


**Unesp**  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**  
**“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”**  
**Faculdade de Ciências e Letras**  
**Campus de Araraquara - SP**

Lígia Maria Pereira de Pádua Xavier

**A poesia dramática de Villiers de l’Isle-Adam: um  
universo em tensão**



ARARAQUARA – S.P.  
2018

Lígia Maria Pereira de Pádua Xavier

## **A poesia dramática de Villiers de l'Isle-Adam: um universo em tensão**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teoria e crítica literária

**Orientador:** Professora Doutora Guacira Marcondes Machado Leite

ARARAQUARA – S.P.  
2018

Xavier, Lígia Maria Pereira de Pádua

A poesia dramática de Villiers de l'Isle-Adam: um universo em tensão / Lígia Maria Pereira de Pádua Xavier – 2018  
202 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara)

Orientador: Guacira Marcondes Machado Leite

1. Villiers de l'Isle-Adam. 2. Romantismo. 3. Simbolismo. 4. Poesia dramática. 5. Literatura francesa do século XIX. I. Título.

LÍGIA MARIA PEREIRA DE PÁDUA XAVIER

## **A POESIA DRAMÁTICA DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM: um universo em tensão**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teoria e crítica literária  
**Orientador:** Professora Doutora Guacira Marcondes Machado Leite

Data da defesa: 22/05/2018

### **MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador: Prof. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite**  
Unesp-Araraquara.

---

**Membro Titular: Prof. Dra. Norma Domingos**  
Unesp-Assis.

---

**Membro Titular: Prof. Dra. Beatriz Moreira Anselmo**  
UEM

---

**Membro Titular: Prof. Dra. Renata Lopes Araújo**  
UFU

---

**Membro Titular: Prof. Dra. Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas**  
Unesp-Araraquara

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
UNESP – Campus de Araraquara

À Sophie, minha fiel companheira  
Ao meu marido Eduardo, pelo apoio e incentivo  
Aos meus pais, pelo suporte que sempre me deram  
A Bertrand Vibert, pour sa précieuse attention

## **AGRADECIMENTOS**

À Sophie, pela sua fiel e incansável companhia.

Ao meu marido e também aos meus pais que nunca mensuraram esforços e sempre deram todo o suporte necessário para a concretização de meus sonhos e projetos; ao meu irmão, pelo exemplo de abdicção pela ciência.

A minha orientadora e sempre mestra, Profa. Dra. Guacira Marcondes Machado Leite, que desde a graduação me orientou e acompanhou minha formação acadêmica sempre acreditando no meu trabalho.

Ao Prof. Dr. Bertrand Vibert, orientador do meu estágio doutoral na Université Grenoble-Alpes, cuja orientação foi imprescindível para realização deste trabalho.

Aos meus amigos (e colegas) que, apesar da ausência, sempre me apoiaram e acreditaram no meu potencial.

Aos membros da banca de qualificação, Prof. Dra. Norma Domingos e Prof. Dra. Beatriz Anselmo Moreira, com seus apontamentos e sugestões enriquecedoras.

“As críticas que me foram endereçadas se resumem sempre a essa aqui cujo gracioso autor eu não nomearei: ‘Se todo mundo fosse sonhar, a Humanidade acabaria: é muito mais útil, então, fazer botas’ – Bravo homem, se todo mundo se metesse a fazer botas, a Humanidade acabaria igualmente.”

Villiers de l’ Isle-Adam (1986, p.380, t.1, tradução nossa<sup>1</sup>)

---

<sup>1</sup> « Les reproches qui m’ont été adressés résument toujours à celui-ci, dont je ne nommerai même pas le gracieux auteur : ‘Si tout le monde allait rêver, l’Humanité finirait : il est donc beaucoup plus utile de faire des bottes’ - Brave homme, si tout le monde se mettait à faire des bottes, l’Humanité finirait également . »

## RESUMO

Herdeiro da revolução estética romântica que colocou em xeque o conceito mimético de ilusão referencial, Villiers de l'Isle-Adam, por meio de sua produção dramática, encabeça um movimento de reação idealista aos valores burgueses, veiculados pela estética realista, inspirando a geração simbolista. Por meio da reivindicação de uma nova forma teatral compatível a essa reação, ele cria, a seu modo, por meio de um depósito filosófico e espiritualista e por meio da contestação da referencialidade da linguagem, uma forma de ilusionismo centrado no Ideal ascético e na deformação do real e, por conseguinte, concebe uma produção dramática que se encontra no entreato da poesia e do drama. Assim, o objetivo desse estudo é verificar de que forma as tensões que (co)habitam a poesia dramática villieriana – real e Ideal, riso e silêncio, drama e poesia – contribuem para a formação de uma tessitura dramática que se encontra no interlúdio entre a modernidade romântica e o vanguardismo simbolista.

**Palavras-chave:** Villiers de l'Isle-Adam. Romantismo. Simbolismo. Poesia dramática. Literatura francesa do século XIX



## RÉSUMÉ

Héritier de la révolution esthétique romantique qui remet en cause le concept mimétique de l'illusion référentielle, Villiers de l'Isle-Adam, par sa production dramatique, est en tête d'un mouvement de réaction idéaliste aux valeurs bourgeois véhiculées par l'esthétique réaliste, en inspirant la génération symboliste. Par la revendication d'une nouvelle forme théâtrale compatible à cette réaction, il crée à sa façon, par son répertoire philosophique et spiritualiste et par la contestation de la référentialité du langage, une forme d'illusionnisme centré sur l'Idéal ascétique et sur la déformation du réel, par conséquent, il conçoit une production dramatique qui se trouve à l'entracte de la poésie et du drame. Ainsi le but de cet étude est de vérifier la forme dont les tensions, qui (co)habitent la poésie dramatique villierienne – réel et Idéal, rire et silence, drame et poésie –, contribuent pour la formation d'une tessiture dramatique qui se trouve dans l'interlude entre la modernité romantique et l'avant-gardisme symboliste.

**Mots-clés:** Villiers de l'Isle-Adam. Romantisme. Symbolisme. Poésie dramatique. Littérature française du XIXe siècle.

## Lista de figuras

- Figura 1** – *Villiers de l'Isle-Adam, Dramaturgie au Plateau* (Université Paris-Nanterre, janeiro 2017)..... p.21
- Figura 2** – *Villiers de l'Isle-Adam, Dramaturgie au Plateau* (Université Paris-Nanterre, janeiro 2017; imagem nossa)..... p.22
- Figura 3** – *Villiers de l'Isle-Adam, Dramaturgie au Plateau* (Université Paris-Nanterre, janeiro 2017; imagem nossa) ..... p.22
- Figura 4** – *Hierarquização piramidal dos personagens da dramaturgia de Villiers de l'Isle-Adam* (imagem nossa) ..... p. 62

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO: NOS TRAÇOS DE VILLIERS, O DRAMATURGO.....</b>	<b>p.11</b>
<b>Um universo em tensão.....</b>	<b>p. 19</b>
<b>1 ENTRE A MODERNIDADE ROMÂNTICA E A VANGUARDA SIMBOLISTA.....</b>	<b>p.25</b>
<b>1.1 Do devir da tragédia clássica à crise da mimesis aristotélica e do drama romântico à crise da representação.....</b>	<b>p.25</b>
1.1.1 O melodrama e o teatro histórico: gêneros burgueses e embriões românticos.....	p.31
<b>1.2 Do Romantismo ao Simbolismo: modernidade e vanguarda.....</b>	<b>p.39</b>
1.2.1 Romantismo, Decadentismo e Simbolismo.....	p.69
<b>1.3 A cena simbolista: da crise do drama ao teatro de vanguarda.....</b>	<b>p.97</b>
1.3.1 Recusa do drama burguês e a busca por uma nova teatralidade: por um teatro espectral.....	p.101
<b>2 ENTRE O DRAMA DA PALAVRA E A POESIA DO DRAMA.....</b>	<b>p.111</b>
<b>2.1 O teatro da palavra: subjetivação do diálogo e polifonia.....</b>	<b>p.116</b>
2.1.1 Polifonia: irrupção da narrativa e romanização das didascálias .....	p.120
<b>2.2 Teatralização da palavra poética.....</b>	<b>p.124</b>
2.2.1 Figuras de teatralização: a poesia em cena.....	p.129
<b>2.3 Espetacularização da palavra: heranças wagnerianas.....</b>	<b>p.135</b>
2.3.1 Wagner e Villiers.....	p.137
<b>3 ENTRE O REAL E O IDEAL, ENTRE O RISO E O SILÊNCIO.....</b>	<b>p.148</b>
<b>3.1 Da reação idealista ao <i>mal du siècle</i> .....</b>	<b>p.148</b>
3.1.1 Pessimismo e <i>mal de fin de siècle</i> .....	p.159
<b>3.2 Ilusionismo e deformação do real: o colapso dos valores referenciais.....</b>	<b>p.165</b>
3.2.1 Ilusionismo linguístico: o questionamento da referencialidade e da comunicação monetária.....	p.173
<b>3.3 Do riso ao silêncio: as facetas de palavra poética.....</b>	<b>p.181</b>

3.3.1 A apoteose do Silêncio e a materialização do vazio.....p.185

**4 CONSIDERAÇÕES FINAIS: ENTRE O VELHO MUNDO E O MUNDO NOVO..... p.193**

**REFERÊNCIAS..... p.196**

**OBRAS CONSULTADAS.....p.200**

**ANEXO..... p.201**

## INTRODUÇÃO: NOS TRAÇOS DE VILLIERS, O DRAMATURGO

Jean-Marie-Mathias-Philippe-Auguste, o conde de Villiers de l'Isle-Adam, nasce em Saint-Brieuc, na região da Bretanha, em 7 de novembro de 1838. Este nome sonoro que remetia a uma pretensa linhagem aristocrática foi, ao mesmo tempo, um motivo de orgulho e inspiração e um fardo avassalador:

Difícil saber se ele deve mais a seus ancestrais longínquos e ilustres ou aos mais recentes, que só eram fidalgotes pobres e excêntricos. Ele reclamou, com algum exagero, uma linhagem que remontava ao século X e cujas grandes glórias eram de Jean de Villiers de l'Isle-Adam (1384 - 1437). (RAITT, 1987, p.11, tradução nossa<sup>2</sup>)

De qualquer forma, o pequeno Mathias, tal como era chamado no seio familiar, sempre foi motivo de orgulho pela sua inteligência precoce e era visto pelos seus como um “predestinado que iria restaurar um dia a fortuna e a glória da família” (RAITT, 1987, p.23<sup>3</sup>).

Em dezembro de 1859, Villiers publica, com recursos próprios, uma coletânea de poesias nomeadas *Premières Poésies*. Se sua estreia literária passa despercebida entre os críticos já que as poesias aí presentes tratam de temas e lugares comuns românticos, a coletânea já deixa transparecer a imagem de um jovem artista “pleno de inspiração, menosprezando as convenções, sonhador e melancólico” (RAITT, 1987, p.26)<sup>4</sup> – imagem essa que iria acompanhá-lo por toda sua vida literária.

Na década de 60 do século XIX, Villiers conhece Baudelaire e esse encontro, tal como afirma Raitt (1987), iria revolucionar sua vida literária liberando-o daquele “Romantismo obsoleto” presente em *Premières Poésies*, inculcando-lhe princípios que garantiriam mais autoconsciência e originalidade à sua obra:

Sua dívida com Baudelaire é incalculável ainda mais que foi Baudelaire que lhe revelou seus dois grandes mestres, Poe e Wagner. E não foi somente os princípios literários de Villiers que mudaram como consequência do encontro com Baudelaire, foram também suas convicções e seus sentimentos mais íntimos. Toda sua vida, Villiers proclamou em alto e bom tom o que ele devia

---

<sup>2</sup> Todas as traduções são nossas salvo indicação; « Il est difficile de savoir s'il doit plus à ses ancêtres lointains et illustres ou à ceux plus récents, qui n'étaient que des nobliaux pauvres et excentriques. Il s'est réclamé, avec quelque exagération, d'une lignée remontant au Xe siècle et dont les grandes gloires étaient Jean de Villiers de l'Isle-Adam (1384-1437) »; todas as traduções são nossas salvo indicação.

<sup>3</sup> « [...] il était un prédestiné à restaurer un jour la fortune et la gloire de la famille. »

<sup>4</sup> « [...] plein d'inspiration, méprisant les conventions, rêveur et mélancolique. »

a Baudelaire e falava dele constantemente. (RAITT, 1986, p. 62)<sup>5</sup>

Além dele, outro encontro literário iria redefinir sua concepção artística e a sua própria trajetória como escritor, o seu encontro com Mallarmé em 1863. Mais do que um encontro entre Poetas, no sentido *lato* do termo, a amizade entre ambos foi um encontro de almas eleitas em que “se forjaram os laços de uma das mais marcáveis e mais emocionantes amizades literárias que já existiram.” (RAITT, 1987, p.26)<sup>6</sup>

Dois anos depois, em 1865, Villiers publica seu primeiro drama *Elën* que nos faz testemunhar as aventuras amorosas – e filosóficas – do jovem aristocrata alemão, Samuel Wissler. Nessa peça ambientada em Dresde, na Alemanha, em uma “época vaga”, o jovem idealista rende-se aos mundanos encantos da bela e fatal cortesã Elën por quem se apaixona perdidamente. Para preservar-se dos juvenis apelos amorosos de Samuel, Elën apresenta-se como Maria mas, sua real identidade lhe é revelada na cena final, no cortejo fúnebre da cortesã, que acaba morrendo envenenada por ter provocado o ciúme na também fatal Madame Walhburg, uma dama aristocrata. Desiludido diante das promessas de um amor ideal não concretizado, Samuel acaba por exilar-se do convívio humano.

Aí as influências românticas e melodramáticas somam-se à prosa baudelairiana representada pelo *rêve d’opium* (do francês, sonho de ópio) de Samuel na cena II do 3º ato. Recebido com entusiasmo entre os amigos do jovem dramaturgo, entre eles Mallarmé que aí reconhecera traços shakespearianos, o drama não causou tanta euforia junto ao público nem entre os críticos. É o que nos deixa transparecer Adolphe Van Bever no prefácio da edição de 1918:

Publicado pela primeira vez em 1865, *Élën* é uma das primeiras produções de Villiers de l’Isle-Adam. Reimprimindo esta obra, nós não nos escondemos o que ela pode oferecer de obsoleto, mas seu caráter dramático, ainda mais que sua raridade, merece lhe assegurar um lugar na nossa coleção do *Théâtre d’Art*. [...] Apesar de ignorarmos tudo das circunstâncias que o levaram a conceber esta obra estranha, é pouco duvidoso que, fazendo o teste de suas faculdades cênicas, ele perseguiu o duplo objetivo de fixar o seu ideal feminino e de afirmar suas tendências filosóficas. (BEVER, 1918, p.VII)<sup>7</sup>

<sup>5</sup> « Sa dette envers Baudelaire est incalculable, d’autant plus que ce fut Baudelaire qui lui révéla ses deux grands maîtres, Poe et Wagner. Et ce ne furent pas seulement les principes littéraires de Villiers qui changèrent par suite de sa rencontre avec Baudelaire, ce furent aussi ses convictions et ses sentiments les plus intimes. Toute sa vie, Villiers proclama hautement tout ce qu’il devait à Baudelaire et il parlait constamment de lui .»

<sup>6</sup> « [...] se sont forgés les liens d’une des plus remarquables et des plus émouvantes amitiés littéraires qui aient jamais existé. »

<sup>7</sup> « Publié pour la première fois en 1865, *Elën* est une des premières productions de Villiers de l’Isle-Adam. En réimprimant cet ouvrage, nous ne nous dissimulons pas ce qu’il peut offrir de désuet, mais son caractère dramatique, plus encore que sa rareté, mérite de lui assurer une place dans notre *Théâtre d’Art*. [...] Bien que nous ignorions tout des circonstances qui le portèrent à concevoir cette œuvre étrange, il est peu douteux qu’ en faisant

No que tange à crítica contemporânea, o drama é ainda criticado pelo seu Romantismo obsoleto e grandiloquente e pela falta de coesão da intriga mesmo que ele já prenuncie a força poética do estilo villieriano:

A construção da peça é desastrada, os fios de melodrama muito aparentes, a psicologia esquemática, os empréstimos de Musset e de Hugo muito evidentes, de modo que o efeito dramático seja falho nos levando a crer que se trata de uma concepção juvenil realizada com atraso de alguns anos. Por outro lado, apesar destes defeitos muito evidentes, o leitor é tocado pela força com a qual os sofrimentos de Samuel são exprimidos, pela intensidade incandescente da emoção e pelo vigor da língua. [...] Para o leitor de hoje que vê sobretudo em *Élèn* uma curiosidade e um grande grito de angústia, é surpreendente constatar que a peça foi saudada como uma obra de arte pelos amigos do poeta. (RAITT, 1987, p.63-64)<sup>8</sup>

Um ano mais tarde, ele publica *Morgane*, um drama “de capa e espada” cuja ação se situa na Itália na época da Revolução Francesa. Ele perfaz a saga de Morgane, a duquesa de Poleastro, e Sergius d’Albamah, o duque de Souabe, para destronar o rei Ferdinand 1er e tomar o poder das Duas Sicílias. A trama política entrecruza-se com a peripécia amorosa destes dois espíritos eleitos de modo que o ciúme de Morgane coloca em xeque todo o ardiloso complô ao qual eles sucumbem.

Visivelmente inspirado pelo teatro histórico romântico e cheio de melodramáticos *coups de théâtres*, este drama é reputado menor e inverossímil pelos seus apelos sobrenaturais e pelo excesso de coincidências providenciais que norteiam a trama:

As fraquezas da peça são incontestáveis. A intervenção do sobrenatural sob a forma de uma feiticeira arquiconvencional, invenções totalmente inacreditáveis, uma ação que decorre de coincidências e de fantasias, a inserção gratuita de cenas cômicas para misturar o grotesco e o sublime – tudo isto dá a *Morgane* o ar de um melodrama ressuscitado de 1830. (RAITT, 1987, p.63-64)<sup>9</sup>

---

l’essai de ses facultés scéniques, il poursuivit le double but de fixer son idéal féminin et d’affirmer ses tendances philosophiques. »

<sup>8</sup> « La construction de la pièce est maladroite, les ficelles de mélodrame trop apparentes, la psychologie schématique, les emprunts à Musset et à Hugo très évidents, de sorte que l’effet dramatique est manqué et qu’on est tenté de croire qu’il s’agit d’une conception juvénile réalisée avec un retard de quelques années. D’un autre côté, malgré ces défauts très voyants, le lecteur est ému par la force avec laquelle les souffrances de Samuel sont exprimées, par l’intensité incandescente de l’émotion et par la vigueur de la langue. [...] Pour le lecteur d’aujourd’hui, qui voit surtout dans *Elèn* une curiosité et un grand cri d’angoisse, il est surprenant de constater que la pièce a été saluée comme un chef-d’œuvre par les amis du poète. »

<sup>9</sup> « Les faiblesses de la pièce sont incontestables. L’intervention du surnaturel sous la forme d’une sorcière archiconventionnelle, des inventions totalement incroyables, une action qui découle de coïncidences et de déguisements, l’insertion gratuite de scènes comiques pour mélanger le grotesque et le sublime – tout cela donne à *Morgane* l’air d’un mélodrame ressuscité de 1830. »

Por esse motivo, alguns anos depois, o próprio Villiers, que em uma carta a seu amigo José Maria de Heredia a chama de “imbecil e funesta” e diz sentir-se dela “enojado com raiva”<sup>10</sup>, remodela a trama garantindo-lhe, segundo Raitt e Castex (1986), mais “verossimilhança” e um tom mais político. Dessa forma, *Morgane* transformar-se-ia em *Le Prétendant*: “Se *Axël* permanece inigualável pelo esplendor de seu lirismo e pela sombria profundidade da sua filosofia, *Le Prétendant*, concebido para ser encenado, é certamente a obra de arte dramática de Villiers.” (p. 1088-89)<sup>11</sup>. Tal como *Elën*, *Morgane* e *Le Prétendant* não foram representados enquanto Villiers estava vivo, no entanto, quase um século depois, no final de 1965, *Le Prétendant*, como contam ainda Raitt e Castex, foi adaptado para uma versão televisiva e, alguns meses mais tarde, para o rádio. Segundo eles, isto denota a superioridade da segunda versão do drama.

Por volta de 1864, Villiers se aproxima de um jovem grupo de poetas que se baseava no princípio da autonomia da arte como meio de resistência à corrupção monetária da linguagem, os parnasianos. Embora Villiers nunca tenha sido de fato um parnasiano, ele contribuiu para a formação deste grupo no que tange à oposição às produções da literatura industrial do Segundo Império. Em 1867, quando se torna o editor da *Revue de Lettres et Arts*, ele dedica-se a defender a causa parnasiana – na época, um movimento de vanguarda extremamente contestado pelos meios conservadores – e as controversas produções musicais do alemão Richard Wagner.

Três anos depois, em 1870, ele publica o drama *La Révolte*. Contrariamente aos seus “(melo)dramas de capa e espada” com cenários suntuosos e cenas de duelo, trata-se de uma peça inspirada nos dramas sociais do Segundo Império. Com efeito, Villiers usa dos motivos deste drama social para criticar o *status quo* burguês já que a temática principal dessa peça é o desejo de divórcio de Élisabeth, mãe e dona de casa burguesa, que, cansada da mesquinhez materialista do marido, Félix, e da sociedade do qual ele é representante, abandona o lar em busca de evasão. Considerada altamente subversiva, tanto pela audácia do ato quanto pelo esfacelamento da forma teatral já que o diálogo “monologiza-se”, a peça gerou uma querela literária apartando os mais conservadores e os amigos de Villiers, dentre os quais os parnasianos.

---

<sup>10</sup> C.f. VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1962, p. 94

<sup>11</sup> « Si *Axël* reste inégalable par la splendeur de son lyrisme et par la sombre profondeur de sa philosophie, *Le Prétendant*, conçu pour être joué, est à coup sûr le chef-d'œuvre dramatique de Villiers. »



Profundamente inconformado com a má recepção da peça, Villiers renuncia ao palco e insiste na sua leitura. Porém, ao manter todas as indicações cênicas, ele relega à posteridade uma melhor compreensão dela, proveniente de uma profunda reforma do fazer teatral.

Assim, apesar das aparências, *La Révolte* é oposta às concepções do teatro burguês. A ação é de uma simplicidade extrema; todo sentimentalismo é sacrificado pelo interesse de um debate filosófico; um dos dois personagens é um ser de exceção; as teses defendidas chocam-se violentamente contra a ideologia da classe dominante. Como o próprio Villiers, Remy de Gourmont via com razão em *La Révolte* a origem de uma revolução dramática, e uma historiadora do teatro idealista, Dorothy Knowles, vai no mesmo sentido: “A primeira peça que o novo idealismo deu ao palco foi *La Révolte* de Villiers de l’Isle-Adam”. (RAITT; CASTEX, 1986, p. 1114-24)<sup>12</sup>

Apesar de Knowles (1972) reconhecer na peça a primeira tentativa de representar em cena o idealismo literário da época, ela defende que, tanto pela fragmentação do diálogo em monólogos, como via de exposição do ideário villieriano, quanto por seus empréstimos românticos, seu interesse dramático foi sobrepujado:

Resulta disto que não é mais um drama, mas uma exposição de duas maneiras de conceber a vida [...]. Além disso, todo interesse dramático é fatalmente suprimido já que não há, na realidade, nenhum conflito e que a saída é determinada de antemão. [...] A efusão do eu que penetra toda a peça, o lírico desespero da alma que se esforça em vão de escapar da existência banal, o grito sincero que se eleva do coração aterrorizado pelo seu destino terrível traem também o Romantismo fundamental da obra; bem como a antítese do sonho e da realidade fornecida pelos dois personagens. (p.69-70)<sup>13</sup>

Dessa forma, a renúncia ao palco parecia inevitável já que a peça atentava contra o fazer teatral da época.

Nesse mesmo período, Villiers compõe *L’Évasion* que é um drama também de vocação social que conta a história de um fugitivo da prisão, Pagnol, contratado para matar um casal de

---

<sup>12</sup> « Ainsi, malgré les apparences, *La Révolte* est à l’opposé des conceptions du théâtre bourgeois. L’action est d’une simplicité extrême ; toute sensiblerie est sacrifiée à l’intérêt d’un débat philosophique ; l’un des deux personnages est un être d’exception ; les thèses défendues heurtent violemment l’idéologie de la classe dominante. Comme Villiers lui-même, Remy de Gourmont voyait avec raison dans *La Révolte* l’origine d’une révolution dramatique, et une historicienne du théâtre idéaliste, Dorothy Knowles, va dans le même sens : ‘La première pièce que le nouvel idéalisme donna à la scène fut *La Révolte* de Villiers de l’Isle-Adam’. »

<sup>13</sup> « Il en résulte que ce n’est plus un drame, mais un exposé de deux manières de concevoir la vie [...]. De plus, tout intérêt dramatique est fatalement supprimé puisqu’il n’y a en réalité aucun conflit et que l’issue est déterminée d’avance. [...] L’épanchement de son moi qui pénètre toute la pièce, le lyrique désespoir de l’âme qui s’efforce en vain d’échapper à l’existence banale, le cri sincère qui s’élève du cœur épouvanté par ce sort terrible, trahissent aussi le romantisme fondamental de l’œuvre ; de même l’antithèse du rêve et de la réalité fournie par les deux personnages. »

nubentes, Marianne e Lucien, para obter o dote. Ao testemunhar a pureza do amor, o fugitivo arrepende-se de seus atos malevolentes e entrega-se às autoridades.

Knowles (1972), dentre outros críticos, vê na trama o mesmo percurso de conversão moral de Jean Valjean em *Misérables* (1862) de Victor Hugo, porém, não tão convincente quanto este:

A psicologia dessa peça não é impecável: este prisioneiro, este assassino que comete homicídios inúteis, recuando diante de um assassinato necessário para salvar a sua vida, unicamente tocado pela visão da inocência e da pureza do coração de suas vítimas, não é aí muita ingenuidade? Atacando o drama sobre este ponto, a crítica teve razão. Suspeita-se da influência dos *Misérables* na peça, mas quanto mais verossimilhança tem o Jean Valjean de Hugo! [...] Daquelas disposições viria o esforço de Villiers de fazer emergir da evasão física uma evasão essencialmente moral. Entretanto, este esforço não é nada convincente. (p. 71)<sup>14</sup>

Segundo Raitt (1987), essa peça foi composta a toque de caixa, em uma mesa de bar, já que Villiers, ressentido pelo fracasso de *La Révolte*, necessitava provar sua capacidade de produzir algo afeito ao gosto popular.

*L'Évasion* faz parte do ciclo de dramas sociais, como *La Révolte* e diversos esboços inacabados que Villiers escreveu por volta de 1869. O meio burguês, a preocupação com o realismo, a tendência moralista da peça aparentam-se com suas outras obras dramáticas da mesma época. Mas ela é afetada por uma execução particularmente rápida, a intriga é simplista, com os 'fios' visíveis demais. [...] A linguagem é superficial ou banal, mesmo aquela do diálogo dos enamorados, excessivamente sumária para elevar-se até ao lirismo. (RAITT; CASTEX, 1986, p. 1589, grifo dos autores)<sup>15</sup>

Como apontam estes autores, a sua fórmula simplista, mas pungente permitiu que ela tivesse melhor recepção junto ao público e, mesmo não tendo sido encenada antes da morte de Villiers, ela foi representada várias vezes e é a única das suas peças que teve uma versão cinematográfica pela companhia Cinématographes Phocéa em 1923.

---

<sup>14</sup> « La psychologie de cette pièce n'est pas sans défaut : ce forçat, cet assassin qui commet des meurtres inutiles, reculant devant un meurtre nécessaire pour sauver sa vie, uniquement touché par la vue de l'innocence et de la pureté de cœur de ses victimes, n'est-ce pas là trop de naïveté ? En attaquant le drame sur ce point la critique eut raison. On soupçonne l'influence des *Misérables* dans cette pièce, mais combien plus de vraisemblance est le Jean Valjean de Hugo. [...] Des ces mêmes dispositions viendrait l'effort de Villiers de faire ressortir de l'évasion physique une évasion toute morale. Cependant cet effort n'est nullement convaincant. »

<sup>15</sup> « *L'Évasion* se rattache au cycle des dramas sociaux, comme *La Révolte* et diverses ébauches inachevées que Villiers a écrites autour de 1869. Le milieu bourgeois, le souci du réalisme, la tendance moralisatrice de la pièce l'apparentent à ses autres œuvres dramatiques de la même époque. Mais elle se ressent d'une exécution particulièrement rapide. L'intrigue est simpliste, avec 'ficelles' trop visibles. [...] Le langage est plat ou banal, même celui du dialogue des amoureux, trop sommaire pour s'élever jusqu'au lyrisme. »

Em 1880, em ocasião do centenário da Independência dos Estados Unidos da América, lançou-se um concurso para premiar a peça que, respeitando todas as exigências impostas, celebrasse com mais fervor a referida data. Daí nasce *Le Nouveau Monde*. Neste drama espetacular, no sentido restrito do termo, de inspiração wagneriana, a trama política, de libertação dos Estados Unidos do domínio inglês, é tecida pelas peripécias do triângulo amoroso composto pelo inglês Lorde Cecil, pela sua esposa irlandesa Ruth Moore e pelo colono americano, Stephen Ashwell. Muito embora a imbricação das duas esferas (político-histórica e amorosa), faça lembrar a dinâmica da tessitura dramática de *Morgane*, ela foi, segundo o próprio Villiers, uma regra imposta pelo concurso. Dessa forma, o evento histórico aparece como um pano de fundo para a saga amorosa: diante da recusa do divórcio requerida por Ruth junto ao seu esposo, ela parte para os Estados Unidos a fim de proteger seu antigo amor, Stephen. Quando pisa em solo americano, ela reencontra-o liderando o movimento de libertação. Nas cenas finais, seu marido, Lorde Cecil, soldado de alto escalão do exército inglês que lá também se encontrava para barrar o motim, acaba sendo assassinado por um dos rebeldes. Da sua morte simbólica nasce o Novo Mundo.

Ao final do concurso, Villiers acabou por dividir o segundo lugar com outro dramaturgo (não tendo sido outorgado o primeiro prêmio a nenhum dos participantes) e anos mais tarde, consegue que a peça seja representada no *Théâtre des Nations*, mas, tal como *La Révolte*, a representação foi um fracasso retumbante diante da dificuldade de transpor para o palco os seus efeitos espetaculares e seu tom enfático.

*Le Nouveau Monde* é muito irregular. A ação é confusa e desconexa, as características superficiais e estereotipadas, os efeitos espetaculares gratuitos, e o estilo próximo da ênfase. No entanto, há momentos emocionantes, a linguagem é sempre elevada e poética e Villiers consegue comunicar os sentidos exaltantes do nascimento de uma nação ao mesmo tempo que ele presta homenagem aos valores feudais e aristocráticos defendidos por Lorde Cecil. (RAITT, 1987, p.204)<sup>16</sup>

Pelos sucessivos fiascos de representação, Villiers, então, passa a renunciar ao palco, mas mantém a estrutura dramática e a indicação cênica de todas as suas peças, até mesmo de *Axël*, concebida, segundo ele próprio, para ser lida.

Entre 1885 e 1886, aparece pela editora *La Jeune France* a primeira versão de *Axël*, aquela que seria obra-testamento de Villiers. Depois dessa versão, a obra passaria por diversas

---

<sup>16</sup> « *Le Nouveau Monde* est très inégal. L'action est embrouillée et décousue, les caractères sont plats et stéréotypés, les effets spectaculaires gratuits, et le style proche de l'emphase. Pourtant, il y a des moments émouvants, le langage est souvent élevé et poétique et Villiers réussit à communiquer les sens exaltants de la naissance d'une nation en même temps qu'il rend hommage aux valeurs féodales et aristocratiques défendues par Lord Cecil. »

modificações ao longo da vida do autor para que ele pudesse, segundo a crítica, garantir-lhe o tom exato de suas concepções estéticas, filosóficas e metafísicas.

Nós vemos em *Axël* um tipo de ferramenta de investigação de Villiers sobre ele mesmo, um espelho permanente da sua alma, um inesgotável estimulante para meditações especulativas próprias para fazê-lo ver onde está – e também um grande canteiro de obras no qual ele havia decidido, de uma vez por todas, fazer passar toda sua visão de mundo e sua última palavra sobre o sentido da existência quaisquer que elas sejam. [...] Daí a necessidade de modificar continuamente *Axël* na medida em que a “filosofia” de Villiers evoluía. (SIMON, 1995, p. 199-200, grifo do autor)<sup>17</sup>

Nessa mesma perspectiva, Raitt e Castex (1986, p. 1418) atestam o caráter pessoal da obra:

É evidente que Villiers quis refletir-se no personagem do seu herói. Jovem, bonito, inteligente, corajoso, capaz dos mais vastos impulsos do coração e do espírito: tal parece aquele que é encarregado de incarnar os sonhos do seu criador. Axël, obcecado pela glória dos seus ancestrais, mas desprovido de seu antigo esplendor, defende selvagememente contra as agressões do século um último refúgio.<sup>18</sup>

Nessa peça, o jovem casal Axël e Sara, dois espíritos eleitos originários de uma mesma linhagem aristocrática, encontram-se por partilhar do segredo de um tesouro escondido no subsolo do castelo onde Axël reside, depois de ambos renunciarem a uma conversão espiritual – ela, cristã; ele, ocultista. O confronto inicial sucede um reencontro de almas que culmina no suicídio dos jovens enamorados. Comumente interpretado como uma tentativa de evasão da realidade vil e mesquinha onde o amor ideal nunca seria capaz de se concretizar, o suicídio acrescido ao tom sepulcral da obra faz de *Axël* o emblema do espírito decadente e simbolista do final do século XIX que, entediado pelo materialismo positivista burguês, busca asceticamente evasão reivindicando o Infinito. Considerada a última grande obra romântica e o marco do Simbolismo no teatro, *Axël* tornou-se o bastião da renovação das formas teatrais que iria culminar no advento do teatro moderno do século XX.

Tem uma ação exterior muito movimentada, mas o verdadeiro conflito, e aquele pelo qual Villiers se interessa, trava-se na alma de Axël. Ele é

<sup>17</sup> « Nous voyons dans *Axël* une sorte d’outil d’investigation de Villiers sur lui-même, un miroir permanent de son âme, un inépuisable stimulant à méditations spéculatives propre à lui faire voir où il en est – et aussi un grand chantier dans lequel il avait décidé une fois pour toutes de faire passer toute sa vision du monde et son mot ultime sur le sens de l’existence quels qu’ils fussent. [...] D’où la nécessité de réaménager constamment *Axël* à mesure que la ‘philosophie’ de Villiers évoluait. »

<sup>18</sup> « Il est évident que Villiers a voulu se refléter dans le personnage de son héros. Jeune, beau, intelligent, courageux, capable des plus vastes élans du cœur et de l’esprit : tel apparaît celui qui est chargé d’incarner les rêves de son créateur. Axël, obsédé par la gloire de ses ancêtres, mais déchu de leur ancienne splendeur, défend farouchement contre les empiètements du siècle un dernier refuge. »

traduzido por um fluxo magnífico de palavras, o que diferencia a peça do teatro ordinário, constituindo um gênero a parte, um teatro de elite. (KNOWLES, 1972, p. 82)<sup>19</sup>

Em 18 de agosto de 1889, alguns anos depois da primeira aparição de *Axël*, Villiers sucumbe a um câncer no trato digestivo e morre em Paris aos 51 anos. Ele é de início enterrado no cemitério de Batignoles, mas cinco anos depois, com a ajuda de Mallarmé, ele é transferido para o cemitério Le Père Lachaise.

Como afirma Raitt (1987), a devoção a um ideal elevado que marcou toda sua existência fez com que Villiers cumprisse de certa forma as expectativas que sua família tinha dele, pois mesmo que nunca tenha feito fortuna, sua crença nesse ideal estético sempre norteou sua carreira, mesmo nos momentos de maior penúria, nunca deixando que ele se corrompesse:

Sua devoção inquebrantável a um ideal fortemente elevado, apesar dos seus desapontamentos mais atrozes, é talvez sem igual nos anais da literatura – e no fim da sua vida a chama brilhava com a mesma intensidade e a mesma pureza do início. Os dois lemas da família eram VA ALÉM e MÃOS À OBRA. Villiers obedeceu com fidelidade exemplar a suas duas incitações à aventura e à perseverança: ele foi maravilhosamente digno de seus ancestrais. (p. 383)<sup>20</sup>

## Um universo em tensão

Clamando por uma herança romântica e inspirando a estética simbolista, o drama villieriano concentra fertilmente todas as tensões estéticas que ocorreram ao longo do século XIX, desde o ruir da visão clássica após a Revolução Francesa até o esfacelamento da noção mimética de ilusão referencial. Como um genuíno “guardião do ideal”, Villiers ficou no front de batalha contra os valores burgueses, veiculados pela estética realista e, ao lutar por uma nova forma teatral que sobrepujasse este simulacro ilusionista, ele usa o idealismo e sua base filosófica e espiritual como elementos para o seu processo de criação ficcional. A palavra poética é, então, reivindicada como veículo de comunicação desse estado de arte mais elevado,

<sup>19</sup> « Il y a une action extérieure très mouvementé, mais le vrai conflit, et celui auquel Villiers s’intéresse, se livre dans l’âme d’Axël. Il est traduit par un flot magnifique de paroles, ce qui différencie la pièce du théâtre ordinaire, constituant un genre à part, un théâtre d’élite. »

<sup>20</sup> « Son dévouement inébranlable à un idéal fort élevé, malgré les déboires les plus atroces, est peut-être sans égal dans les annales de la littérature – et à la fin de sa vie la flamme brûlait avec la même intensité et la même pureté qu’au début. Les deux devises de la famille étaient VA OULTRE et LA MAIN À L’ŒUVRE. Villiers a obéi avec une fidélité exemplaire à ses deux incitations à l’aventure et à la persévérance: il a été merveilleusement digne de ses ancêtres. »

garantindo uma interiorização da forma teatral e uma combinação alquímica de todos os gêneros literários – prosa, drama e poesia.

Drama em prosa poética ou poema dramático em prosa, o teatro villieriano encontra-se nesse entre espaço do ser e do devir e coloca-se à vanguarda do teatro moderno do século XX, não no sentido de i-nova-r a *mise en scène* teatral – processo que só seria levado a cabo com a cena simbolista na última década do século XIX – mas, pela sua atitude iconoclasta em reivindicar formas novas mais aptas à elevação da arte. Desse modo, o teatro villieriano faz-se, primordialmente, poesia dramática<sup>21</sup> – não aquela da época clássica que responde à ditadura da rima e dos alexandrinos, mas aquela que recorre ao lirismo como meio de dar vazão à sublime elocução do estado de alma de um séquito de personagens eleitos, abrindo espaço para o esvaziamento das formas teatrais com a *mise en scène* simbolista.

O objetivo do presente trabalho é verificar como essas tensões promovem a confecção da tessitura dramática villieriana, de que forma elas respondem às influências da modernidade romântica, e como elas contribuem para o firmamento do vanguardismo simbolista. Desse modo, intenta-se debater com a tradição crítica da obra villieriana que, respondendo a um paradigma historicista – e realista – dos estudos literários, vê nos empréstimos românticos de Villiers uma obsolescência, uma falha de criação artística que remeteriam a uma falta de originalidade, imputando os empréstimos, ao melodrama e ao teatro histórico, uma inabilidade dramaturgicaz proveniente da verve fantasista do autor. Por esse motivo escolhemos como corpus desse trabalho todas as seis peças villierianas anteriormente apresentadas e, dentre elas, optamos pela versão original de *Le Prétendant*, ou seja, *Morgane* na sua edição de 1866. Comumente apontada como menor, *Morgane* foi aqui escolhida, pois sua dimensão dramática é, ao contrário do que pretende a crítica, enfatizada pelo apelo ao sobrenatural, pela inspiração ao teatro histórico, pelos *coups de théâtre*, típicos do melodrama, antevendo a trama que se configura nas séries televisivas que hoje existem.

