houve uma ampla filiação de escritores, manifestando suas inquietudes decorrentes das transformações físicas e ideológicas desta época. Em meados do século XIX, com os avanços significativos da ciência e as ideias mecanicistas em destaque, a Biologia, com a Teoria da Evolução de Darwin, quebrou novos paradigmas e foi a protagonista de um novo caminho ideológico percorrido pelos poetas. Se com os românticos o homem era exaltado como um herói, esta teoria o reduzia a um animal indefeso e pequeno diante do universo. O homem era apenas um produto da hereditariedade da natureza e passível de explicação.

Diante do avanço nas teorias sobre o homem e o mundo, o espírito científico da primeira metade do século XIX domina toda uma geração de intelectuais e escritores, sendo este o período que compreende a Revolução Francesa (1789) e a Revolução Industrial iniciada em fins do século XVIII. Embora o progresso técnico-científico tivesse trazido aos homens inúmeras facilidades, trouxe-lhes também uma

sensação de angústia pela aguda conscientização de a sua pequenez no universo, onde ele seria uma ínfima partícula, levando-o a questionar o seu papel nesse Cosmos impassível, organizado e,

¹ E-mail: bialmeida03@gmail.com.br Atriz, graduada em Filosofia pela Universidade Estadual de Campinas e Mestranda em Artes da Cena nesta mesma Universidade.

mais que tudo silencioso. Entram em choque a pretensa explicação científica do mundo e a incompreensão natural da vida. (FRAGA, 1992, p. 24)

Esta tentativa em falar das coisas e situações do mundo a partir de símbolos surge em contrapartida ao empirismo científico. Há uma tentativa de recolhimento para o mundo interior do pensamento, uma tentativa em explicar poeticamente o que a ciência desconsidera. Partindo deste pressuposto, os autores simbolistas escrevem de dentro para fora, ou seja, quase criptografaram os sentimentos humanos.

O Simbolismo chegou ao teatro. Muito embora com dificuldades e críticas. Se na poesia este Movimento alimentou novos caminhos e perspectivas, o mesmo aconteceu no teatro. As críticas ao teatro Simbolista foram e continuam sendo inúmeras. Levar ao palco as sensações que os poetas tentam imaginar parece, em primeiro plano, algo palpável. “Que melhor locus para a sinestesia do que o palco?” (BALAKIAN, 1967, p. 99) Literalmente, o teatro Simbolista poderia ser a oportunidade de se projetar na realidade a paisagem interior, o subjetivismo do poema sobre a realidade exterior do mundo. Os símbolos no teatro poderiam substituir eficazmente os grandes diálogos do teatro convencional. No entanto, não foi bem assim que o teatro Simbolista foi concebido.

Esperou-se que um poeta e não um dramaturgo criasse o teatro simbolista (BALAKIAN, 1967), uma vez o poeta estar em compromisso com a necessidade de expressar os movimentos da sua subjetividade. O cenário teatral que os simbolistas enfrentariam na primeira metade da década de 1890 estava a serviço do entretenimento burguês: eram os *vaudevilles*, *bouffonneries* e as comédias de costume. Todos os olhos se voltaram para Mallarmé (1842-1898), que trabalhou por anos na gênese de *Hérodiade* como uma tragédia em três atos, mas que nunca chegou a ser terminada ou mesmo levada à cena (BALAKIAN, 1967). Mallarmé por sua vez não é considerado pelos estudiosos um Simbolista, no entanto é considerado um dos responsáveis pelo surgimento deste Movimento (Ver BALAKIAN, 1967, p. 61). *Hérodiade* e *L'Après-midi d'un Faune* são os dois poemas de Mallarmé que o consagrou nesta atitude simbolista. Estas duas obras salientam o espírito “decadente” deste movimento, sua poesia se relaciona com o teatro, pois o ponto de partida dela é a performance e não a leitura. Mallarmé buscou uma síntese entre a poesia e o drama e isto o levou à elaboração de um novo princípio poético. Para Frantisek Deak, na poesia de Mallarmé há uma teatralidade oculta em cada verso dos seus poemas. (MOLER, 2006)