Tal conclusão foi tirada de uma experiência cênica que aconteceu na Université Paris-Nanterre, no dia 19 de janeiro de 2017, e da qual tive o privilégio de participar em ocasião de meu estágio doutoral sob supervisão do Prof. Dr. Bertrand Vibert, professor titular e diretor do laboratório Litt&Arts, na Université Grenoble-Alpes (França). Prof. Vibert, sendo o editor responsável pelo projeto de reedição do teatro completo de Villiers pelas Éditions Classiques

---

<sup>21</sup> Segundo Jolly (2002), nos meios literários do século XIX, o dramaturgo é essencialmente poeta quando ele recorre ao lirismo como fator primordial da sua textura dramática, e preocupa-se com o poder imagético da palavra, bem como, com as relações sinestésicas que ela estabelece com a música; assim, a exemplo da estética simbolista, ela afirma: “poema dramático, poema antes de tudo” (p. 57) – daí a escolha do título do presente estudo, reiterando o caráter poético da produção dramática villieriana.

Garnier, muniu-se de uma equipe de acadêmicos e dramaturgos para fazer uma releitura das peças villierianas que enriquecesse as críticas já existentes. Desse modo, realizou-se, em Nanterre, um atelier denominado *Villiers de l'Isle Adam, Dramaturgie au Plateau*, que compôs a sua programação:



*Figura 1 – Villiers de l'Isle-Adam, Dramaturgie au Plateau (Université Paris- Nanterre, janeiro 2017 )*

Nesse evento, Quentin Rioual, dramaturgo que faz parte da equipe da reedição do teatro villieriano, convidou 3 diferentes equipes de atores para encenar algumas partes da peça *Morgane* comparando-as com a sua versão atualizada, *Le Prétendant*. Dentre elas, a pungente cena do baile de máscaras em que Sergius d'Albamah, o pretendente ao trono do reino das Duas Sícilas, confronta, como em um duelo de palavras, Lady Hamilton, a dama da corte preferida da rainha:



**Figura 2** – Villiers de l'Isle-Adam, *Dramaturgie au Plateau* (Université Paris- Nanterre, janeiro 2017 ; imagem nossa )



**Figura 3** – Villiers de l'Isle-Adam, *Dramaturgie au Plateau* (Université Paris- Nanterre, janeiro 2017; imagem nossa)

Ao final da experiência cênica, os atores, que nunca tinham ouvido falar de Villiers, foram convidados a manifestar-se sobre o potencial dramático das obras e nós, Prof. Vibert, Quentin e eu, atuamos como interlocutores, trazendo para discussão as questões estéticas e literárias. Conclui-se<sup>22</sup>, então, que apesar da crítica apontar *Le Prétendant* como sendo superior

<sup>22</sup> C.f. *Compte-rendu* do evento, por Quentin Rioual, no Anexo



à *Morgane* pela verossimilhança da trama, esta ganha em pujança dramática, fazendo-nos, até mesmo, lembrar do drama shakespeariano. Daí sua escolha como corpus para esse estudo.

Diante disso, partimos do pressuposto que tais empréstimos e inspirações dotam a tessitura dramática villieriana de uma rede de paradoxos e contrastes enriquecendo-a; nesse sentido, ela se faz um universo em tensão já que a palavra poética é reivindicada pelo drama para sublimar a função referencial e comunicacional da linguagem e, tendendo entre riso e o silêncio, entre o real e o ideal, ela engendra a renovação das formas teatrais vigentes, inaptas a representa-la. Para tanto, a confecção dos capítulos foi estruturada segundo os principais pontos de tensão dessa poesia dramática: Romantismo/Simbolismo, drama/poesia, real/ideal, riso/silêncio.

Assim sendo, no primeiro capítulo, tentaremos investigar, por meio de um amplo estudo do contexto histórico e de bases teóricas, a coexistência de elementos da estética romântica e simbolista na obra villieriana, passando pelo questionamento do conceito clássico de mimesis desde a queda do antigo regime até a instauração dos movimentos de vanguarda do final do século XIX. No intuito de estudarmos o período em que a arte se desvencilha progressivamente da mimesis aristotélica para adotar uma nova estética, usaremos como aporte teórico, principalmente, as obras *La mort de la tragédie* (1965) de Georges Steiner e *Discurso sobre a poesia dramática* (1986) de Denis Diderot, que denuncia já no século XVIII o questionamento desse conceito e o aponta como responsável pelo engessamento das regras de criação poética e o devir da tragédia clássica. Para dar conta do período romântico, em que uma nova forma teatral é reivindicada para comunicar o estado de alma da sociedade pós-revolução, iremos nos servir da obra *Le théâtre romantique* (2001) de Florence Naugrette bem como o *Prefácio de Cromwell* (1988) de Victor Hugo e *O Romantismo* (1978b) de J. Guinsburg. Apoiar-nos-emos também nos livros *Teoria do drama moderno* (2001) de Peter Szondi e *O outro diálogo* de Jean-Pierre Sarrazac (2011) pois, eles discutem a repercussão dos aspectos inerentes à crise da mimesis aristotélica no teatro moderno, processo estético que foi levado a cabo no fim do século XIX e se radicalizou no século XX. Assim, a releitura da “Poética” (2005) de Aristóteles bem como a da obra *Mimesis* (2009) de Auerbach nos ajudarão a refletir sobre a questão acima colocada. Em seguida, verificaremos a herança romântica na produção dramática villieriana com ajuda das reflexões feitas por Naugrette em seu artigo “Villiers et le drame romantique” (2014). Mesmo que tributário do Romantismo, Villiers foi um grande inspirador da estética decadentista e simbolista e, é por isso, que Raitt, em *Villiers de l’Isle-Adam et le mouvement Symboliste* (1986), o coloca à vanguarda da modernidade do século XX pelo seu desejo e contribuição em reformar o fazer teatral da época, ainda muito apegado ao ilusionismo

referencial. Assim, para rastrear tais contribuições, iremos estudar a cena simbolista tomando como base as obras *La scène symboliste* (2010) de Mireille Losco-Lena e *Impossibles théâtres* (2005), uma coletânea de vários autores que se propõem a discutir a questão da irrepresentabilidade como uma atitude vanguardista de anseio por novas formas teatrais. Mas antes, estudaremos o momento em que a modernidade romântica ganha contornos de vanguarda com a revolução poética proposta pelo Decadentismo e Simbolismo. Para tanto, usaremos, basilaramente, as obras *Five Faces of Modernity* (1987) de Matei Calinescu, *Caminhos do decadentismo francês* (1989) de Fulvia Moretto e *Le nouveau mal de siècle de Baudelaire à nos jours* de Charles Dedeyan (1968).

No segundo capítulo, as obras *La Dramaturgie de Villiers de l'Isle-Adam* (2001) de Geneviève Jolie, bem como, a tese de doutorado de Marianne Bouchardon intitulada *Théâtre-poésie: Limites non-frontières entre deux genres. Du symbolisme à nos jours* (2004), entre outras, nos oferecerão recursos para analisar de que modo a palavra poética funda a teatralidade do drama villieriano, espetacularizando-se; *Le message symbolique* de Guy Michaud (1966) e, mais uma vez, *La scène symboliste* (2010) de Mireille Losco-Lena nos ajudarão a traçar de que forma as heranças wagnerianas promulgaram essa espetacularização dessa palavra poética.

Finalmente, no último capítulo, as obras *Villiers, l'inquisiteur* (2001) de Bertrand Vibert, *Le chrétien malgré lui ou la religion de Villiers de l'Isle-Adam* de Sylvain Simon (1995), a já citada *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement Symboliste* (1986) de Raitt bem como o breve estudo dos traços da filosofia idealista – encarnados essencialmente por Hegel e Schopenhauer – nos permitirão rastrear o referencial filosófico e espiritualista da época no qual Villiers se inspirou para usurpá-lo, criando uma forma própria de ilusionismo reverberando em uma produção estética que reivindica a palavra poética, através do riso e do silêncio, como suporte ascético de sublimação da arte. Para tanto, serão igualmente utilizadas as obras *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890* (1972) de Dorothy Knowles e *História do riso e do escárnio* (2003) de Georges Minois, dentre outras.

## 1 ENTRE A MODERNIDADE ROMÂNTICA E A VANGUARDA SIMBOLISTA

### 1.1 Do dever da tragédia clássica à crise da mimesis aristotélica e do drama romântico à crise da representação

*Cruzar a unidade de tempo com a unidade de lugar como as barras de uma prisão, e aí fazer entrar pedantescamente, em nome de Aristóteles, todos estes fatos, todos estes povos, todas estas figuras que a providência desenrola em tão grandes massas na realidade! É mutilar homens e coisas; é caretear a história. Digamos melhor: tudo isso morrerá na operação; e é assim que os mutiladores dogmáticos chegam a seu habitual resultado: o que era vivo na crônica está morto na tragédia. Eis porque, muito frequentemente, a prisão das unidades encerra apenas um esqueleto.*  
(HUGO, 1988, p.49)

O teatro, desde a antiguidade, sempre gozou de grande prestígio. Aristóteles, por exemplo, depois de comparar aspectos inerentes à epopeia e à tragédia na parte final da sua “Poética” (2005), elege esta última como gênero supremo em toda tradição clássica, visto seu caráter mimético puro.

Se, pois, ela [a tragédia] sobreleva por todos esses méritos e ainda pela eficiência técnica – pois, lhe incumbe produzir, não um prazer qualquer, mas o atrás mencionado – está claro que, atingindo melhor o seu fim, é superior à epopeia. (ARISTÓTELES, 2005, p.52)

No Renascimento, a tragédia também goza de grande deferência, pois ela, fiel ao projeto humanista antropocêntrico, permite inserir o homem e suas relações intersubjetivas na obra. Segundo Peter Szondi (2001), foi nessa época que surgiu o drama da época moderna:

Ele representou a audácia espiritual do homem que voltava a si depois da ruína da visão de mundo medieval, a audácia de construir, partindo unicamente da reprodução das relações intersubjetivas, a realidade da obra na qual quis se determinar e espelhar. (SZONDI, 2001, p. 29)

Segundo R. Peacock (1968), a sua visão dramática constitui uma imagística particular de revivência e imitação visto que, por meio do *dramatis personae*, faz-se referência a um profundo sentimento de alteridade, de “ligação com o antagonismo pelos outros”: “A peça é uma forma antropomórfica *par excellence*, e também, inveteradamente humanista no sentido de ser um espelho no qual os homens olham para si mesmo.” (p.226, grifos do autor)

Assim, com a supressão do prólogo, do coro, do epílogo, o diálogo tornou-se, em primazia, o veículo dessas relações instaurando-se como o único componente da textura dramática. Dessa forma, tudo o que estava aquém dessas relações, então reivindicadas formalmente pelo diálogo, deveria permanecer estranho ao drama.

**O drama é absoluto.** Para ser relação pura, isto é, dramática, ele deve ser desligado de tudo o que lhe é externo. Ele não conhece nada além de si. **O dramaturgo está ausente do drama.** Ele não fala; ele institui a conversação. **O drama não é escrito, mas posto** [...]. Assim como a fala dramática não é expressão do autor, tampouco é uma alocação dirigida ao público. Ao contrário, este assiste à conversão dramática: calado, com os braços cruzados, **paralisado pela impressão de um segundo mundo.** Mas a sua passividade total tem de converter-se em uma atividade irracional: o espectador era e é arrancado para o jogo dramático, torna-se o próprio falante. (SZONDI, 2001, p.30-31, grifo nosso)

Assim sendo, o processo mimético é levado a cabo com a omissão do dramaturgo de modo a favorecer, por parte do espectador/leitor, a ilusão de uma realidade dada e, para tanto, cria-se o “palco mágico”<sup>23</sup>:

[...] (Essa) forma de palco criado para o drama do Renascimento e do Classicismo é **o único adequado ao caráter absoluto próprio ao drama** e dá testemunho dela em cada um de seus traços. Ele não conhece uma passagem para a plateia (escadas, por exemplo), assim como o drama não se separa do espectador por graus. [...]. As luzes da ribalta visam a aparência de que o jogo dramático distribuiria por si mesmo a luz sobre o palco. (SZONDI, 2001, p.31, grifo nosso)

Na esteira do tratado estético aristotélico, Szondi reitera este caráter absoluto do drama elencando as regras das três unidades impostas pelo teatro clássico e levadas às últimas consequências pela tragédia clássica francesa. São elas: unidade de ação, tempo e espaço.

Aristóteles (2005, p. 26) já defendia que “a tragédia é a imitação duma ação acabada ou inteira”, ou seja, diferentemente da épica, deveria conter uma só fábula, um só acontecimento. Para Szondi (2001, p. 31-32), essa característica está em consonância com o tal caráter absoluto do drama, pois “[...] o drama é primário. Ele não é a representação (secundária) de algo (primário), mas se representa a si mesmo, é ele mesmo”; em outras palavras, a ação deve ser única de modo a não remeter ou citar um evento exterior, mas, presentificá-lo de modo a criar a ilusão de um acontecimento único e original. Dessa forma, a unidade dessa ação reivindica a unidade de tempo e, no drama clássico, o tempo é só o presente: “[...] o decurso temporal do drama é uma sequência de presentes absolutos. Como absoluto, o próprio drama é responsável por isso; ele funda seu próprio tempo. Por esse motivo, cada momento deve conter em si o germe do futuro, deve ser ‘prende de futuro’.” (SZONDI, 2001, p. 32)

---

<sup>23</sup> Palco mágico, também conhecido como palco à italiana, é um palco retangular, em forma de caixa aberta na parte anterior, situada ao fundo e em plano acima da plateia, provido de moldura (boca de cena) e de bastidores laterais.

A exigência dessa unidade advém sobretudo do fato que a descontinuidade temporal das cenas presumiria um tratamento épico da forma e remeteria a algo externo, subvertendo o extrato dialógico e, por fim, colocaria em xeque a ilusão da originalidade da ação e desrespeitaria as regras de *bienséance*<sup>24</sup>. Nesse intento, a unidade de lugar é igualmente requerida pois, “o entorno espacial deve ser eliminado da consciência do espectador” (SZONDI, 2001, p. 32) daí o conceito de “palco mágico”.

Destarte, tal como concluiu esse autor, a totalidade do drama se dá pela superação do eu-épico em virtude da reivindicação do diálogo como suporte basilar de sua estrutura:

A totalidade do drama é de origem dialética. Ela não se desenvolve graças à intervenção do eu-épico na obra, mas mediante à superação, sempre efetivada e sempre novamente destruída, da dialética intersubjetiva, que no diálogo se torna linguagem. Portanto, também nesse último aspecto, o diálogo é o suporte do drama. Da possibilidade do diálogo depende a possibilidade do drama. (SZONDI, 2001, p.34)

No entanto, o excesso de convencionalismo que cercou essas regras, não raras as vezes, foi objeto de contestação já que ele cercearia a capacidade criadora do dramaturgo. A crítica da separação estrita entre os gêneros trágico e cômico, por exemplo, tal como aponta Florence Naugrette em *Le théâtre romantique* (2001), remonta ao século XVII e já está presente nos prefácios do dramaturgo Pierre Corneille (1606-1684) e na criação da “grande comédia” por Molière (1622-1673). Auerbach (2009, p. 500), por sua vez, defende que a primeira irrupção contra a teoria clássica ocorrera já muito antes com a mentalidade artística medieval: “foi a história de Cristo, com a sua desconsiderada mistura do real quotidiano com a mais elevada e sublime das tragicidades, que venceu a antiga regra estilística.” Ele admite, porém, que tais regras só foram efetivamente quebradas no princípio do século XIX com os românticos e com os realistas.

Contudo, já no século XVIII, em pleno Século das Luzes, tal convencionalismo passa a ser programaticamente combatido e seu caráter antinatural passa a ser apontado como inadaptado à dramaturgia contemporânea.

Segundo Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781), dramaturgo alemão e (considerado) fundador da literatura alemã moderna, Aristóteles, bem como seu conceito de mimesis, foram mal interpretado visto que a unidade de uma obra deve-se à sua coesão interna e à sua lógica poética e não às regras externas que restringem a imaginação criadora do poeta:

---

<sup>24</sup> Do francês: conveniência. Essas “regras de conveniência” do teatro clássico remetem ao respeito das três unidades de modo a não chocar o espectador, sob pena de arrancá-lo da ilusão referencial causada pelo espetáculo.

Lessing descobriu que o classicismo tal qual o instaurado no século XVII não era um ‘novo’ classicismo, mas um ‘falso’ classicismo [...] o gênio da tragédia grega encontrava-se além das regras das três unidades, do emprego de temas mitológicos ou da presença de um coro. De um só golpe, Lessing atacava os postulados que tinham rendido duzentos anos de teoria poética. (STEINER, 1965, p.133)<sup>25</sup>

Desse modo, alguns teóricos franceses do século XVIII, influenciados pelo Romantismo e classicismo alemão, passaram a atacar a rigidez de tais regras e mesmo que grande parte dentre eles reconheça a legitimidade da unidade de ação, as unidades de tempo e espaço, bem como a separação estrita entre os gêneros são vistas como fortuitas e inverossímeis:

[...] (Os franceses) consideraram as unidades de tempo e espaço não como uma consequência da unidade de ação, mas como condições indispensáveis, por elas mesmas, da representação de uma ação. Eles acreditaram ter que acomodá-las às suas ações mais ricas e mais complexas com o mesmo rigor que se elas tivessem se tornado necessárias pela presença do coro, ao qual eles tinham, no entanto, renunciado completamente. (LESSING apud NAUGRETTE, 2001, p.30-31)<sup>26</sup>

Assim, Lessing constata que “as regras clássicas – das quais se faz tanta questão na França, país da Europa onde o ‘gosto’ literário é reputado ser o mais fino – são inadaptadas a uma dramaturgia contemporânea.” (apud NAUGRETTE, 2001, p.25, grifos da autora)<sup>27</sup>

Nessa mesma perspectiva, Denis Diderot (1713 - 1784), ilustre figura do partido dos filósofos, questiona a artificialidade e o excesso de convencionalismo impingido por tais regras:

[...] a civilização progride às custas de uma despoetização dos costumes que leva ao enfraquecimento e amaneiramento gerais [...] o convencional se sobrepõe ao natural, o artista se torna incapaz de expressar a natureza humana e, portanto, de se pôr a serviço da virtude. É preciso pois, uma reforma geral do gosto, é preciso restituir à poesia aquele ‘algo enorme, bárbaro e selvagem’. (DIDEROT apud MATOS, 1986, p. 12, grifos do autor)

<sup>25</sup> « Lessing découvrit que le classicisme tel qu’il était instauré au XVII<sup>e</sup> n’était pas un ‘nouveau’ clacissisme mais un ‘faux’ classicisme [...] le génie de la tragédie grecque se trouvait ailleurs que dans la règle des trois unités, l’emploi de thèmes mythologiques ou la présence d’un choeur. D’un seul coup, Lessing s’attaquait aux postulats qui avaient donné deux cents ans de théorie poétique. »

<sup>26</sup> « [...] (Les Français) ont considéré les unités de temps et de lieu, non pas comme des conséquences de l’unité d’action, mais comme des conditions indispensables en elles-mêmes de la représentation d’une action. Ils ont cru devoir les accommoder à leurs actions plus riches et plus complexes, avec la même rigueur que si elles étaient rendues nécessaires par la présence du choeur, auquel ils avaiet pourtant tout-à-fait renoncé. »

<sup>27</sup> « [...] les règles classiques – dont on fait pourtant si grand cas em France, pays d’Europe où le « goût » littéraire passe pour être le plus fin – sont inadaptées à une dramaturgie contemporaine. »

Para Diderot, a verossimilhança<sup>28</sup> (e não o verdadeiro) é o princípio fundamental da arte dramática e as regras clássicas e a divisão entre os gêneros (comédia e tragédia) são nada mais que antinaturais:

O ‘vero-símil’ não é o próprio verdadeiro, mas aquilo que se parece com ele, provocando em nós uma impressão que é o grande segredo da arte em geral. A exigência da ilusão comanda, assim, todos os juízos de gosto de Diderot. (MATOS, 1986, p. 15, grifos do autor)

Desse modo, o escopo do drama não seria simplesmente representar a realidade, mas, criar uma ilusão do real baseada no encadeamento de acontecimentos de modo extraordinário pela genialidade imaginativa do poeta dramático:

Se a natureza jamais combinasse os acontecimentos de modo extraordinário, seria incrível tudo o que o poeta imaginasse para além da simples e fria uniformidade das coisas comuns. Mas não é o que ocorre. O que, pois, faz o poeta? Ele se apossa dessas combinações extraordinárias ou imagina combinações semelhantes. Mas enquanto os vínculos entre os acontecimentos muitas vezes nos escapam na natureza e, como não conhecemos o conjunto das coisas, vemos apenas uma fatal concomitância nos fatos, o poeta deseja que em toda a textura de sua obra reine uma ligação aparente e sensível. De sorte que **ele é menos verdadeiro e mais verossímil do que o historiador**. (MATOS, 1986, p. 61, grifo nosso)

Portanto, a noção do gênio criativo passaria a responder pelo aligeiramento das convenções de modo que cada dramaturgo pudesse ter um espaço de manobra dentro dos limites internos da obra:

Na Alemanha como na França, é a noção de gênio que vai servir para compensar o abandono das regras. Não se trata de abandonar-se no caos; trata-se de seguir cada um sua própria regra, de inventar, então, a liberdade na arte que, tal como a liberdade civil, será a fundação da lei pelo consentimento interno e não por coerção externa. (NAUGRETTE, 2001, p.33)<sup>29</sup>

Para criar o efeito de ilusão o poeta deveria, desse modo, respeitar alguns limites e para tanto, Diderot sugere: “Imaginai no prosclênio uma grande parede que vos separa da plateia e representai como se a cortina estivesse aberta” (apud MATOS, 1986, p.79) e é a partir dessa

<sup>28</sup> Segundo a nota do tradutor, na época de Diderot, reina na França a concepção que identifica o verossímil à ‘realidade comum’, ‘ao habitual’ segundo o sistema de expectativas do *honnête homme* (o cidadão médio) e *de la cour et de la ville* (a corte e alta burguesia parisiense). (Cf. MATOS, 1986, p. 15)

<sup>29</sup> « En Allemagne comme en France, c’est la notion de génie qui va servir à compenser l’abandon des règles. Il ne s’agit pas en effet de se laisser aller au chaos ; ils s’agit, pour chacun, de suivre sa propre loi, d’inventer donc la liberté dans l’art, qui, telle la liberté civile, sera fondation de la loi par consentement interne et non par contrainte extérieur. »

sugestão que nasce o conceito de quarta parede e a do palco mágico. Tal conceito, que servira de inspiração para o teatro de cunho ilusionista dos realistas e naturalistas no século XIX, tem a função de reiterar a ilusão referencial do espetáculo teatral garantindo a credulidade dos espectadores diante do que é mostrado.

Segundo Naugrette (2001), a estética verista do natural afeta toda a arte cênica e reclama, além dessa nova relação entre a cena-sala, uma visão unitária dos diferentes códigos cênicos e uma nova prática cênica que abandonaria progressivamente a declamação trágica. Ao refletir sobre todos esses pontos, Diderot coloca-se como o primeiro teórico francês da *mise en scène*.

Ecoando essas questões estéticas em uma perspectiva deontológica, Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732 - 1799), dramaturgo francês, defende que a tragédia heroica clássica não responde mais aos anseios da sociedade da época e conclama um novo gênero que aborde a questão da moralidade de uma forma mais direta. Segundo ele, o drama contribui para o progresso da humanidade uma vez que o espetáculo sensibiliza o espectador e propicia-lhe uma análise lúcida dos fatos, assim, pelo *émouvoir pour instruire*<sup>30</sup>, o drama ganha uma função didática. Tal posição é sobrepujada e ganha ares de militância por Louis-Sébastien Mercier (1740 -1814), também escritor e dramaturgo francês, pois, ao rejeitar a tragédia histórica e a comédia de costumes, prescreve ao teatro a missão de falar do presente, conferindo-lhe uma utilidade política; neste intento, ele concerniria todas as classes sociais e não somente a classe dominante burguesa.

Diderot, por sua vez, mesmo que se recuse militar em cena sob pena de quebrar o pacto ilusório da quarta parede, também reivindica um novo público que, além de leitor/espectador, passaria a ser personagem de destaque nas tragédias, rompendo com a “cláusula dos estados”. Vigente desde a Antiguidade, essa cláusula estabelecia que somente heróis, príncipes e reis poderiam protagonizar uma intriga dramática séria, ao passo que os membros das camadas populares só poderiam ganhar destaque em cena nas comédias: “Este pequeno e seletto contingente, que até então subira ao palco estigmatizado pelo riso da comédia, agora reivindica, para os seus assuntos domésticos, a dignidade e o sublime da tragédia.” (DIDEROT apud MATOS, 1986, p.19-20).

Segundo Naugrette (2001), mesmo que essa preocupação social de falar ao grande público não seja nova na história das teorias do teatro, os teóricos das Luzes defendem uma verdadeira democratização do saber para dar conta do novo público que passara a frequentar as

---

<sup>30</sup> Do francês: emocionar para instruir



salas de teatro depois do crescente acesso da população à alfabetização nos últimos 30 anos do século. Para tanto, reivindicava-se uma nova forma de fazer teatro e uma nova linguagem cênica, daí nasce o drama burguês do qual melodrama, o teatro histórico e o drama romântico são herdeiros diretos.

### 1.1.1 O melodrama e o teatro histórico: gêneros burgueses e embriões românticos

Muito embora o drama do século XVIII preenchesse sua função didático-ideológica exaltando os valores propriamente burgueses – o trabalho e a virtude são recompensados e o sucesso pessoal é amplamente vangloriado – e evocando assuntos de interesse desse público (a falência, a bastardia, a vocação religiosa forçada, etc.), ele trata, antes de tudo, da questão da relação do indivíduo com o Estado e, se a temática burguesa lhe serve de pano de fundo, ela é menos importante do que o valor que esse drama se propõe a passar: a ideia de pertencimento do indivíduo ao corpo social e sua elevação a um valor humano, logo, universal. Dessa maneira, Naugrette (2001) precisa que o epíteto “burguês”, que qualifica esse drama, não deve ser tomado em um sentido muito restritivo uma vez que ele não remeteria exatamente a alguém pertencente à classe burguesa mas, ao cidadão de uma forma geral.

Ao evocar a influência das condições sociais e familiares sobre o comportamento do indivíduo, o teatro desvencilha-se da tragédia clássica, cujo herói é aniquilado por forças sobre as quais ele não tem poder, para aproximar-se do drama moderno em que “a paixão e os caracteres são acessórios; a ação da sociedade é o principal” (DIDEROT apud NAUGRETTE, 2001, p. 49)<sup>31</sup>

Do clamor pela verossimilhança em nome da criação da ilusão do real, da reivindicação da burguesia como parte integrante da tragédia até a ênfase no prosaico, Diderot é conclamado por Émile Zola como um dos precursores do teatro naturalista e, ademais, pavimentada, juntamente com seus contemporâneos, a via de acesso ao drama romântico:

[...] o século XVIII conseguiu transformar a estética teatral: as obras e os textos teóricos de Diderot, Mercier e Beaumarchais criaram e explicaram o **drama**, peça em que o herói não é mais destruído por uma força maior do que ele mas em que há, sim, luta entre duas forças, há **drama**, que é a tradução da palavra grega **ação**. Ora, o drama quer eliminar as regras da arte clássica, mas no início do século XIX os Românticos não querem atacar esta arte pois sabem que não é possível superá-la. E, contra os conservadores que desejavam copiá-la os românticos querem substituir a **tragédia** clássica pelo **drama**, querem a

<sup>31</sup> « La passion et le caractère sont des accessoires : l'action de la société est le principal. »

eliminação das regras das unidades, querem a convivência entre o trágico e o cômico (MORETTO, 1989, p. 13, grifos do autor)

Nesse anseio de reforma do gênero dramático para atender às necessidades e responder às inquietações do público contemporâneo, cuja perspectiva social e histórica fora profundamente abalada pela abolição do regime monárquico, o drama burguês clama pela libertação das amarras tirânicas do convencionalismo clássico, reivindicando a onipresença da tragédia e da comédia, ignorando a cláusula dos estados e as regras de *bienséance* e subvertendo as regras das três unidades. Essas conquistas foram, finalmente, incorporadas por dois gêneros teatrais de caráter popular que influenciaram amplamente o drama romântico, a saber: o melodrama e o teatro histórico.

Segundo Naugrette (2001), o melodrama é uma forma de teatro que aparece depois da Revolução Francesa, mais particularmente nos últimos anos do Diretório (1795 - 1799) e tem como função unir o povo, promovendo uma consciência unificada dele mesmo. Sua origem vem de uma forma de ópera popular do século XVIII em que os diálogos eram entrecortados por canções; no entanto, com o tempo, a parte musical atenua-se e o melodrama firma-se como um novo gênero literário, uma espécie de tragicomédia burguesa: “Tipo de tragédia popular, ele representa um prolongamento do drama burguês: encontra-se nele a estética verista, o patético próprio da tragédia, os personagens populares e o final feliz típico da comédia.” (p. 54<sup>32</sup>)

Qualificado por Charles Nodier (1780 - 1844) como “a moralidade da revolução”, o melodrama tem como intuito restituir a visão idealista do mundo, extremamente abalada pelo período do Terror (1793 - 1794). Com um discurso amplamente conformista, esse gênero é forjado pela burguesia para que o povo continue povo<sup>33</sup>, nele os valores da burguesia são ensinados e firmados: a sociedade, como sendo uma grande família, não pode engendrar nenhum mal social e quando esse mal é instaurado – seja por intervenção natural ou pela ação do vilão – ela incumbe-se de aniquilá-lo.

Villiers, por sua vez, nas duas de suas peças de temática social, *La Révolte* e *L'Évasion*, empresta do melodrama tanto o apelo ao prosaico quanto a estética verista no que tange à construção do cenário, das personagens e da linguagem dramática.

Em *La Révolte*, a cena inicial dá-se com a descrição do cenário em que se desenrolaria toda a trama:

---

<sup>32</sup> « Sorte de tragédie populaire, il représente un prolongement du drame bourgeois : on y trouve l'esthétique veriste, le pathétique propre à la tragédie, les personnages populaires et la fin heureuse propres à la comédie. »

<sup>33</sup> Segundo Naugrette (2001, p.55) e Ubersfeld (1996, p.60), esse tipo de teatro fora forjado não como um teatro do povo, mas para o povo, como um meio de instrução.

*O salão de um banqueiro. Mobiliário vermelho, preto e ouro. Porta ao fundo, tapete. À direita, um pequeno divã perto da lareira. **Um pouco de fogo.** À esquerda, no meio do placo, uma mesa de escritório, carregada de livros de caixa, de papéis. **Lâmpada e seu abajur iluminam a mesa.** O resto do teatro fica um pouco na penumbra. Um relógio de parede, acima da porta ao fundo, marca quase meia-noite. A sala é muito profunda. No abrir das cortinas, madame Élisabeth está sentada perto da mesa. Ela está com os cotovelos apoiados e pensativa. Está vestida muito simplesmente. Senhor Félix, em face dela, manuseia cartas e bilhetes bancários. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p. 387, t.1, grifo nossos)<sup>34</sup>*

O despojamento do mobiliário, muito simples e minimalista, remete à funcionalidade da cena já que cada objeto representa metonimicamente o papel que cada personagem iria executar no desenrolar da trama, bem à moda mussetiana cujo espaço é caracterizado simbolicamente pela presença de um elemento cênico, obliterando a representação espacial convencional. As chamas da lareira, por exemplo, contrastando com a penumbra da sala de teatro, viriam representar o desejo de evasão da personagem, mesmo que, no início da cena, ainda “com pouco fogo”. A mesa de escritório, lugar ocupado por Félix, ocupa o centro do palco e está iluminada, artificialmente, por um abajur. A luminosidade do espaço, além de fazer um jogo de *chiaroscuro*, remete à dicotomia da intensidade do fogo e da frieza da lâmpada reverberando o embate filosófico e estético (Ideal/sonho x real/progresso) que se daria entre os dois personagens ao cabo da peça. Além disso, a vestimenta simplista de Élisabeth remete ao seu estatuto de mulher burguesa, assim como o gesto inicial de Félix que reivindica o seu estatuto de banqueiro, personagem burguês por excelência.

Nessa mesma perspectiva, o cenário igualmente simplista de *L'Évasion* dá o tom prosaico da peça:

*A sala de uma casa de campo. É noite. No primeiro plano, à esquerda, janela enquadada por grandes **cortinas de ramagem**; a sacada avança um pouco no palco. Abaixo, percebe-se, na **obscuridade**, as árvores de um jardim. – Porta ao fundo, porta à direita, porta à esquerda. Sobre uma mesa, no meio da sala, **dois vasos plenos de flores**: pequeno divã, tapete. Perto da porta do fundo, um **piano vertical**, com **velas apagadas**. No abrir das cortinas, um homem precipita-se pela sacada. Seus cabelos são cortados rente, sua **camisa é suja, rasgada e cheia de sangue**. [...] – **Um raio***

<sup>34</sup> « *Le salon d'un banquier. Ameublement rouge, noir et or. Porte au fond, lustre, tapis. A droite, une causeuse près de la cheminée. **Un peu de feu.** A gauche, bien en scène, une table-bureau, chargée de livres de caisse, de papiers. **Lampe et son abat-jour éclairant la table.** Le reste du théâtre est un peu dans l'ombre. Une horloge, au-dessus de la porte au fond, marque bientôt minuit. La salle est très-profonde. Au lever du rideau, madame Élisabeth est assise près de la table. Elle est accoudée et pensive. Elle est vêtue très-simplement en noir. M. Félix, en face d'elle, compulse des lettres et des billets de banque. »*

*de lua clareia o palco.* (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.681, t.2, grifos nossos)<sup>35</sup>

Além do jogo de *chiaroscuro* que faz lembrar o cenário de *La Révolte* (obscuridade do jardim/velas apagadas x raio lunar), os móveis da casa, que conotam a delicadeza do amor (cortina de ramagem/ vasos de flor/ piano vertical), contrastam com os trajes do personagem remetendo ao seu caráter vil e sanguinolento, antevendo o embate de valores da peça (amor x ganância) que resultaria na sua reconversão moral.

No entanto, este empréstimo de Villiers à estética verista do drama burguês é reivindicado não como uma tentativa de inculcar valores burgueses, muito pelo contrário, eles são usados como um dispositivo cênico para maldizê-los, tal como veremos na parte subsequente<sup>36</sup>.

No que tange a sua dimensão discursiva, o melodrama mostra-se como um gênero extremamente codificado e é concebido por um esquema dramático sempre idêntico:

[...] visando a uma família feliz, um vilão hipócrita (o Traidor) maquina uma conspiração; mas, as pobres vítimas – o velho, a viúva e o órfão, a jovem pura – podem contar com o socorro do Herói desinteressado que age pela simples satisfação de punir o Traidor e de reunir as famílias no seio da sociedade unida. O personagem mais venerado é o Pai, frequentemente perseguido pelo Traidor, mas a quem o desfecho acaba, sempre, por restituir os direitos. (NAUGRETTE, 2001, p.55)<sup>37</sup>

Esquema dramático este que funciona como uma espécie de dispositivo capaz de exacerbar a sensibilidade do público quando confrontado às grandes emoções e reviravoltas que ele promove (ruína, assassinato, rapto, sedução, chantagem, etc.). Assim, ao final, o senso moral é confortado pela vitória da virtude, garantida pela intervenção inelutável da Providência, frequentemente confundida com a Lei. Tal como aponta a autora, o drama romântico deve ao melodrama um grande número de elementos tais quais: as reviravoltas da intriga com seus

---

<sup>35</sup> « *Un salon dans une maison de campagne. Il fait nuit. Au premier plan, à gauche, fenêtre encadrée de grands rideaux à ramages ; le balcon avance un peu en scène. Au-dessous, on aperçoit, dans l'obscurité, les arbres d'un jardin. – Porte au fond, porte à droite, porte à gauche. Sur une table, au milieu du salon, deux vases pleins de fleurs : causeuse, tapis. Près de la porte du fond, un piano droit, aux bougies éteintes.*

*Au lever du rideau, un homme enjambe le balcon. Ses cheveux sont coupés ras, sa chemise est sale, déchirée et sanglante. [...] – Un rayon de lune éclaire la scène. »*

<sup>36</sup> C.f: Recusa do drama burguês e a busca por uma nova teatralidade: por um teatro espectral, p. 101

<sup>37</sup> « [...] visant une famille heureuse, un méchant hypocrite (le Traître) ourdit une machination ; mais les faibles victimes – le vieillard, la veuve et l'orphelin, la jeune fille pure – peuvent compter sur le secours du Héros désintéressé, qui agit pour la seule satisfaction de punir le Traître et de réunir les familles au sein de la société unie. Le personnage le plus vénéré est le Père, souvent persécuté par le Traître, mais que le dénouement finit toujours par rétablir dans ses droits. »

punhais, venenos e chamuscas – os famosos *coups de théâtre* –, os seus fins trágicos, a presença de uma natureza inquietante e cenários suntuosos, além, é claro, da já citada mistura de gêneros.

Segundo Ubersfeld (1996, p.60), a palavra “melodrama”, com o decorrer dos séculos, passou a significar, de forma um tanto abusiva, toda obra teatral caracterizada por uma sequência de eventos violentos e inverossímeis e por um estilo, ao mesmo tempo, superficial e empolado e é por este fato que a crítica atribui a Villiers uma inabilidade no trato da trama teatral já que suas peças são ricas em referenciais melodramáticos. Os *coups de théâtre*, por exemplo, são presenças marcantes sobretudo em seus dramas de “capa e espada” e os cenários suntuosos, os encontros fortuitos e providenciais, a intervenção sobrenatural e as cenas de duelo tecem os fios das intrigas intensificando, ao contrário do que a crítica pretende, o fenômeno teatral garantindo a espetacularização da palavra.

Em *Élèn*, por exemplo, a descoberta da identidade da protagonista por Samuel só é levada a cabo fortuitamente na cena final, no suntuoso cortejo fúnebre da cortesã, quando ele vê o medalhão com a foto da falecida, tal como flagra a didascália:

*Samuel toma maquinalmente o medalhão, lança sobre ele um olhar distraído; seu rosto torna-se lívido; em seguida, depois de um terrível silêncio, ele se vira, percebe Elèn sobre o caixão e avança para o meio do teatro.*

SAMUEL, *com uma voz tonante: Parem!*

*Ele entreatre e joga seu casaco, mostrando suas insígnias.*

TODOS OS ESTUDANTES: O cônsul!