O Simbolismo costuma ser caracterizado por substantivos eufemísticos como penumbra, o crepúsculo, a morbidez e por fim a decadência, que são qualidades que estão

na contra mão frente às peças de entretenimento burguês. O decadentismo é até mesmo confundido como uma própria nomeação do Movimento Simbolista (BALAKIAN, 1967). No entanto, é importante fazer uma distinção entre estas duas nomenclaturas. O decadentismo se impõe como uma atitude dos autores, dos filósofos e estudiosos da época, como um estado de espírito (*état d'âme*). Eudinyr Fraga, no livro *O simbolismo no teatro brasileiro*, de 1992, diz: “O Decadentismo seria a inquietação gerada por uma crise, o Simbolismo, uma reflexão intelectual que se processou logo em seguida”. Os simbolistas se impregnaram deste espírito decadente, com a ideia de que a missão do poeta era identificar e expressar os mistérios da existência. Mallarmé isolou o poeta do mundo, o fez voltar para si a fim de entender a sua subjetividade. Foi com os poemas de Mallarmé e sua preocupação com a inutilidade do pensamento, a aparição da memória e dos sonhos no lugar do que é real e atual e da sua preocupação com a música (de Wagner) para provocar e alimentar a imaginação, que seus predecessores simbolistas se apoiaram na construção de um teatro simbolista. A compreensão da relação entre Mallarmé e o teatro simbolista se dá ao interpretarmos a sua ideia sobre os símbolos.

O perfeito uso desse mistério constitui o símbolo; evocar um objeto pouco a pouco, para manifestar um estado de espírito ou, inversamente, selecionar um objeto e liberar um estado de espírito a partir dele, por meio de uma série de decodificações (MALLARMÉ *apud* BALAKIAN, 1967, p. 68).

Mallarmé propunha ao poeta sugerir ao invés de nomear os objetos. Desta forma ele protestava contra qualquer palavra que oferecesse dimensões, que limitasse o objeto e conseqüentemente a imaginação do leitor. Quando o poeta nomeia ele tiraria as possibilidades de interpretação e por fim, deixaria de expandir o símbolo. “Deve haver sempre um enigma na poesia” (*Idem, ibidem*). E o teatro é capaz de manipular objetos e sensações físicas influenciando o espectador e seu estado de espírito.

O teatro simbolista não se desenvolveu por Mallarmé, mas do seu espírito simbolista que corporificou o sonho, deu importância à música e já em 1860 deixou no poema *Hérodiade* indicações para uma possível encenação. A tentativa de Mallarmé em verbalizar o poder da música, sua excitação da imaginação e da visão subjetiva da existência e principalmente sua visão sobre o símbolo influenciaram a dramaturgia simbolista que se seguiu.

Em se tratando do ponto de vista do drama simbolista, há muitas críticas a este teatro. Em sua maioria as críticas surgiram por desobedecer a determinadas ideias convencionais sobre o que deveria ser um teatro bem sucedido. Mas, não seria este o

diferencial do simbolismo no teatro? A crítica erudita dizia que não. O que deveriam ser características de um teatro simbolista tornaram-se defeitos aos olhos dos críticos. Anna Balakian destaca três grandes características deste teatro consideradas como defeitos do ponto de vista do teatro convencional. Em primeiro lugar não há caracterização e nem oportunidade de interpretação, em segundo lugar não há crise ou conflito no drama simbolista e em terceiro neste teatro não há, ao final, nenhuma mensagem ideológica. Segundo os críticos que tinham como base o teatro convencional do século XIX, o teatro simbolista perdia em interesse, uma vez que não geraria emoção.

Nenhuma ideia conclusiva poderia ser extraída de uma representação simbolista. Não havia catarse porque nenhuma questão moral seria esgotada; nem um jogo de emoções nem uma troca de ideias era fornecida por essas peças. Elas nem divertiam, nem instruíam. Não realizavam nenhum dos objetivos tradicionalmente ligados ao teatro (BALAKIAN, 1967, p. 100).

Fraga cita, no capítulo destinado a falar sobre o Teatro Simbolista, Gisele Marie, Silvio D'Amico, John Gassner, Roberto Pignarre, Kenneth Macgowan, Millian Melnitz, Léon Chancerel, Vito Pandolfi, Luis Francisco Rebelo entre outros, para demonstrar que a crítica a este teatro não é precisa e não o favorece mesmo na Europa. A maioria destes críticos falavam do Movimento Simbolista, mas não deram tanta importância ao teatro, uma vez serem imprecisas as características que definiriam esta dramaturgia. E isto se deu por não haver à época dramaturgos ou estudiosos que se empenhassem em teorizá-la. (FRAGA, 1992). Fala-se em teatro simbolista a partir do momento em que podemos estabelecer pontos de contato entre dramaturgos que se filiaram a esta corrente de pensamento, sendo eles conscientes disso ou não.