*Eles empunham suas grandes espadas, aproximam-se com um assobio e fazem um círculo diante da multidão, ao redor de Samuel e do carro funerário, impedindo de avançar.*

SAMUEL, *precipitando-se bruscamente sobre o carro, escalando-o e aparecendo ao fundo, em pé, terrível, entre as duas cortinas mortuárias que ele afasta com as duas mãos, e considerando Elèn no caixão: Ah! eu compreendo. Tu jogaste com a minha alma e tu estás morta no meio da tua vitória... (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t. 1, p. 243-44)<sup>38</sup>*

Em *Morgane*, o desfecho da trama é igualmente catalisado por um encontro fortuito, aquele entre Sergius e Sione, afilhada de Morgane. Os antigos enamorados se reencontram por acaso depois de muito tempo sem se ver. Pela promessa de um amor não realizado, Sione

<sup>38</sup> « *Samuel prend machinalement le médaillon, y jette un regard distrait ; son visage devient livide ; puis, après un terrible silence, il se détourne, aperçoit Elèn sur le cercueil et s'avance au milieu du théâtre.*

SAMUEL, *d'une voix tonante : Arrêtez !*

*Il entrouve et jette son manteau, montrant ses insignes.*

TOUS LES ÉTUDIANTS, *le reconnaissant: Le consul !*

*Ils tirent leurs grandes épées, se rapprochent sur un coup de sifflet, et font cercle devant la foule, autour de Samuel et du char funèbre, empêchant d'avancer.*

SAMUEL, *se précipitant brusquement sur le char, l'escaladant et apparaissant au fond, debout, terrible, entre les deux rideaux mortuaires qu'il écarte des deux mains, et considérant Elèn dans le cercueil: Ah ! je comprends. Tu as joué avec mon âme et tu es morte au milieu de ta victoire... »*

decide, a contragosto da madrinha, enclausurar-se em um convento renunciando a todo prazer mundano. Dessa forma, quando ambos se reencontram, ambos já estão com o coração tomado – ele, por Morgane e ela, pelo véu da clausura – e renunciam a qualquer relação de cunho amoroso. No entanto, diante da recusa de Sione em revelar à madrinha o nome do amado que lhe fez tomar essa decisão, Lady Hamilton, rival de Morgane, vê na descoberta do passado amoroso de Sione e Sergius um elemento capaz de provocar-lhe ciúmes e, por tabela, desestabilizar seu complô para destronar o rei. Assim, na cena X do 4º ato, Lady Hamilton se aproveita maquiavelmente do reencontro de Sione e Sergius para sugerir a Morgane uma suposta traição de ambos:

LADY HAMILTON, *como que embarçada*: Enfim, Sione deve ter-vos contado seu amor pelo cavaleiro de Albamah, na época em que eles moravam juntos pelo acaso de uma hospitalidade no castelo de Santos. Eles eram até mesmo noivos, eu creio... (*Morgane, depois de um tremor, dá um murro na mesa*) [...] (*Raios de lua clareiam a cena, no exterior; Sione portando seu véu, nos braços de Sergius, sai do palácio de Santos, conversando baixinho e atravessa o palco lentamente*) Meu Deus, é que eu estou vendo o Príncipe e a condessa de Santos que passeiam de braços dados  
MORGANE: É verdade! ... (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1866, p. 122-24)<sup>39</sup>

Tal atitude, efetivamente, colocaria em xeque a execução do golpe condenando Morgane e Sergius à morte.

Axël responde à mesma dinâmica quando, na cena IX da 4ª parte, o encontro entre Axël e Sara irrompe um duelo físico que culminaria num arroubo amoroso, conduzindo a trama a seu fim fatal. Como mostra a didascália a seguir, à vista do sangue de Sara, ele deslumbra-se:

[...] *Atingido novamente, mas sempre apenas pelo raspão das balas que riscaram seu peito, Axël alcança Sara; a jovem, o punhal na mão bem fechada, o espera, esguia e mortal, pronta para saltar, desta vez, no próprio punho de Sara. No instante seguinte, irresistível, ainda que surpreso com a resistência desta feminina inimiga, o conde de Auërsperg, num abraço de ferro, segura-a, desarmada, paralisada e desconcertada em seu braço*  
AXËL, *terrível, o punhal levantado*: Tu! Quero ver a cor de teu sangue! (*No momento de bater, ele para frente ao aspecto do rosto sublime da jovem*)  
SARA, *recuperando o próprio punho e levando-o com violência contra ela mesma*: Pois bem, olha! (*A ponta da arma atinge o seu ombro; apenas algumas gotas de sangue brotam, parecendo que o conde de Auërsperg reteve o impulso do movimento de Sara*)

<sup>39</sup> « LADY HAMILTON, *comme gênée*: Enfin, Sione a dû vous faire part de son amour pour le chevalier d'Albamah, du temps où ils habitaient ensemble, par un hasard d'hospitalité, le château de Santos. Ils étaient même fiancés, je crois... (*Morgane, après un tressaillement, frappe la table de son poing*) [...] (*Des rayons de lune éclairent la scène, à l'extérieur; Sione voilée, au bras de Sergius, sort du palais de Santos, en causant à voix basse et traverse la scène lentement*) Mon Dieu, c'est que j'aperçois le Prince et la comtesse de Santos qui se promènent au bras l'un de l'autre.  
MORGANE : C'est vrai !... . »

AXËL, *a si mesmo, como fascinado, fitando-a perdidamente*: Oh! Beleza de uma floresta sob o raio! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2005, p. 177-78)<sup>40</sup>

Além do melodrama, com suas alucinantes reviravoltas, o drama burguês caracteriza-se também pelo apelo histórico da intriga.

Com o abalo dos preceitos clássicos engendrado pelo drama burguês (no plano estético) e pela Revolução francesa (no plano sócio-histórico), a concepção fixista de valores não é mais possível. Essa atitude iconoclasta dá início à concepção de um relativismo geral em que nenhum valor é absoluto, tudo é passível de transformação segundo o passar do tempo; essa concepção é sobrepujada pelos românticos com o “seu senso histórico apurado” e sua tendência historicizante. De acordo com Guinsburg (1978b, p.279), o movimento romântico “vê tudo em fluxo histórico”:

Não há pois nada que sobreleve, que dure, afora a história. Todas as coisas são historicizadas e, com isso, relativizadas, sendo vistas como fenômenos momentâneos de um certo instante histórico. Enfoque típico do Romantismo, a tendência historicista lhe conferiu maior poder destrutivo nos golpes que desfechou contra os cânones do Classicismo e sua pretensão ao status de verdades racionais e absolutas, portanto eternas.

Segundo Naugrette (2001, p.58)<sup>41</sup>, “a explosão do drama romântico é precedida de uma reflexão sobre a capacidade do teatro em escrever a história”. Nesse intento, o teatro com este cunho, juntamente ao melodrama, viabiliza a eclosão do drama romântico e contribui para a renovação de suas formas dramáticas:

A abolição do regime monárquico, sobre o qual a nação parecia fundada havia séculos, gera uma grave crise de consciência e sente-se uma necessidade de garantir à Revolução legitimizações antigas e ao regime republicano (depois imperial) modelos distantes entre – os romanos, gauleses e francos, segundo

---

<sup>40</sup> « [...] *Encore atteint, mais toujours du seul effleurement des balles qui lui ont sillonné la poitrine, Axël a rejoint Sara ; la jeune fille, le poignard bien au poing, l'attend, prête à bondir, svelte et mortelle, cette fois, en l'élan même qu'il va prendre. Axël, s'effaçant sous la feinte d'un retrait, a saisi puissamment, malgré la vitesse, l'habile et fulgurant poignet de Sara. L'instant d'après, irrésistible, – bien que surpris de l'extraordinaire résistance de cette féminine ennemie, – le comte d'Auëspers, d'une étreinte de fer, la tient, désarmée, paralysée et renversée sur son bras.*

AXËL, *terrible, le poignard levé* : Toi, je veux voir la couleur de ton sang ! (*Au moment de frapper, il s'arrête à l'aspect du sublime visage de la jeune fille*)

SARA, *ressaisissant le poignet d'Axël et le ramenant avec violence contre elle-même*: Eh bien, regarde ! (*La pointe de l'arme atteint son épaule ; quelques gouttes de sang jaillissent seules, le comte d'Auëspers ayant paru retenir l'impulsion du mouvement de Sara.*)

AXËL, *à lui même, comme ébloui, la considérant éperdument* : Ô beauté d'une forêt sous la foudre ! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.2, p.655)

<sup>41</sup> « L'explosion du drame romantique est précédée de toute une réflexion sur la capacité du théâtre à écrire l'histoire »

as orientações ideológicas. Daí o interesse pelo passado nacional, sobretudo o da França. ( p.56) <sup>42</sup>

O teatro histórico viria a selar, então, a necessidade de representação e legitimação da nova ordem social que se instaurou depois da Revolução francesa e da derrocada dos cânones clássicos. Assim, tal qual os vitrais das catedrais medievais fizeram com a Bíblia, este tipo de teatro teve como intuito contar o passado ao seu povo de modo que a *mise en scène* foi totalmente refundada pela preocupação com a verdade histórica. Em uma ambição mais didática do que propriamente estética, os decoradores (já que a figura do diretor de teatro só apareceria no final do século XIX) reconstruíam no palco um universo de referências verídicas, propiciado pelas novas tecnologias cênicas, e os atores assumiam o papel de professores de história. Com isso, a regra das três unidades é efetivamente abolida já que o eu-épico suplanta a ilusão do presente absoluto pelo uso do passado como suporte estrutural para explicar os acontecimentos.

A peça villieriana *Le Nouveau Monde* inspira-se neste gênero burguês para a confecção do pano de fundo da trama. Conforme foi dito anteriormente, o evento histórico sobre o qual ele se baseia, a independência dos Estados Unidos, serve apenas como cenário para o desenrolar da trama amorosa; no entanto, figuras históricas como George Washington e Benjamim Franklin aí aparecem contracenando com os personagens fictícios:

WASHINGTON, *a Stephen*: Escutai. O exército está além do rio. São os homens da retaguarda que acabam de passar. Os espíões ingleses estão em falta. Uma centena de homens, os vossos, estão aqui. Este posto, sendo o mais perigoso e se colocando no mesmo percurso do inimigo, a vós a honra de comanda-lo. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t. 1, p. 513)<sup>43</sup>

Muito embora Villiers não tenha uma preocupação verista com a história, ele é tributário deste teatro na medida em que a construção dos suntuosos cenários, as grandes cenas de batalha, a presença do clamor do povo lhe são característicos e promovem, de maneira magistral, a espetacularização da palavra poética, garantindo a usurpação da *mise en scène* clássica.

Testemunha de um mundo em crise – de colapso de valores referenciais pela derrocada do sistema sócio-político – este teatro do final do século XVIII e do início do século XIX vem promulgar uma crise estética que seria levada a cabo com (o agravamento da) crise da

<sup>42</sup> « L'abolition du régime monarchique, sur lequel semblait fondée la nation depuis des siècles, entraîne une grave crise de conscience, et l'on ressent la nécessité de trouver à la Révolution des légitimations anciennes, et au régime républicain (puis impérial) des modèles éloignés – chez les Romains, les Gaulois ou les Francs, selon les orientations idéologiques. D'où le regain d'intérêt pour le passé national, notamment celui de la France. »

<sup>43</sup> « WASHINGTON, *à Stephen* : Écoutez. L'armée est au-delà du fleuve. Ce sont les hommes de l'arrière -garde qui viennent de passer. Les espions anglais sont en défaut. Une centaine d'hommes, les vôtres, sont ici. Ce poste, étant le plus dangereux et se trouvant sur le parcours même de l'ennemi, à vous l'honneur de le commander. »



representação no final do século XIX, a crise da mimesis aristotélica. A mimesis aristotélica, aqui tomada por aquela à qual os românticos se opõem pelo seu apelo pretensamente verista, passa por uma reestruturação conceitual: as regras da convenção para se representar o real não podem mais ser rígidas ou ditadas por um cânone reputado absoluto e universal; em um mundo em crise, em um mundo que está em constante transformação, só uma estética que desse conta desse relativismo iconoclasta poderia ser possível, o Romantismo, que traz em seu bojo um novo conceito de mimesis, de representação do real.

## 1.2 Do Romantismo ao Simbolismo: modernidade e vanguarda

*Un drame qui se donne la mission de transcender tous les genres, afin de représenter le monde dans son mouvement, où les « monarchies » sont à la merci des « révolutions », un monde où l’histoire est aussi bien l’affaire des « rois » que celle des « peuples », un monde enfin où la Providence a disparu, laissant l’un à autre « Dieu » et diable.*  
(NAUGRETTE, 2001, p. 13-14, grifos da autora)<sup>44</sup>

Auerbach, em sua obra *Mimesis* (2009, p. 20) ao comparar a epopeia homérica com os textos do Velho Testamento, aponta respectivamente dois estilos opostos de representação literária da realidade na cultura europeia:

[...] por um lado, descrição modeladora, iluminação uniforme, ligação sem interstícios, locução livre, predominância do primeiro plano, univocidade, limitação quanto ao desenvolvimento histórico e quanto ao humanamente problemático; por outro lado, realce de certas partes e **escurecimento de outras, falta de conexão, efeito sugestivo do tácito, multiplicidade de planos, multivocidade** e necessidade de interpretação, **pretensão à universalidade histórica, desenvolvimento da apresentação do devir histórico e aprofundamento do problemático.** (grifos nossos)

Os românticos, ao aproximarem-se da narrativa do Velho Testamento, concebem uma outra forma de representação da realidade que se aparta da estética verista. A mimesis, concebida pelos românticos, tem certamente no real seu alicerce, contudo, a sua representação não é um fim visto que, para se tocar nos corações humanos, produzir uma emoção, a realidade deve passar por um refinado processo criador transformando-se em ‘verdade’: “O teatro não é o país do real. (...). É o país do *verdadeiro*: tem corações humanos em cena, corações humanos

---

<sup>44</sup> “Um drama que se dá como missão transcender todos os gêneros a fim de representar o mundo no seu movimento, onde as ‘monarquias’ estão à mercê das ‘revoluções’, um mundo onde a história é um assunto tanto de ‘reis’ como dos ‘povos’, um mundo enfim onde a Providência desapareceu deixando um ao outro ‘Deus’ e diabo.”

nos bastidores, corações humanos na sala.” (HUGO apud NAUGRETTE, 2001, p. 250, grifo nosso)<sup>45</sup>

A busca da criação referencial de uma realidade absoluta é vista como um engodo e todo decorativismo, todo naturalismo das representações, bem como, a ideia da cor local – tão cara aos românticos – são manipulados com precaução para evitar as armadilhas do ilusionismo; assim, a imperfeição da ilusão teatral na cena romântica não se deve a uma arte defeituosa – tal como eles foram inculcados – mas, a uma atitude programática e estrutural de recusa. Théophile Gautier (1811 – 1872), por exemplo, recusa o naturalismo da arte tal qual se pratica no teatro histórico, no vaudeville<sup>46</sup> ou no melodrama já que a representação do real contemporâneo nesses cenários passa por um discurso apassivador de aceitação dos valores burgueses. Deste modo, a mimesis romântica é fundada pela aceitação de inverossimilhanças que são exibidas, por exemplo, por elipses temporais durante os longos monólogos poéticos.

É o que Villiers nos alerta no *Avis au lecteur* que precede a peça *Le Nouveau Monde*, quando ele invoca a licença poética com a qual tratou o assunto histórico que permeia a trama: “eu não devia me preocupar com isso enquanto traço acessório: estou livre de me dispor, de adaptá-lo ao conjunto da minha obra, não segundo a única exatidão histórica, mas pelo melhor da impressão geral que eu desejaria deixar.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.1, p. 415)<sup>47</sup>

E é justamente essa dimensão subversiva, de ruptura com o pretense real que faz com que o teatro romântico não seja, de início, aceito nos palcos franceses. Tal atitude que Naugrette (2001) nomeou de ‘estética da recusa’ passa tanto pelo fato de eles rechaçarem a ideia de se representar em um espaço ilusionista confeccionado para entreter o espectador relegando-o a seu conforto acrítico, quanto pela rejeição a toda regra estabelecida em matéria de arte, conferindo ao gênio individual a total liberdade de criação.

É por este motivo que toda definição de ‘uma’ poética do drama romântico seria uma vã empreitada visto que suas produções não são suscetíveis de serem unificadas em um só modelo. E é também por isso que a origem e o fim da criação teatral do movimento romântico são comumente balizados de forma errônea: convencionou-se atribuir aos dois dramas em verso

<sup>45</sup> « Le théâtre n’est pas le pays du réel. (...) C’est le pays du vrai : il y a des cœurs humains sur la scène, des cœurs humains dans la coulisse, des cœurs humains dans la salle. »

<sup>46</sup> De acordo com Ubersfeld (1996, p. 100), vaudeville é um gênero de comédia moral entrecortada por músicas e canções que gozou de muita popularidade no fim do século XVIII e no início do século XIX; de origem muito antiga e incerta está ligada às festas populares, suas intrigas são plenas de incidentes burlescos e quiproquós inspirando as grandes comédias da segunda metade do século XIX.

<sup>47</sup> « Je ne devais m’en préoccuper, dans une œuvre d’art, qu’en tant que trait accessoire : libre à moi d’en disposer, de l’adapter à l’ensemble de mon œuvre , non selon la seule exactitude historique, masi pour le mieux de l’impression générale que je désirais laisser. »

de Victor Hugo *Hernani* (1830) e *Burgraves* (1843), respectivamente, o início e o seu fim, porém, estes marcos são perfeitamente ilusórios e mascaram a diversidade da produção romântica.

O drama romântico francês não nasce em 1830 com a batalha de *Hernani*. Ele teve sua estreia, no ano precedente, na *Comédie-Française* com *Henri III et sa cour* de Alexandre Dumas. Sua teoria também não data do *Prefácio de Cromwell* (1827), que constitui ao mesmo tempo a síntese e a superação de toda uma reflexão prévia feita pelos pensadores das Luzes. O drama romântico responde a uma expectativa presente na França desde o século XVIII: expectativa catalisada pelos avanços e ensaios dos teóricos e práticos do drama burguês, expectativa encorajada pela reconsideração da norma clássica que gera a descoberta do Século de Ouro espanhol, da cena elisabetana, do *Sturm und Drang* do primeiro Romantismo e do classicismo alemães, expectativa acelerada pela reflexão recente dos teóricos franceses que desejam um teatro nacional conforme a nova situação da sociedade pós revolucionária. Ele nasce também do encontro polêmico dos outros gêneros já constituídos, tais quais a comédia e a tragédia clássicas, a tragédia histórica, o drama burguês, o melodrama, a cena histórica e se constitui ambiciosamente como um gênero sintético, capaz de dar conta da totalidade do real histórico e contemporâneo. (NAUGRETTE, 2001, p.21)<sup>48</sup>

Deste modo, se de um lado a arte romântica garante ao gênio toda liberdade de criação afastando toda pretensa ideia absoluta do belo, por outro, este mesmo gênio ambiciona representar o mundo na sua totalidade, graças à mistura de gêneros, à superação das três unidades, à inserção de todas as camadas sociais em cena e à mistura do belo e do disforme.

Então, a arte romântica, na sua forma aberta, desproporcionada, atetônica, desintegrada, é em essência uma expressão dessa fragmentação cultural, e ela pretende sê-lo deliberadamente. Os românticos querem, através de sua criação artística, exprimir primordialmente esta cultura dissociada, estilhaçada, alienada. Ao mesmo tempo, porém, procuram superar o quadro de sua indecisão e das contradições discernidas, por uma busca ansiosa de síntese integrativa. (GUINSBURG, 1978b, p.281)

---

<sup>48</sup> « Le drame romantique français ne naît pas en 1830 avec la bataille d’Hernani. Il a déjà, l’année précédente, fait son entrée à la Comédie-Française avec *Henri III et sa cour* d’ Alexandre Dumas. Sa théorie ne date pas non plus de la Préface de *Cromwell* (1827), qui constitue à la fois la synthèse et le dépassement de toute une réflexion préalable menée par les penseurs des Lumières. Le drame romantique répond à une attente présente en France depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle : attente déclenchée par les avancées et les essais des théoriciens et praticiens du drame bourgeois, attente encouragée par la remise en question de la norme classique qu’entraîne la découverte du Siècle d’Or espagnol, de la scène élisabéthaine, du *Sturm und Drang* du premier romantisme et du classicisme allemands, attente accélérée par le réflexion toute récente de théoriciens français qui appellent de leurs vœux un théâtre national conforme à la nouvelle donne de la société postrévolutionnaire. Il naît aussi de la rencontre polémique d’autres genres déjà constitués, tels que la comédie et la tragédie classiques, la tragédie historique, le drame bourgeois, le mélodrame et la scène historique, et se constitue ambitieusement comme un genre synthétique, capable de rendre compte de la totalité du réel historique et contemporain. »

William Shakespeare (1564-1616) é, assim, a grande inspiração dos românticos tanto porque ele incorpora a concepção de gênio romântico quanto porque o seu teatro ficou incólume ao convencionalismo clássico; a cena elisabetana, desde o século XVI, já desfrutava de todas as liberdades aclamadas pelos românticos: as já citadas mistura de gêneros e supressão das regras das três unidades, a introdução na cena trágica de personagens grotescos e de baixa condição, bem como, o tratamento de temas como loucura, paixões e violência, que, até então, atentavam às regras de *bienséance*. “Victor Hugo via Shakespeare como seu mestre e estava decidido a quebrar os moldes clássicos com um martelo shakespeariano”. (STEINER, 1965, p. 109)<sup>49</sup>

Ei-nos chegando à sumidade poética dos tempos modernos. **Shakespeare, é o drama;** e o drama, que funde sob um mesmo alento o **grotesco e o sublime, o terrível e o bufo, a tragédia e a comédia,** o drama é o caráter próprio da terceira época da poesia, da **literatura atual.** (...) A ode vive do ideal, a epopeia do grandioso, **o drama do real.** Enfim, esta tripla poesia provém de três grandes fontes: a Bíblia, Homero, **Shakespeare.** (HUGO, 1988, p.36-37, grifo nosso)

A descoberta da dramaturgia shakespeariana pelos românticos permitiu, dessa forma, a ruptura com o cânone clássico e propiciou a regeneração de formas antigas, sobretudo a do teatro histórico.

Ao contrário do teatro clássico que se estruturava em um modelo estratificado de hierarquia de gêneros e divisão social, o teatro ideal romântico reuniria toda a nação em torno de uma história comum; assim, o teatro de Shakespeare, de orientação marcadamente popular, torna-se o modelo mitificado deste teatro unificador. Reputado ser acessível a todas as camadas sociais (até aos analfabetos), ele tinha como pretensão fazer o povo conhecer a sua história como um meio de decifrar o presente; porém, ao contrário do teatro histórico do século XVIII, o drama histórico romântico é fundamentalmente crítico e recusa-se apregoar um discurso demagógico e conformista, por conseguinte, ele encarrega-se de desvendar a devassidão dos bastidores do poder. *Hernani*<sup>50</sup> é consequentemente tomado como ícone romântico já que seu combate, muito mais que estético e político, é ideológico pois, a peça, ao exaltar a liberdade,

<sup>49</sup> « Victor Hugo regardait Shakespeare comme son maître et était résolu à briser les moules classiques avec un marteau shakespearien. »

<sup>50</sup> Peça de Victor Hugo em cinco atos, ela estreou na Comédie Française, em fevereiro de 1830 sob vaias e aplausos. Ela narra, durante o Renascimento Espanhol, a disputa pelo amor de Doña Sol entre seu próprio tio, um jovem chamado Charles Quint, um bandido chamado Hernani. Além de temas sobre honra, amor e história, esse drama é mais conhecido por seu afastamento das tragédias clássicas convencionais (principalmente as unidades de lugar, tempo e ação), e é geralmente interpretado como um ataque à ordem estabelecida.

celebra o futuro e a juventude contra a força mortífera do passado incarnado pela figura do velho.

Apesar do senso histórico agudo dos românticos, tal como foi anteriormente abordado, a reivindicação da história em cena, a exemplo de Victor Hugo (1802 - 1885), é menos referencial e mais teórica e, dessa forma, aberta à reinterpretação. Adepto do primado do discurso ‘verdadeiro’ sobre o real, Hugo não coloca em cena os grandes eventos históricos do passado representando um imaginário coletivo glorioso, a história é encenada para que o indivíduo se interrogue sobre os meios de construir o futuro e mostra, no espelho deformador do passado, as contradições do presente:

Essa relativização é operada pelo grotesco característico do drama hugoliano em que a mistura dos gêneros permite mostrar que o poderoso tem também suas mesquinhas, o ridículo, suas baixarias, suas fraquezas, ao mesmo tempo que qualquer outro personagem, principal ou secundário. Com efeito, sua dupla figura grotesca e sublime não corresponde somente a uma dupla dimensão humana (grotesca) e histórica (sublime). Como sugere Anne Ubersfeld com relação a *Cromwell*, o grotesco não é menos histórico que o sublime, ele remonta do indivíduo à história. (NAUGRETTE, 2001, p.213)<sup>51</sup>

Conhecido como o manifesto do teatro romântico, o *Prefácio de Cromwell*, escrito pelo então jovem Victor Hugo, é mais do que um tratado contra a moribunda tragédia clássica, ele inaugura um debate estético que relativiza o idealismo do Belo e convoca o feio e o disforme, antes confinados aos risos burlescos da comédia, como parte integrante da natureza humana e, por extensão, produto (e produtor) da história.

Segundo a mesma autora, o *Prefácio de Cromwell* é muito mais revolucionário pelo ato de sua publicação, juntamente com sua obra modelo, que pelo seu conteúdo visto que a concepção de literatura ali presente já se encontra nos pensadores das Luzes. Desse modo, ao propor uma obra modelo – reputada irrepresentável – que incorporaria tecnicamente todas as questões estéticas trazidas em seu prefácio, Hugo proclama a legitimidade da cena liberando-a de suas convenções e da vulgaridade do teatro popular: “escrevendo essa *hidra monstro*, ao mesmo tempo comédia, farsa, tragédia, cena histórica e melodrama, Hugo implode as distinções

---

<sup>51</sup> « Cette relativisation est opérée par le grotesque caractéristique du drame hugolien, où le mélange des genres permet de montrer que le puissant a aussi ses mesquineries, ses ridicules, ses bassesses, ses faiblesses, au même titre que n’importe quel autre personnage, principal ou secondaire. En effet, sa double figure grotesque et sublime ne correspond pas seulement à une double dimension humaine (grotesque) et historique (sublime). Comme le suggère Anne Ubersfeld à propos de *Cromwell*, le grotesque n’est pas moins historique que le sublime, il remonte de l’individu à l’histoire. »

entre ficção e história, cômico e trágico, gênero maior e menor; ele abala o sistema de empregos e abre a representação da história à distância épica.” (p. 39, grifo nosso)<sup>52</sup>

A sua atitude ao conceber uma obra visivelmente inspirada no teatro elisabetano e tão difícil de se montar nos palcos franceses repousa, no entanto, em um paradoxo pois, se de um lado, ele elege Shakespeare como (seu) modelo da arte romântica, por outro, ele renuncia a sua vocação social revestindo seu drama de um caráter elitista. Deste modo, *Cromwell* é tomado até mesmo pelos próprios românticos como um modelo utópico e ideal: “estranha peça essa que, por assim dizer desconhecida, muito pouco lida, ainda nunca representada na íntegra, mas que permite em seu tempo, por essa mesma impossibilidade, uma prodigiosa abertura de possibilidades.” (NAUGRETTE, 2005, p.40)<sup>53</sup>

Além de abrir os caminhos para uma nova teatralidade que extrapola os limites cênicos do palco permitindo-se renegá-lo – tendência que viria a ser um lugar comum na dramaturgia do final do século XIX e abriria as portas para o teatro do século XX – a peça *Cromwell* e seu prefácio inauguram uma teoria estética que revolucionaria a arte: a estética do grotesco. Verdadeira máquina de guerra contra o idealismo do belo clássico, a estética romântica vê no grotesco uma forma de reivindicar a totalidade do ser humano, cindido tanto pela crise de consciência e de valores que se instaurara no período pós-revolução quanto pela melancolia cristã que “põe um abismo entre a alma e o corpo, um abismo entre o homem e Deus.” (HUGO, 1988, p.22) – fruto do melancólico *mal siècle* romântico.

Do dia em que o cristianismo disse ao homem: “Você é duplo, você é composto de dois seres, um perecível, o outro imortal; um carnal, o outro etéreo; um prisioneiro dos apetites, necessidades e paixões, o outro levado pelas asas do entusiasmo e da fantasia: aquele, enfim, sempre curvado para a terra, sua mãe, este outro lançado sem cessar para o céu, sua pátria”; **desde este dia foi criado o drama.** (HUGO, 1988, p.41-42, grifo nosso)

Usando do drama como metáfora da dualidade do homem, os românticos ambicionam alcançar pela arte um *em Si* universal, mas ao contrário dos antigos que apartavam o belo do feio, eles se propõem a fundi-los em cena em uma total harmonia dos contrários. Essa operação de reconciliação do sublime com o grotesco, espírito e carne, mundo exterior e interior é alcunhada por Albert Béguin em *Âme romantique et le rêve* (1963) de “romantização do mundo”. Segundo este autor, a própria concepção romântica da realidade é dual e nasce da

---

<sup>52</sup> « [...] en écrivant cette *hydre monstre*, à la fois comédie, farce, tragédie, scène historique et mélodrame, Hugo fait sauter de droit les distinctions entre fiction et histoire, comique et tragique, genre majeur et genre mineur ; il ébranle le système des emplois, et ouvre la représentation de l’histoire à la distance épique. »

<sup>53</sup> « Étrange pièce que celle-ci, pour ainsi dire inconnue, très peu lue, jamais encore représentée dans son intégralité, mais qui permit en son temps, par son impossibilité même, une prodigieuse ouverture des possibilités. »

percepção de que o mundo exterior “objetivo” é uma cômoda convenção sobre a qual as relações humanas se repousam; todavia, existe um outro mundo, do qual todos *realmente* participam por fazer parte de uma Realidade universal, trata-se de um mundo interior, do domínio do sonho:

O mundo que nomeamos exterior, com sua necessidade e sua existência independente do nosso espírito, só tem uma autonomia aparente, ilusória. É o nosso estado de consciência habitual que suporta a **divisão entre um mundo exterior e um mundo interior**, entre o corpo e o espírito. Um e outro formam juntos uma **mesma realidade**; só depende de nós retomarmos essa consciência, ou seja, restituir o mundo na sua **unidade primordial**. (BÉGUIN, 1963, p.201, grifo nosso)<sup>54</sup>

Destarte, os românticos viam na arte, sobretudo no drama, uma forma de reestabelecer essa unidade primordial para atingir o real, no entanto, este real não se refere à realidade exterior, mas ao verdadeiro real, aquele que remete à Realidade universal.

Na arte romântica, o elemento espiritual é o elemento predominante, o espírito goza de sua plena liberdade e, seguro de si, não teme as aventuras e as surpresas da expressão exterior, não recua perante os desvarios das formas. Como um elemento acidental poderá ele tratar o sensível, mas sempre o percorrerá de um fluido de espiritualidade que transforma a aparência acidental em realidade necessária. (HEGEL, p. 1985, p.148)

Daí a recusa romântica de copiar a natureza e reproduzi-la mimeticamente, daí a reivindicação do grotesco como solução para as suas crises, inclusive a da representação engendrada pela crise da mimesis aristotélica:

O cristianismo conduz a poesia à verdade. Como ele, a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e amplo. Sentirá que tudo na criação não é humanamente *belo*, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz [...] pois o ponto de partida da religião é sempre o ponto de partida da poesia. Tudo é profundamente coeso. (HUGO, 1988, p.25, grifo do autor)

Ou seja, da plena consciência da cisão, nasce a coesão e é por isso que o grotesco romântico, como aponta Naugrette (2001), assume uma tonalidade mais sombria do que cômica, pois visa dessacralizar valores, minar certezas e instaurar a dúvida, ele convoca um riso

---

<sup>54</sup> « Le monde que nous nommons extérieur, avec sa nécessité et son existence indépendante de notre esprit, n'a qu'une autonomie apparente, illusoire. C'est à notre état de conscience habituel que tient la **division entre un monde extérieur et un monde intérieur**, entre corps et esprit. L'un et l'autre forment ensemble **une même réalité**; il ne tient qu'à nous d'en reprendre conscience, c'est-à-dire de restituer le monde dans son **unité primordiale**. »

irônico diante da análise crítica da realidade. Nos dramas hugolianos, por exemplo, o grotesco é tão perturbador que gera um distanciamento do espectador impedindo a adesão plena e inteira ao herói e, conseqüentemente, a polarização maniqueísta dos personagens.<sup>55</sup>

Diante de todo este novo sistema de valores trazidos à baila pela instauração da estética romântica, o drama requereu uma ampla modificação na sua *mise en scène* inaugurando um novo estilo dramático. Apesar do termo *mise en scène* ainda não existir na época romântica – seu aparecimento só seria atribuído às criações naturalistas do ator e dramaturgo André Antoine (1858-1943) em 1880 – a exigência de uma unidade estética do espetáculo que incluiria desde os espaços até os códigos cênicos já aparece com os românticos. Se antes cada ator era responsável pela criação do personagem e não havia uma preocupação com a unidade estética das performances, com o Romantismo, essa preocupação se faz mister, daí a profusão das didascálias: “O leitor, ao se deparar com o teatro romântico, fica surpreso com a abundância de didascálias. O texto clássico se contentava em indicar as entradas e saídas dos personagens pela indicação da mudança de cena.” (Naugrette, 2001, p.242)<sup>56</sup>

É o que aponta Jolly (2002, p. 44) sobre a profusão delas em Villiers: “Villiers continua fiel à tradição do drama romântico, e suas indicações cênicas descritivas, quer dizer, espaciais, temporais ou preparatórias (trajes, físico do personagem) são, em geral, abundantes e precisas.”

Além da preocupação com a unidade das performances, elas tornam-se um importante instrumento para os próprios atores tanto na composição do personagem quanto na sua representação. Desafiados pela concepção de harmonia dos contrários, os atores abandonam as convenções clássicas, sobretudo no que concerne à solene declamação de versos, em busca da criação de efeitos cênicos para uma performance enfática.

No que tange ao espaço cênico, ele progressivamente deixa de ser um universo de convenção, tal como era na cena clássica, e, aproveitando-se das invenções técnicas da época, torna-se mais realista. Desse modo, os objetos e a arquitetura mimética invadem a cena romântica como signos do referente histórico e da cor local:

À simple tela pintada que é suficiente à cena do século XVII (“*palais à la volonté*”<sup>57</sup> da tragédia, praça pública da comédia), substitui-se um cenário

<sup>55</sup> Inspiração ao modelo de distanciamento brechtiano, o drama hugoliano poderia ser o germe da crise da mimese contemporânea tal como formula Sarrazac (2012, p.112), “o que designa a crise da mimese contemporânea seria na verdade mais um novo questionamento da imitação no sentido platônico do termo do que da representação no sentido aristotélico. Da mesma forma, a condenação da identificação e da *catarse* visaria antes as interpretações clássicas e neoclássicas (hegelianas) da poética aristotélica.” (grifos do autor)

<sup>56</sup> « Le lecteur est frappé, à la lecture du théâtre romantique, par l’abondance des didascalies. Le texte classique se contente de signaler les entrées et les sorties des personnes par les indications de changement de scène. »

<sup>57</sup> O termo *palais à la volonté* remete-se ao cenário único da tragédia clássica.



cada vez mais realista, onde verdadeiros móveis povoam os salões burgueses ou aristocráticos e onde os acessórios invadem progressivamente a cena. Esse realismo torna-se crescente ao longo do século XIX e conhecerá sua apoteose com o teatro naturalista de Antoine, sendo imediatamente criticado pela cena vazia ou alegórica do teatro simbolista. (NAUGRETTE, 2001, p.110, grifo da autora)<sup>58</sup>

Porém, no teatro romântico, este espaço realista é mais simbólico do que propriamente mimético e se ele inclui em cena uma decoração preocupada em dar um referencial histórico ao espectador, ele o faz limitando os objetos à estrita exigência da intriga. Esses objetos, por sua vez, assumiriam tanto um valor dramático e histórico quanto metafórico tal como já foi anteriormente apontado nas didascálias iniciais das peças *La Révolte* e *L'Évasion* de Villiers.<sup>59</sup>

Um outro aspecto tocante ao *topos* cênico romântico é a copresença de espaços que se torna constante após a reivindicação da mistura dos gêneros. Se na tragédia clássica o palácio real era totalmente apartado do espaço público, da cidade, no Romantismo, o drama representa, em um só lugar e com cenários alternados, os palácios, as ruas, os salões e os albergues, etc. Em Villiers, essa copresença é bem comum e já se encontra em *Élèn* logo na abertura do 1º Ato, evocando “o terraço diante do albergue *Des Armes de Dresde*” onde ocorre a Cena I e III. Em *Morgane*, a abertura do 4º Ato se dá com a descrição de uma praça, a *Piazza Régia*, onde ocorre a rebelião contra o rei Ferdinand 1er. Com efeito, em *Le Nouveau Monde*, a unidade de espaço é, de fato, implodida já que os quadros que compõem a trama remetem a cidades e países distintos e distantes entre si: o primeiro ato se passa em Swinmore, no noroeste da Inglaterra, no condado de Cumberland; o segundo, em um albergue, o Albergue du Roi-George, perto do porto de York-Town no estado da Virgínia nos Estados Unidos; o terceiro se dá na clareira de uma floresta perto de Mont-Vernon também na Virgínia; no quarto, a ação se passa no estado de Rhode-Island; finalmente, no quinto, na sala no castelo do governador em Boston, um dos centros do movimento abolicionista.

Assim, se ainda há a presença de domínios espaciais estratificados, eles referem-se simbolicamente à ainda presente estratificação da sociedade cindida entre espaço de poder e de marginalidade, por este motivo, alguns lugares são tomados como símbolos intermediários entre o exterior e o interior, a esfera pública e privada; o albergue, por exemplo, representa um espaço privilegiado da vida pública, pois permite o encontro e o confronto entre classes e

<sup>58</sup> « À la simple toile peinte qui suffit à la scène du XVII<sup>e</sup> siècle (« palais à la volonté » de tragédie, place publique de comédie) se substitue un décor de plus en plus réaliste, où de véritables meubles peuplent les salons bourgeois ou aristocratiques et où les accessoires envahissent progressivement la scène. Ce réalisme va croissant tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, et connaîtra son apothéose avec le théâtre naturaliste d'Antoine, tout en étant immédiatement critiqué par la scène vide ou allégorique du théâtre symboliste. »

<sup>59</sup> C.f. O melodrama e o teatro histórico: gêneros burgueses e embriões românticos, p.31

gêneros, trata-se de um lugar de contestação social e também de transgressão moral. Em *Élèn* e em *Le Nouveau Monde*, o espaço do albergue é o lugar de encontro onde os complôs são arquitetados. Em *Le Nouveau Monde*, na cena II do 2º ato, o dono do *Albergue do Rei-George*, Tom Burnet, protesta:

TOM BURNETT, *entrando à direita e resmungando, ao mesmo tempo servindo, lá e cá, alguns copos de whisky*: Uma pechincha! Hum! Se quiserem? – Estes estrangeiros acabarão por atirar a atenção do intendente sobre meu albergue! – Só terei vivido para ver isso? ... Só se fala aqui de revolta e de batalha: eu preferiria receber pessoas tranquilas, de modos sedutores e de um doce comércio. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t. 1, p. 445)<sup>60</sup>

Em *Elèn*, é no albergue Armes de Dresde que Tannucio, pajem da cortesã, se encontra com Madame de Walhburg, sua rival, para levar a cabo o plano de envenenamento de Elèn já na Cena I do 1º ato:

TANNUCIO: *Armes de Dresde?* ... Bem. Nove horas, estou na hora certa; madame Walhburg vai vir. (Ele se aproxima.) As estrelas começam a brilhar; o vento está tão suave que ele não agita nem mesmo as chamas desta tocha. (Ele bate sobre a mesa, Greta aparece sobre os degraus do albergue.) Vinho da Calábria! (Ele senta-se, depois debruça-se e sonha.) Mme de Walhburg! ... Sim, é uma violenta amazona, atraente como os perigos desconhecidos; o obscuro orgulho de seus olhares não deixa jamais transparecer a festa lúgubre de seu coração; sua fronte porta a melancolia como um enfeite, e, sempre vestida de preto, ela prega em seu corpete um *bouquet d'immortelles*, como se vê sobre os túmulos. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.1, p. 205)<sup>61</sup>

Essa transgressão do espaço – que engendra, por conseguinte, o tempo cênico – é levada às últimas consequências pela corrente fantástica do qual Nodier será inspirador. Trata-se de uma tendência que vem desde o melodrama e da tradição feérica, mas que encontra no Romantismo, e na sua recusa mimética da realidade, um terreno fértil para florescer. Deste modo, a temática do sonho e da noite gozará de grande prestígio dentre os adeptos dessa corrente uma vez que são lugares comuns de subversão e transgressão.