O teatro simbolista era alvo de críticas não só dos críticos especializados, mas também dos atores. Nas peças simbolistas haveria um anulamento do ator. O melhor exemplo e talvez o maior nome do teatro simbolista, Maurice Maeterlinck, foi quem primeiro sugeriu esta ideia. O autor de *Péleas et Mélisande*, *L'Intruse* e *Intérieur* estava em busca de médiuns ao invés de interpretes. O dramaturgo-poeta procurava pôr em cena alguém que apenas comunicasse o seu texto, em ritmo contínuo e uniforme. Não procurava caracterizações e nenhuma interpretação. Foi deste ideal que Maeterlinck sugeriu a troca dos atores por bonecos (MOLER, 2006). Em 1890, Maeterlinck publicou no periódico *La Jeune Belgique* o artigo *Menus propos: Le théâtre*, que ficará conhecido como *Un théâtre d'Androïdes*. Neste artigo o dramaturgo belga propunha a substituição dos atores por marionetes, afirmando que a alma do ator interferia na alma das personagens e isso

comprometia o sublime poético. Maeterlinck dizia que somente onde inexistia a palavra é que começa o diálogo com a alma. (FRAGA, 1992) As omissões dos símbolos representadas pelos poetas com folhas em branco foram levadas ao drama na forma de silêncio vocal. Os longos silêncios são características comuns dos dramas simbolistas. Ele seria capaz de provocar a imaginação e manter o espectador atento, em um estado onírico, que as falas que os precederam estimulavam.

Maeterlinck será o grande nome do teatro simbolista e influenciará diretamente a obra de Roberto Gomes. O traço predominante da poesia do belga é a sua rebeldia diante do espírito científico e determinista da época. As respostas que esta era de revolução acreditava proporcionar aos humanos trazia aos artistas ainda mais incerteza sobre sua existência e a do mundo. O artista precisa do erro, do acaso, das incertezas e das ambiguidades. A vida, mesmo diante das respostas precisas da ciência, seria contínua e movida pelos acasos. A única resposta certa e incontestável sobre existência seria a morte.

(...) enormes potências, invisíveis e fatais, cujas intenções ninguém conhece, mas que o espírito do drama supõe maléficas, vigiando todas as nossas ações, hostis ao sorriso, à vida, à paz, à felicidade. (MAETERLINCK *apud* FRAGA, 1992, p. 48)

Maeterlinck observou este suposto pessimismo sobre a vida e o teorizou em um prefácio escrito em 1901, possibilitando aos futuros dramaturgos e estudiosos um esboço do que seriam as características da dramaturgia simbolista. Ele afirmou que a poesia não tinha a necessidade de expressar nenhum ensinamento moral, mas sim comunicar os mistérios da existência. No entanto, a arte dramática tem suas exigências específicas. É preciso colocar em cena a vida real, a existência de todos os dias e a partir dela exprimir as potências misteriosas que fazem dela vida. A peça simbolista seria, segundo este raciocínio, uma metaforização da realidade que, por sua vez, seria somente signo de um mundo oculto, invisível e jamais revelado. Mas vale ressaltar que as peças simbolistas não se refugiaram em um mundo totalmente ilusório e onírico. O drama simbolista usa do cotidiano, da vida real para destacar o que está ininteligível e oculto nela. A peça simbolista se desenha colocando em cena o contraste entre a vida cotidiana, o acaso e o destino. Se a crítica da época considera a falta de conflito um defeito, não se pode afirmar com certeza, uma vez ser a peça como um todo o seu próprio conflito.

O drama simbolista deve ser composto por texto e objetos que sugiram ao espectador esta angústia ininteligível da vida. Para que seja decifrada por cada um da maneira como melhor lhe convier interpretar os símbolos dados no texto pelo autor. Ao

tratar de um assunto obscuro e indecifrável como a existência humana, a dramaturgia simbolista se torna também atemporal.

A teoria do drama simbolista queria que o poema dramático fosse múltiplo (porque apoiado num diálogo que se situa em dois planos), que ele oferecesse ao público, sob uma fábula superficial, zonas obscuras onde cada um avançaria segundo suas forças, onde os olhares mais penetrantes descobririam no fundo a Ideia, livre de qualquer associação com o século. (FRAGA, 1992, p. 49)

Peter Szondi, no livro *Teoria do drama moderno*, reservou um espaço significativo a Maeterlinck, ao analisar o que ele denominou de crise do drama. O chamado “drama estático”, nome atribuído ao teatro de Maeterlinck por seus estudiosos, causou uma cisão no teatro clássico, fazendo-o caminhar em direção a um teatro moderno. A tragédia grega trazia o conflito trágico entre o herói e o seu destino, o drama no classicismo colocou em cena os conflitos e problemáticas das relações entre os homens (SZONDI, 2011) e o teatro simbolista, embora Szondi não use esta terminologia, coloca em cena apenas o momento em que o destino está agindo sob a vida de ser humano. Por isso o nomeia “estático”. Este é o motivo pelo qual o teatro simbolista é acusado de não ter ação. Szondi sugere que substituamos a categoria de “ação” pela de “situação”, uma vez que é posto em cena somente o momento, a situação dos indivíduos frente ao movimento do destino agindo na vida. A situação no drama clássico é o ponto de partida para a ação, mas neste teatro a situação já está estabelecida e o homem é incapaz de agir, ele apenas espera, passível, que o destino se cumpra. Normalmente, o destino infalível de um drama simbolista é a morte.

As falas do drama simbolista seriam apenas tentativas da personagem entender a própria situação. Acusado de ser poesia e não teatro, as falas contêm formulações angustiantes, que expressam uma tentativa de conscientização da situação. Na maioria das vezes as falas do teatro simbolista não são suficientes para que se instaure um diálogo. Elas são declamações e às vezes são apenas longos silêncios. Esta indefinição do conflito causou também uma indefinição das personagens, o que levou Maeterlinck a querer substituí-las por marionetes. As personagens se tornam serem frágeis e indefesos, sem vida, uma vez que já estão beirando o abismo da morte e não podem mais agir. Esta homogeneidade das personagens e conseqüentemente dos artistas que as interpretava gerou severas críticas não só dos especialistas, mas dos próprios atores, que não se sentiam motivados ou desafiados em uma encenação simbolista. Está comentada na maioria dos estudos sobre o Teatro Simbolista, já comentados aqui, a crítica de Rilke que considera que atores amadores poderiam melhor interpretar uma peça simbolista que os atores profissionais, tamanho o

anulamento do ator em cena. As falas deixariam de ter aspecto dialético e ficariam destituídas de significados precisos. Não estabeleceriam mais juízos e nem comunicariam afirmações, adquirindo, portanto, valores nitidamente líricos. No entanto esta consiste em uma visão ultrapassada sobre este teatro. No lugar de defeito, Szondi preferiu chamar de crise do drama.

A decisão de Maeterlinck de representar dramaticamente a existência humana tal como a concebia, o levou a introduzir o homem como objeto passivo do mundo numa forma que só o reconhece como sujeito ativo e falante. Isso provoca uma virada em direção à épica no interior da concepção dramática (SZONDI, 2011, p. 65).

Outra característica encontrada nos dramas de Maeterlinck e nas peças simbolistas em geral consiste em serem peças curtas. As peças em um ato foram escolhas de dramaturgos simbolistas, e não só deles: Strindberg, Hofmannsthal, Zola, e mais tarde Eugenie O'Neill e Yeats. Isso indica, segundo Szondi que a estrutura dramática tradicional estava em crise, já que diferentes autores de diferentes épocas experimentavam novas estruturas. Em relação aos simbolistas, pode-se entender a escolha das peças mais curtas, uma vez que elas tratam de situações, de momentos exatos em que o destino está agindo. A peça simbolista mostra um contexto de tensão, desde o começo até o seu final. Seria mais propício ao dramaturgo manter esta tensão em uma peça mais curta, sem respiros, para que causasse a impressão desejada e atingisse o espectador de maneira mais arrebatadora. A peça consiste toda na situação da catástrofe, ela não é uma sequência de acontecimentos que termina com uma solução, também não é uma evolução psicológica das personagens. Não há introdução ou resolução, apenas o momento exato da ação do destino. “A peça em um ato não é um drama em miniatura, mas uma parte do drama que se alçou à totalidade.” (SZONDI, 2011, p. 92).