<sup>60</sup> « TOM BURNET, *entrant à gauche et grommelant, tout en servant, çà et là, quelques verres de whiskey* : Une aubaine ! Hum ! Si l'on veut ? – Ces étrangers-là finiront par signaler mon auberge à l'attention du constable ! – N'aurais-je vécu que pour voir cela ? ... On ne parle, ici, que de révolte et de bataille : j'aimerais mieux recevoir des gens tranquilles, des mœurs engageantes et d'un doux commerce. »

<sup>61</sup> « TANNUCIO: *Les Armes de Dresde ?*... Bien. Neuf heures, je suis exact ; Mme de Walhburg va venir. (Il s'approche.) Les étoiles commencent à briller ; le vent est si doux qu'il n'agite même pas les lumières de ce flambeau. (Il frappe sur la table, Grète paraît sur les marches de l'auberge.) Du vin de Calabre ! (Il s'assoit, puis s'accoude et rêve.) Mme de Walhburg ! ... Oui, c'est une violente amazone, attrayante comme les dangers inconnus ; l'obscur fierté de ses regards ne laisse jamais transparaître la fête lugubre de son cœur ; son front porte la mélancolie comme une parure, et, toujours vêtue de noir, elle ajoute parfois à son corsage un bouquet d'immortelles, comme on en voit sur les tombeaux. »

Não mais sujeitos à retórica clássica, os discursos fantásticos dão plena vazão ao eu interior permitindo a reconexão com o exterior, via de acesso à Realidade universal – o paraíso perdido dos românticos, como já fora mencionado.

Essa mistura de tonalidades, essa labilidade pela qual o realismo resulta no fantástico, onde a inverossimilhança faz alusão tanto quanto a pintura crua da realidade, são as consequências da prática militante da mistura de gêneros da qual o teatro contemporâneo ainda é herdeiro. A tragédia, a comédia, o vaudeville, os contos de fada, o melodrama, fundidos no cadinho do drama, servem a uma **nova estética da totalidade**. (NAUGRETTE, 2001, p.271, grifo nosso)<sup>62</sup>

Precursos do *Gesamtkunstwerk* wagneriano e das “Correspondências” baudelairianas, os românticos intentavam através da mistura dos gêneros alcançar a totalidade do ser reavendo, nas palavras de Béguin (1963, p. 201), sua “unidade primordial”. Essa estética da totalidade transposta para o nível estético foi igualmente reivindicada pela fusão das artes e pela sinestesia:

(Trata-se) de um escapismo que busca as idades sintéticas, a esfera do uno, que almeja atingir a grande síntese em todos os planos, mas principalmente na criação artística. Aí, seu ideal é a obra de arte total, integradora de todas as obras, que reúna todos os gêneros e todos os ramos da cultura, fundindo-os e exprimindo-os na arte [...]. Tudo é enformado na produção de arte não apenas por moldagem externa, mas igualmente por correspondências íntimas que nela revelam suas afinidades. Daí a preocupação constante em misturar e ligar os sentidos entre si, o interesse quase obsessivo dos românticos pelas sinestésias. (GUINSBURG, 1978b, p.289)

Todavia, este ímpeto sinestésico coloca em pauta uma questão que se tornaria um impasse entre os românticos, a questão da língua. Se de um lado, alguns são partidários da abolição do teatro em verso, pois a extinção do alexandrino removeria de uma vez por todas o convencionalismo clássico da cena promovendo uma língua mais natural, mais afeita às exigências cênicas da época; de outro, alguns, a exemplo de Victor Hugo, veem na prosa um instrumento da arte burguesa que veicularia valores filistinos e utilitaristas colocando a arte em perigo. Ao final, a prosa acaba por conquistar os palcos franceses fazendo com que o verso desapareça:

Depois dele (do teatro romântico), o verso desaparece quase que completamente da cena francesa. Ao mesmo tempo, é a distinção dos gêneros

---

<sup>62</sup> «Ce mélange des tonalités, cette labilité par laquelle le réalisme débouche sur le fantastique, où l'in vraisemblable fait allusion tout autant que la peinture crue de la réalité, sont des conséquences de la pratique militante d'un mélange des genres dont le théâtre contemporain est encore héritier. La tragédie, la comédie, le vaudeville, la féerie, le mélodrame, fondus au creuset du drame, servent une **nouvelle esthétique de la totalité**. »

que cai por terra, ela também, para sempre. O naturalismo e o simbolismo produzirão dramas igualmente. Paul Claudel é o grande herdeiro do teatro romântico no século XX, teatro do qual ele retoma sua visão totalizante do mundo, ao mesmo tempo lírica e épica. [...] a vitalidade do teatro romântico mede-se também, epílogo provisório, pelo sucesso que faz junto aos diretores contemporâneos. (NAUGRETTE, 2001, p.291-292)<sup>63</sup>

Em *Élèn*, a contaminação da estrutura dramática pela palavra poética já se faz sentir na Cena II do 3º ato, em uma passagem que ficou conhecida como o *rêve d'opium* (do francês, sonho do ópio). Nela, o jovem Samuel – depois de ter sido drogado por Tannucio, a mando de Elën, no intuito de livrar-se dele – desperta de seu estado de torpor e relata, por meio de uma linguagem essencialmente poética, o sonho que teve.

Logo que eu sequei o cálice de ouro que me apresentou o pajem, – e mesmo ainda quando ele falava, – esfinges de cabeças equívocas e brilhantes vieram, um dedo sobre os lábios, me fechar os olhos. – Eu ouvi como um barulho de ondas longínquas, e me encontrei, sem surpresa, em companhia de Maria, sobre um rio sombrio como o Érebo, encaixado e ladeado por uma cadeia de colinas. O barco, largo e negro, só tinha uma vela: eu estava sentado ao leme; Maria repousava adormecida sobre meu peito; e, com a fronte na mão, eu tentava lembrar-me .... Mas, lá em cima, a chama da minha memória, obscurecida pelas brumas de uma grande melancolia lúgubre, apagava-se verdadeiramente de forma absoluta! ... Isso devia ser um conjunto de circunstâncias especiais, – eu tinha, por exemplo, a obscura ideia de um antigo naufrágio, – e do semestre noturno que surpreende nas terras boreais; – mas, o mistério deste passado se fundia consigo mesmo com o caráter impressionante das sombras e sua solenidade circundante. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t. 1, p. 236)<sup>64</sup>

Assim sendo, a temática do sonho, que engendra a transgressão temporal, bem como a temática baudelairiana do paraíso artificial, acrescido ao tratamento poético da prosa dramática, não somente conferem a Villiers o título de poeta *absoluto*, tal como Paul Verlaine o nomeia

<sup>63</sup> « Après lui, le vers disparaît presque complètement de la scène française. Du même coup, c'est la distinction des genres qui s'écroule, elle aussi, pour de bon. Le naturalisme et le symbolisme produiront également des drames. Paul Claudel est le grand héritier du théâtre romantique au XX<sup>e</sup> siècle, théâtre auquel il reprend sa vision totalisante du monde, à la fois lyrique et épique. [...] la vitalité du théâtre romantique se mesure aussi, épilogue provisoire, au succès qu'il remporte chez les metteurs en scène contemporains. »

<sup>64</sup> « Lorsque j'eus tari le hanap d'or que me présenta le page, - et pendant même qu'il parlait encore, - des sphinx aux têtes équivoques et brillantes vinrent, un doigt sur les lèvres, me fermer les yeux. – J'entendis comme un bruit de houles lointaines, et je me trouvais, sans étonnement, em compagnie de Maria, sur une rivière sombre comme l'Érèbe, encaissée et bordée par une chaîne de collines. Le bateau, large et noir, n'avait qu'une voile : j'étais assis à la barre ; Maria reposait endormie sur ma poitrine ; et, le front dans la main, j'essayais de me rappeler ... Mais, là-dessus, le flambeau de ma mémoire, obscurci par les brumes d'un grand spleen lugubre, s'éteignait vraiment tout à fait ! ... Ce devait être un ensemble de circonstances spéciales, – j'avais, par exemple, l'obscurie idée d'un ancien naufrage, – et du semestre nocturne qui surprend dans les terres boréales ; – mais le mystère de ce passé fondait lui-même avec le caractère impressionnant des ombres et leur solennité environnante. »

ao referir-se a essa mesma passagem<sup>65</sup>, mas já apontam para um esfacelamento da *mise en scène* teatral pela fusão dos gêneros.

Por conseguinte, o teatro romântico revoluciona a *mise en scène* clássica antecipando várias tendências do drama moderno, pois a visão romântica inaugura uma nova perspectiva sobre a história e sobre a existência e a forma como essa é encarada e as soluções às problemáticas por ela apontadas são responsáveis por uma subdivisão estética que se estendeu pelo final do século XIX e só seria efetivamente superada com o teatro do século XX: a saber, o drama social, que originaria o Naturalismo, e o drama de veia poética, que inspiraria o Simbolismo. Herdeiros da romântica visão não-trágica da existência, no sentido clássico do termo, essas duas tendências firmariam, cada uma com as suas características, as bases do teatro moderno.

Além da plena consciência da cisão do eu, o movimento romântico, amplamente influenciado pelos ideais laicos da Revolução Francesa e pela doutrina rousseuniana, inaugura uma nova visão de mundo que viria selar a derrocada da tragédia clássica: a recusa da Providência como fator causador do mal.

Segundo a tradição helênica, a tragédia se dá fora do campo da razão e do alcance da justiça, o personagem trágico é aniquilado por forças maiores as quais ele não compreende:

A tragédia é irreparável. Ela não pode levar a uma compensação justa e material pelos sofrimentos passados. Inútil pedir uma explicação racional ou misericórdia. As coisas são como elas são, impiedosas e absurdas. Nós somos punidos bem mais do que merecemos. (STEINER, 1965, p.11)<sup>66</sup>

No entanto, a doutrina rousseuniana, amparada pela tradição judaico-cristã, prevê que toda catástrofe é produto de um erro de julgamento ou de uma falta de compreensão, provenientes ora por falta de instrução, ora pelo corrompimento da sociedade. Ou seja, a responsabilidade de todo mal não é mais atribuída à Providência, mas à educação e ao meio em que se vive e, devidamente, explicada pela razão; dessa forma, a visão romântica da vida não poderia engendrar nenhuma forma autêntica de tragédia enquanto gênero teatral:

Tendo repudiado a noção clássica do mal no homem, Victor Hugo e seus contemporâneos substituíram o trágico pelo contingente. Os acontecimentos

<sup>65</sup> « Le lecteur, après avoir pris connaissance de ce fragment, pourrait comprendre à quel écrivain de race et de taille l'on a affaire quand on visite ce poète *absolu*. » (VERLAINE apud BEVER, 1918, p.XII) ; “O leitor, depois de ter tomado conhecimento desse fragmento, poderia compreender a que escritor de raça e de estirpe lidamos quando visitamos esse poeta *absoluto*” (grifo do autor)

<sup>66</sup> « La tragédie est irréparable. Elle ne peut mener à une compensation juste et matérielle pour les souffrances passées. [...] Inutile de demander une explication rationnelle ou de la miséricorde. Les choses sont comme elles sont, impitoyables et absurdes. Nous sommes punis bien plus que nous le méritons. »

são causados pela fatalidade de um encontro ou de uma afronta ao acaso; eles não traduzem nenhum conflito humano natural; é por isso que o que eles provocam em nós é um choque momentâneo, o que os românticos chamavam de *frisson*, e não o terror durável da tragédia. (STEINER, 1965, p.117, grifo do autor)<sup>67</sup>

Essa visão não-providencial da existência, que atribui ao mal uma razão sobretudo social, recusa, assim, a Providência como perspectiva, imputando aos próprios românticos a premonição da “morte de Deus”.

Deste modo, o drama social, que originaria o drama naturalista, instaura um novo tipo de fatalidade que a substituiria, o determinismo social. Ele coloca em cena as mazelas geradas pelas forças opressoras do Estado e o indivíduo, sem nenhuma intervenção divina para reestabelecer a ordem social, encontra-se à sua própria mercê e vê seu livre-arbítrio totalmente minado; contudo, se a fatalidade clássica era impossível de ser superada, esta, por natureza, é modificável, e é essa (injusta) batalha que está em seu cerne. Essencialmente político e histórico, este drama daria início ao naturalista que, por sua vez, inspiraria o drama moderno social, de vocação socialista e marxista.

O teatro trágico é uma expressão da fase pré-racional da história, ele é fundado sobre esse postulado: que existe na natureza e na obscura consciência humana forças ocultas, ingovernáveis, capazes de desequilibrar o espírito ou de destruí-lo. O marxismo sabe que tais forças não existem, elas são metáforas da antiga ignorância ou de fantasmas para provocar medo nas crianças. (STEINER, 1965, p.117)<sup>68</sup>

Se os partidários dessa tendência tomam a visão não-providencial da existência em uma perspectiva essencialmente social, eles o fazem reproduzindo mimeticamente os conflitos que lhe são inerentes para despertar a consciência crítica do espectador.

Por outro lado, há uma corrente, à qual os simbolistas iriam aderir, que toma essa visão em uma perspectiva essencialmente metafísica e estética e seus partidários o fazem potencializando o *mal de siècle* romântico:

Sem dúvidas um dos menores paradoxos do Romantismo foi ter pressentido “a morte de Deus”, bem antes que Nietzsche a tenha proclamado. Mas, no

<sup>67</sup> « Ayant répudié la notion classique du mal dans l’homme, Victor Hugo et ses contemporains remplacèrent le tragique par le contingent. Les événements sont causés par la fatalité d’une rencontre ou d’un affront de hasard ; ils ne traduisent aucun conflit humain naturel ; c’est pourquoi ce qu’ils provoquent en nous est un choc momentané, ce que les romantiques appelait le ‘frisson’, non pas la terreur durable de la tragédie. »

<sup>68</sup> « Le théâtre tragique est une expression de la phase pré-rationnelle de l’histoire, il est fondé sur ce postulat : qu’il existe dans la nature et dans l’obscur de l’humaine conscience des forces occultes, ingouvernables, capables de déséquilibrer l’esprit ou de le détruire. Le marxisme sait que de telles forces n’existent pas ; elles sont des métaphores de l’antique ignorance ou de phantasmes pour faire peur aux enfants. »

fundo, a exaltação do eu, o apelo para o infinito, a melancolia que proporciona “o sentimento doloroso da incompletude do destino” [...] só se exprimem talvez com uma tão imperiosa necessidade porque eles acusam a perda, a falta ou a ausência que só a amplificação da presença do eu pode tentar compensar sob a forma de uma religião sem Deus, ou de uma religiosidade cujo objeto foi deslocado. (VIBERT, 1995, p.107)<sup>69</sup>

Neste intento, Maeterlinck proclama a irrupção do trágico quotidiano que, além da releitura metafísica do termo “tragédia”, revoca-lhe uma renovação da forma teatral. Assim, se a tragédia grega representa a luta do herói contra a Providência, a tragédia moderna representaria a impotência do homem diante do seu destino imperscrutável:

Se há um trágico moderno e contemporâneo, ele não poderia associar-se, como em Aristóteles e como na tragédia antiga, a um grande “restabelecimento da fortuna” e à inelutável catástrofe final. Seria antes o efeito de uma catástrofe inaugural: o simples fato de nascer, de ser lançado ao mundo. Desse trágico, a abordagem de Schopenhauer dá conta em parte, o que o associa à “representação do aspecto terrível da vida [...], o sofrimento indizível, a miséria da humanidade, o triunfo do mal, o reino absoluto do desdém do acaso e da queda irremediável dos justos e dos inocentes”. (SARRAZAC, 2013, p. 13)

É o que nos testemunha Axël, na Cena V da 4ª parte, diante da constatação de que o mundo exterior é uma vil miragem onde os sonhos dos espíritos eleitos tendem a fenecer: “Oh! o mundo exterior! Não sejamos os tolos do velho escravo, acorrentado a nossos pés, na luz, e que nos promete as chaves de um palácio de encantamentos, enquanto só esconde, em sua negra mão fechada, um punhado de cinzas!” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2005, p. 200)<sup>70</sup>

Dessa forma, em Villiers a tragicidade da condição humana ganha proporções avassaladoras já que seus heróis, seres de uma raça superior, são condenados à inadaptação da espécie e condenados a buscar o exílio como forma de evasão. Daí a irônica réplica de Félix sobre a tentativa frustrada de evasão de Élisabeth no final da peça *La Révolte*: “Ah! verdadeiramente? tu acreditaste que se podia desertar de seus deveres e partir para o país das quimeras! ... Tu pensaste que os sonhos da imaginação eram aplicáveis! ...” (VILLIERS DE

<sup>69</sup> « Ce n’est sans doute pas un des moindres paradoxes du romantisme que d’avoir pressenti ‘la mort de Dieu’, bien avant que ne l’ait proclamée Nietzsche. Mais, au fond, l’exaltation du moi, l’appel de l’infini, la mélancolie que procure ‘le sentiment douloureux de l’incomplet de la destinée’ [...] ne s’expriment peut-être avec une aussi impérieuse nécessité que parce qu’ils accusent la perte, le manque ou l’absence que seul le surcroît de présence du moi peut tenter de compenser sous la forme d’une religion sans Dieu, ou d’une religiosité dont l’objet s’est déplacé. »

<sup>70</sup> « Oh! le monde extérieur! Ne soyons dupes du vieil esclave, enchaîné à nos pieds, dans la lumière, et qui nous promet les clefs d’un palais d’enchantelements, alors qu’il ne cache, en sa noire main fermée, qu’une poignée de cendres !» (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.1, p. 673)

L'ISLE-ADAM, 1986, t. 2, p.407)<sup>71</sup>. Segundo Raitt e Castex (1986), do vão enfrentamento da realidade vil e mesquinha por Élisabeth, encarnada por Félix, nasce a tragédia: “*La Révolte* é uma tragédia: aquela de um ser consciente da sua oposição ao mundo vulgar que o sufoca e impotente de evadir-se dele.” (t.2, p. 1141)<sup>72</sup>

Assim, ao ver-se imerso em uma crise existencial profunda provocada pela dilaceração do seu ser e sem poder contar com a benevolência de Deus e com a intervenção da Providência, o romântico (e posteriormente o simbolista) busca, desesperadamente, meios para superá-la e os encontra pela via do amor, pela morte, mas, o faz, sobretudo, pela arte. É por essa razão que a arte romântica torna-se uma religião tendo na poesia seu instrumento de salvação.

A aspiração romântica, na sua busca de unidade elementar, não se detém nas projeções utópicas sobre o plano do processo sociocultural e mesmo antropológico. No seu desenvolvimento, ela chega às alturas da comunhão cósmica. Unir-se e fundir-se misticamente com o universo em sua infinitude é o sentimento pleno da síntese. [...]. No fim das contas, o que prevalece em todas as suas manifestações é o sentimento e a consciência do paraíso perdido, mas irremediavelmente. O infinito torna-se uma presença e um fantasma que assombram e angustiam com sua falta de fundo, de termo, com sua abertura que se estende para o nada. Na poesia, por trás do arbítrio, do criador, de sua absoluta liberdade, é a informidade básica do sem-fim que se apresenta como expressão essencial do Romantismo. (GUINSBURG, 1978b, p.273-274)

Morada absoluta do sem-fim, intervalo existencial entre o eu e o outro, a palavra poética que, até então, fora sufocada pelo convencionalismo cênico do alexandrino como prática suprema da alteridade, é reivindicada para dar vazão aos estados de alma mais profundos e obscuros do eu, procedendo, como por operação mágica e encantatória, através de sua elocução, a síntese com o universo. Porém, como precisa Steiner (1965, p. 173), trata-se aqui da poesia e não do verso, pois “poesia pode ser uma virtude da prosa, das matemáticas, de toda operação do espírito que tende a encarnar-se em uma estrutura. A poesia é um atributo; o verso é uma forma técnica”.<sup>73</sup>

Sendo a voz natural da consciência de si, o poema lírico é o gênero dominante da literatura romântica. É na poesia lírica, na prosa de devaneio

<sup>71</sup> « Ah! vraiment? tu as cru qu'on pouvait désertir ses devoirs et s'en aller au pays des chimères !... Tu as pensé que les rêves de l'imagination étaient applicables !... »

<sup>72</sup> « La Révolte est une tragédie: celle d'un être conscient de son opposition au monde vulgaire qui l'étouffe et impuissant à s'en évader »

<sup>73</sup> « [...] la poésie peut être une vertu de la prose, des mathématiques, de toute opération de l'esprit qui tend à s'incarner dans une structure. La poésie est un attribut ; le vers est une forme technique. »



ou da narrativa de primeira pessoa que o Romantismo ganhou seus mais gloriosos troféus. (STEINER, 1965, p.98-99, grifo do autor)<sup>74</sup>

A palavra poética torna-se, a partir de então, o veículo principal de expressão dos conteúdos românticos e viria a contaminar os demais gêneros literários. É o que aqui flagra Antoine Compagnon (2003, p. 33, grifos do autor):

A epopeia e o drama constituíam ainda os dois gêneros da idade clássica. [...]. Até então, a literatura, no sentido estrito (a arte poética), era o verso. Mas um deslocamento capital ocorreu ao longo do século XIX: os dois grandes gêneros, a narração e o drama, abandonavam cada vez mais o verso para adotar a prosa. Com o nome de poesia, muito em breve não se conheceu senão, ironia da história, o gênero que Aristóteles excluía da poética, ou seja, a poesia lírica a qual, em revanche, tornou-se sinônimo de toda poesia. Desde então, por literatura compreendeu-se o *romance*, o *teatro* e a *poesia*, retomando-se à tríade pós-aristotélica dos gêneros épico, dramático e lírico, mas doravante, os dois primeiros seriam identificados com a prosa, e o terceiro apenas com o verso, antes que o verso livre e o poema em prosa dissolvessem ainda mais o velho sistema de gêneros.

Da mistura de gêneros, passando pela exigência sinestésica da fusão das artes para promover a harmonia entre o belo e o grotesco, e ainda, da reivindicação da história como meio de promover a plena consciência do indivíduo sobre sua condição, a arte romântica toma ares de religião quando os obsoletos modelos clássicos ruíram, os valores monárquicos foram suplantados e Deus, “incapaz de reconhecer-se no espelho da criação”<sup>75</sup>, desapareceu tragicamente. Diante do vazio existencial dessas ausências, da crise de representação consequentemente instaurada – que ansiava por novas expressões – e do livre-arbítrio requerido, o drama, com seu poder agregador, aparece como primeiro baluarte de refúgio romântico; com o tempo, porém, ele – que também é produto de seu tempo e está sujeito às forças gravitacionais da história – é metamorfoseado e conclama, em cena, a palavra poética como porta-voz da nova ordem que, enfim, se estabelecera.

Nesse intento (e paradoxalmente!), o declínio da dramaturgia romântica – que comumente é atribuído à representação de *Burgraves* na *Comédie Française* em 1843 – ocorreria justamente quando essa nova ordem foi estabelecida e sua estética, antes vanguardista e transgressora, acomodou-se, confortavelmente, ao gosto do público: “O Romantismo, que

<sup>74</sup> «Étant la voix naturelle de la conscience de soi, le poème lyrique est le genre dominant de la littérature romantique. C’est dans la poésie lyrique, dans la prose de rêverie ou du récit à la première personne que le romantisme a gagné ses plus glorieux trophées. »

<sup>75</sup> « [...] (Dieu) incapable de se voir dans le miroir de la création, s’en est allé » (STEINER, 1965, p.250)

inventou a vanguarda para escapar incessantemente da sua adesão pelo gosto dominante é, alcançado pelo seu sucesso. Ele para de estar na moda.” (NAUGRETTE, 2001, p. 176<sup>76</sup>)

Porém, essa derrocada não foi tão espetacular e meteórica como a história do teatro faz ilusoriamente parecer. Com isso, a representação de *Cyrano de Bergerac* em 1897 não denotaria uma ressurgência anacrônica do drama romântico, mas um indício de sua vivacidade ainda no fim do século XIX, dividindo os palcos franceses com os dramas realistas e simbolistas, dos quais foi inspirador. A concomitância dessas ‘formas’ dramáticas é o que está no cerne do advento do teatro moderno do século XX e na própria produção dramática de Villiers de l’Isle-Adam, objeto de nossa pesquisa.

Florence Naugrette, em seu artigo “Villiers et le drame romantique” (2014), elenca algumas suspeitas pelas quais Villiers não é incluído entre grandes autores românticos: em primeiro lugar, estaria o fato de que o conjunto de sua obra dramática nunca tenha ganhado notoriedade junto ao grande público e que tenha sido ofuscada pela publicação de *Contes Cruels* (1883); em segundo, estaria a tradição historiográfica dos estudos literários que, no seu afã vanguardista, ignora a produção teatral romântica ao longo da segunda metade do século XX, colocando Villiers como precursor do teatro simbolista e este como uma reação ao teatro romântico; em terceiro, e como consequência deste último fator, o drama romântico é, comumente, rotulado como literário, realista, aristotélico e o simbolista, em uma posição diametralmente oposta, visual, apurado e pós-dramático. Ora, o risco de se estabelecer marcas tão claras é ignorar as nuances que se formam entre espaços e que, efetivamente, enriquecem o processo de criação. Desse modo, tentar demarcar em que momento Villiers abandona suas referências românticas e passa a construir referências simbolistas seria um engodo; a ideia é, então, partir do princípio de que cada obra é um entre espaço em que essas referências entrecruzam-se e tensionam-se, e analisar como isso contribui para a confecção da sua textura dramática.

Como nos lembra Alain Raitt em *Villiers de l’Isle-Adam. Exorciste du réel* (1987), desde a publicação de sua coletânea de poesias intitulada *Premières Poésies* (1859), o jovem Villiers desponta, como já foi anteriormente citado, com uma verve romântica – “pleno de inspiração, desdenhando as convenções, sonhador e melancólico.” (p.26)<sup>77</sup>. Tal posição é compactuada por Vibert (1995) o qual, por sua vez, acrescenta que a angústia diante do irremediável desespero metafísico, ao qual os românticos eram confrontados, não é somente encontrada nessa coletânea

<sup>76</sup> « Le romantisme, qui a inventé l’avant-garde pour échapper sans cesse à sa récupération par le goût dominant, est rattrapé par son succès. Il cesse d’être à la mode »

<sup>77</sup> « plein d’inspiration, méprisant les conventions, rêveur et mélancolique »

como em todas as suas obras até mesmo as de maturidade como *L'Ève future* (1886) et *Axël* (1890):

Villiers não abandonou essa angústia primeira nas obras de maturidade. Bem ao contrário, o ilusionismo traria a única resposta viável a uma exigência forte de absoluto em suas intuições e que nenhuma revelação existencial – fosse de amor ou religião – tinha vindo satisfazer – com exceção à arte. (p.109)<sup>78</sup>

Por conseguinte, a exacerbação do *mal de siècle* romântico acrescida do desdém pelo convencionalismo burguês são os comburentes que iriam impulsionar o gênio criativo villieriano, culminando em uma concepção ilusionista da arte, aqui entendida como deformadora do real e não aquela da estética verista preocupada em criar uma ilusão da realidade. Essa concepção, que será examinada posteriormente no 3º capítulo, parte da contestação romântica da mimesis aristotélica para criar um universo em que o silêncio e o riso coabitam e reivindicam a palavra poética como forma de ascender ao Absoluto.

Assombrado pela ideia da “morte de Deus” e obcecado pela busca do Ideal – angústias às quais nem sempre o cristianismo ou o ocultismo foram capazes de responder – Villiers toma a noção de exílio, de paraíso perdido romântico como uma força que move asceticamente seus protagonistas. Dotados deste sentimento de exílio, eles procuram evadir-se da realidade tangível, mas, ao mesmo tempo, são submetidos a sua força de atração; inadaptados, eles vivem em uma atitude programática de recusa dessa realidade – que nos remete ao *status quo* burguês – e, não raras vezes, encontram na morte um meio de evasão. Essa recusa já tinha sido esteticamente conclamada pelos românticos tanto na composição dos personagens quanto na desobediência ao convencionalismo clássico, fazendo com que suas produções dramáticas fossem taxadas de inapropriadas para a cena, ‘mal’ que Villiers também iria provar.

Investigando a Ideia e buscando exprimir a vida da alma, Villiers, por esses assuntos e sua maneira de tratá-los, é um romântico tardio e, já que sua influência foi considerável, ele contribuiu para firmar nos jovens este gosto fundamental do Romantismo. Remy de Gourmont não hesita em atribuir-lhe o papel principal a esse respeito. É por Villiers sobretudo que o Simbolismo se liga ao Romantismo, do qual ele, aliás, decorre diretamente. (KNOWLES, 1972, p. 88)<sup>79</sup>

<sup>78</sup> « Villiers ne s'est pas départi de cette angoisse première dans les œuvres de la maturité. Bien au contraire, l'illusionisme apportait la seule réponse viable à une exigence d'absolu forte de ses intuitions, et qu'aucune révélation existentielle – qu'elle fût d'amour ou de religion – n'était venue satisfaire, celle de l'art exceptée. »

<sup>79</sup> « Tout en creusant l'Idée et en chechant à exprimer la vie de l'âme, Villiers, par ses sujets et sa façon de les traiter, est un romantique attardé et puisque son influence a été assez considérable, il a contribué à affermir chez les jeunes ce goût fondamental du romantisme. Rémy de Gourmont n'hésite pas à lui attribuer le rôle principal à cet égard. C'est pour Villiers surtout que le symbolisme se rattache au romantisme, dont il découle d'ailleurs directement »

Real/Ideal, riso/silêncio, diante de tantas tensões que dilaceram os seres villierianos, a palavra poética é exigida como matéria prima para comunica-las e a forma dramática é requerida para enuncia-las, sejam elas presentificadas pelo espetáculo ou não. Assim, poesia, prosa e drama confluem-se em um hibridismo tipicamente romântico.

Tais tensões, de inspiração tipicamente romântica, serão revertidas em uma *mise en scène* cujos motivos, intrigas, a linguagem, o espaço cênico, dentre outros, Villiers irá tomar emprestado de grandes dramaturgos românticos, sobretudo de Hugo e Musset.

Desse modo, tal como é apontado por Naugrette (2014), a peça *Elën* traz traços marcantes da obra de Musset como a narrativa do sonho na cena *songe d'opium*, anteriormente abordado, em que a irrupção do inverossímil se dá por um longo discurso de tom alucinante. Já a temática do jovem idealista seduzido e enganado por uma *femme fatale* – leitmotiv da obra villieriana – aparece em *Marion de Lorme* (1831) de Hugo.

Em *Morgane*, Naugrette vê referências tanto à obra de Dumas, como o motivo da luva envenenada, que aparece em *Reine Margot* (1847), quanto à de Hugo como a figura da feiticeira Monna Jahëli, inspirada em Zineb de *Burgraves* (1843). Assim, os motivos da peça, bem como os *coups de théâtre* e suas coincidências providenciais, nos remetem ao melodrama como já foi apontado na 1ª parte do capítulo. Na segunda versão de *Morgane*, em *Le Prétendant*, tanto a luva quanto a personagem da feiticeira são suprimidas, mas o tom sibilino das réplicas de Lady Hamilton a Sergius na cena do baile de máscaras, quando ela se fantasia de feiticeira, permanecem e nos evocam as bruxas de *Macbeth* (1623) de Hamlet:

Ah! tu es un ser excepcional. – Tu es o tipo desses homens que, durante uma hora, dispõem, sem o conhecimento do universo, da sorte de um povo e da potência soberana. – Eles existem em todos os séculos! – Eles são levados, até o último momento, com um destino estranho, em direção ao topo da ambição e da glória! [...] De repente, as Trevas os chamam de volta e eis que, sob seus últimos passos, os planos mais bem construídos se desmoronam por um misterioso grão de areia...! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.1, p.311)

80

---

<sup>80</sup> « Ah ! tu es un être exceptionnel. – Tu es le type de ces hommes qui, durant une heure, disposent, à l'insu de l'univers, du sort d'un peuple et de la puissance souveraine. -Il y en a dans tous les siècles!.. – Ils sont portés, jusqu'au dernier moment, avec une fortune étrange vers le sommet de l'ambition et de la gloire ! [...] Tout-à-coup, les Ténèbres les redemandent et voici que, sous leur dernier pas, les plans les mieux construits s'écroulent pour un mystérieux grain de sable.. ! »

O motivo histórico também nos remete à tragédia hamletiana com seus jogos de poder no universo da corte, mas tal como no Romantismo, esse motivo é mais estético do que propriamente referencial.

Em *La Révolte*, se o espírito antifilistino e a questão da emancipação feminina já se encontram em Vigny, assim como nos lembra Naugrette (2014), a partida de Élisabeth, ao final, já antecipa a de Nora em *Casa de boneca* (1879) de Ibsen: “Em *La Révolte* e em *A casa de boneca*, Villiers e Ibsen colocaram lado a lado o ideal e o senso comum; todos os dois condenaram esses casamentos que são, em suma, nada mais que uma coabitação.” (KNOWLES, 1972, p.68)<sup>81</sup>

*L'Évasion*, como fora anteriormente apontado, deve a Jean Valjean de Victor Hugo a inspiração para composição do personagem Pagnol. Naugrette (2014) também vê em Pagnol um arquétipo de *voyou-philosophe*<sup>82</sup>, que é aquele que “volta contra a sociedade a condenação moral que ela lhe inflige fazendo dele o bode expiatório de um mal social do qual, na realidade, ela é produtora”. (p. 20)<sup>83</sup>. Assim, ao renunciar a esse mal, ele evade-se de toda força determinista que a sociedade lhe impõe:

Oh! É bom observá-los, apesar de tudo! São eles jovens! ...Sim, é bom como o pão branco, essas crianças: eles se amam delicadamente, e dormem assim! Eu não sei o que eles me fizeram, mas...eu tenho medo! – Ah! Eu não quero o dinheiro deles! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t. 2, p.694)<sup>84</sup>

A forte presença musical e as cenas espetaculares de *Le Nouveau Monde* remetem, tal como foi anteriormente abordado, ao teatro histórico e aos componentes do melodrama, já os motivos da cor local e do exotismo são amplamente inspirados em *Atala* (1801) de Chateaubriand, como por exemplo, a descrição, no 3º ato, da Floresta Azul de Mont-Vernon:

À direita, a fachada de uma casa vista de lado e cercada por **vinhas selvagens**. Uma gigantesca árvore de longas ramagens sombreia o seu teto de tijolo. – Perto da entrada, **um banco de musgo**. À esquerda, sob um par de **palmeiras**

<sup>81</sup> « Dans *La Révolte* et dans *La Maison de poupée*, Villiers et Ibsen ont placé côté à côté l'idéal et le sens commun ; tous les deux, ils ont frappé d'anathème ces mariages qui ne sont en somme que de la cohabitation. »

<sup>82</sup> Do francês, um bandido-filósofo

<sup>83</sup> « [...] retourne contre la société la condamnation morale qu'elle lui inflige en faisant de lui le bouc émissaire d'un mal social dont elle est en réalité la productrice. »

<sup>84</sup> « Oh ! C'est bon d'les regarder, tout de même ! Sont-ils jeunes !...Oui, c'est bon comme du pain blanc, ces mômes-là : ça s'aime tou à la douce, et ça s'endort, comme ça ! – J'sais pas c'qu'y m'ont fait, mais...j'ai peur ! – Ah ! j'en veux pas de leurs sous ! » - C.f. Scène sixième

inclinadas uma sobre a outra, uma mesa e bancos. Ao fundo, a floresta. ...!  
(VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t. 1, p. 463, grifos nossos)<sup>85</sup>

Segundo Raitt e Castex (1986<sup>86</sup>), a referência às “vinhas selvagens”, ao “banco de musgo” e, até mesmo, às “palmeiras” são empréstimos de Chateaubriand.

Quanto a *Axël*, a obra testamento de Villiers, se as referências românticas aí persistem, como o burgo medieval onde se passa a cena que faz lembrar *Burgraves*, e como os motivos da intriga tal qual a conversão forçada dos protagonistas e o próprio suicídio dos amantes, a peça é considerada um lugar de transição onde o espírito simbolista-decadentista já se faz sentir:

A dimensão épica de *Axël*, a preocupação com o belo gesto teatral, o fluxo das tiradas líricas, o exotismo da cor local, o distanciamento com relação ao realismo contemporâneo, tudo contribui a ligar *Axël* ao grande florescimento do teatro romântico, do qual essa obra é uma de suas últimas manifestações, assim como é uma das primeiras manifestações da nova dramaturgia simbolista. (RAITT; CASTEX, 1986, t. 2, p.1411)<sup>87</sup>

Além das razões já evocadas, o que também permite aproximar Villiers do drama romântico é sua escritura cênica: da já citada profusão das didascálias, que conotam uma grande preocupação com a *mise en scène*, ao estilo grandiloquente e à grande densidade literária, garantida por um discurso essencialmente lírico que, assim como os românticos, lhe renderam diversas críticas. Aliás, essa irrupção da palavra poética na textura dramática, já presente no teatro romântico, seria um outro indício de transição da dramaturgia villieriana para “a crise do drama”, radicalizada pela cena simbolista. Ao constatar, nesse drama, a supressão do diálogo intersubjetivo em detrimento do diálogo intrasubjetivo por meio de monólogos interiores, solilóquios e, sobretudo, pela recorrência à lírica, Szondi (2001) sentencia a crise do drama, último bastião da dramaturgia clássica. Deste modo, Villiers, ao interiorizar os conflitos, agravaria essa crise que já vinha sendo sentida na produção dramática romântica.

No que tange à composição dos personagens villierianos, eles são dotados como em Hugo de uma força vivaz proveniente de suas pulsões psíquicas e morais e de elementos do grotesco e do sublime – o grotesco, pelo cômico e o sublime, pelo silêncio, pela palavra poética,

<sup>85</sup> « À droite, la façade d'une maison vue de côté et entourée de **vignes sauvages**. Un gigantesque arbre à franges ombrage son toit de brique. – Près de l'entrée, **un banc de mousse**. À gauche, sous un couple de **palmiers** inclinés l'un vers l'autre, une table et un banc. Au fond, la forêt. »

<sup>86</sup> C.f. Notes, p. 1235-1236

<sup>87</sup> « La dimension épique d'*Axël*, le souci du beau geste théâtral, le flux des tirades lyriques, l'exotisme de la couleur locale, l'éloignement à l'égard du réalisme contemporain, tout contribue à relier *Axël* à la grande floraison du théâtre romantique, dont cette œuvre est bien l'une des dernières manifestations comme elle est l'une des premières de la nouvelle dramaturgie symboliste. »

pela necessidade de evasão; contudo, como observa Naugrette (2014), “lá onde, em Hugo, uma ponta de grotesco é sempre suscetível de humanizar o personagem mais sublime, essa mistura interior não é frequente em Villiers” (p. 27)<sup>88</sup>, e isso (não) ocorre já que a composição dos personagens villierianos é maniqueísticamente estratificada.