O teatro simbolista valorizou muito o texto e esta é outra característica marcante e que também lançou críticas a ele. Não é difícil de entender, uma vez que foi um movimento iniciado por poetas. Todo o espetáculo simbolista gira em torno do texto. Primeiro se concebe o texto e depois a encenação. Foi assim que percebemos o início do teatro simbolista, quando Mallarmé indica uma sinopse e uma possível direção ao seu poema *Hérodiade*. Enquanto os autores do teatro naturalista pretendiam uma fenomenologia dos comportamentos, os simbolistas tendiam a recolocar o foco central no texto, o que leva Szondi a afirmar esta virada em direção à épica. Assim podemos concordar com Roubine no livro *A linguagem da encenação*, quando ele afirma que isto se deu pelo fato de os

simbolistas estarem mais preocupados com a poesia que com a própria dramaturgia. (ROUBINE, 1998). Os simbolistas por sua vez, acabaram quase ininteligíveis quando se tratava de dramaturgia, tamanha a sua tomada de consciência de si mesmo, uma vez estarem em busca de um teatro mais satisfatório ao espírito humano que ao espírito da arte da encenação.

Maeterlinck ainda em 1890 declarou a inutilidade da encenação e os perigos que ela poderia causar a um texto. Para ele há peças que nunca deveriam ter sido encenadas e, ainda, há peças que não poderiam nunca ter sido escritas para o palco. O belga cita Hamlet e outras peças de Shakespeare como exemplo. Estes grandes poemas da humanidade deveriam permanecer apenas no papel e na singularidade de cada leitor. Acusa os atores de deteriorarem a imagem das personagens shakespearianas, uma vez que, vistas em cena, nunca mais sairiam da mente do espectador, e esta caracterização poderia ser totalmente diferente ou menos poderosa que a criada a partir da leitura. A encenação de um bom poema diminuiria a sua grandiosidade. “A representação de uma obra-prima com auxílio de elementos acidentais e humanos é uma contradição. Qualquer obra-prima é um símbolo, e um símbolo jamais suporta a presença de um homem”. (ROUBINE, 1998, p. 44)

O teatro simbolista foi de grande importância para o caminhar do teatro moderno. As peças simbolistas contribuíram, a despeito das ideias de Maeterlinck, seu maior expoente, para a revolução cênica que se deu no começo do século XX, porque se adequaram aos novos usos cênicos desembocados pela descoberta da luz elétrica. Os recursos da iluminação elétrica revolucionaram a arte do palco. A luz era capaz de esculpir e modelar os espaços vazios de um cenário. A luz dava vida aos espetáculos, podendo causar uma atmosfera de sonhos e ilusão ao espectador, o que era uma aspiração dos textos simbolistas. A luz elétrica enriqueceu o espetáculo com a possibilidade de novas experimentações. O palco, agora, com os progressos tecnológicos, era um instrumento cheio de potenciais. O naturalismo usava o recurso de modo a conseguir uma conformidade com o real. O simbolismo por sua vez traria à cena, com o uso da luz, o sonho, a materialização do irreal, o desenho da subjetividade humana.

Em 1893 Lugné-Poe funda o templo do teatro simbolista, o Théâtre de l’Oeuvre que influenciará vários artistas que vieram depois. Junto com a teoria simbolista do espaço teatral, surgiu nesse espaço um novo modelo de cenário. Segundo Jean-Jacques Roubine, os teóricos do teatro estavam em busca de uma resposta que rompesse com o ilusionismo figurativo dos espetáculos simbolistas e criassem um espaço propriamente teatral. A preocupação dos simbolistas não se volta mais para a fidelidade com a representação e

organização do espaço real, mas para organização das formas, a relação recíproca das cores, o jogo das áreas cheias e vazias, das sombras e das luzes etc. (ROUBINE, 1998) Ressurgem neste contexto o pintor e a pintura como parte da ambientação cênica, os painéis ao fundo das cenas. O espectador precisa ter consciência que o palco é um espaço cênico e não a continuação da sua própria realidade. O espetáculo simbolista busca produzir sensações através da iluminação e dos sons. *Pélleas et Mélisande* foi posta em cena em 1893 com cenário de Denis Bablet, que explica:

Todo o valor do cenário reside na harmonia dos seus tons nevoentos, reflexos do mistério e da melancolia que o drama exala: azul-escuro, violeta-claro, laranja, e uma gama de diferentes verdes: verde musgo, verde-luar, verde-água (*Le décor théâtre* de 1870 a 1914, p. 160; ROUBINE, 1998, p. 33).