Segundo Knowles (1972), os seus heróis, por exemplo, são sempre ativos, jovens e belos, de modo que suas qualidades físicas reverberam sua absoluta perfeição moral; assim, eles são francos, espontâneos e dotados de um grande poder meditativo; as heroínas, *femmes fatales* por excelência, são favorecidas de uma inteligência superior e de um gênio ardiloso capaz de conduzir o herói, seu amado, à bancarrota. É o que se verifica em *Elën, Morgane* e, de certa forma, *Axël*: nessas peças as respectivas heroínas, Elën, Morgane e Sara, pelo seu magnetismo sedutor e pelo eloquente poder de persuasão, provocam ou a morte de seus pares (como a de Axël e de Sergius) ou o impelem ao exílio (como Samuel). Dessa forma, esses seres de exceção são vencidos não em razão de uma contradição interna, mas, pela busca do Ideal no amor, pela inadaptação frente às limitações da espécie:

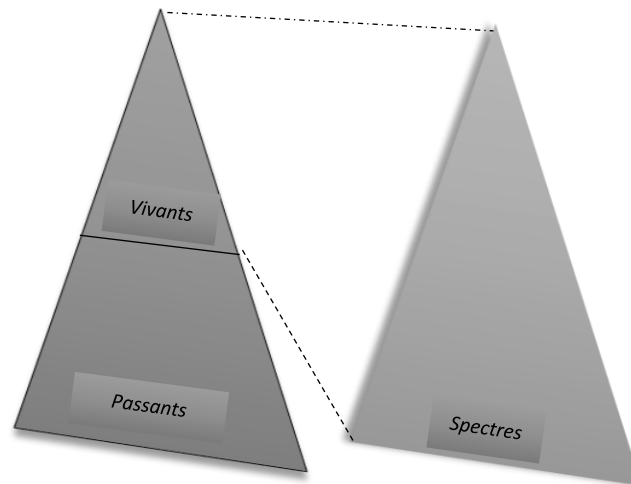
Esses heróis distinguem-se pelo seu poder de meditação; eles demonstram uma grande preocupação, nova na época, com vida superior da alma. Não é do homem ordinário que se trata, mas do senhor feudal, do sábio liberto pela renúncia dos laços da matéria e do corpo, do idealista entregue inteiramente ao pensamento. (p. 85)<sup>89</sup>

Diante desse fato, Vibert (1995) estabelece um critério de hierarquização piramidal dos personagens da obra villieriana de acordo com os graus de perfeição humana: no topo da pirâmide encontram-se os heróis, os eleitos de alma nobre, essencialmente poetas, enfim, os espíritos dotados de senso do absoluto, do Ideal, os denominados *vivants*; no nível intermediário, situam-se os *passants*, a categoria da humanidade em geral que encarna o senso comum burguês; por fim, no mais baixo grau da escala villieriana, estão os *spectres* que, como um alterego maléfico dos *vivants*, assombram os demais com o seu poder mortífero. O que poderia ser representado esquematicamente pela imagem abaixo:

---

<sup>88</sup> « Là où, chez Hugo, une pointe grotesque est toujours susceptible d’humaniser le personnage le plus sublime, ce mélange interne aux personnages n’est pas fréquent chez Villiers. »

<sup>89</sup> « Ces héros se distinguent par leur puissance de méditation; ils montrent une grande préoccupation, nouvelle à l’époque, de la vie supérieure de l’âme. Ce n’est pas de l’homme ordinaire qu’il s’agit, mais du seigneur féodal, du savant affranchi par le renoncement des liens de la matière et du corps, de l’idéliste adonné entièrement à la pensée. »



**Figura 4** – Hierarquização piramidal dos personagens da dramaturgia de Villiers de l'Isle-Adam (imagem nossa)

Na categoria *dos vivants*, podemos, assim, incluir basicamente Samuel (*Elën*), Sergius e Morgane (*Morgane*), Lorde Cecil, Ruth e Stephen (*Le Nouveau Monde*), Élisabeth (*La Révolte*) e Sara e Axël (*Axël*). Já a categoria dos *passants*, somente elegendo os exemplos mais representativos, é essencialmente composta por Gøetz (*Elën*), Lucien e Marianne (*L'Évasion*) e Félix (*La Révolte*). Finalmente, a dos *spectres* é integrada principalmente por Elën e Madame de Walhburg (*Elën*), Lady Hamilton (*Morgane*), Mistress Andrews ou Édith Evandale (*Le Nouveau Monde*) e o Comendador Kaspar de Auësperg (*Axël*).

É interessante também observar que essa categorização obedece a uma dinâmica especular engendrada pela relação entre os personagens ao longo do tecido dramático, de modo que a característica de cada uma dessas categorias é reforçada pelo vínculo com o outro, tecendo uma rede de alteregos.

Em *Elën*, Samuel, o *vivant*, e Gøetz, o *passant*, travam um profícuo embate ideológico – Ideal x real – no qual cada um defende sua posição existencial:

SAMUEL: [...] Não escutemos nem os sentidos: eles são da terra; nem a carne: é da noite. Conservemos até o último suspiro a indomável esperança! Nós passaremos na nossa esperança! Através de uma outra morte, nós nos esforçaremos em direção a um outro sol.

GØETZ: Eis meu filósofo partido para regiões sublimes! ... Felizmente, nós temos a ciência que é uma chama, caro místico (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.2, p. 216-217)<sup>90</sup>

<sup>90</sup> « SAMUEL: [...] N'écoutons ni les sens: ils sont de la terre; ni la chair: c'est de la nuit. Conservons jusqu'au dernier souffle l'indomptable espérance ! Nous passerons dans notre espérance ! A travers une autre mort, nous nous efforcerons vers un autre soleil.

GØETZ: Voilà mon philosophe parti pour les régions sublimes !... Heureusement, nous avons la science qui est un flambeau, cher mystique. » - C.f : Acte premier, scène V.



Nessa mesma peça, o confronto entre Mme de Walhburg e Elën desvela ao público o caráter grave e venal dessas duas *spectres femmes fatales*:

MADAME DE WALHBURG, *sorridente, quase afável*: Eu não tenho a honra de ser conhecida por vós, madame. É de costume, vós o sabeis, nomear com um certo desfavor toda pessoa que leva o gênero de existência que vós pareceis ter escolhido. [...] (*desenrolando ao redor de seu braço, um grande colar de diamantes*) Os italianos são brilhantes artistas; meu colar vale cinquenta mil florins e não tem a elegância do vosso. [...]

ELËN, *só*: [...] Quem é esta mulher que quase acaba de me fazer tremer? Como ela mostrava o colar com ostentação! ... Porque meus amantes tiveram a infelicidade de ser mais ricos que eu... que piedade! que desprezo! Não se ama um mendigo porque eles não são bem educados! Como se a mais miserável das mulheres não preferisse o amor ao pão. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.2, p. 223;226)<sup>91</sup>

Tal encontro equipara-se ao das também *femmes fatales*, Morgane e Lady Hamilton, com Sergius na cena VIII do 3º ato, na ocasião de um baile de máscaras de carnaval que precede o motim contra o rei das Duas-Sícilas; mascarada e vestida de feiticeira, Lady Hamilton, a pretexto de ler a sorte dos amantes, revela ao público o complô e antevê a sua sorte:

MORGANE, *retornando-se e avançando em direção à Lady Hamilton. (A parte:)* O começo do combate? ... Assim seja! (*Alto:*) Charmosa feiticeira, por esta fita, fale-me do futuro! ...

LADY HAMILTON, *no meio do palco*: Do presente, se tu queres; é tudo um só! [...]

SERGIUS, *mascarado, em traje escuro, aparecendo de repente perto da duquesa de Hamilton*: Assim, tu evocas os vivos? ...

LADY HAMILTON: Eles são tão difíceis de ressuscitar quanto os mortos! [...]

SERGIUS, *lhe estendendo a mão nua e aberta*: Uma prova? [...]

LADY HAMILTON: Ah! Tu es um ser excepcional – Há um em todos os séculos! ... [...] mas, como a base da tua vida é abalada por um sinal de misteriosa maldição, tu serás vencido por um grão de areia...

SERGIUS: Parece-me já ter escutado tua voz, sibila do inferno, e eu quero .... (*Ele faz um movimento, Morgane lhe segura o punho*) (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1866, p. 79-81)<sup>92</sup>

<sup>91</sup> « MADAME DE WALHBURG, souriante, presque affable: Je n'ai pas l'honneur d'être connue de vous, madame. Il est d'usage, dans le monde, vous le savez, de nommer avec une certaine défaveur toute personne conduisant le genre d'existence que vous paraissez avoir choisi [...] (dénouant autour de son bras, un grand collier de diamants) Les Italiens sont de brillants artistes; mon collier vaut cinquante mille florins et n'est pas de l'élégance du vôtre. [...]

ELËN, seule: Quelle est cette femme qui vient, presque, de me faire frémir?... Comme elle montrait le collier avec ostentation !... Parce que mes amants ont eu le malheur d'être plus riches que moi... quelle pitié ! quel mépris !... On n'aime pas un mendiant, parce que les mendiants ne sont pas bien élevés ! Comme si la plus misérable des femmes n'aimait pas mieux l'amour que le pain ! » - C.f : Acte deuxième, scène IV

<sup>92</sup> « MORGANE, se retournant et s'avançant vers Lady Hamilton. (*À part :*) Le commencement du combat ? ... Soi ! (*Haut :*) Charmeresse, pour ce ruban, parle-moi de l'avenir !...

LADY HAMILTON, *au milieu de la scène* : Du présent, si tu veux ; c'est tout un ! [...]

Dotadas de uma perspicácia aguçada, essas *femmes fatales*, também conhecidas como *femmes froides*, travam um tácito jogo de poder baseado na provocação e na capacidade sobre-humana de não ceder a ela:

[a mulher fria] nos é apresentada como uma mulher cujo intelecto e cujos conhecimentos são mais humanos, que renunciou a todo comércio ordinário com a humanidade e que só resolve viver para empreender um projeto cuja natureza, provavelmente muito egoísta, não é nunca revelada. Ela é tão indiferente ao prazer e à dor que dificilmente ela se sente viver e ela se crê decididamente incapaz de amar. (RAITT, 1986, p.212)<sup>93</sup>

E, é assim, que Sara se revela a Axël na cena IV da 4ª parte, como “a mais sombria das virgens”, um anjo demoníaco:

SARA: [...] Todos os favores das outras mulheres não valem as minhas crueldades! Eu sou a mais sombria das virgens. Eu penso me lembrar de ter feito anjos caírem. Ai de mim! As flores e as crianças são mortas com minha sombra. Deixa-te seduzir! Eu te ensinarei as sílabas maravilhosas que embriagam como os vinhos do oriente. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2005, p. 181-82)<sup>94</sup>

O mesmo se pode dizer de Mistress Andrews cuja verdadeira identidade esconde uma lendária maldição familiar de modo que, ao cabo da peça, ela se transformaria na ominosa Edith Evandale. À vista disso, ela, confrontando Ruth em nome de seu amor não correspondido por Stephen, declara-se:

MISTRESS ANDREWS, *sorridente*: Sim, tu es o lar apazível, o sono sem remorso, as belas crianças a vir! Tu es a noiva que se ama. Tu te chamas a alegria de viver... E bem! Eu, eu sou aquela pela qual, cedo ou tarde, quer-se

---

SERGIUS, *masqué, en costume sombre, paraissant tout-à-coup, près de la duchesse d'Hamilton*: Ainsi, tu évoques les vivants ?...

LADY HAMILTON: Ils sont aussi difficiles à ressusciter que les morts ! [...]

SERGIUS, *lui tendant sa main nue et ouverte*: Une preuve ? [...]

LADY HAMILTON: Ah! Tu es un être exceptionnel – Il y en a dans tous les siècles!... [...] mais comme la base de ta vie est frappée d'un signe de mystérieuse malédiction, tu seras vaincu par le grain de sable...

SERGIUS: Il me semble avoir déjà entendu ta voix, sybille d'enfer, et je veux ... (*il fait un mouvement, Morgane lui saisit le poignet*) »

<sup>93</sup> « [la femme froide] nous est présenté comme une femme dont l'intellect et les connaissances sont plus humains, qui a renoncé à tout commerce ordinaire avec l'humanité et qui ne se résout à vivre que pour mener à bien un projet dont la nature probablement très égoïste n'est jamais dévoilée. Elle est tellement indifférente au plaisir et à douleur que c'est à peine qu'elle se sent vivre et elle se croit décidément incapable d'aimer. »

<sup>94</sup> « SARA: [...] Toutes les faveurs des autres femmes ne valent pas mes crautés! Je suis la plus sombre des vierges. Je crois me souvenir d'avoir fait tomber des anges. Hélas! Des Fleurs et des enfants sont morts de mon ombre. Laisse-toi séduire! – Je t'apprendrai les syllabes merveilleuses qui enivrent les vins de l'Orient. » (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.2, p.658)

morrer [...] (*continuando, quase a si mesma*) eu, que só posso amar ou odiar com violências natais, que exalta ainda o exílio, eu, penetrada por uma hereditária fatalidade e que terríveis lendas cercam... (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.1, p.534)<sup>95</sup>

O caráter sombrio dessa *femme fatale*, em oposição ao de Ruth, é abordado pelo próprio Villiers no *Avis au lecteur* da peça, onde ele analisa a composição dos personagens principais:

Mistress Andrews é o reflexo sombrio deste feudalismo do qual lorde Cecil representa o caráter luminoso [...]. O personagem dessa mulher é feito de uma coesão de elementos intelectuais e sensitivos de uma ordem elevada demais por ser estritamente humana. Particularidades desse caráter parecem ultra femininos. É por isso que, para legitimá-los em mistress Andrews, eu tive que envolvê-la de um halo legendário, fazendo dela um tipo de Melusina americana. [...] [Por outro lado] Ruth Moore é a personificação da terra americana dessa época: terra sempre pela metade divorciada da Inglaterra, sempre pela metade livre, livre enfim. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.1, p.414-15)<sup>96</sup>

Quanto ao embate entre os *vivants*, lorde Cecil e Stephen, Villiers também se pronuncia: “Lorde Cecil é uma personalidade considerável dessa época, eu encarnei nele então, sob um véu de circunstâncias, quase todas imaginárias, o princípio do Monarquismo, como eu encarnei em Stephen Ashwell o princípio da Liberdade.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.1, p.414)<sup>97</sup>

Lançando mão deste mesmo recurso, de encarnar nos personagens princípios transformando-os em seus porta-vozes, Villiers figura no duelo entre o *vivant* Axël e o *spectre* Kaspar, uma disputa metafísica entre as ordens do Ideal e do real, mais intensa e fatal que a de Samuel e Goetz:

AXËL, *sorrindo*: Aqui eu não tenho mais contas a prestar; neste ponto eu não admito juiz. Aquiescências, queixas, estupor me encontrariam igualmente

<sup>95</sup> « Mistress ANDREWS, *souriante*: Oui, tu es le foyer paisible, le sommeil sans remords, les beaux enfants à venir! Tu es la fiancée que l'on aime ! Tu t'appelles la joie de vivre... Eh bien ! moi, je suis celle dont, tôt ou tard, on veut mourir. [...] (*continuant, presque à elle-même*)... moi, qui ne peux aimer ou haïr qu'avec des violences natales qu'exalte encore l'exil, moi, pénétrée d'une héréditaire fatalité et que d'affreuses légendes environnent... » C.f : Acte cinquième, scène IV.

<sup>96</sup> « Mistress Andrews est le reflet sombre de cette féodalité dont lord Cecil représente l'aspect lumineux. [...] Le personnage de cette femme est fait d'une cohésion d'éléments intellectuels et sensitifs d'un ordre beaucoup trop élevé pour être strictement humain. Des particularités de ce caractère semblent ultra-féminines. C'est pourquoi, pour les légitimer en mistress Andrews, j'ai dû l'entourer d'un halo légendaire, en faire une sorte de Mélusine américaine. [...] [Par l'autre côté] Ruth Moore est la personnification de la terre américaine à cette époque ; terre toujours à moitié divorcée de l'Angleterre, toujours à moitié libre, libre enfim. »

<sup>97</sup> « Lord Cecil est une personnalité considérable de cette époque ; j'ai donc, sous un voile de circonstances, à peu près toutes imaginaires, incarné en lui le principe du Royalisme, comme j'ai incarné en Stephen Ashwell le principe de la Liberté. »

insensível; em minha “consciência” só eu tenho capacidade para deliberar, eu decido: e tudo está dito.

O COMENDADOR: Estas desvergonhadas convicções são apenas sobre-humanas, senhor, o que é pouca coisa.

AXËL, *se levantando*: Sois livre para tentar em vão acreditar nisso. Mas o valor de vossos motivos estando reduzido a nada, os debates estão fechados. [...] Tu és nada e eu te nego, sem temer um só remorso. Eu não te quero mal, eu não te enxergo. Para mim és inanimado: és a eterna mariposa que, por si mesma, correu destruir-se na eterna chama... (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2005, p.126-27, grifo do autor)<sup>98</sup>

Esse duelo metafísico, que encarna axiologicamente dois princípios de vida diametralmente opostos, é o que engendra a trama de *La Révolte*, porém se em *Axël* o Ideal acaba por sobrepujar o real já, que Axël mata Kaspar, negando qualquer relação com a humanidade, nessa peça, a *vivante* Élisabeth não consegue leva-lo a cabo e é por isso que, na última cena, ela volta para casa depois de ter anunciado seu exílio ao *passant* Félix:

Muito tarde: eu não tenho mais alma – Quando através dos vidros do carro eu quis ver qual ar tinha a noite, quando meu peito, ávido de liberdade e inchado de tristeza, se levantou, eu arreepei do frio do exílio. Eu me sentia como que com cadeias de chumbo. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.1, p. 405)<sup>99</sup>

Élisabeth, incorporando o idealismo, tenta impor-se, mas se frustra ao constatar que não existe lugar para isso no mundo real, visto que qualquer ensejo de sonho e fantasia será anulado pelos dogmas positivistas. Assim, ela acaba por render-se:

Nada de romanesco para me reprovarem na hora da morte. Eu estou presa a um infeliz que me matou. A morte alcançou a *vivante*! ... Meu lugar é realmente aqui! Não existe saída possível! Eu devo ficar. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.1, p. 406, grifo nosso)<sup>100</sup>

<sup>98</sup> « AXËL, souriant: Ici, je n'ai plus de comptes à rendre; sur ce point je ne puis admettre de juge. Assentiments, blames, stupeurs, me trouveraient également insensible; en ma 'conscience', j'ai, seul, qualité pour délibérer, je décide: - et tout est dit.

LE COMMANDEUR: Ces éhontées convictions ne sont que surhumaines, monsieur, ce qui est peu de chose.

AXËL, se levant: Libre à vous d'essayer en vain de le croire. – Mais la valeur de vos motifs étant réduite à néant, les débats sont clos. [...] Tu es néant et je te nie, sans craindre un seul remords. Je ne t'en veux pas, je ne te vois pas. Pour moi, tu es inanimé: tu es l'éternel phalène qui, de lui même, est accouru se détruire à l'éternel flambeau. » (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.2, p.619-20) - C.f: Deuxième partie, scène XII

<sup>99</sup> « Trop tard : je n'ai plus d'âme – Lorsque à travers les vitres de la voiture j'ai voulu regarder quel air avait la nuit, lorsque ma poitrine, avide de liberté et gonflé de tristesse, s'est soulevée, j'ai frissonné du froid de l'exil. Je me sentais comme des chaînes de plomb. »

<sup>100</sup> « Pas de choses romanesques à me reprocher à l'heure de la mort. Je suis rivée à un malheureux qui m'a tuée. La mort a saisi *la vivante* !... Ma place est bien réellement ici ! Il n'y a pas d'issue possible ! Je dois rester. »

Como uma *vivante*, Élisabeth decreta a morte dos seus planos de evasão para uma realidade plena e condena-se, por não ter coragem suficiente, a tomar lugar junto à realidade vil. Dessa forma, ela volta, volta ao lar e aos seus afazeres tal como no início da peça:

ÉLISABETH, *com um doce sorriso*: E quando eu penso, meu amigo, que eu falava de abandonar-vos no momento do balanço do semestre! ... Enfim, isso não tinha o senso comum? ...  
 FÉLIX, *encantado*: Pois bem! ... Tu vês! ... Olha só, é uma palavra que prova que tu estás bem curada. Dê-me a mão. Façamos as pazes – Eh! Em que se transformam os sonhos diante dessa boa realidade? – A Poesia, - sim um ataque! ...  
 (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.1, p. 407)<sup>101</sup>

Com relação a *L'Évasion*, a peça presentifica, como já foi anteriormente citado, um movimento ascensional de regeneração e redenção, de inspiração hugoliana, fazendo que Pagnol saia da categoria dos *spectres* unindo-se a Lucien e Marianne na dos *passants*.

MARIANNE, *de joelhos, como que meio adormecida, lutando contra o narcótico*: Meu Deus, que nos abençoou, tenhais piedade desse pobre infeliz que está lá, morrendo de miséria, de frio, de fome, sobre as pranchas... da prisão... onde ele está quase afogado! – Façais com que ele encontre um coração que não o rejeite, um asilo, uma esperança! Façais que ele chore, se for culpado, e que por sua vez, ele perdoe! É nosso irmão, é vosso filho como nós, façais que ele se salve aqui em baixo ... (*Ela inclina a cabeça sobre o ombro de Lucien*) e nos céus! [...]  
 PAGNOL: [...] Não é um homem e uma mulher, são pequenos bons deuses! Eu, eu não quero fazer este serviço. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.2, p. 692)<sup>102</sup>

Desse modo, Pagnol, à vista da bondade de Lucien e Marianne, representantes da moral cristã, reconsidera seus princípios e renuncia a sua vida criminosa sendo que, ao final, ele deixa-se levar, sem nenhuma relutância, pelas autoridades mesmo sabendo da sua condenação à morte.

<sup>101</sup> « ÉLISABETH, *avec un doux sourire*: Et quand je pense, mon ami, que je parlais de vous quitter au moment de la balance du semestre!... Enfin, cela n'avait pas le sens commun? ...  
 FÉLIX, *sous le charme*: Allons donc! ... Tu vois! ... Tiens, c'est un mot qui me prouve que tu es bien guérie. Donne-moi la main. Faisons la paix. – Eh! que deviennent les rêves devant cette bonne réalité? – La Poésie, - oui ... – une attaque ! »

<sup>102</sup> « MARIANNE, *à genoux, comme à demi endormie, luttant contre le narcotique* : Mon Dieu, qui nous avez bénis, ayez pitié de ce pauvre malheureux qui est là-bas, mourant de misère, de froid, de faim, sous les planches... du baignoire... où il est à demi noyé ! — Faites qu'il trouve un cœur qui ne le repousse pas, un asile, une espérance! Faites qu'il pleure, s'il fut coupable, et qu'à son tour il pardonne! C'est notre frère, c'est votre fils comme nous, faites qu'il se sauve ici-bas...(*Elle incline la tête sur l'épaule de Lucien.*) et dans les cieux! [...]  
 PAGNOL : [...] C'est pas un homme et une femme, ça: c'est des petits bons dieux ! J'aime pas à faire c't'ouvrage-là, moi. »

Destarte, mesmo que alguns personagens, como as *femmes fatales*, apresentem traços contrastantes, eles são destituídos de uma tipificação psicológica para figurar, em um tom melodramaticamente maniqueísta, a alegoria das forças contrárias às quais a psique humana é submetida; como nota Knowles (1972), eles são mais princípios ou símbolos do conflito entre real e Ideal do que propriamente seres humanos. Neste intento, Parisse (2004) alega que tal categorização garante às peças villierianas um tom de parábola já que os personagens são, na verdade, despersonalizados e desfigurados, ou seja, despojados de uma forma, de uma encarnação humana. Ora, não seria essa despersonalização, mais que um indício de inabilidade do autor, um apontamento para o teatro moderno? Segundo Sarrazac (2011, p.49) sim, já que o esvaziamento da identidade do personagem, no que tange à caracterização psíquica, remeteria à “última etapa de desmistificação da arte para a modernidade, a crise do personagem”, proveniente, por conseguinte, da dissolução da fábula e da estrutura dialógica do drama, marcos do drama moderno.

Deste modo, podemos perceber que, a obra dramática villieriana apresenta muitos referenciais românticos e melodramáticos permitindo até mesmo rastrear seus empréstimos de grandes dramaturgos românticos, porém, ela já apresenta traços que iriam ser intensificados pelos simbolistas e pelo teatro moderno. Trata-se, então, de uma obra de transição em que as duas estéticas se tencionam.

Assim, se a tendência vanguardista de história da literatura reconhece uma obra pela primazia de seus elementos inovadores, ela deixa de lado o fato de que sua composição é enriquecedora pela coexistência, porosidade e tensões de tendências estéticas diversas; em Villiers, ser moderno e ser vanguarda é, antes de tudo, quebrar paradigmas, mas não necessariamente no sentido de destruí-los para construir um discurso novo, mas reconstruí-los a partir das tendências diversas que habitam sua obra.

Nessa perspectiva, na parte que segue, iremos mostrar como os termos “moderno” e “vanguarda” foram se modificando com a evolução da estética romântica que iria culminar no Decadentismo e Simbolismo no final do século XIX e como essas modificações fertilizam a dramaturgia villieriana engendrando-a.

### 1.2.1 Romantismo, Decadentismo e Simbolismo

*Cada arte tem os seus períodos de florescimento e de frutificação, períodos que são precedidos de verdor e seguidos dos de seca. É que as criações artísticas e os produtos artísticos são obras do espírito, quer dizer, não são manifestações da natureza, não atingem pelo mesmo e único processo o seu estado definitivo e perfeito, mas realizam-se por momentos diferentes que diremos de crescimento, maturação e decrepitude, ou de esboço, desse envolvimento, aperfeiçoamento e decadência. (HEGEL, 1997, p. 4)*

Segundo Calinescu em *Five faces of modernity* (1987), a ideia de modernidade está diretamente associada à perspectiva judaico-cristã da história, o que implica na sucessão do tempo de forma linear e horizontal de modo que o passado anuncia o futuro, tornando-o irreversível, opondo-se ao modelo arquetípico do tempo dos gregos que, por sua vez, organiza-se de modo vertical, prefigurando um modelo transcendente e reversível dos acontecimentos. Na esteira dessa noção escatológica da passagem do tempo, os termos vanguarda e decadência entrecruzam-se e adquirem, sobretudo na segunda metade do século XIX, ora uma conotação de progresso, ora de destruição.

Assim, surge na França um grupo de poetas que, cansados das velhas formas da poética francesa e entediados com o modo de vida burguês, busca uma nova forma de expressão mais afeita ao devir da civilização. Inspirados por Baudelaire e Mallarmé e chefiados por Verlaine, esses poetas, nomeados como poetas decadentes (e, posteriormente, simbolistas), contribuíram efetivamente para uma revolução das formas poéticas da arte francesa do final do século XIX, ainda apegada aos valores aristotélicos de mimesis expressos pelo realismo e o naturalismo.

A título de esclarecimento semântico e axiológico, tratarei, em um primeiro momento, das implicações histórico-estéticas trazidas pelos termos ‘modernidade’, ‘vanguarda’ e ‘decadência’ na segunda metade do século XIX, bem como a conexão entre ambos. Posteriormente, traçarei brevemente um paralelo entre os movimentos decadentista e simbolista, ora aproximando-os, ora distinguindo-os.

A batalha entre o velho e o novo, o antigo e o moderno é inerente à história da civilização ocidental tendo em vista a perspectiva linear da passagem do tempo tal se como flagrou na *Querela dos Antigos e Modernos*<sup>103</sup> e a reivindicação de renovação das formas passa a ser uma constante. Desse modo, o termo ‘moderno’ passa a ter uma legitimidade histórica com o

---

<sup>103</sup> Trata-se de um episódio da literatura francesa no século XVII em que travou-se uma luta entre Antigos, os partidários do modelo artístico greco-romano e os Modernos, aqueles que ansiavam por uma estética mais próxima à sociedade contemporânea, inspirada no cristianismo, por exemplo.

advento do Romantismo, pois foi o primeiro movimento a investir-se, programaticamente, contra a visão clássica. Desde a concepção escatológica do tempo até o questionamento da noção de mimesis, tudo fora litigado e colocado em perspectiva pela visão romântica, operando-se uma verdadeira revolução do espírito da época:

Romantismo e revolução são essencialmente parentes. No Romantismo, o pensamento libera-se do rigor dedutivo do racionalismo cartesiano e newtoniano, a imaginação libera-se do domínio da lógica. [...] O Romantismo são os átomos do espírito e da sociedade sacudidos e postos em movimento pela queda do Antigo Regime e pelo declínio da vitalidade imaginativa no racionalismo clássico. (STEINER, 1965, p.88)<sup>104</sup>

Diante disto, o conceito de belo foi subvertido: se para os clássicos o belo remetia a algo universal e utópico, para os românticos, o conceito foi relativizado e submetido ao aspecto histórico e cultural, o que foi incorporado pela máxima de Stendhal (1783-1842), “Taste is fashion”.<sup>105</sup>

O novo tipo de beleza era baseado no ‘característico’, nas várias possibilidades oferecidas pela síntese do ‘grotesco’ e do ‘sublime’, no ‘interessante’ e em outras semelhantes categorias que substituíram o ideal da perfeição clássica. A perseguição da perfeição passou a ser vista como uma tentativa de escapar da história e um atalho rumo ao ‘academicismo’. Especialmente na França, onde os jovens e rebeldes românticos foram confrontados com os mais teimosos e tacanhos preconceitos neoclássicos, os partidários do novo movimento foram forçados a usar, inequivocamente o quanto possível, o argumento do relativismo histórico. (CALINESCU, 1987, p. 38, grifos do autor)<sup>106</sup>

Em razão do caráter revolucionário do movimento, o epíteto “moderno” passa, a partir de então, a ser atribuído a essa visão romântica do belo em oposição ao ideal clássico, tal como Hugo (1988, p.25-26) no *Prefácio de Cromwell*:

Eis um princípio estranho para a Antiguidade, um novo tipo introduzido na poesia. E, como uma condição a mais no ser modifica todo o ser, eis uma nova

<sup>104</sup> « Romantisme et révolution sont essentiellement parents. Dans le romantisme la pensée se libère de la rigueur déductive du rationalisme cartésien et newtonien ; l’imagination se libère de la fêrule de la logique. [...] Le romantisme, c’est les atomes de l’esprit et de la société secoués et mis en mouvement par la chute de l’Ancien Régime et par le déclin de la vitalité imaginative dans le rationalisme classique. »

<sup>105</sup> Do inglês, “gosto é moda” (STHENDAL apud CALINESCU, 1987, p.39, grifos do autor)

<sup>106</sup> “The new type of beauty was based on the ‘characteristic’, on the various possibilities offered by the synthesis of the ‘grotesque’ and the ‘sublime’, on the ‘interesting’ and on other such related categories that had replaced the ideal of classical perfection. The pursuit of perfection came to be regarded as an attempt to escape history and the shortest way toward ‘academicism’. Especially in France, where the young and rebellious romantics had been confronted with the most stubborn and narrow-minded neoclassical prejudices, the partisans of the new movement were forced to use as unambiguously as possible the argument of historical relativism.”



forma que se desenvolve na arte. Este tipo é o grotesco. Esta forma, é a comédia. E aqui, permita-nos insistir, pois acabamos de indicar o traço característico, a diferença fundamental que separa, em nossa opinião, a arte moderna da arte antiga, a forma atual da forma extinta, ou para nos servirmos de palavras mais vagas, porém, mais acreditadas, a literatura *romântica* da literatura *clássica*. (grifo do autor)

Segundo Calinescu (1978), Stendhal também foi um dos primeiros a referir-se ao Romantismo, não somente como um estilo, mas como um marco da modernidade, o que contribuiu para que os termos “romântico” e “moderno” fossem tomados como sinônimos: “No início do século XIX, a palavra ‘romântico’, um sinônimo de ‘moderno’ em uma acepção mais ampla, designava todos os aspectos esteticamente relevantes da civilização cristã, vista como um período distinto da história do mundo.” (CALINESCU, 1987, p.37, grifos do autor).<sup>107</sup>

No entanto, justamente devido a este aspecto amplamente inovador, a revolução estética proposta pelos românticos não foi unânime e encontrou muita resistência entre seus contemporâneos levando Stendhal a proclamar “É necessário coragem para ser romântico ... um escritor necessita tanta coragem quanto um soldado.”<sup>108</sup> Segundo Calinescu (1987), essa analogia militar remetia a um sentimento messiânico dos românticos já que eles se viam como guerreiros que liderariam a humanidade em uma cruzada contra a ditadura da lógica pelo apelo à sensibilidade, ao lirismo, desbravando conteúdos inconscientes, até então, pouco explorados.

A sensibilidade tomou proporções que não havia na antiguidade. Este tipo de dor, que nossos tempos chamam de melancolia, nasce de uma inquietação particular cujo nome os antigos ignoraram [...]. Os antigos se contentavam com a Natureza: o que dizer ao moderno agitado pelo sentimento do Infinito e que espera daí satisfazer-se nesse mundo? (SAINT-BONNET apud DEDEYAN, 1968, p. 269)<sup>109</sup>

Perturbados pela cisão entre razão e emoção, belo e o feio, o grotesco e o sublime, os românticos padeceram, tal como foi exposto na parte precedente, de um melancólico *mal de siècle* e acreditavam que sua superação se daria através da reconciliação entre esses opostos, o que levaria o ser humano a se reconciliar com o Infinito. A missão romântica era, então, conduzir a humanidade a reaver seu Paraíso perdido.

<sup>107</sup> “At the beginning of the nineteenth century, the word ‘romantic’, a synonym for ‘modern’ in the broadest acceptation, designated all the aesthetically relevant aspects of Christian civilization, seen as a distinct period in world history. “

<sup>108</sup> “One needs courage to be romantic...a writer needs almost as much courage as a soldier.”

<sup>109</sup> « La sensibilité a pris des proportions qu'elle n'avait pas dans l'antiquité. Cette sorte de douleur que nos temps appellent mélancolie naît d'une inquiétude particulière dont les anciens ont ignoré le nom. Elle semble venir aujourd'hui à la suite de toute grande faculté [...]. Les anciens se contentaient de la nature : que dire au moderne agité du sentiment de l'Infini et qui s'attend à y donner une satisfaction en ce monde ? »

Todavia, durante a primeira metade do século XIX, a noção de modernidade sofreu um revés e a sua aceção sócio-histórica foi apartada da sua aceção estética, ecoando a subdivisão entre o drama romântico de caráter social e o drama de veia poética:

[...] em algum momento da primeira metade do século XIX, uma **irreversível separação ocorreu entre modernidade como estágio na história da civilização ocidental** – produto do progresso tecnológico e científico, da revolução industrial, da ampla modificação econômica e social trazida pelo capitalismo – e **a modernidade tal como conceito estético**. Desde então, a relação entre as duas modernidades tem disso irreduzivelmente hostil, mas não sem permitir, ou até mesmo estimular, a variedade de mútuas influências na raiva da destruição de cada uma. (CALINESCU, 1987, p.41, grifos nossos)<sup>110</sup>

Logo, de um lado, a ideia de modernidade, reivindicada pelo sistema de valores burguês, fazendo referência aos ideais de progresso, ao culto da razão e da liberdade, ao pragmatismo e ao materialismo; de outro, (diametralmente oposto) encontra-se a modernidade estética que tem como pauta a oposição radical a todo esse ideário burguês, pejorativamente alcunhado de filistinismo. É o que nos revela Élisabeth, em *La Révolte*, ao falar da filosofia “pragmática” pela qual ela foi criada e com a qual ela acaba por romper:

Eu me lembro que meu pai, frequentemente, me falava como a uma pessoa grande. Era um homem de alguma inteligência. Ele me dizia, durante os passeios, ao me mostrar os vagões, os fios elétricos, o gás, a fumaça: “Olha, criança! Veja ao seu redor a Obra humana que marcha, a Ciência que se desenvolve e que liberta! As invenções plenas de força e de grandeza! O passado, é a infância. É há apenas cem anos que o homem, tendo renunciado às superstições e aos sonhos, pode elevar a cabeça sob o grande sol! Seja, então, uma mulher positiva; seja honesta e seja rica; o resto é vaidade!” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t. 1, p. 394)<sup>111</sup>

Desse modo, sob a égide da rebelião antifilistina, o movimento da “Arte pela Arte”, ao qual Villiers se uniu brevemente, nasce como uma tentativa de transgredir as convenções burguesas no intuito de *épater les bourgeois*<sup>112</sup>, tal como postulava Théophile Gautier (1811 -

<sup>110</sup> “[...] at some point during the first half of the nineteenth century an **irreversible split occurred between modernity as a stage in history of Western civilization** – a product of scientific and technological progress, of the industrial revolution, of the sweeping economic and social changes brought by capitalism – **and modernity as an aesthetic concept**. Since then, the relations between the two modernities have been irreducibly hostile, but not without allowing and even stimulating a variety of mutual influences in their rage of each other’s destruction.”

<sup>111</sup> « Je me souviens que mon père me parlait souvent comme à une grande personne. C’était un homme de quelque intelligence. Il me disait, à la promenade, en me montrant les wagons, les fils électriques, le gaz, la fumée : ‘Tiens, enfant ! vois autour de toi l’ Œuvre humaine qui marche, la Science qui se déploie et qui délivre ! Les inventions pleines de force et de grandeur ! Le passé, c’est l’enfance. C’est depuis cent ans, à peine, que l’homme, ayant renoncé aux superstitions et aux rêves, peut lever le front sous le grand soleil ! Sois donc une femme positive ; sois honnête et sois riche ; le reste, c’est vanité !’. »

<sup>112</sup> Do francês, « escandalizar os burgueses »

1872). Os artistas pertencentes a esse grupo pretendiam libertar a arte de todas as suas amarras tirânicas exteriores, purificando-a e reduzindo-a ao seu essencial. Nesse intento, esse movimento conduz a arte a uma autoconsciência e autoreferencialidade, tal qual o postulado por Baudelaire:

Um monte de gente crê que o objetivo da poesia é um ensinamento qualquer, que ela deve ora fortificar a consciência, ora aperfeiçoar os costumes, ora demonstrar o que quer que seja útil, mas a poesia não tem outro objetivo senão Ela mesma [...]. A poesia não pode, sob pena de morte ou erro, assimilar-se à ciência ou à moral, ela não tem a verdade como objeto, ela só tem Ela mesma. (BAUDELAIRE apud DEDEYAN, 1968, p. 151)<sup>113</sup>

Segundo Calinescu (1987, p. 4), Baudelaire foi um dos primeiros artistas a inaugurar a modernidade estética atacando não somente a tradição, personificada pela estética clássica, mas a acepção burguesa de modernidade, engendrada pelo modo de produção capitalista e as descobertas científicas, (re) inaugurando, assim, um novo conceito de belo:

Historicamente, Baudelaire, um dos primeiros artistas a opor a estética moderna não somente à tradição, mas também à modernidade prática da civilização burguesa, ilustra o intrigante momento em que a velha noção universal do belo ruiu a ponto de alcançar um delicado equilíbrio com seu contra-conceito moderno, a beleza da transitoriedade.<sup>114</sup>

Assim, a arte como religião, o culto do artificial e a hostilidade contra o burguês são elementos presentes na poética baudelairiana que reconfiguraram a noção de belo preconizada pela modernidade estética. E, no cerne dessa questão, encontra-se o questionamento da mimesis aristotélica a partir da ideia da supremacia da imaginação e da criatividade artística sobre o real, transmitida pela ideia neoplatoniana das correspondências:

É importante frisar que para Baudelaire, ‘modernidade’ não é a ‘realidade’ a ser copiada pelo artista, mas em última instância, o trabalho da sua imaginação pela qual ele penetra além da banalidade das aparências observáveis, no mundo das ‘correspondências’, onde efemeridade e eternidade são um. Desde Baudelaire, a estética da modernidade tem sido consistentemente uma estética

<sup>113</sup> « Une foule de gens se figurent que le but de la poésie est un enseignement quelconque, qu'elle doi tantôt fortifier la conscience, tantôt perfectionner les moeurs, tantôt enfin démontrer quoi que ce soit utile... mais la poésie n'a d'autre but qu'Elle-même [...]. La poésie ne peut pas, sous peine de mort ou de défaillance, s'assimiler à la science ou à la morale, elle n'a pas la vérité pour l'objet, elle n'a qu'Elle-même. »

<sup>114</sup> “Historically, Baudelaire, one of the first artists to oppose aesthetic modernity not only to tradition but also to the practical modernity of bourgeois civilization, illustrates the intriguing moment when the old notion of universal beauty had shrunk enough to reach a delicated equilibrium with its modern counterconcept, the beauty of transitoriness.”

da imaginação, oposta a qualquer tipo de realismo. (CALINESCU, 1978, p.55, grifos do autor)<sup>115</sup>

Berardinelli (2007) em “Quatro tipos de modernidade” reafirma tal ideia ao dizer que o afastamento da realidade, “a fuga ao notório para proceder à exploração do ignoto” é ao mesmo tempo um tipo de modernidade, ao qual ele atribuiu o nome de obscuridade, e uma forma de provocação já que a negação sistemática do senso comum aliada ao rechaço da própria comunicação faz parte tanto de uma estratégica estética que visa à renovação quanto a criação de uma linguagem cifrada, inaudível ao filistinismo burguês: “a Natureza se anima de ‘correspondências’, cada aparência imediata remete a um além, a uma ‘substantia’ que a *sottise* e a *bêtise* do burguês não intuem ou desprezam.” (BERARDINELLI, 2007, p. 137, grifos do autor). É por isso que a crise da mimesis aristotélica ocasionou a crise da representação já que a partir do momento que o poeta se livra da imposição da convenção do real, ele torna-se livre para comunicar seus anseios mais profundos e isso exige um novo tipo de linguagem que está além da instrumental:

[O poeta] elabora, enfim, uma língua especial, privilegiada ou intencionalmente doentia, que se distancia da língua instrumental e comunicativa: uma língua mais pura, narcisisticamente introvertida, fria e definitiva como uma lápide tumular, ou impenetrável como um ‘jargão’ esotérico. (BERARDINELLI, 2007, p. 133, grifos do autor)

Por conseguinte, a autoreferencialidade da linguagem, na esteira da *Arte pela arte* e da poética baudelairiana, seria levada às últimas consequências pelos poetas do final do século XIX, sobretudo por Stéphane Mallarmé (1842-1898) e consistiria no objeto de experimentalismos das vanguardas do século XX. Desse modo, o Simbolismo e o Decadentismo – movimentos da arte pós-romântica – vêm subverter qualquer resquício dos valores clássicos, inaugurando o moderno: “C’est la tombée de la nuit après le long déclin du jour.”<sup>116</sup>.

Gosto da palavra decadência toda cintilante e púrpura e de ouro. Evidentemente retiro-lhe qualquer imputação injuriosa e qualquer ideia de degradação. Esta palavra supõe, ao contrário dos pensamentos refinados de extrema civilização, uma grande cultura literária, uma alma capaz de voluptuosidades intensivas. (VERLAINE apud MORETTO, 1989, p. 180)

<sup>115</sup> “It’s important to stress that for Baudelaire ‘modernity’ is not a ‘reality’ to be copied by the artist but, ultimately, a work of his imagination by which he penetrates beyond the banality of observable appearances into world of ‘correspondences’ where ephemerality and eternity are one. Since Baudelaire, the aesthetics of modernity has been consistently an aesthetics of imagination, opposed to any kind of realism.”

<sup>116</sup> “É o cair da noite depois do longo declínio do dia.” (STEINER, 1965, p.90)

Ao romper com o convencionalismo clássico, como pressuposto da arte como mera representação do real, e ao contestar a ideia de verdades e valores absolutos, a modernidade romântica forja o valor de vanguarda que, por sua vez, só tomaria corpo com o Decadentismo na metade do século XIX. Esse valor tem como base a concepção histórica e escatológica dos fatos e, tal como fora anteriormente mencionado, inaugura a noção relativista do devir:

[...] a partir da contestação romântica, surge uma sequência cada vez mais rápida de vanguardismos: nenhum valor mais se sustenta, todos estão abalados em sua base. Esse fenômeno, tão característico do nosso tempo, faz sua primeira aparição sensível com o Romantismo. Por isso não é descabido dizer que o fenômeno do Romantismo já traz o selo de nossa atualidade, quando em face do esboroamento do que era tradicionalmente consagrado e válido, cada indivíduo surgindo, estabelece um novo valor, um novo vanguardismo, uma nova expressão. (GUINSBURG, 1978b, p. 279)

O termo *avant-garde* (do francês, vanguarda) ganhou uma forte implicação militar após a Revolução Francesa e fora reivindicado por Saint Simon<sup>117</sup> para aludir ao papel de agente social do artista. Para ele, o artista é um comandante de alto escalão que tem a honra de estar no front de batalha conduzindo a sociedade ao progresso social. Essa acepção messiânica do termo ganharia ares de militância artística já que a revolução estética, se levada a cabo, poderia conduzir a humanidade a uma revolução social:

(Em 1870) o termo vanguarda, enquanto ainda preservava seu amplo significado político, veio designar um pequeno grupo de avançados escritores e artistas que transferiam o espírito de crítica radical das formas sociais para o domínio das formas artística [...]. Eles acreditavam que revolucionar a arte era o mesmo que revolucionar a vida. (CALINESCU, 1987, p. 112)<sup>118</sup>

Assim, tal como o termo “modernidade” que sofrera uma ruptura semântica na primeira metade do século XIX, o termo “vanguarda” conheceu o mesmo destino e, a partir da segunda metade do século XIX, ganhou uma acepção ora política ora artística. Se aquela remete-se a uma luta pelo bem-estar social, incorporada pelas teorias saintsimonistas e marxistas, esta o faria tendo em vista a crença no grande potencial revolucionário da arte. Apesar das diferenças, por vezes irreconciliáveis, ambas partem do mesmo pressuposto: a negação do sistema de valores burgueses.

<sup>117</sup> Conde de Saint-Simon (1760 - 1825): pensador e teórico social francês.

<sup>118</sup> “(In 1870) the term *avant-garde*, while still preserving its broad political meaning, came to designate the small group of advanced writers and artists who transferred the spirit of radical critique of social forms to the domain of artistic forms (...). For they believed that to revolutionize art was the same as to revolutionize life.”

[...] A vanguarda propriamente não existiu antes do último quarto do século XIX, muito embora toda época tenha seus rebeldes e negadores. Os mais proeminentes estudiosos da vanguarda tendem a concordar que seu aparecimento está historicamente conectado com o momento em que alguns artistas socialmente ‘alienados’ sentiram a necessidade de romper e derrubar completamente todo o sistema de valores burgueses, com todas as suas filistinas pretensões de universalidade. (CALINESCU, 1987, p. 119, grifos do autor)<sup>119</sup>

Segundo Calinescu (1978), a modernidade estética propalada pela poética baudelairiana viabilizou o aparecimento das vanguardas artísticas cujo espírito rebelde foi, na época, materializado pela Decadência de modo tal, que um termo era tomado pelo outro:

A tradição é rejeitada com crescente violência e a imaginação artística começa a alardear a exploração e o mapeamento do domínio do transitório. A modernidade abriu o caminho para as rebeldes *vanguardas*. Ao mesmo tempo, ela volta-se contra si e, vendo a si própria como *decadência*, dramatiza seu sentido profundo de crise. As noções aparentemente contraditórias de vanguarda e decadência tornam-se quase sinônimas e, sob algumas circunstâncias, podem até mesmo intercambiar-se. (CALINESCU, 1978, p.5, grifos do autor)<sup>120</sup>

Destarte, a partir da década de 70 na França, surge um movimento, “espremido entre o Naturalismo e o Simbolismo”<sup>121</sup>, o Decadentismo ou Decadismo. Oriundo do termo decadência, esse movimento, sentindo o peso do iminente final de século – com todas suas implicações apocalípticas de fim do mundo – e vivenciando um estado de lassidão permanente por ter que viver em uma sociedade à qual sentia-se inadaptado, reivindica uma nova estética que iria abrir as portas para a arte moderna do século XX:

No fim do século XIX, quando a consciência histórica do tempo generalizou-se e que a primeira modernidade deixou de ser compreendida, **modernidade e decadência tornaram-se sinônimas**, pois a renovação incessante implica obsolescência súbita. A passagem do novo para o velho é, a partir daí instantânea. (COMPAGNON, 2003, p.38, grifo nosso)

<sup>119</sup> “[...] the avant-garde proper did not exist before the last quarter of the nineteenth century, although every epoch has its rebels and negators. The most prominent students of the avant-garde tend to agree that its appearance is historically connected with the moment when some socially ‘alienated’ artists felt the need to disrupt and completely overthrow the whole bourgeois system of values with all its philistine pretensions to universality.”

<sup>120</sup> “Tradition is rejected with increasing violence and the artistic imagination starts priding itself on exploring and mapping the realm of the ‘not yet’. Modernity has opened the path to the rebellious *avant-gardes*. At the same time, modernity turns against itself and, by regarding itself as *decadence*, dramatizes its own deep sense of crisis. The apparently contradictory notions of avant-garde and decadence become almost synonymous and, under certain circumstances, can even be interchangeably.”

<sup>121</sup> C.f. MORETTO, 1989, p. 14

De acordo com Calinescu (1978), muito embora o termo decadência (no latim, *decadentia*) não tenha sido usado antes da Idade Média, seu conceito é muito mais antigo e pode ser encontrado, por exemplo, na essência da filosofia platoniana. Segundo essa filosofia, o mundo sensível – o real – seria uma mera sombra degenerescente do mundo das ideias – o Ideal – e tal cisão implicaria um conceito metafísico de decadência, explorado pela teoria baudelairiana das correspondências. Esse termo pode ser, igualmente, associado à ideia de declínio presente nas tradições judaico-cristãs mediante a perspectiva escatológica do tempo. Nela, o progresso está diretamente relacionado à obsolescência já que a passagem do tempo conduz, fatalmente, ao final dos tempos: “Decadência torna-se, assim, o angustiante prelúdio para o fim do mundo.”<sup>122</sup> As obras desse período eram, desse modo, ricas em referência ao crepúsculo, ao outono, à senescência – metáforas do ocaso:

Há também nesta palavra um certo langor feito de importância resignada e talvez de pesar por não ter podido viver em épocas robustas e grosseiras de fé ardente, à sombra das catedrais. Podemos aplicar esta palavra de forma irônica e nova, subentendendo nela a necessidade de reagir pelo refinamento, pelo precioso, pelo raro contra a insipidez do nosso tempo; embora fosse impossível retirar, de todo, da palavra decadente seu mau sentido, esta injúria pitoresca, muito outonal, muito sol poente, finalmente ainda deveria ser recolhida. (VERLAINE apud MORETTO, 1989, p. 180)

Na obra villieriana, por exemplo, várias são as referências outonais remetendo ao ocaso, dentre elas, a descrição nas didascálias do famoso castelo de Axël, baluarte do espírito decadente:

À esquerda, **grande janela gótica** – deixando ver, no **horizonte**, **imensas e brumosas** florestas. À direita, escada de pedra construída na **muralla**: no **topo** da escada, porta arqueada comunicando com uma das **torres**. **Crepúsculo** já **escuro**. A sala é de uma **profundidade** que dá a impressão de uma construção **colossal** datando dos primeiros tempos da **Idade Média**. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2005, p. 51, grifo nosso)<sup>123</sup>

Os termos em negrito dão uma dimensão suntuosa ao espaço garantindo-lhe não só um tom sombrio, crepuscular, mas uma opulência que faz lembrar as tumulares igrejas góticas, construídas para filtrar os raios solares. No mais, os termos que remetem à altura – grande/

<sup>122</sup> “Decadence thus become the anguishing prelude to the end of the world.” (CALINESCU, 1987, p. 153)

<sup>123</sup> « À gauche, **grande fenêtre gothique** – laissant voir, à l’**horizon**, d’**immenses** et **brumeuses** forêts. À droite, escalier de pierre construit dans la **muraille** : au **sommet** de l’escalier, porte cintrée communiquant avec l’une des **torres**. Crépuscule déjà sombre. La salle est d’une profondeur qui donne l’impression d’une bâtisse **colossale** datant des premiers temps du **Moyen Âge**. »

muralha/ topo/torre – garantem-lhe uma amplitude ímpar elevando-o sobre qualquer tentativa de fincá-lo no chão.

Além da construção do espaço, essas referências podem aparecer como atributos dos personagens como na cena III do 1º ato de *Elën*, quando Andréas de Rosenthal, jovem aristocrata e ex-amante da cortesã, descreve-a:

ANDRÉAS: Elën! ... Eu a conheci indo pedir-lhe hospitalidade uma noite em **um sombrio e antigo palácio** aos redores da Cidade eterna. [...] As transparências de seus sonhos ornavam seus olhares; eles inspiravam sensações de florestas orientais; haviam leões e serpentes nas solidões desta mulher! ... E eu observava sua beleza, **o brilho de sua palidez crioula**, a distinção de seus traços, os morenos reflexos de sua cabeleira. Odores de lianas douradas emanavam de seu passo, seu corpo era banhado do rico perfume das savanas... Oh! **Seu rosto magnificamente fatal!** ... Eu o perdi.  
MADAME DE WALHBURG: Vós revistes esse rosto?  
ANDRÉAS: Sim... Dois anos lhe davam os charmes penetrantes que despertam a **ideia do primeiro raio de outubro sobre as folhas**: é agora uma jovem mulher cujos sentidos atingem **o horizonte da Morte**. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t. 1, p. 211, grifos nosso)<sup>124</sup>

Essa descrição da *femme fatale* Elën invoca uma metáfora que Verlaine atribui à poesia decadente, aquela de uma marquesa que caminha sorridente para a guilhotina com o cuidado de não desarrumar seu penteado; assim, ele é categórico: “É a arte de morrer com beleza”<sup>125</sup>.

Todo esse refinamento e preciosismo tem em Baudelaire sua fonte de inspiração já que ele não via outra missão na arte, na poesia senão a promoção da sensação do belo produzida pelo poder metamorfoseador da imaginação, a rainha das faculdades.

Os Decadentes possuem um chefe seguido de toda uma plêiade de jovens escritores, uma estética nova, um editor e mesmo leitores [...]. **Baudelaire poderia ser chamado seu verdadeiro predecessor**. Encontramos nas *Fleurs du Mal* o germe de todas as belezas que admiramos e sobretudo a ideia que presidiu a concepção da escola decadente. (MORETTO, 1989, p. 89, grifo nosso)

<sup>124</sup>« ANDRÉAS : Elën ! ... Je l'ai connue, étant venu un soir lui demander l'hospitalité dans **un sombre et antique palais**, aux environs de la Ville éternelle. [...] Les transparences de ses rêves ornaient ses regards ; ils inspiraient des sensations des forêts orientales ; il y avait des lions et des serpents dans les solitudes de cette femme ! ... Et je remarquais sa beauté, **l'éclat de sa pâleur créole**, la distinction de ses traits, les bruns reflets de sa chevelure. Des senteurs de lianes dorées émanaient de sa démarche, son corps était baigné du riche parfum des savanes... Oh ! **son visage magnifiquement fatal** !... Je l'ai perdu.

MADAME DE WALHBURG : Vous avez revu ce visage ?

ANDRÉAS : Oui...Deux années lui donnaient ces charmes pénétrants qui éveillent **l'idée du premier rayon d'octobre sur les feuilles** : c'est maintenant une jeune femme dont les sens atteignent **l'horizon de la Mort**. »

<sup>125</sup> C.f. MORETTO, 1989, p. 180



Assim, amparado pela filosofia platoniana, Baudelaire postula o culto do artificial em detrimento da natureza e aponta a arte (ou melhor, a fusão entre elas) como um meio de superação da realidade para atingir o Absoluto, o Ideal:

Tudo o que é belo e nobre é o resultado da razão e do cálculo. O crime, cujo gosto o animal humano adquiriu no ventre de sua mãe, é de origem natural. A virtude, ao contrário, é *artificial*. [...] O mal faz-se sem esforço, *naturalmente*, e por fatalidade; o bem é sempre produto de uma arte. Tudo quanto digo a respeito da natureza, como má conselheira em matéria de moral, e da razão, como verdadeiramente redentora e reformadora, pode ser transposto para ordem do belo. (BAUDELAIRE, 2010, p.71, grifos do autor)

Os decadentistas, a partir da publicação de *À Rebours* (1884) por J.K-Huysmans (1848-1907), levam o culto da artificialidade às últimas consequências, e é atribuído uma especificidade antinatural não somente ao belo, mas também ao novo:

Atraído por tudo que é aberrante, sua imaginação irá voluptuosamente explorar o domínio do anômalo na busca de uma beleza supostamente antinatural e absolutamente nova. O apelo da decadência aparece não surpreendentemente nesse contexto. O mais refinado prazer de Des Esseintes é, talvez, descobrir que a natureza pode, algumas vezes, obedecer às ordens arbitrárias da fantasia humana. (CALINESCU, 1987, p. 172)<sup>126</sup>

Des Esseintes, que personifica visceralmente o herói baudelairiano, é um dândi de origem aristocrática, de gosto excessivamente requintado, cujo ódio pela mediocridade burguesa o faz refugiar-se do convívio em sociedade. Incorporando o pessimismo schopenhaueriano, a sua vontade de viver é associada à contemplação e à vivência da arte como prazer puro, liberto de paixões:

Esse eudemonismo, essa doutrina da procura da felicidade nos gozos do espírito e do coração é uma renovação do Epicurismo grego, com um maior ceticismo precioso, um maior refinamento egoísta, uma maior acuidade penetrante do olhar inteiro, uma maior profundidade e originalidade. A isso acrescenta, com preceito formal, a necessidade do isolamento moral em que a alma, em seus melhores momentos, se retira, se contempla e se basta a si mesma. (R.V apud MORETTO, 1989, p. 133)<sup>127</sup>

<sup>126</sup> “Attracted by all that is aberrant, his imagination will voluptuously explore the realm of the abnormal in search of a beauty that is supposed to be both antinatural and absolutely new. The appeal of decadence comes as no surprise in such context. Des Esseintes’s most refined pleasure is perhaps to find out that nature can sometimes obey the arbitrary orders of human fantasy.”

<sup>127</sup> “R.V é um pseudônimo de Anatole Baju ou, por vezes, coletivo” (Id., Ibid.)

Entretanto, o exílio de Des Esseintes não surte o efeito desejado e parece provocar-lhe uma nevrose; prostrado, ele passa a somatizar seu sombrio estado de alma, sofrendo na pele o tédio, o *ennui*, o *spleen*.

Intensificando o *mal du siècle* romântico, o *mal du siècle* decadente é “mais negro, mais intenso, mais irremediável, visto que leva a maldizer a existência, a chamar a Morte e a desejar o Nada” (BAJU apud MORETTO, 1989, p. 94). O decadente é, portanto, o arquétipo do homem amortalhado no mistério terreno, submetido ao destino e às forças terrestres sobre as quais não tem controle. Ele é marcado pelo excessivo *ennui*, pela aguda sensibilidade, pelo olhar enclausurado e pela tendência de reduzir a vida à inação, a um niilismo que se traduz na fixação da morte como libertação.

A literatura decadente sintetiza o espírito de nossa época, isto é, o da elite intelectual da sociedade moderna [...]. Por uma extravagante contradição, mas explicada contudo pelo efeito do desespero, a necessidade de viver é a característica desta época em que parece termos atingido a sombria e assustadora certeza do Nada. (MORETTO, 1989, p. 94)

Desse modo, na literatura decadente, obras inteiras são marcadas pela obsessão da morte, ora como meio de evasão diante de sua inadaptação à realidade, ora como meio de atingir o Infinito, o Absoluto:

Diante desta prova de sua impotência, vendo sua inteligência fatalmente esmagadora sob a engrenagem de um destino estúpido, sente aversão pela vida, e o desgosto de existir como um autômato movido por um poder cego se traduz em seus escritos e confere à literatura decadente esta forma grave ou alegre, segundo exale a amargura de suas queixas ou a ironia amarga de seu intolerável desespero. (BAJU apud MORETTO, 1989, p.94)

Sendo esse artista altamente consciente dessa crise espiritual, ele é, muitas vezes, compelido a converter-se a uma religião e a redescobrir Deus, ora por causa de sua alma, ora para salvar sua arte de um estado de exaustão. Dessarte, grande parte das obras decadentes adquirem uma conotação mística e empreendem um movimento ascético do espírito rumando ao Infinito, o mundo Ideal platoniano e o Paraíso perdido dos românticos: “(o homem) deve sair do Infinito para estabelecer seu eu e desenvolver sua personalidade; ele deve voltar para o Infinito para tomar seu lugar junto à Felicidade eterna.”<sup>128</sup> (SAINT-BONNET apud DEDEYAN, 1968, p. 269)

---

<sup>128</sup> « (L’homme) doit sortir de l’Infini pour établir son moi et déployer sa personnalité ; il doit rentrer dans l’Infini pour prendre place dans l’éternelle Béatitude. »

Em *À Rebours*, por exemplo, o protagonista acaba por convencer-se a sair de seu exílio e muito embora o tom pessimista permeie seu discurso, como um réquiem de um sonho de evasão, ele deixa subentendido uma possível conversão para o cristianismo: “Senhor, tenha piedade do cristão que duvida, do incrédulo que gostaria de crer, do prisioneiro da vida que embarca só, na madrugada, sob um firmamento que não iluminam mais os consoladores faróis da velha esperança!” (HUYSMANS, 1977, p. 349) <sup>129</sup>

Eleita como a quintessência do espírito decadente, essa obra intenta não somente ser a antítese do espírito filisteu burguês, mas, *épater le bourgeois*, ou seja, chocá-lo e provocá-lo, em uma atitude de rebelião, claramente, vanguardista.

Como aponta Calinescu (1987), a sua publicação produziu uma grande euforia, atingindo o clímax do movimento, mas, ironicamente, provocou seu declínio já que após a encarnação do puro conceito de decadência por Des Esseintes – amargando um grande sentimento de fracasso – nada de novo fora (e nem se esperava que fosse) produzido. No entanto, no final das contas, após *À Rebours*, o movimento decadente tornou-se muito mais maduro e autoconsciente: “Nós aceitamos a palavra. Nós somos decadentes, desde que decadência seja nada mais que a ascendente marcha da humanidade em direção a ideais o que é reputado ser inacessível”. (BAJU apud CALINESCU, 1987, p. 145) <sup>130</sup>

Segundo Moretto (1989, p. 14-15), “se, de um lado, a geração de 1880 sente um frio vento de morte e de decadência, há por toda parte a necessidade de uma luta por algo diferente, por uma renovação.” Revoltados com o academismo poético e com o cientificismo das escolas parnasianas e naturalistas, essa geração de poetas buscava levar a cabo a revolução estética já proposta pelo Romantismo: libertar o ‘eu’ poético explorando todas as suas potencialidades estéticas, proporcionando, através da arte, a experimentação de sensações novas.

Hoje, que o homem tudo viu, que tudo sabe, que experimentou todas as emoções, tem uma desenfreada necessidade de novas sensações. [...]. Com a marcha vertiginosa das coisas, ele precisa gozar muito em pouco tempo. Não pode mais ler os longos romances de aventuras com descrições inacabáveis. Os escritores penetrados pelo espírito deste fim de século devem ser breves e contar as lutas íntimas do Coração, a única coisa que interessa ao homem. (BAJU apud MORETTO, 1989, p.95)

Com isso, a supressão da retórica, da organização lógica e gramatical da frase acrescida do advento do verso livre vem por coroar a grande revolução estética promulgada por esse

<sup>129</sup> « Seigneur, prenez pitié du Chrétien qui doute, de l'incrédule qui voudrait croire, du forçat de la vie qui s'embarque seul, dans la nuit, sous un firmament que n'éclairent plus les consolants fanaux du vieil espoir. »

<sup>130</sup> “We accept the word. We are decadent, since this decadence is nothing but the ascending march of humanity toward ideals which are reputed to be inaccessible.”

movimento (mas, já iniciada pelos românticos), libertando a poética francesa de suas amarras clássicas, de seus versos alexandrinos e de sua eloquência cartesiana, preparando o terreno para a arte do século XX:

A importância dessa técnica [do verso livre], além da valorização das harmonias inevitavelmente negligenciadas, será a de permitir a qualquer poeta conceber em si mesmo seu verso, ou melhor, sua estrofe original e escrever seu ritmo próprio em lugar de vestir um uniforme cortado a priori e que o reduz a ser apenas o aluno de um glorioso predecessor. (KAHN apud MORETTO, 1989, p. 145)

Para Guy Michaud (1947), o decadentismo associar-se-ia a um novo Romantismo, ou ainda, a um pré-Simbolismo visto que, diferentemente do Romantismo, ele procurou uma nova linguagem poética que traduziu o estado de alma da época, expandindo a noção romântica do lirismo:

Com o Decadentismo, o lirismo pessoal readquire seu sentido puro. Não importa se foi acompanhado por um negro *mal de siècle*. O que importa é que a poesia não será mais um psicologismo mais ou menos especulativo, mas um 'eu' isolado diante de uma interrogação metafísica, diante de uma realidade que o ultrapassa infinitamente (MORETTO, 1989, p. 33)

Porém, a efetiva criação de uma poética nova, verdadeiramente libertadora do racionalismo, só viria posteriormente com o Simbolismo. E, muito embora muitos críticos tomem os termos decadentismo e simbolismo um pelo outro, indistintamente, (bem como seus epítetos correspondentes) há quem estabeleça uma diferenciação entre ambos.

Michaud (1966), por exemplo, considera que Decadentismo e Simbolismo não são duas escolas artísticas, mas duas fases sucessivas de um mesmo movimento, duas etapas de uma revolução poética, sendo o Decadentismo “um lirismo em estado de crise” e o Simbolismo, “a fase de reflexão, de procura de unidade”, de modo que a passagem de um para o outro configura-se como “a passagem do pessimismo ao otimismo” e firma-se como a “descoberta da poesia”:

Os Decadentes preparam, então, a via para o Simbolismo. Mas, incapazes de se superar, eles só souberam expressar-se a si mesmos, eles e seu tormento, seu desequilíbrio, sua angústia às vezes. Atitude pessimista, mal dissimulada sob um cenário de crepúsculo, de devaneio langoroso, de parques no outono: cenário que é somente a projeção exterior de sua alma apática. Junte a isso a nostalgia de um mundo melhor (p. 404)<sup>131</sup>

<sup>131</sup> « Le Décadents ont donc préparé la voie au Symbolisme. Mais, incapables de se dépasser, ils n'ont su que s'exprimer eux-mêmes, eux et leur tourment, leur déséquilibre, leur angoisse parfois. Attitude pessimiste, mal

Na obra *Le symbolisme au théâtre* (1957), Jacques Robichez reitera a posição de Michaud dizendo que o movimento simbolista significou a superação da poética individual, creditada pelos decadentes, para poder atingir uma realidade mais altaneira:

O Simbolismo, excedendo as ligações aleatórias e fugidias que a poesia decadente estabeleceu entre a essência e a aparência, esforça-se para determinar lucidamente, sistematicamente as correspondências entre a ‘estrutura do homem’, ‘a estrutura do universo’ e a misteriosa realidade da qual uma e outra só são uma ‘projeção’. (p. 21, grifos do autor)<sup>132</sup>

Essa noção de sucessão também está presente em Calinescu (1987), para ele, o termo decadentismo foi substituído pelo termo, *more appealing*<sup>133</sup>, simbolismo e, hoje, os críticos franceses usam aquele termo para referir-se aos poetas, na década de 80 do século XIX, que filiaram-se ao periódico *La Décadence* ou *Le Décadent*. O autor também pontua que, fora da França, o conceito de decadência está associado à ideia de modernidade/ modernismo.

Para Gustave Khan (1902 apud MORETTO, 1989), diretor da revista simbolista *La Vogue*, a união entre simbolistas e decadentes era feita por meio de um inegável amor pela arte e pela recusa tanto da arte fechada dos parnasianos quanto da arte de escrever sem cuidado, e incidia também em renunciar ao cientificismo naturalista e suas respectivas análises, promovendo a síntese. Já, de acordo com Anatole Baju, diretor da revista *Le Décadent*, se ser decadente era fazer tábua rasa de todos os preconceitos, aceitando todos os progressos da civilização, ser simbolista era ser “pseudodecadente” visto que eles “nada trouxeram de novo e servem-se das ideias de seus predecessores para as mutilar” (BAJU apud MORETTO, 1989, p. 128)

Finalmente, segundo Ernest Raynaud (1904), se as ações dos simbolistas e dos decadentes se correspondiam visto que partilhavam do mesmo ódio, das mesmas admirações e ambos intentavam introduzir mais sonho, mistério, musicalidade aos seus versos, libertando-os do modo narrativo e didático em nome de um método sintético, promovendo uma reforma da prosódia, ambos se distinguiam no tocante ao tratamento do passado, ao respeito às tradições:

---

disimulée sous un décor de crépuscule, de rêverie langoureuse, de parcs en automne : décor qui n'est que la projection extérieure le leur âme languie. Ajoutez à cela la nostalgie d'un monde meilleur. »

<sup>132</sup> « Le Symbolisme, dépassant les liaisons hasardeuses et fugitives que la poésie decadente établit entre l'essence et apparence, s'efforce de déterminer lucidement, systématiquement des correspondances entre la 'structure de l'homme', la 'structure de l'univers' et la profonde et mystérieuse réalité dont l'une et l'autre ne sont qu'une 'projection'. »

<sup>133</sup> Do inglês, « mais apelativo »

[...] os Decadentes não queriam fazer tábua rasa do Passado. Preconizavam reformas indispensáveis, conduzidas com método e prudência. Os Simbolistas, ao contrário, nada queriam conservar de nossos velhos usos e ambicionavam criar, com um só bloco, um novo modo de expressão. Foi dito que essa divergência de desígnios provinha do fato de serem os Simbolistas, em sua maioria, de origem estrangeira. Não estavam presos solidamente a respeito da tradição. E, o que daria valor a esse argumento, é que haviam começado por substituir aos mitos helênicos, que foram o que há de mais evidente em nosso patrimônio lírico, os mitos escandinavos. (RAYNAUD apud MORETTO, 1989, p. 188-189)

De qualquer modo, superados ou não pelos Simbolistas, é necessário reconhecer o Decadentismo como um movimento histórico autoconsciente e, para tanto, como afirma Moretto (1989, p. 32), é preciso “retirar-lhe a conotação moral e política pejorativa que carrega, para ver nele um movimento de alto valor artístico que deseja valorizar, com beleza de ‘sol poente’, a consciência de finitude das coisas.” (grifo da autora). Dessa forma, o Simbolismo viria para lapidar as questões exploradas pelos decadentistas levando as vias de fato uma revolução estética que ecoaria século XX adentro.

Se a característica dos românticos era procurar a experiência no amor, nas viagens, na política, os simbolistas, ao contrário, refugiavam-se no mundo da imaginação, sua torre de marfim, em atitude de protesto contra a sociedade corrompida pelo excessivo apego ao material. No que toca ao seu aspecto ontológico, o Simbolismo se aproxima mais do Naturalismo e se opõe ao Romantismo: assim, quando o simbolista projeta sua ideia de destino, aproxima-se do naturalista, que acredita que o ser humano é determinado pela sua condição existencial e metafísica. Conforme foi anteriormente abordado, a inexorabilidade dessa condição ganha novos contornos ao que Maeterlink alcunhou de “trágico cotidiano”. Assim, enquanto o naturalista continua inserido no mundo social, o simbolista, assim como o decadentista, recolhe-se no mundo intrasubjetivo, o que garante o afastamento do poeta em relação à sociedade: com a consolidação da burguesia no poder e o conseqüente apogeu da sociedade capitalista e utilitária, parecia inútil ao poeta opor-se-lhe, assim ele se afasta dessa sociedade, hostilizando-a. E “fazia quanto pudesse para ignorá-la, para manter a imaginação inteiramente livre” (WILSON, 2004, p.189).

Desse modo, apesar de o Simbolismo ter sido profundamente influenciado pelo movimento romântico, ele não pode ser considerado como um mero prolongamento deste. Ele irradia por meio de alguns elementos base – o símbolo, o sonho, o mito, o inconsciente – a sensibilidade estética e as aspirações metafísicas.

O Simbolismo nasceu na França na última parte do século XIX e alcançou seu auge na década situada entre 1885 e 1895. Historicamente, esse movimento é contextualizado num momento de transformações políticas e sociais advindas do desenvolvimento da ciência e da tecnologia e da luta de classes entre burguesia e proletariado, resultante da expansão urbana, do êxodo rural e da grande miséria do mundo operário. Essas transformações socioeconômicas influenciaram a sociedade da época reverberando-se esteticamente e filosoficamente na estrutura da organização social e psicológica do indivíduo: com o progresso científico, com a consolidação do capitalismo financeiro, o homem da segunda metade do século XIX acreditava estar no auge do processo civilizatório, evidenciando-se o culto do “eu”, do individualismo, que fora consagrado como valor absoluto pela revolução burguesa.

Michael Löwy em *a Revolta e melancolia* (1995, p.45) pontua que esse culto do “eu”, desde o Romantismo, assume distintas posições ontológicas: uma socioeconômica para executar uma função mercantil, cara ao modo de produção capitalista e outra, de vocação estética:

Ora, o desenvolvimento do sujeito individual está diretamente ligado à história e à pré-história do capitalismo: o indivíduo ‘isolado’ desenvolve-se com este e por causa dele. No entanto, tal postura constitui a origem de uma importante contradição na sociedade moderna porque esse mesmo indivíduo criado por ela não consegue viver senão frustrado em seu âmago e acaba por se revoltar contra ela. [...] O capitalismo suscita indivíduos independentes para preencher funções socioeconômicas, mas quando esses indivíduos agem como individualidades subjetivas – explorando e desenvolvendo seu mundo exterior, seus sentimentos particulares – entram em contradição com um universo baseado na padronização e reificação. E quando reclamam o livre exercício de sua faculdade de imaginação, esbarram na extrema platitudo mercantilista do mundo engendrado pelas relações capitalistas. Neste aspecto, o Romantismo representa a revolta da subjetividade e da afetividade reprimidas, canalizadas e deformadas.

Ao clima contraditório de progresso/desconforto social da época, acresce-se o iminente fim do século que anunciava, em uma perspectiva apocalíptica, o fim dos tempos, criando uma atmosfera mórbida de impotência perante a morte.

A consciência da morte como lei inelutável assombra a humanidade desde os seus primórdios e, desde então, encerra a ideia de aniquilamento do ser e, dessa forma, a morte está diretamente ligada à perda da individualidade e essa colisão do indivíduo com a finitude da espécie é determinada pela recusa da lei da natureza, fruto da sua inadaptação. Porém, a dor, o terror e a obsessão provocados por essa ideia aumentam à medida que a afirmação do indivíduo, o culto do “eu, se coloca como motor propulsor da evolução e do progresso da

civilização, é por isso que no final do século XIX, essa colisão ganha grandes proporções, ao que Edgar Morin em *O Homem e a morte* (1970) alcunha de “crise da morte”<sup>134</sup>: “Na literatura, obras inteiras são marcadas pela obsessão pela morte; se até então o tema era envolto nos temas mágicos ou recolhido e velado na participação estética, agora ela aparece nua e crua” (p.266).

Por conseguinte, o tema central do Simbolismo, tal qual o do Decadentismo, se faz na luta contra o vazio quando se visualiza o poder da morte sobre a consciência da individualidade. Assim, o homem, amortilhado no mistério terreno, submetido ao destino e às forças terrestres sobre as quais não tem controle, é marcado pela tendência de reduzir a vida à inação, a um niilismo que se traduz na fixação da morte como libertação. Nessa perspectiva, o protótipo do homem solitário é encarnado plenamente pelos simbolistas, espíritos mais sensíveis, que ao visualizarem o poder da morte se refugiam na crença da imortalidade como ideia de salvação e reivindicam a palavra poética como instrumento de ascese ao Absoluto.

Assim como declara Michaud (1966), a poesia simbolista é “ao mesmo tempo experiência intuitiva e criação fictícia, no e pelo símbolo, que une, em sua essência, todos os aspectos da Realidade”. O poeta será, então, sacerdote cuja religião é a poesia:

[...] a poesia é uma verdadeira religião. Não somente porque ela ‘constitui a única tarefa espiritual’, porque ela é, não um jogo, mas ‘um indefectível sacerdócio’, e os poetas são, dessa forma, os ‘ordenadores das festas sagradas da verdade e da justa alegria’, porque ela é ‘a expressão humana da noção divina’, e porque, fazendo ela também um constante apelo à unidade, ‘seu caminho só vai em direção ao absoluto, seu alimento não é senão a eternidade’. (MICHAUD, 1966, p.416, grifo do autor)<sup>135</sup>

No plano estético, a recorrência metafísica ao símbolo, à palavra poética leva a cabo uma outra crise que já vinha sendo agravada desde o Romantismo: a crise da representação. Se na Antiguidade Clássica a relação poeta/público-leitor era estreita, já que todos compactuavam do mesmo valor moral e estético, transmitido pelo conceito aristotélico de mimesis, na metade do século XIX, essa relação sofre um colapso já que a arte não almeja a representação nem a comunicação, mas sim, a expressão do eu lírico. Delineada desde o século XVIII e iniciada pelos românticos, ela atinge o seu ápice quando a arte – primeiramente com os decadentistas e depois com os simbolistas – exime-se da tediosa tarefa de representar: “Eu acho inútil e

<sup>134</sup> “[...] quanto mais o homem descobre a perda da individualidade por detrás da realidade putrescente de uma carcaça, tanto mais fica traumatizado, e quanto mais ele é afetado pela morte, tanto mais descobre que ela é a perda irreparável da realidade.”

<sup>135</sup> « [...] la poésie est une véritable religion. Non pas seulement parce qu’elle « constitue la seule tâche spirituelle », parce qu’elle est, non un jeu, mais « un indéfectible sacerdoce », les poètes étant « les ordonnateurs des fêtes sacrées de la vérité et de la juste joie », parce qu’elle est « l’expression humaine de la notion divine », et que, faisant elle aussi un constant appel à l’unité, « sa voie n’est que vers l’absolu, sa pâture n’est que d’éternité ».



fastidioso representar o que *é*, pois nada do que *existe* me satisfaz. A natureza é feia e eu prefiro os monstros da minha fantasia à trivialidade positiva.” (BAUDELAIRE, 1956, p.136-137, grifo nosso<sup>136</sup>).

Rosenfeld atribui a esse fenômeno o termo “desrealização”<sup>137</sup> e invoca a corrente impressionista na pintura como um caso flagrante de mudança dessa posição estética:

Notamos uma espécie de pressentimento disso no auge do individualismo, em pleno século XIX. Os pintores impressionistas, com sua arte alegre e luminosa, certamente não desejavam exprimir nenhuma cosmovisão profunda. Desejavam, precisamente, reproduzir apenas a aparência passageira da realidade, a impressão fugaz do momento [...] o pintor já não pretende projetar a realidade: reproduz apenas a sua própria impressão, flutuante e vaga, e assim renuncia à posição de quem se coloca “em face” do mundo. (ROSENFELD, 1996, 87, grifo do autor)

Há, conseqüentemente, um total rompimento com o pacto comunicacional da linguagem e a subversão do fenômeno ilusório da criação artística de modo que a natureza mimética da arte é programaticamente renegada. Desse modo, o poeta – solitário – refugia-se no mundo do sonho, na torre de marfim, divorciando-se da sociedade, o que lhe garante um hermetismo poético que é alcançado pelo poeta francês Stéphane Mallarmé (1842-1898).