As cores na encenação simbolista não têm mais a função de denotação, mas de conotação. Elas sugerem, elas causam efeitos, elas ilustram o texto. Segundo Roubine, o teatro moderno deve ao espetáculo simbolista este retorno à teatralidade. Se desde o século XVIII a tendência ilusionista pretendia sempre camuflar os instrumentos que produziam esta teatralidade, trazendo o palco e os cenários cada vez mais próximos e fiéis à realidade, o Simbolismo teve a tarefa de fazer com que os signos teatrais sugerissem ao espectador e o fizesse sonhar. O espaço cênico não é mais dado ao espectador por inteiro, cada objeto posto em cena deve sugerir algo ao espectador, que deixa de ser um mero indivíduo passivo dentro do espetáculo.

O teatro simbolista exige do espectador atividade intelectual contínua. Em 1896 Lugné-Poe monta o original *Ubu rei*, de Jarry, que o impulsiona a levar às últimas consequências as teorias do teatro simbolista. Jarry propõe a Poe um retorno à tabuleta de indicações do teatro elisabetano ao afirmar que a palavra escrita tem o mesmo poder que um cenário pintado. As palavras escritas oferecem ao espectador o mesmo impulso imaginário que um painel pintado ao fundo. (ROUBINE, 1998) Deste modo o espectador não deixa de assistir a uma encenação, muito pelo contrário, ele participa ainda mais dela, ao criar sua própria representação do cenário.

Esta reação simbolista no teatro ultrapassou fronteiras geográficas, Meyerhold na Rússia se aproximava de Fort e Poe e afirmava ser uma ilusão querer que o teatro fosse um espelho do real. Tchecov também se mostra a favor desta teatralidade sugerida pela corrente simbolista: “O palco é arte. Pegue um bom retrato, corte-lhe o nariz e introduza no buraco um nariz verdadeiro. O efeito será real, mas o quadro estará estragado”. (TCHECOV *apud* ROUBINE, 1998, p. 38) Houve, portanto, uma consciência coletiva de

que o teatro exigia uma renovação. Embora o simbolismo tivesse aberto portas consideravelmente importantes para a modernização do teatro, elas se apoiavam numa reação niilista muito radical para palco. Maeterlinck não pronunciara em direção somente da extinção dos atores, ele também sugeria uma abolição do espetáculo teatral. No mesmo artigo de 1890 ele proclamava que o teatro só poderia valer a pena de ser representado no palco da imaginação, e a encenação só caberia ao leitor no ato da leitura.

Estas concepções niilistas dos simbolistas frente ao drama fizeram com que ele perdesse a potência que poderia ter na história do teatro sendo analisado mais como literatura poética que dramaturgia. No entanto, não podemos negar que ele deixou heranças importantes para a posteridade do teatro. São exemplos disso toda a obra de Claudel, a caricatura genial de Rei Ubu, as peças de Maeterlinck, Yeats, as músicas de Debussy criadas para *Pélleas et Mélisande*, e os encenadores Gordon Craig, Adolphe Appia e Meyerhold, que beberam diretamente desta fonte para a formulação de novas teorias e práticas para o espetáculo teatral. O teatro simbolista proporcionou ao teatro uma união das artes e o libertou das amarras dos naturalistas devolvendo a esta arte o que ela tem de mais significativo: a teatralidade.

Referências bibliográficas:

- BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2000.
FRAGA, Eudynir. *Simbolismo no teatro brasileiro*. São Paulo, Editora Art e Tec, 1992.
MOLER, Lara Biasoli. *Da palavra ao silêncio: o teatro simbolista de Maurice Maeterlinck*. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Francesa). São Paulo, FFLCH/USP, 2006.
ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral (1880-1980)*. Trad. Yan Michalski. Rio de Janeiro, Zahar, 1982.
SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno [1880 – 1950]*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

Abstract: This paper is a brief overview of Symbolist Theater and its main influences through the Modern Theatre.

Keywords: Symbolist theater; symbolism; modern theatre.