Pode-se constatar, com poucas exceções, que os artistas importantes do tardio século XIX esbarraram na incompreensão, na inimizade ou na indiferença do público; só mediante lutas violentas e longas atingiram o reconhecimento geral, alguns após a morte, muitos em vida, só junto a uma comunidade muito restrita. (AUERBACH, 2009, p. 450)

Esse hermetismo se dá uma vez que, diante da impossibilidade de apreender a realidade caótica, o poeta recorre aos símbolos para fazê-lo e é por isso que a estética referente a esse momento literário é chamada de Simbolismo. Como Michaud descreve em “Langage poétique et musique” (1966), a necessidade de um novo princípio estético advém do fato de que a linguagem cotidiana se revela incapaz de exprimir o que se pensa e, sobretudo, o que se sente; surge, então, a necessidade de uma linguagem capaz de traduzir a complexidade dos estados de alma, e essa linguagem está além dos signos usuais e reivindica o símbolo que é:

<sup>136</sup> « Je trouve inutile et fastidieux de représenter ce qui est, parce que rien de ce qui est ne me satisfait. La nature est laide, et je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positive. »

<sup>137</sup> “O termo desrealização se refere ao fato de que a pintura deixou de ser mimética, recusando a função de reproduzir ou copiar a realidade empírica, sensível. [...] podemos falar de uma negação do realismo, se usarmos este termo no sentido mais lato, designando a tendência de reproduzir, de forma estilizada ou não, a realidade apreendida pelos nossos sentidos.”

[...] uma síntese, pois nele mesmo o símbolo exprime ao mesmo tempo diferentes graus de realidade, ou mais exatamente, ele exprime verdades que são válidas ao mesmo tempo em diferentes planos. Uma ‘síntese viva’, pois ela une na sua complexidade todos os aspectos da vida. São esses sentidos múltiplos e hierarquicamente superpostos que fazem do Simbolismo a linguagem iniciática por excelência: linguagem plurívoca cujas ressonâncias e possibilidades são infinitas, já que elas se exercem simultaneamente em uma infinidade de domínios (MICHAUD, 1966, p.415)<sup>138</sup>

Assim, a poesia não é mais mimese, seu princípio estético não tem mais como finalidade representar, mas suscitar, sugerir, provocar. A sugestão, dessa forma, rompe definitivamente com os preceitos de argumentação e persuasão da retórica clássica, fazendo com que cada poema seja um enigma. Como diz Mallarmé (1891): “Nomear um objeto é suprimir os três quartos do desfrutar do poema que é feito da felicidade de adivinhá-lo pouco a pouco; sugerir-lo, eis o sonho. Esse é o segredo da poesia. Sugerir.” (MALLARMÉ, 1945, p.869)<sup>139</sup>

O Simbolismo, então, engendra pela palavra poética uma revolução estética que vinha sendo ensejada desde antes dos românticos: a arte, finalmente, emancipa-se e sai da sombra do preceito mimético de criação de ilusão referencial afim de fazer revelar, por símbolos, os estados de alma mais profundos.

Como o dizem os seus detratores, crendo prejudicá-lo, o simbólico sempre existiu. O símbolo é o próprio fundamento da arte já que a arte é a reconstrução do real segundo as correspondências secretas e a harmonia soberana da criação. A verdadeira poesia sempre foi simbolista [...]. Seu real mérito é de ter encontrado a essência da poesia e, ao mesmo tempo, de ter tomado consciência dela mesma. O poeta ‘sabe o que ele faz’; ele é consciente da sua arte, consciente da sua tarefa. [...] agora, faz-se do símbolo a condição essencial da arte. (MICHAUD, 1966, p. 419, grifo do autor)<sup>140</sup>

Inspirada pela teoria baudelairiana das correspondências e pelo conceito wagneriano de arte total, a poesia simbolista, com seu poder ao mesmo tempo imagético, evocatório e musical, contamina *alquimicamente* os demais gêneros já que a palavra poética, liberta das amarras do

<sup>138</sup> « Une synthèse, car en lui même le symbole exprime à la fois différents degrés de réalité, ou plus exactement il exprime des vérités qui sont valables à la fois sur différents plans. Une « synthèse vivante », car elle unit dans leur complexité tous les aspects de la vie. Ce sont ces sens multiples et hiérarchiquement superposés qui font du symbolisme le langage initiatique par excellence : langage plurivoque, dont les résonances et les possibilités sont infinies, puisqu’elles s’exercent simultanément dans une infinité de domaines. »

<sup>139</sup> « Nommer un objet est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite du bonheur de deviner peu à peu ; le suggérer, voilà le rêve. Tel est le secret de la poésie. Suggérer. »

<sup>140</sup> « Comme le disent ses détracteurs, en croyant lui nuire, le symbolique a toujours existé. Le symbole est le fondement même de l’art, puisque l’art est la reconstruction du réel selon les correspondances secrètes et l’harmonie souveraine de la création. La véritable poésie a toujours été symboliste [...]. Son mérite réel, c’est d’avoir retrouvé l’essence de la poésie, et du même coup d’avoir pris conscience de lui-même. Le poète symboliste ‘sait ce qu’il fait’ ; il est conscient de son art, conscient de sa tâche. [...] Maintenant, on fait du symbole la condition essentielle de l’art. »

verso alexandrino, torna-se matéria prima de qualquer produção artística e é exigida não só pela poesia lírica, mas também pelo romance e pelo drama.

Assim, na esteira dessa mudança que preconiza a insujeição da arte à verossimilhança aristotélica<sup>141</sup>, o drama também se desvencilha por completo das amarras do teatro clássico e estabelece um novo conceito de teatro, afeito às revoluções artísticas da época. Steiner (1965) atribui a essa nova concepção dramática o divórcio entre a sala de teatro e a literatura, o que renunciaria o teatro moderno do século XX:

Foi esse fracasso dos românticos na sua tentativa para ressuscitar a tragédia que preparou o terreno para dois eventos importantes da história do teatro moderno: a separação entre a literatura e a sala de teatro e a mudança radical trazida pela noção de trágico e de cômico por Ibsen, Strindberg, Tchekhov e Pirandello. (STEINER, 1965, p.88)<sup>142</sup>

O fim do século XIX e o começo do século XX são a época por excelência da peça destinada a um séquito, feita para ser encenada para um público especial. É a época do estúdio dramático, do atelier, da peça lida e da cena experimental.” (STEINER, 1965, p. 225)<sup>143</sup>

Szondi (2001, p. 93), por sua vez, proclama a crise do drama visto que “[...] o caráter absoluto dos três conceitos fundamentais da forma dramática é destruído, e com ele o próprio caráter absoluto dessa forma”, assim, as unidades de ação, tempo e espaço são extintas bem como os seus três pilares de sustentação: a ação cede espaço à elocução de estados de alma, o presente dá espaço à intervenção do passado, epicizando-se e, como golpe de misericórdia, o diálogo – símbolo das relações intersubjetivas – cede espaço aos monólogos e solilóquios, e, em última instância, torna-se, ele próprio, portador de relações intrasubjetivas.

[...] tampouco a forma dos dramas renuncia de todo às categorias de que carece enquanto forma dramática. Ela as conserva como acessórios desprovidos de ênfase a permitir que a temática verdadeira tome forma em algo negativo, como se desviando dela (SZONDI, 2001, p.49)

Assim sendo, o diálogo se mantém, mas torna-se um meio de expressão do eu profundo do personagem em detrimento da sua função interacional *monologizando-se* e, para

<sup>141</sup> “A obra do poeta não consiste em contar o que aconteceu, mas sim coisas que podiam acontecer, possível no ponto de vista da verossimilhança ou da necessidade”. (ARISTÓTELES, 2005, 28)

<sup>142</sup> « Ce fut cet échec des romantiques dans leur tentative pour ré甯usciter la tragédie qui prépara le terrain à deux événements majeurs de l’histoire du théâtre moderne : la séparation entre la littérature et la salle de théâtre et le changement radical apporté à la notion de tragique et de comique par Ibsen, strindberg, Tchekhov et Pirandello. »

<sup>143</sup> « La fin du XIXe siècle et le début du XXe sont l’époque par excellence de la pièce destinée à une coterie, faite pour être jouée devant un public spécial. C’est l’époque du studio dramatique, de l’atelier, de la pièce lue et de la scène expérimentale. »

tanto, usam-se estratégias dramáticas como os solilóquios, os monólogos e apartes em uma dinâmica similar ao fluxo de consciência no romance:

O personagem, como no romance, é fisicamente e psiquicamente compreensível e sua palavra torna-se subjetiva, fazendo desaparecer o mundo exterior em prol de uma interioridade. [...] interessando-se ao seu Eu profundo, o autor o faz transparecer por meio de tiradas ou de monólogos, multiplicando as situações próximas do *stream of consciousness* romanesco. O paradoxo advém do fato de que ele mantém a forma dialogada sem nunca chegar a fazer dialogar os personagens e de que ele quer fazer escutar uma palavra íntima, não explicitamente formulável e não endereçada ao outro, sem renunciar ao diálogo (JOLLY, 2002, p. 30)<sup>144</sup>

À “crise do drama” promulgada por Szondi (2001), Sarrazac (2011, p.39), na esteira da nova concepção maeterlinckiana de tragédia, propõe uma mudança axiológica do termo para retirar-lhe seu caráter agudo e breve. Destarte, ele prefere falar em “mudança de paradigma”: “Em vez de crise – uma crise só pode ser breve e só pode desaguar numa resolução, sendo a morte do drama efetivamente uma delas – eu preferiria falar de mutação, melhor de mutação lenta, e duma mudança de paradigma do drama.”

Assim sendo, ele propõe o termo “drama-da-vida” para referir-se ao novo paradigma de drama que se instaurou a partir dos anos 1880 e que tem como característica o esfacelamento da *mise en scène* pela hiperfragmentação da fábula, pela implosão da estrutura dialógica e pela desconstrução e, até mesmo, pela despersonalização dos personagens. A esse ‘novo’ drama, ele opõe aquele alinhado ao antigo paradigma – o “drama absoluto” de Szondi e o “belo animal” aristotélico-hegeliano – que supõe a ordem, a duração e a completude o qual ele nomeia “drama-na-vida”:

O drama-na-vida remete para uma forma dramática assente numa grande reviravolta da sorte – passagem da felicidade à infelicidade ou o contrário – num grande conflito dramático, composto por ‘um princípio, um meio e um fim’. Em suma, assente num desenvolvimento, ao mesmo tempo, orgânico e lógico da ação. Por seu lado, o drama-da-vida não se limita àquilo que Sófocles chama ‘jornada fatal’: ele contraria as unidades de tempo, de lugar, de ação e a sua duração cobre toda uma vida. Para abarcar a totalidade duma existência, o drama-da-vida recorre à retrospectão – até aí, privilégio do teatro épico – e a procedimentos de montagem. De fato, o drama-da-vida marca uma mudança decisiva na ‘medida’ do drama, quer dizer, na sua duração, mas também no seu ritmo interno. O drama-na-vida correspondia intimamente a um momento da existência dos heróis; a duração do drama-da-vida é

<sup>144</sup> « Le personnage, comme dans le roman, est physiquement et psychiquement saisissable, et sa parole devient subjective, faisant disparaître le monde extérieur au profit d’une interiorité. [...] s’intéressant à son Moi profond, l’auteur le fait transparaître à la faveur de tirades ou de monologues, en multipliant les situations proches du *stream of consciousness* romanesque. Le paradoxe vient de ce qu’il maintient la forme dialoguée sans toujours parvenir à faire dialoguer les personnages, et de ce qu’il veut faire entendre une parole intime, non explicitement formulable et non adressée à l’autre, sans renoncer au dialogue. »

inversamente proporcional à intensidade da existência do homem comum. Na época de Ibsen, de Strindberg, de Maeterlink, de Tchekhov, Schopenhauer tinha dado o nome ao drama-da-vida, chamava-lhe “tragédia universalmente humana”. (SARRAZAC, 2011, p.40, grifos do autor)

Dessa tragédia “universalmente humana” de mesma estirpe daquela ensinada por Maeterlink, nasce, segundo o autor, uma tragédia moderna e contemporânea que opera uma realocação do sujeito dramático de modo que ele não mais se encontra no centro da ação, mas, sobretudo, sofre-a – promovendo uma reversão axiológica do termo “drama” que etimologicamente significa “ação”. Desse modo, ele preconiza a noção de infra-dramático para referir-se à dramaticidade desse novo drama, do drama-da-vida:

O infra-dramático não se substitui ao dramático: alarga o seu espectro; desloca o centro do dramático da relação interpessoal para o homem só, para o homem separado. Resulta daí que a ‘ação’ dramática será muito menos uma ação ‘ativa’ que uma ação ‘passiva’. (SARRAZAC, 2011, p.42, grifos do autor)

Disso resulta-se “a inevitável rarefação da ação”, o esfacelamento da forma teatral, já que não há mais progressão dramática, pois não há mais um só desenlace que, comumente, decorre de uma grande catástrofe, mas uma série deles incorporados por micro-conflitos de caráter subjetivo:

No trágico moderno, a ação dramática não é senão um fantasma de ação, uma ação de segundo grau, uma ação de algum modo reflexiva. [...] Bem distante da “grande colisão” e do entrechoque de vontades e paixões individuais associados à concepção aristotélico-hegeliana da forma dramática, o trágico moderno se origina de uma ação rarefeita, despedaçada, mínima – anêmica, quase. (SARRAZAC, 2013, p.6)

Consequentemente, os grandes heróis são substituídos por personagens banais e prosaicas, “pura alegoria do homem comum no caminho da vida”, um ser esvaziado de identidade pessoal, “um fantasma sem substância” que serve como espelho cruel da humanidade:

Nem herói e nem mesmo “personagem agindo” (*prattontes*), a figura trágica moderna não combate, não age, não decide. Ela se submete. Quanto mais ela se esforça em ser, mais se torna mártir, *testemunha* (a etimologia é a mesma). Testemunha de si mesma, de seu próprio sofrimento. Trágico da “Paixão do Homem”, diria Mallarmé. (SARRAZAC, 2013, p.8)

Tais características dramáticas já podem ser, embrionariamente, percebidas no drama villieriano e, assim como defende Raitt (1986), é pelo drama que Villiers se tornaria um

referencial para os jovens simbolistas e contribuiria para o firmamento da estética: ideal ascético, repúdio ao espírito filistino burguês, transgressão de limites impostos pelo drama convencional e recorrência à musicalidade da palavra poética são os leitmotifs que perpassam por todas as obras villierianas e se concentram no drama, fazendo dele um estandarte contra a arte burguesa do século XIX.

Muito embora Villiers tenha sido objeto de admiração dos jovens simbolistas que frequentavam o *salon* de Mallarmé às terças-feiras à noite, seu espírito livre e a recusa em submeter seu gênio criador a qualquer tipo de *a priori* estético fizeram com que ele se mantivesse independente de qualquer movimento, recusando deixar-se recrutar por qualquer escola e rejeitando ser chamado de mestre por qualquer tendência:

Em 1880, Stéphane Mallarmé inaugurou suas reuniões de terça-feira à noite em seu apartamento na rua Roma. No início só ia um pequeno número de letrados e amigos, mas por volta de 1884, as terças de Mallarmé tornaram-se um dos centros mais importantes da vida literária de Paris. Com Roujon e Marras, Villiers foi um dos primeiros convidados, e, apesar da irregularidade e a imprevisibilidade das suas visitas, ele fez-se conhecer de toda uma geração de jovens poetas que viam em Mallarmé seu mestre. (RAITT, 1987, p.225-226)<sup>145</sup>

Por outro lado, suas posições estéticas tornaram-se referência para o grupo sobretudo no que tange à crítica ao filistinismo burguês e à literatura popular do Segundo Império e da Terceira República.

“Exorcista do real e porteiro do ideal”, o célebre epíteto que Remy de Gourmond (1858-1915) atribui a Villiers sintetiza o seu legado para os simbolistas e para posteridade. Dotado de um agudo senso de Ideal, Villiers potencializa o sentimento de exílio dos românticos levando seus protagonistas a vivenciar profundamente a crise metafísica que se abateu sobre o século XIX: inadaptados frente a sua espécie, esses seres eleitos guardam no paladar uma doce reminiscência de um Paraíso Perdido e tal como espíritos errantes, estão em uma busca ininterrupta de completude. Assim, as obras villierianas têm um ritmo ascético, elevado, que acompanha a necessidade de evasão dos personagens e, quando ela se revela vã, eles recolhem-se ao silêncio. Concomitantemente a essa sublime perseguição do Ideal, que iria servir de

---

<sup>145</sup> « En 1880, Stéphane Mallarmé inaugura ses réunions du mardi soir dans son appartement de la rue Rome. Au début ne venait qu’un petit nombre de lettrés et d’amis, mais vers 1884 les mardis de Mallarmé étaient devenus un des centres les plus importants de la vie littéraire à Paris. A avec Roujon et Marras, Villiers fut parmi les invités de la première heure; malgré l’irregularité et l’imprévisibilité de ses visites, il s’y fit connaître de toute une génération de jeunes poètes qui voyaient en Mallarmé un maître. »

substrato para toda sua composição estética, o rechaço ao grotesco filistinismo e positivismo burguês aparece como um grande sustentáculo da sua obra:

Para os Simbolistas, o que conta antes de tudo é o seu papel de iniciador no idealismo que está na base do movimento, mas a luta que ele sustentou contra o positivismo da sua época ajudou-lhes a mostrar quanto os horizontes do materialismo científico eram estreitos. Ele fez tudo que estava em seu poder para combater as forças hostis ao idealismo e para ridicularizar as posições de seus contemporâneos. [...]. É em parte porque Villiers ousou proclamar sua recusa em acreditar nas ideias dos anos 1860 a 1870 que ele se tornou um dos chefes do movimento simbolista. (RAITT, 1986, p.163)<sup>146</sup>

Villiers deflagrou, então, uma programática companha contra o *status quo* burguês que compunha o ‘senso comum’ da época. Nas suas obras, a figura do burguês – que encarna o materialismo, a mesquinhez e o positivismo, valores instaurados pelo capitalismo – aparece ao lado dos espíritos eleitos villierianos, como um contraponto alegórico das forças contrárias que tensionam a existência humana: céu x terra, Ideal x real, sublime x grotesco. Portador de todos os valores venais da sociedade, esse burguês é apresentado ironicamente como um tolo que recusa-se a ver além da aparência sensível das coisas:

É ele quem Villiers responsabiliza por todos os malfeitos contemporâneos e quem ele disseca com uma ironia implacável. Bem entendido, Villiers não é o primeiro a voltar-se contra o burguês – pensa-se no furor horrorizado de Flaubert, nas piadas amargas de Baudelaire, na zombaria irritada de Poe, para citar somente os autores de sua predileção. O abismo que se abria entre o burguês e o artista é um dos fenômenos mais marcantes da história cultural do século anterior – mas poucos escritores deflagraram ataques tão acerbos e frequentes quanto Villiers. (RAITT, 1986, p.174)<sup>147</sup>

Tal atitude reverbera na posição estética villieriana em face à arte popular da época, totalmente afeita ao gosto burguês. Segundo Raitt (1986), Villiers execrava a frivolidade da arte

---

<sup>146</sup> « Pour les Symbolistes, ce qui compte avant tout, c’est son rôle d’initiateur dans l’idéalisme qui est à la base du mouvement, mais la lutte qu’il a soutenue contre le positivisme de son époque a aidé à leur montrer combien les horizons du matérialisme scientifique étaient étroits. Il a fait tout ce qui était en son pouvoir pour combattre les forces hostiles à l’idéalisme et pour bafouer les partis pris de ses contemporains. [...] C’est en partie parce que Villiers a osé proclamer son refus de croire aux idées des années 1860 à 1870 qu’il est devenu un des chefs du mouvement symboliste. »

<sup>147</sup> « C’est lui que Villiers rend responsable de tous les méfaits contemporains et qu’il dissèque avec une impitoyable ironie. Bien entendu, Villiers n’est pas le premier à s’en prendre au bourgeois – on pense à la fureur horrifiée de Flaubert, aux plaisanteries amères de Baudelaire et à la moquerie irritée de Poe, pour ne citer que ses auteurs de prédilection. L’abîme qui s’ouvrait entre le bourgeois et l’artiste est un des phénomènes les plus frappants de l’histoire culturelle du siècle dernier – mais peu d’écrivains ont monté des attaques aussi acerbes et fréquentes que celles de Villiers. »

burguesa incorporada, por exemplo, pela *pièce bien faite*, que era uma fórmula teatral bem definida que tinha como objetivo divertir o público alheando-o ao seu conforto conformista. Diante da corrupção do gosto do público, ele resignou-se em considerar o insucesso de público e de crítica como um indício de genuinidade de valor literário.

No prefácio de *La Révolte*, por exemplo, quando ele se propõe a defendê-la dos ataques por ela recebidos em ocasião da sua representação, ele faz menção a esse gosto duvidoso do público e alcunha os seus críticos de Apóstolos do Senso Comum:

São aqueles, digo eu, que fazem autoridade sobre o espírito da Massa! [...] são os simpáticos apóstolos do Senso Comum! ... desse digno Senso Comum que muda de opinião em todos os séculos, que é o juguete da opinião de um país, ou de uma moda, que prejudica ao acaso, que ‘não ama as montanhas muito altas’. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t. 1, p. 381-82, grifo do autor)<sup>148</sup>

Posição semelhante ao do *voyou-philosophe* Pagnol de *L’Évasion*: “[...] é preciso ser como os animais selvagens para saber o que é a liberdade! ... Para compreender a coisa dos bosques, do vento, das montanhas e do mar! ... Os burgueses são diferentes. Eles riem sempre. Gente para rir! Isso lhes é indiferente”. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t. 2, p. 682)<sup>149</sup>

Essa reação contra o sucesso popular origina-se na atitude vanguardista romântica de repudiar a arte como um instrumento demagógico de divertimento e está no cerne da atitude hermética simbolista em dirigir-se a um séquito de eleitos e iniciados.

Villiers detestava profundamente tudo o que a literatura burguesa tinha de superficial e de sentimental; para ele, o essencial era o culto da ideia. A arte tinha por objetivo ‘fazer pensar’ – era o lema da sua *Revue de Lettres et Arts* – e o erro imperdoável dos autores mais ventáveis era ter tirado do público a capacidade de pensar em coisas elevadas (RAITT, 1986, p.51)<sup>150</sup>

À concepção burguesa de arte como mero divertimento, Villiers opõe uma convicção inabalável na arte como salvação – tanto no sentido romântico de uma emancipação espiritual que conduziria a uma emancipação social, daí o messiânico lema de ‘fazer pensar’, quanto no

<sup>148</sup> « Ce sont ceux-là, dis-je, qui font autorité sur l’esprit de la Foule ! [...] sont des sympathiques apôtres du Sens-Commun !... de ce digne Sens-Commun qui change d’avis à tous les siècles, qui est le jouet de l’opinion d’un pays, ou d’une mode, qui préjuge au hasard, qui ‘n’aime pas les montagnes trop hautes’. »

<sup>149</sup> « [...] faut être comme les bêtes féroces pour savoir ce que c’est que ça, la liberté !... Pour comprendre la chose des bois, du vent, des montagnes et de la mer !... Les bourgeois, c’est différent. Ça rit toujours. Des gens pour rire, quoi ! Ça leur est égal. »

<sup>150</sup> « Villiers au fond détestait tout ce que la littérature bourgeoise avait de superficiel et de sentimental ; pour lui, l’essentiel, c’était le culte de l’idée. L’art avait pour but de ‘faire penser’ – c’était la devise de sa *Revue de Lettres et Arts* – et la faute impardonnable des auteurs à gros tirage était d’avoir ôté au public la capacité de penser aux choses élevées. »



sentido esotérico de uma emancipação espiritual que conduziria o ‘eu’ ao Absoluto, sentido esse preconizado pelos românticos e reivindicado como lema pelos decadentistas e simbolistas. Essa ambivalência leva Villiers a tomar posição contraditória com relação ao sucesso: se de um lado, ele nunca se curvou às exigências degradantes do gosto público, por outro, “ele nunca perdeu o seu desejo inveterado de aceder a uma gloria comparável à de Victor Hugo” (RAITT, 1987, p.78)<sup>151</sup>. E para que ele tivesse um sem renunciar ao outro, ele conclamou uma revolução das formas estéticas que desencadearia uma reforma de gostos, e o fez, como aponta Raitt (1986), sobretudo pelo teatro.

É o que se ressentia no mesmo prefácio de *La Révolte* quando Villiers defende a peça como uma primeira tentativa de romper com o convencionalismo dos palcos franceses, habituado ao realismo mimético da cena:

Poderia eu guardar essa ilusão legítima em pensar que *La Révolte* (mesmo com as proporções tão restritas deste drama) é a primeira tentativa, o primeiro ensaio, arriscados sobre a cena francesa para quebrar essas pretensas regras desonrosas! É seu único mérito aos meus olhos. [...] o Público, **juiz tardio**, mas o único juiz – pois só se deve escrever para o mundo inteiro, – perceberá bruscamente seu objetivo. (VILLIERS, 1998, p. 29, grifo nosso)<sup>152</sup>

Dessa forma, obcecado pelo sonho de tornar-se um dramaturgo de sucesso, ele continua a escrever dramas mesmo após o fracasso das representações de *La Révolte* e de *Le Nouveau-Monde*; no entanto, em virtude do espírito conservador do teatro da época, ele resigna-se em não representá-las e defende que suas produções seriam destinadas à leitura e não à cena mesmo mantendo todas as indicações cênicas. Ao manter a estrutura dramática de suas produções ele contava, assim, com uma revolução cênica por ele preconizada e com a consequente compreensão da posterioridade – o ‘juiz tardio’.

Essa revolução se daria tanto substancialmente com o restabelecimento dos dramas metafísicos em cena, quanto formalmente pela renovação da linguagem teatral. Diante da requisição de uma linguagem apta a comunicar os anseios metafísicos de seus personagens, afastando-a de seu uso cotidiano, comercial – burguês – ele evoca a palavra poética e a musicalidade como forma de purificação. É pelo seu estilo eloquente, apurado e intensamente lírico que lhe valeu, dentre os simbolistas, o título de poeta:

<sup>151</sup> « [...] il ne perdit jamais son désir invétéré d’accéder à une gloire comparable à celle de Victor Hugo »

<sup>152</sup> « [...] Puisse-je garder cette illusion légitime de penser que *La Révolte* (si restreinte que soient les propositions de ce drame) est la première tentative, le premier essai, risqués sur scène française, pour briser ces soi-disant règles déshonorantes ! C’est son seul mérite à mes yeux ! Et j’ai tenu à les constater, voilà tout [...] la Foule, **juge tardif**, mais seul juge, - car on ne doit écrire que pour le monde entier, - s’apercevra brusquement du but. »

Se o estilo de Villiers parece apagar a distinção habitual entre literatura e música, ele sugere com ainda mais força que a separação entre prosa e poesia não tem sentido. Os simbolistas outorgaram a Villiers o título de “poeta”, pensando exclusivamente nas suas obras em prosa. [...]. Se todos os críticos saúdam em Villiers um grande poeta, é que eles não se apegam mais à definição tradicional da poesia já que Villiers é prosador; para eles, um poeta é algo além de um autor que escolhe escrever segundo um sistema fixo de ritmos e rimas. (RAITT, 1986, p.51, grifo do autor)<sup>153</sup>

Desse modo, quando Villiers compõe um ‘drama em prosa’ em *La Révolte* e ‘um poema dramático em prosa’ em *Axël* – conforme consta nas próprias inscrições das peças – ele afronta todo o convencionalismo cênico burguês, em uma operação sinestésica de gêneros bem ao gosto romântico, fornecendo aos simbolistas um modelo capaz de dar vazão à dimensão metafísica do drama. Assim, Raitt (1986) defende que o desejo de reformar o teatro pela reivindicação de novas formas (e substâncias) faz de Villiers um dos fundadores do Simbolismo: “É, aliás, sobretudo no **domínio do teatro** que se faz sentir esse desejo de mudança, e é também o único domínio **em que ele contribuiu diretamente na formação da estética simbolista.**” (p. 55, grifo nosso)<sup>154</sup>

Então, na parte que segue, iremos explicar de que forma esses aspectos presentes na dramaturgia villieriana contribuíram para a constituição do teatro simbolista e, de que forma, a emancipação deles conduziu à criação de uma *mise en scène* inovadora que abriria as vias de acesso para a crise do drama e, conseqüentemente, se colocaria à vanguarda do teatro moderno do século XX.

No entanto, como veremos, os aspectos vanguardistas da dramaturgia villieriana em nada têm a ver com uma atitude radical de destruição de discursos existentes, pois como vimos na parte anterior, Villiers faz uso de todo um substrato de referências e heranças românticas para compor sua textura dramática emancipando-a. Assim, o drama villieriano é vanguardista na medida em que ele recusa e quebra paradigmas do convencionalismo mimético em cena, representante do *status quo* burguês.

<sup>153</sup> « Si le style de Villiers semble effacer la distinction habituelle entre littérature et musique, il suggère avec encore plus de force que la séparation entre prose et poésie n’a pas de sens. Les Symbolistes ont tous décerné à Villiers le titre de ‘poète’, en pensant exclusivement à ses œuvres en prose. [...] Si tous les critiques saluent en Villiers un grand poète, c’est qu’ils ne s’en tiennent plus à la définition traditionnelle de la poésie, puisque Villiers est prosateur ; pour eux, un poète est tout autre chose qu’un auteur qui choisit d’écrire selon un système fixe de rythmes et de rimes. »

<sup>154</sup> « C’est d’ailleurs surtout dans le **domaine du théâtre** que se fait sentir ce désir de changement et c’est aussi le seul domaine **où il ait contribué directement à la formation de l’esthétique symboliste.** »

### 1.3 A cena simbolista: da crise do drama ao teatro de vanguarda

*Com o Naturalismo, a literatura vivera um drama espiritual, um cisma, em que a enunciação do eu pessoal, que renasceria no Romantismo, eclipsara-se mais uma vez. Ele renascerá novamente sob a influência clara ou oculta de Poe, Baudelaire, Villiers de l' Isle-Adam, Whitman, Corbière, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé, contemporâneos do naturalismo, que tomaram toda a sua dimensão nos anos oitenta. (MORETTO, 1989, p. 18, grifo nosso)*

Ao contrário do teatro realista-naturalista que predominava nos palcos da época e cuja estrutura dramática ainda se baseava no princípio aristotélico de representação mimética da realidade, o teatro simbolista, em uma posição contígua ao teatro romântico face ao clássico, reivindica um novo conceito de drama, colocando-se à vanguarda do teatro do século XX.

Inversamente àquele, o teatro simbolista, partidário do sarrazaquiano drama-da-vida, não focalizava a peripécia das personagens (suas ações físicas), mas seus conflitos e crises interiores. Assim, lançava-se mão da sinestesia no palco – a forma, a cor, o gosto, os perfumes anunciavam as correspondências feitas pelo homem de maneira a se consagrar a comunhão entre o mundo real e o Ideal, um empreendimento a contento do espírito baudelairiano. Destarte, nesse teatro, nenhum objeto é decorativo, ele está ali para exteriorizar uma visão, sublinhar um efeito, desempenhar um papel tanto quanto a interação das luzes e sons que enfatizam as correspondências entre o físico e o espiritual.

E é assim que nasce o conceito de teatro-santuário. Lugné-Poe e Paul Fort, grandes diretores da arte teatral francesa, reconheceram a necessidade de um novo conceito de teatro e prepararam terreno para a eclosão da dramaturgia simbolista. Por volta de 1890, Paul Fort, em colaboração de Louis Germain, um dos entusiastas do teatro idealista, fundam o *Théâtre d'Art* e, a partir de 1891, eles se consagram ao projeto original de colocar em cena um teatro afeito aos valores simbolistas e wagnerianos, a começar pela encenação póstuma de *Axël*.

Nesse teatro que faz as vezes de um santuário: *mais um lugar de meditação do que para predicação*, faz-se a apologia do silêncio – mais poderoso do que a tagarelice do teatro convencional, as interrupções verbais representam a indefinição e a não resposta às grandes questões e mistérios da vida que na escrita poética apareciam representadas por folhas em branco. Consequentemente, a crise do drama, anunciada por Szondi (2010) ao referir-se à perda do aspecto intersubjetivo do diálogo que culminaria na mudança de paradigma sarrazaquiana, ganha contornos apocalípticos, pois surge aqui a ideia de teatro do silêncio.

Existe, portanto, um teatro do silêncio, um teatro do corpo e do grito, destinado a atingir mais profundamente a sensibilidade do espectador. Essa utopia de um ‘para além das palavras’ mais poderoso que as palavras, ao se enraizar no indizível, readquire vigor sempre que o teatro perde o fôlego e se empoeira, sempre que o texto se limita a ser refúgio de uma representação mecânica que perpetua rituais esvaziados de sentido, ou álibi de uma cultura que deixou de ser indispensável. (RYNGAERT, 1996, p.31)

Apesar dos esforços de diretores e cenógrafos em apresentar essas peças como manifestação de um teatro de arte, esse novo conceito não pôde gozar de ampla apreciação e foi considerado um ramo ou uma parte da poesia. Assim, no *Théâtre d’Art*, a complicação cênica gerada pela tentativa de se representarem no palco as relações sinestésicas presentificadas pela palavra poética orquestrando-a com a procura wagneriana de fusão das artes – de modo que até perfumes eram ejetados no ar – só provocaram, junto ao público, “fous rires et éternuements affectés”<sup>155</sup>.

Formaliza-se, então, o divórcio romântico entre literatura e sala de teatro de modo que as produções dramáticas desse estilo são qualificadas como ‘espetáculo de poltrona’, expressão forjada por Musset já na primeira metade do século XIX ao renunciar à cena insistindo na leitura de suas peças. Segundo Ryngaert (1996), trata-se de uma fórmula destinada a um teatro ‘irrepresentável’, visto que seu estilo poético não corresponde às normas de apresentação de uma época: Villiers, por exemplo, foi muito criticado por seu estilo diletante e “phraseur” e depois de vivenciar várias querelas, renuncia ao palco e insiste na leitura de suas peças. *Axël*, por exemplo, teria sido concebido primeiramente para a cena, mas visto o fracasso de *La Révolte* e de *Le Nouveau Monde*, ao ser concluído, destinar-se-ia mais à leitura, daí a classificação da obra em poema dramático em prosa. No entanto, Ryngaert (1996), acrescenta que esse teatro viria contribuir para o alargamento das fronteiras do espetáculo teatral uma vez que, a partir da modernidade do século XX, o palco deixou de impor normas à escrita e a impossibilidade cênica passa a não mais existir já que toda escrita é pretexto para a representação.

Assim, ao pretender criar um teatro iniciático de modo que o espaço teatral configurasse um novo templo de meditação e a peça, o texto de uma nova liturgia, o Simbolismo operou não só um divórcio entre literatura e sala de teatro, mas reforçou a estratificação social do público da época:

---

<sup>155</sup> Do francês, risos desaustados e espirros afetados. C.f. ROBICHEZ, 1957, p. 130.

Enquanto eles sonhavam com um grande “teatro iniciático”, que dizer, um teatro capaz de federar “uma comunidade em torno da cena que seria o lar de sua regeneração”, Paul Fort e Lugné-Poe propunham teatros “adjacentes”, unindo um público restrito e sobretudo dividido ideologicamente, entre snobes, artistas, burgueses e público popular. No lugar de reinventar o teatro cívico e religioso da Grécia antiga, objeto de tantas quimeras simbolistas, eles se inscreviam no espírito nascente de vanguarda. A cena simbolista estava efetivamente mais ao lado da dissidência e da provocação que do lado da reunião e da unanimidade. Daí um grande abismo entre o projeto simbolista e a prática cênica tal qual se desenvolveu em Paris entre 1880 e 1896. (LOSCOLENA, 2010, p. 10-11, grifos da autora)<sup>156</sup>

Diante do seu fracasso popular, Balakian (2000) aponta três “falhas” como sendo os responsáveis pela não receptividade junto ao grande público: a não caracterização dificultando as oportunidades de interpretação; a falta de crise e conflito; a ausência da exposição de um conteúdo ideológico capaz de promover a catarse no público. Ora, se objetivo desse teatro era justamente estar na vanguarda da dramaturgia, no sentido de rebelar-se e revolucionar o teatro convencional trazendo uma linguagem inovadora para o palco, o que Balakian aponta como “falhas” podem até ser os aspectos responsáveis pela não aceitação do público, porém elas são, na verdade, as grandes contribuições desse teatro para a posterioridade: sua dinâmica é estática visto que ela é ritmada pela inação dos personagens; há a supressão da cronologia dos acontecimentos em detrimento das elocuições de alma dos personagens cuja vida interior é revelada pelas palavras (materializadas por monólogos, solilóquios e apartes); além disso, a falta de exposição de conteúdo é gerada pela adoção da sistemática do fragmento baseada em uma escrita lacônica – concomitância entre espaços vazios e cheios – relegando ao leitor a organização do texto segundo o princípio da falta: “o teatro do silêncio, que se estabelece portanto em ruptura com a fala humana, interroga igualmente esta última, através da ausência.” (RYANGAERT, 1996, p.11)

O teatro do silêncio torna-se, assim, o teatro da palavra na medida em que ela é reivindicada como símbolo de uma fissura, do isolamento do eu-poético das relações sociais. Portanto, ao aproximar-se da poesia, esse tipo de teatro foi relegado, pelos padrões da época, à poltrona de leitura.

<sup>156</sup> « Tandis qu'ils rêvaient d'un grand « théâtre initiateur », c'est-à-dire d'un théâtre capable de fédérer « une communauté autour de la scène qui serait le foyer de sa régénération », Paul Fort et Lugné-Poe proposaient des théâtres « d'à-côté », rassemblent un public restreint et surtout profondément divisé idéologiquement, entre snobs, artistes, bourgeois et public populaire. Au lieu de réinventer le théâtre civique et religieux de la Grèce antique, objet de tant de rêveries symbolistes, ils s'inscrivaient dans l'esprit naissant de l'avant-garde. La scène symboliste était effectivement beaucoup plus du côté de la dissidence et de la provocation que du côté du rassemblement et de l'unanimité. D'où un grand écart entre le projet symboliste et la pratique scénique telle qu'elle se développa à Paris entre 1890 et 1896. »

A ideia de que a representação teatral era sempre insatisfatória, ou ainda que a cena do teatro, fatal império do faz-de-conta, desnaturalizava e até mesmo matava as obras de arte, tornou-se um lugar comum do discurso simbolista. Ao problema do artefato teatral, acusado de ser grosseiro, contingente e contrário à imaterialidade espiritual da obra literária, acrescentava-se a do público da época: [...] os simbolistas não cessaram de constatar com pesar a ausência de uma “comunidade unida e regenerada”. Nesses tempos de democracia suspeita e controversa, o público era incapaz de constituir-se nessa “Multidão”, que eles desejavam profundamente. O Simbolismo no teatro, fosse ele teórico ou tomasse corpo em suas próprias peças, foi fundamentalmente trabalhado por uma utopia em ruptura com as práticas teatrais da época. (LOSCO-LENA, 2010, p. 8-9, grifos da autora)<sup>157</sup>

Assim, como foi dito, o teatro simbolista nasce da recusa das convenções teatrais da época, incorporadas pela estética realista-naturalista, e pela reivindicação de um novo conceito de fazer teatral que iria fundar uma *mise en scène* ancorada no princípio da falta, da imaterialidade, do silêncio, o que Mireille Losco-Lena (2010) em *La scène symboliste (1890-1896)* chama de “teatro espectral”:

[...] o Simbolismo inventou uma teatralidade que nós propomos nomear de *spectral* e a qual tentamos explorar. A ligação entre o Simbolismo teatral e o universo espectral foi frequentemente sublinhada; descreve-se com frequência o teatro simbolista através da imagem do fantasma: teatro povoado de sombras, assombrado pelo invisível, habitado pela alteridade do silêncio, ele pretendeu, com efeito, ser o lugar das aparições imateriais e das marcas do “outro mundo”. O que se trata de compreender, é como o modelo espectral, longe de se limitar às temáticas do teatro simbolista, trabalhou o dispositivo da própria representação, colocando em crise a concepção de teatro que se fazia na época. É ao mesmo tempo uma renovação da abordagem cênica, uma refundação da *mimesis* e uma reversão da lógica do espetáculo que subjaz à teatralidade simbolista. (p.12, grifos da autora)<sup>158</sup>

<sup>157</sup> « L'idée que la représentation théâtrale était toujours insatisfaisante, voire que la scène de théâtre, fatal empire du carton-pâte, dénaturait et même tuait les chefs-d'œuvre, devint un poncif du discours symboliste. Au problème de l'artefact théâtral, accusé d'être grossier, contingent et contraire à l'immatérialité spirituelle de l'œuvre littéraire, s'ajoutait celui du public de l'époque [...] les symbolistes ne cessèrent de constater avec accablement l'absence d'une « communauté unie et régénérée ». En ces temps de démocratie suspecte et controversée, le public était incapable de se constituer en cette « Foule », qu'ils appelaient de leurs vœux. Le symbolisme au théâtre, qu'il fût théorique ou qu'il prît corps dans les pièces elle-mêmes, fût ainsi fondamentalement travaillé par une utopie en rupture avec les pratiques théâtrales de l'époque. »

<sup>158</sup> « [...] le symbolisme a inventé une théâtralité que nous proposons de nommer *spectrale*, et dont nous tentons l'exploration. Le lien entre le symbolisme théâtral et l'univers spectral a souvent été souligné ; on décrit souvent le théâtre symboliste à travers l'image du fantôme : théâtre peuplé d'ombres, hanté par l'invisible, habité par l'altérité du silence, il se voulut en effet le lieu des apparitions immatérielles et des empreintes de « l'outremonde ». Ce qu'il s'agit de comprendre, c'est comment le modèle spectral, loin de se limiter aux thématiques du théâtre symboliste, a travaillé le dispositif de la représentation lui-même, mettant en crise la conception du théâtre que se faisait à l'époque. Ce sont tout à la fois un renouvellement de l'approche scénique, une refonte de la *mimesis* et un renversement de la logique du spectaculaire qui sous-tendent la théâtralité symboliste. »

A seguir, então, iremos abordar a forma como a recusa do teatro burguês favoreceu a fundação da *mise en scène* simbolista pelo modelo espectral e verificaremos como a dramaturgia villieriana contribui para o advento desse novo fazer teatral que abriu as portas para o teatro do século XX.

### 1.3.1 A recusa do drama burguês e a busca por uma nova teatralidade: por um teatro espectral

Como já havíamos mencionado, Villiers coloca-se como um antípoda do teatro popular da época, emblema do *status quo* burguês, na medida em que esse se torna um mero produto de entretenimento. Assim, ele inspiraria os jovens simbolistas na busca de uma nova teatralidade que fizesse do ato teatral um espaço de meditação e, ao recusar a *mise en scène* burguesa, Villiers e seu séquito de dramaturgos simbolistas colocam em pauta todo o fazer teatral e reivindicam um novo conceito de mimesis, afeito a sua perspectiva espectral: ora, se o conceito de mimesis aristotélica repousa na ideia de reprodução do real e o de mimesis romântica na (re)criação da verdade original pela imbricação do grotesco e do sublime, a mimesis simbolista intenta presentificar o inefável, o invisível, o silêncio. Desse modo, as velhas fórmulas teatrais, o espaço circunscrito da cena bem como os cenários feitos de papel cartão tornam-se obsoletos e ficam aquém das potencialidades cênicas exigidas por esse ‘novo’ teatro.

Diante dessa ideia de que “o espetáculo destrói o charme do teatro”<sup>159</sup>, eles renunciam à representação cênica, insistem na leitura das peças como o ápice do fazer teatral e, com isso, decretam a aniquilação do drama (em termos “szondianos”):

O “fazer de conta”, a partir do momento que se trata de colocar em cena os lugares imaginários do outro mundo, só pode ser ridículo e matar a obra. [...] A detestação do “fazer de conta” toma parcialmente a forma de um recuo para o literário e para o culto do texto. Na esteira mallarmeana, os poetas entregam-se a uma mitificação do Livro para confrontar o regime inaceitável do simulacro teatral. Fazendo infletir o teatro para o Livro, eles propõem um teatro de leitura a partir do qual são levados a repensar a própria teatralidade. (LOSCO-LENA, 2010, p. 23-24, grifos da autora)<sup>160</sup>

<sup>159</sup> C.f: LOSCO-LENA, 2010, p.23

<sup>160</sup> « Le « faire semblant », dès lors qu’il s’agit de porter à la scène les lieux imaginaires d’outre-monde, ne peut être que ridicule et tuer l’œuvre. [...] La détestation symboliste du « faire semblant » prend partiellement la forme d’un repli vers le littéraire et le culte du texte. Dans le sillage mallarméen, les poètes se livrent à une mythification du Livre pour faire front au régime inacceptable du simulacre théâtral. En faisant refluer le théâtre vers le Livre, ils proposent un théâtre de lecture à partir duquel ils sont amenés à repenser la théâtralité elle-même. »

Visto que esse teatro só seria possível via uma representação virtual em que todas as restrições cênicas seriam abolidas pelo artifício da imaginação, ele traz em seu bojo uma nova forma de recepção, o leitor-espectador. O que iria resolver um outro grande impasse da teatralidade simbolista, por se tratar de um drama interior e contemplativo, que é orientado pelo silêncio e pela introspecção, a presença do outro nas salas de espetáculo iria impossibilitá-lo, daí a leitura como solução: “É preciso fechar os olhos para o teatro. Se por azar alguém os reabre, a imagem cênica ameaça destruir as visões interiores e elas, tal como Eurídice, esvair-se-ão para sempre.” (LOSCO-LENA, 2010, p. 21)<sup>161</sup>

Segundo Jean-François Louette em seu artigo *Impossible e[s]t théâtral* (2005), essa recusa da representação diante da impossibilidade cênica reforça a afirmação da teatralidade à medida que ela encerra uma atitude de ruptura e não de negação – “O que é teatralmente impossível a um dado instante só o é em ruptura profunda com um estado do teatro: com o estado do tecnicamente factível, ou da dificuldade máxima tolerável, ou do socialmente admissível, ou do politicamente aceitável” (p.7)<sup>162</sup>. Ele afirma, então, que escrever uma peça “impossível” é sempre uma atitude de revolta, seja ela proposital ou não, contra as restrições que imperam em uma determinada época e elas podem ser de ordem técnica, sócio-histórica, mimética ou, até mesmo, metateatral.

E é nesse sentido que os simbolistas levam a cabo uma verdadeira revolução cênica; eles operam um levante contra todas essas restrições obrigando a renovação sistemática dos códigos cênicos e uma nova abordagem da experiência teatral, ou seja, da impossibilidade advém várias possibilidades:

O impossível é aquilo só acedemos quando aceitamos a desaparecimento do útil, do real, da ciência. O impossível situa-se do lado do prazer violento, do horror e da morte. Da mesma forma o teatro: “só o que é insustentável, escrevia Ionesco em *Notes et contre-notes*, é profundamente trágico, profundamente cômico, essencialmente teatro”. [...] a aventura teatral nunca é mais frutífera que quando ela explora seus próprios limites, os do ilegível e do irrepresentável – quando ela se queima na sua própria rampa. (LOUETTE, 2005, p.11)<sup>163</sup>

<sup>161</sup> Il faut donc fermer les yeux au théâtre. Si par malheur on les rouvre, l’image scénique risque de saccager les visions intérieures et celles-ci, telle Eurydice, s’évanouiront à tout jamais. »

<sup>162</sup> « Ce qui est théâtralement impossible à un instant donné ne l’est que parce qu’en rupture profonde avec un état du théâtre : avec l’état du techniquement faisable, ou de la difficulté maximale tolérable, ou du socialement recevable, ou du politiquement acceptable. »

<sup>163</sup> « L’impossible est ce à quoi nous n’accédons qu’en acceptant la disparition de l’utile, du réel, de la science. L’impossible se situe du côté du plaisir violent, de l’horreur et de la mort. De même le théâtre : « seul ce qui est insoutenable, écrivait Ionesco dans *Notes et contrenotes*, est profondémwnr tragique, profondément comique, essentiellement théâtre ». [...] l’aventure théâtrale n’est jamais plus fructueuse que lorsqu’elle explore ses propres limites, celles de l’illisible et de l’irreprésentable – lorsqu’elle se brûle à sa propre rampe. »



Por conseguinte, da impossibilidade do fazer teatral em um ambiente cênico voltado para a representação mimética da realidade, o teatro simbolista parte em busca de uma nova forma de expressão que presentificasse o Ideal, a parte divina e sublime do homem que o positivismo e o materialismo burguês, no seu afã cientificista, ofuscaram rechaçando-os da realidade tangível. Trata-se, então, de um teatro espiritual que almeja não só desvendar, mas fazer da alma humana todo o substrato cênico.

Essa procura incessante por uma nova forma é simbolizada pela temática da busca por um outro mundo: divorciando-se da realidade material e palpável, os personagens partem à procura de um meio de evasão, de transcendência para atingir o Ideal, o Absoluto. É por isso que esse drama ganha as configurações de um drama itinerante, pois o personagem encontra-se em perpétuo movimento, não um movimento de ação pela intriga – que se não é inexistente, exerce um papel secundário – mas, em um deslocar-se e transmutar-se quando ele toma consciência da inadaptação diante da sua espécie e ruma em direção a um lugar onde sua existência seja mais plena.

Aqui Villiers “faz escola” já que seus personagens se configuram em uma panóplia de espíritos altivos, dotados de senso do sublime (os *vivants* como foi mencionado anteriormente) e, portanto, inadaptados à materialidade da realidade tangível. Dessa forma, são seres exiliados à procura do Paraíso perdido.

A dramaturgia simbolista, que é escrita ao longo da última década do século, é obcecada pela necessidade de afirmar esse lugar do outro mundo. Ela o pensa sistematicamente como um lugar à parte, heterogêneo ao mundo material e visível, em divórcio com o “mundo daqui debaixo”. O motivo do divórcio é aliás central em várias peças, dentre elas *La Révolte* de Villiers de l’Isle-Adam, certamente anterior ao período simbolista propriamente dito, já que ela data de 1870, mas importante na elaboração dessa nova dramaturgia. (LOSCO-LENA, 2010, p. 14, grifos da autora)<sup>164</sup>

A peça villieriana *La Révolte* torna-se, assim, um dos emblemas dessa busca pela plenitude da existência, e pela emancipação do *status quo* burguês, ali programaticamente vituperado. Segundo Vibert (1998), Villiers, nessa peça, usa um jogo de espelho teatral para fazer com que o público, majoritariamente composto de burgueses que iam ao teatro para

---

<sup>164</sup> « La dramaturgie symboliste, qui s’écrit tout au long de la dernière décennie du siècle, est obsédée par la nécessité d’affirmer ce lieu de l’outre-monde. Elle le pense systématiquement comme un lieu à part, hétérogène au monde matériel et visible, en divorce d’avec le « monde d’ici bas ». Le motif du divorce est d’ailleurs central dans plusieurs pièces, dont *La Révolte* de Villiers de l’Isle-Adam, certes antérieure à la période symboliste proprement dite, puisqu’elle date de 1870, mais majeure dans l’élaboration de cette nouvelle dramaturgie. »

deleitar-se, caia em uma armadilha. Ele coloca em cena, Félix, um medíocre porta-voz do filistinismo burguês, com o qual eles se identificam:

FÉLIX, *olhando-a com complacência*: Aqui! ... – Tanto faz, posso dizer que tenho em ti uma brava mulherzinha, e sobretudo uma mulher de cabeça. Positivamente, desde os quatro anos e meio que estamos juntos, eu jamais me arrependi de ter te desposado. Não, é verdade! ... Como escriturária, **tu és uma excelente contadora; como mulher, parece que tu és muito boa e nem um pouco besta, o que é alguma coisa**. Enfim, como gênio laborioso, tu passas minhas esperanças. Além disso, tu és a doçura personificada. Não tenho nenhuma crítica a te fazer, nenhuma! ... E, **se seu tripliquei minha fortuna, eu posso dizer que é graças a ti**. (*Ele fuma e anda de um lado para o outro*.)

ÉLISABETH, *doce e sorridente*: Que mulher não ficarei orgulhosa de tais elogios! (VILLIERS, 1986, p. 389, grifos nossos)<sup>165</sup>

Sua fala, rica de lugares comuns burgueses, é superficial e mesquinha e, ao longo de toda peça, emprega o termo “positivo” de diversas formas, sobretudo como advérbio de modo, refletindo o lugar de destaque que o Positivismo<sup>166</sup> tinha no seu modo de viver, tal como podemos observar na citação acima. É interessante observar também que o parâmetro por ele estabelecido para atribuir à esposa os adjetivos “brava”, “excelente”, “boa” remete-se, primeiramente, ao “seu gênio laborioso” e, em segundo lugar, como um bônus, a “sua doçura” – lugar comum do caráter feminino burguês. Assim, Élisabeth nos é apresentada, não como uma daquelas típicas donas-de-casa, resignadas pela condição submissa que a sociedade lhe impôs, comum, mas como um “gênio laborioso” “nem um pouco besta”.

Quando finalmente toma a palavra, depois da recusa em estabelecer um diálogo eloquente com Félix, ela se revela:

Élisabeth, *impassível*: [...] Eu só ouço **soar o dinheiro nas vossas palavras**: se as minhas são mais belas e mais profundas, compadeça-se de mim! É uma maldição irreparável, mas enfim, é minha maneira de falar. [...] Eu, eu tenho

<sup>165</sup> « FÉLIX, *la regardant avec complaisance* : Là !... C’est égal, je puis dire que j’ai en toi une brave petite femme, et surtout une femme de tête. Positivement, depuis les quatre ans et demi que nous sommes en ménage, je ne me suis jamais repenti de t’avoir épousée. Non, vrai !... Comme tenue des livres, **tu es un excellent comptable ; comme femme, il paraît que tu es très bien et point bête, ce qui est quelque chose**. Enfin comme caractère laborieux, tu passes mes espérances. De plus, tu es la douceur personnifié. Je n’ai pas un reproche à t’adresser, pas un seul !... **Et si j’ai triplé ma fortune, je puis bien dire que c’est grâce à toi**. (*Il fume et fait les cent pas*)

ÉLISABETH, *douce et souriante* : Quelle femme ne serait fière de tels éloges ! »

<sup>166</sup> Segundo o *Petit lexique villiérien* (1998: 98), Vibert refere-se a Positivismo, amplamente usado por Villiers em suas obras, como um termo que remete, de maneira estigmatizada, ao materialismo científico para o qual nada existiria além da realidade tangível.

outra maneira de ver essas coisas! (VILLIERS, 1986, p. 397, grifos nossos e do autor)<sup>167</sup>

Suas palavras deixam transparecer a Félix e ao público que ambos, mesmo dividindo o mesmo teto, não ocupam o mesmo lugar na existência já que ela, dotada de um sentido superior mais belo e profundo – “uma maldição irreparável” –, não vê as coisas da mesma maneira que ele, justificando, desse modo, o divórcio e o abandono do lar por incompatibilidade de almas.

Finalmente, sua partida coloca o público diante de um impasse: ou toma-se partido do sonho de evasão de Élisabeth ou toma-se partido da indignação de Félix. E, como em sua maioria o público era composto de ‘Félix reais’, Élisabeth foi considerada como “um monstro social”, “uma péssima esposa e mãe desnaturada” e nem mesmo seu frustrado retorno, ao final da peça, foi capaz de dissuadi-los de tal posição.

Dessa forma, Villiers, ao promover pelo público a identificação e a tomada de partido de Félix, a quem ele ataca irônica e sistematicamente, traz à baila a sua própria mediocridade e seu filistinismo e, ao mesmo tempo, condena a própria peça ao fracasso e à incompreensão. Porém, nesse jogo de espelho teatral, como aponta Vibert (1998), suscitar a hostilidade, a indiferença e a incompreensão era, de uma maneira nobre, validar o argumento da peça:

O impasse desse jogo de quem “perde ganha” era bem real. Assim, a confrontação entre Élisabeth e Félix reconduzia exatamente àquela de Villiers e do público de seu tempo e anunciava o seu próprio fracasso. Em outros termos, o destino da peça era jogado dentro da própria peça. (p. 82, grifo do autor)<sup>168</sup>

Uma dinâmica semelhante é presentificada por Pagnol em *L'Évasion*, porém, aqui o jogo de espelho teatral não é promovido pela identificação direta entre o público burguês e o protagonista, um fugitivo assassino, mas, pela posição contígua de observadores que ambos dividem no desenrolar da trama. Segundo Marianne Bouchardon, no artigo *L'Évasion, pièce « vite et bien faite » ?* (2014), a peça reparte-se em dois grupos: o dos observados, constituído de personagens passivos meros joguetes do destino, e dos observadores, do qual o público faz parte, constituído de personagens que reivindicam, em cena, um estatuto de superioridade pelo perverso predomínio da informação. Desse modo, Villiers, ao forçar o público burguês a ocupar

<sup>167</sup> « ÉLISABETH, *impassible* : [...] **Je n’entends sonner que l’argent dans vos paroles** : si les miennes sont plus belles et profondes, plaignez-moi ! C’est un malheur irréparable, mais, enfin, c’est ma manière de parler. [...] Moi, j’ai une autre façon de regarder ces choses ! »

<sup>168</sup> « L’enjeu de ce jeu de qui « perd gagne » était bien réel. Ainsi la confrontation entre Élisabeth et Félix reconduisait exactement celle de Villiers au public de son temps et annonçait son propre échec. [...] En d’autres termes, le destin de la pièce était joué dans la pièce elle-même. »

a mesma posição que a do criminoso – que, por sua vez, não hesita em achincalha-los – obrigados, sarcasticamente, a ver-se refletidos em um espelho nada lisonjeiro.

Apesar de sua aparente submissão e de sua pretensa concessão aos hábitos teatrais da época, a peça, na realidade, carregaria, então, um ônus contra o público ao qual ela se dirige. E, com efeito, sob a suspeita de satisfazer o espectador, ela não abdica inteiramente de toda intenção de inquieta-lo, de incomoda-lo e de desestabiliza-lo. (BOUCHARDON, 2014, p. 90)<sup>169</sup>

Destarte, na Cena VI, Pagnol, diante da apazível visão dos jovens nubentes adormecidos, compadece-se e inicia seu movimento de reconversão moral, não sem antes provocar o público ao qual ele, deliberadamente, se dirige ameaçando:

Se fossem ainda bons e grandes burgueses, bem gordos, com as barrigas bem cuidadas, cheios de pulseiras e um ar de bons conselhos àqueles que morrem de fome! ... Eu gosto dos burgueses, eles me seduzem.

(*Sonhador e rangendo os dentes*)

Um da plateia.

(*Ele passa a língua sobre os lábios com os olhares ferozes*)

Uma tarefa fácil! Oh!la,la,la,la ... Como isso seria verdadeiramente uma tarefa fácil! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t. 2, p.693)<sup>170</sup>

Nessas duas peças, a recorrência ao drama social e aos dispositivos da *pièce bien faite*, revela-se, pelo jogo de espelhos, uma tentativa sacrificial e iconoclasta de recusar e implodir a *mise en scène* burguesa:

A contradição é inerente à dramaturgia de Villiers: seu teatro edifica-se “contra” o teatro, contra as práticas cênicas de seu tempo mas, mais ainda, contra o gênero teatral enquanto que ele permanece indissociado da forma dramática. [...] A tensão interna à escrita dramática de Villiers, entre o desejo do teatro e a recusa do teatral, merece ser redefinida como o signo distintivo da inquietude que assombra a dramaturgia villieriana, cuja perspectiva crítica, denunciadora e negadora exerce-se, primeiramente, ao seu encontro. (BOUCHARDON, 2004, p. 38, grifo da autora)<sup>171</sup>

<sup>169</sup> « Malgré son apparente soumission et sa prétendue concession aux habitudes théâtrales du temps, la pièce, en réalité, porterait alors une charge contre le public auquel elle s'adresse. Et, en effet, sous couvert de satisfaire le spectateur, celle-ci n'abdique pas entièrement tout dessein de l'inquiéter, de le déranger, de le déstabiliser. »

<sup>170</sup> « Si c'était encore de bons gros bourgeois, ben gras avec des ventres ben soignés, des breloques dessus et un air de bons conseils à ceux qui crèvent de faim !...J'aime l'bourgeois, moi, ça m'allèche.

(*Rêveur et grinçant des dents*)

Un du jury

(*Il se passe la langue sur les lèvres avec des regards farouches.*)

Un nanan ! quoi ! Oh !la,la, la,la... Que ça serait un vrai nanan ! »

<sup>171</sup> « [...] la contradiction est inhérente à la dramaturgie de Villiers: son théâtre s'édifie 'contre' le théâtre, contre les pratiques scéniques de son temps mais plus encore contre le genre théâtral en tant qu'il demeure indissocié de la forme dramatique. [...] La tension interne à l'écriture dramatique de Villiers entre le désir du théâtre et le refus

Solapando as convenções cênicas de sua época, Villiers, por conseguinte, reivindica um novo fazer teatral e é por isso que, em *Axël*, sua derradeira peça, a temática da recusa perfaz a trama culminando em morte. A *mise en scène* espectral, que marcaria o teatro de cunho simbolista, está aí presente não no despojamento radical da forma, mas no tom estático e na inação dos personagens que só “agem” quando o seu silêncio é quebrado.

Na medida que impõe a interiorização do princípio dramático, a morte favorece a subversão espaciotemporal cênica quando os personagens intentam partir em busca de suas aventuras espirituais em lugares imaginários e é na tentativa de figuração desses lugares que concerne a problemática da *mise en scène* simbolista.

O ambiente de mistério e o sentimento de luto convidam, então, os leitores-espectadores a abandonar por completo a ilusão referencial, para aceder à contemplação desse Absoluto pela presença de espectros e pela exploração cênica da penumbra dos sonhos e do inconsciente: “a cena renuncia à representação dos seres para explorar a presença dos ausentes. Seu teatro, que é um teatro do luto, nasce de um luto do teatro.” (LOSCO-LENA, 2010, p. 34)<sup>172</sup>

Ancorado no recuo do palpável, ele intenta dar visibilidade aos mistérios humanos que o cientificismo positivista tornou invisível, recuperando uma crença pueril que seria revertida, em cena, em um novo pacto ilusionista a partir do luto da mimesis tradicional. Desse modo, o drama simbolista promove uma drástica redução da *mise en scène* esvaziando e rarefazendo o espaço cênico, desnudando desde o cenário até a interpretação dos atores:

Fazer teatro desse movimento de desaparecimento, convidar o público à contemplação de um devir-fúnebre, eis o projeto que, bem além de Mallarmé, anima profundamente o gesto teatral dos simbolistas. O que o teatro simbolista coloca em cena, é menos o vazio e o nada que o *movimento* de rarefação em virtude do qual o real vacila e torna-se ao mesmo tempo sombra e visão. (LOSCO-LENA, 2010, p. 14, grifo da autora)<sup>173</sup>

Além desse movimento de rarefação, a subversão do conceito realista da quarta parede iria também colocar em xeque a ilusão referencial, garantindo a descontinuidade entre a cena e a sala de espetáculo, pois além da elevação do nível do palco em relação à sala, muitos

---

du théâtral mérite d’être redéfinie comme le signe distinctif de l’inquiétude qui hante la dramaturgie villiérienne, dont la visée critique, dénonciatrice et négatrice s’exerce d’abord à son rencontre. »

<sup>172</sup> « La scène renonce à la représentation des êtres pour explorer la présence des absents. Son théâtre, qui est un théâtre du deuil, naît d’un deuil du théâtre. »

<sup>173</sup> « Faire théâtre de ce mouvement de disparition, inviter le public à la contemplation d’un devenir-funèbre, c’est là un projet qui, bien au-delà de Mallarmé, anime profondément le geste théâtral des symbolistes. Ce que le théâtre symboliste met en scène, c’est moins le néant ou le rien que le *mouvement* de raréfaction en vertu duquel le réel vacille et devient tout à la fois ombre et vision. »

dramaturgos usavam estratégias, como cortinas e véus, para materializar a radical ruptura entre a o mundo real dos espectadores e o mundo cênico dos personagens-visões.

O questionamento da criação da ilusão referencial pela mimesis aristotélica está, assim, no cerne da busca simbolista por uma nova forma teatral pois, ao propor a ruptura entre o universo da sala e o do palco e ao despojar o cenário de qualquer figuração mimética, o drama simbolista intenta criar uma outra forma de ilusionismo que, em nada se assemelha, ao realista. O ilusionismo simbolista partiria da criação em cena desse ambiente de mistério em que os personagens espectrais evocassem a imaterialidade do Absoluto. Para tanto exige-se um público afeito a tais visões e que compactuasse com esse novo fazer teatral, é por essa razão que esse teatro remete a um templo de meditação e o espetáculo teatral, a uma cerimônia religiosa:

Seu modelo ideal de recepção releva muito mais da missa ou mais globalmente da cerimônia religiosa, ou seja, de uma fervorosa concentração ao redor de uma fé comum. [...] o entusiasmo dos simbolistas pelo paradigma da missa testemunhava o importante lugar acordado à crença nas visões interiores suscitadas pela cena e à plena adesão dos espectadores entusiastas na sala. (LOSCO-LENA, 2010, p.43)<sup>174</sup>

A intenção da criação desse pacto ilusionista aos moldes de uma cerimônia religiosa partiria, desse modo, do princípio simbolista de restituir a interioridade do ser humano mortificado pelo materialismo cientificista: “tratava-se de criar uma tensão em direção ao apagamento para tentar despertar na *psique* dos espectadores íntimas e maravilhosas visões.” (LOSCO-LENA, 2010, p.43, grifo da autora)<sup>175</sup>

Dessa forma, como uma etapa decisiva do movimento de reação idealista a esse positivismo do século XIX, a cena simbolista refundou o teatro proclamando o luto do próprio teatro, e ao propor uma *mise en scène* que revertia a lógica mimética tradicional pela estetização do vazio e pela presença da ausência, os simbolistas rejeitam o simulacro mimético reivindicando um regime espectral que consiste no despojamento e no desnudamento dos códigos cênicos. Esse esvaziamento das formas e a rarefação do espetáculo teatral conotaria, por conseguinte, a derrocada da visão do convencionalismo realista como sendo o único teatro possível.

---

<sup>174</sup> « Leur modèle idéal de réception relève beaucoup plus de la messe ou plus globalement de la cérémonie religieuse, c’est-à-dire d’un fervent rassemblement autour d’une foi commune. [...] l’engouement des symbolistes pour le paradigme de la messe témoignait de l’importante place accordée à la créance dans les visions intérieures suscitées par la scène, et à la pleine adhésion des spectateurs enthousiastes dans la salle. »

<sup>175</sup> « Il s’agissait de créer une tension vers l’effacement pour tenter de réveiller dans la *psychè* des spectateurs d’intimes et merveilleuses visions. »

Assim, o Simbolismo, ao ancorar suas criações em um terreno movediço de ilusões e ao incorporar seus personagens por espectros itinerantes, se faz vanguarda e não só pelo fato de contribuir efetivamente para a renovação do fazer teatral, mas por deixar um vazio eloquente que convida ao florescimento de novas formas.

Em *Axël*, último bastião do Romantismo, a amplitude e magnificência da sua composição, contrastando com o seu tom taciturno e estático, já remeteria ao ruir da *mise en scène*. Sara e Axël, em uma atitude sacrificial, levariam a cabo o sonho de evasão de Élisabeth e, ao suicidar-se, sepultariam simbolicamente o velho drama:

AXËL: O orvalho ainda cai; algumas destas lágrimas claras são suficientes para dissolver este veneno neste cálice sagrado. (*Ele sobe em um sepulcro, perto do respiradouro; e enquanto Sara acaricia, distraidamente, um galgo de mármore, elevando a sua mão direita na direção de onde irradia seu cálice trágico, ele passa o braço para fora, através das barras*). Assim o céu estará em cumplicidade com o nosso suicídio! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2005, p. 204)<sup>176</sup>

Diante disso, Mireille Losco, em “*Improbable Axël*” (2005), defende que a peçatamento villieriana seria uma alegoria do apoteótico suspiro das velhas formas teatrais:

A aventura da teatralidade de *Axël* seria então a da subversão de uma embriaguez ostensiva em um vazio no seio do qual os elementos teatrais, designados como ruínas da arte do século XIX, constituem-se como alegorias. [...] É por isso que, não cessando de denunciar as amarras e outros artifícios do teatro de seu tempo, Villiers os leva, na sua última obra, à apoteose; ele percebe a ruína do teatro mas, ele lhe constrói o mais belo dos túmulos. O vasto túmulo que é *Axël* designa, então, realmente a morte do teatro, mas ele congela o processo de decomposição: o ato do falecimento é acompanhado, assim, de uma apoteose. (LOSCO, 2005, p. 140)<sup>177</sup>

Logo, do sacrifício dos amantes e do conseqüente luto das velhas formas teatrais, nasce um teatro que se refugia no radical despojamento da *mise en scène* como uma tentativa de

<sup>176</sup> « AXËL : La rosée tombe encore ; quelques-unes de ces claires larmes suffiront pour dissoudre ce poison dans ce calice sacré ! (*Il monte sur un sépulcre, près du soupirail ; et tandis que Sara caresse, distraitement, un lévrier de marbre, élevant sa main droite où rayonne son hanap tragique, il passe le bras au-dehors, à travers les barreaux.*) Ainsi, le ciel sera de complicité avec notre suicide ! » (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t. 2, p.675)

<sup>177</sup> « L'aventure de la théâtralité d'Axël serait donc celle du renversement d'une ivresse ostentatoire en un vide au sein duquel les éléments théâtraux, désignés comme ruines de l'art du XIXe siècle, se constituent en allégories. [...] Voilà pourquoi, tout en ne cessant de dénoncer les ficelles et autres artifices du théâtre de son temps, Villiers les porte, dans son œuvre ultime, à leur apothéose ; il y perçoit la ruine du théâtre mais il leur dresse le plus beau des tombeaux. Le vaste tombeau qu'est Axël désigne alors bel et bien la mort de l'art du théâtre, mais il en glace le processus de décomposition : l'acte du décès s'accompagne ainsi d'une apothéose. »

refundar a mimesis e as convenções teatrais; teatro esse encarnado, magistralmente, por Maeterlinck, epígono de Villiers:

Já que um teatro da revelação é impossível, é necessário inventar um teatro do luto desse teatro: essa será a maneira de ainda estar junto de sua impalpável presença. A cena maeterlinckiana torna-se assim o lugar de um luto interminável do qual ele vai explorar todo potencial poético. No lugar de renunciar definitivamente ao teatro, ele abre a possibilidade de um outro teatro, que leve em conta o espaçamento das essências e, então, necessariamente, da heterogeneidade entre a visão interior e a representação cênica. (LOSCO-LENA, 2010, p. 32)<sup>178</sup>

A refundação da *mise en scène* simbolista, na esteira da cena maeterlinckiana, viria, assim, da necessidade de se representar esse Absoluto ao qual Sara e Axel ascenderam de modo a presentificar, pelo espetáculo teatral, o inefável silêncio da morte, abrindo as cortinas da ribalta para o teatro de vanguarda do século XX.

Ao traçar um panorama histórico das questões estéticas que se colocaram desde o século XVIII até o final do século XX, intentou-se demonstrar de que forma a imposição do conceito de ilusão referencial na arte, fundado pela mimesis aristotélica, foi solapado com o advento da estética romântica e terminou por esfacelar-se com o Simbolismo. Ao longo de todo esse percurso, foi possível perceber que Villiers, pela sua produção dramática, foi um dos iconoclastas que reivindicaram uma renovação das formas artísticas a partir do rechaço da referencialidade mimética. Frutos do senso comum burguês e inaptos a comunicar estados de alma mais elevados, esses preceitos miméticos realistas, que imperavam nos palcos franceses, foram objetos de uma verdadeira cruzada, a qual Villiers empreendeu para opor-se aos valores filistinos burgueses e a favor de uma reação idealista da arte.

Partindo, então, de toda uma rede basilar de referências românticas, a dramaturgia villieriana usa a palavra poética como um martelo destruidor desses valores burgueses, fazendo emergir a necessidade de um novo fazer teatral edificado pela tensão entre o drama, a prosa e a poesia. Assim, no próximo capítulo, verificaremos como Villiers prepara o terreno para o florescimento da cena simbolista e, por extensão, do teatro moderno, usando a mistura sinestésica dos gêneros literários para promover a espetacularização da palavra poética.

---

<sup>178</sup> « Puisqu'un théâtre de la révélation est impossible, il faut inventer un théâtre du deuil de ce théâtre : ce sera une façon d' en côtoyer encore l'impalpable présence. La scène maeterlinckienne devient ainsi le lieu d'un deuil interminable, dont il va explorer tout le potentiel poétique. Au lieu de renoncer définitivement au théâtre, il ouvre la possibilité d'un autre théâtre, qui tienne compte de l'espacement aux essences et donc, nécessairement, de l'hétérogénéité entre la vision intérieure et la représentation scénique. »



## 2 ENTRE O DRAMA DA PALAVRA E A POESIA DO DRAMA

*Villiers é um grande dramaturgo porque seu teatro não remete somente à imagem de uma época ultrapassada, porque sua escrita dramática, atravessando séculos, permite compreender melhor o teatro da palavra que se inscreve e se representa hoje. Ele é 'moderno' na medida que ele consegue escrever 'seu' teatro e a inventar 'sua' linguagem dramática, mas igualmente na medida que ele escolhe 'seu' público e que ele prevê os riscos de 'sua' mise en scène. (JOLLY, 2002, p. 326, grifos da autora)<sup>179</sup>*

Como vimos, Villiers, no domínio teatral, contribuiu de maneira fulcral para o estabelecimento da estética simbolista visto seu desejo de reformar o gênero estabelecendo um teatro metafísico de cunho filosófico, assim como cita Alan Raitt (1986, p. 58):

Muitos dos dramaturgos idealistas do final do século seguiram o exemplo de Villiers escolhendo temas filosóficos árdios e recusando-se a respeitar as convenções cênicas tais como existiam no teatro habitual, de forma que suas peças foram ainda, frequentemente, menos aptas à representação que *Axël*.

Dessa forma, Jolly (2002) defende que o valor do teatro villieriano incide em sua dimensão experimental, na diversificação da linguagem dramática que não diz respeito somente ao trabalho da linguagem verbal, mas também da linguagem não verbal que se revela pelo tratamento sinestésico dos efeitos sonoros, pelo jogo de iluminação e pela música – bem a gosto do projeto wagneriano de fusão das artes – como projeção gráfica da paisagem interior sobre a realidade exterior. Sua obra tem como intuito restituir a dimensão artística do teatro, afastando-o do drama naturalista que, por sua vez, se propunha a reconstruir no palco as relações intersubjetivas.

Avessa ao materialismo e ao positivismo em voga no final do século XIX, a obra villieriana tem como marca indelével o desejo de ascense, de sublimar a realidade tangível com propósito de atingir o Verbo Original, reivindicando, assim, uma nova modalidade de teatro, a do teatro filosófico de cunho idealista. Essa modalidade, como citado anteriormente, foi alcunhada de *teatro santuário*, fazendo alusão a um espaço de meditação; o que vem divergir da concepção de teatro da sociedade francesa da época, habituada às sisudas regras do teatro clássico que imperou absoluto por séculos na França.

---

<sup>179</sup> « Villiers est un grand dramaturge parce que son théâtre ne renvoie pas seulement l'image d'une époque révolue, parce que son écriture dramatique, traversant les siècles, permet mieux de comprendre le théâtre de la parole qui s'écrit et se joue aujourd'hui. Il est 'moderne' en ce qu'il parvient à écrire 'son' théâtre et à inventer 'son' langage dramatique, mais également en ce qu'il choisit 'son' public et qu'il prévoit les enjeux de 'sa' mise en scène. »

Dessa maneira, a forma dramática não responde mais à forma canônica que se desenvolve a partir da linearidade, da cronologia dos acontecimentos, mas, sim é estruturada a partir de um novo sistema dramático que tem na palavra poética sua protagonista.

Poema dramático, teatro em versos ou drama poético são designações que testemunham a relação flutuante entre teatro e poesia<sup>180</sup>. Nos meios literários do século XIX, as fronteiras tradicionalmente estabelecidas entre os gêneros são demolidas e na obra dramática se faz ecoar a linguagem do romance e a poesia uma vez que a estética simbolista proclama *a arte total*, ou seja, a não divisão da literatura em gêneros distintos: “a segunda metade do século XIX trabalha justamente nesse sentido, quando ela institui a figura do Poeta colocando-a no lugar da distinção entre poeta, romancista ou dramaturgo.” (JOLLY, 2002, p. 17)<sup>181</sup>.

O teatro de Villiers inscreve-se nesta mutação: na contaminação da escrita dramática por aquelas do romance e do poema. E, apesar de usar o verso esporadicamente, sua linguagem é estritamente poética, mesmo que ele continue a designar suas peças como obras teatrais usando epítetos como “poema dramático”, “drama filosófico”, “literatura dramática”.

Em Villiers, a concepção do teatro, longe de corresponder à de um ‘gênero’ estritamente codificado, é a de um modo de expressão aberto, multiforme e atípico; é talvez aí que ele seja o mais criativo com relação às produções teatrais da época: Villiers procurou reformar profundamente sua linguagem dramática. (JOLLY, 2002, p. 19, grifo da autora)<sup>182</sup>

Assim sendo, o dramaturgo se faz Poeta, pois ele se serve do poder imagético da palavra e, aos moldes de Wagner, procura associar a música à palavra de modo a proporcionar ao leitor/espectador o êxtase de todos os sentidos, uma experiência completa no âmbito físico e intelectual.

(Em Wagner) o ouvinte é levado a uma experiência sensorial direta das crenças místicas encarnadas nas lendas. E é bem esse o objetivo de Wagner. A música devia refundar entre o intelecto e a fé os pontos destruídos pelos esforços veementes, mas superficiais, do racionalismo pós-newtoniano. A mitologia wagneriana da redenção pelo amor devia ser para a imaginação um tipo de escola. (STEINER, 1965, p.208-209)<sup>183</sup>

---

<sup>180</sup> O adjetivo “dramático” não expressa, no que segue, nenhuma qualidade, mas significa simplesmente “pertencente ao drama” (“diálogo dramático” = diálogo no drama). Em oposição a “drama” e “dramático”, o termo “dramática” ou “dramaturgia” é usado também no sentido mais amplo, designando tudo o que é escrito para o palco. (SZONDI, 2001, p.27)

<sup>181</sup> « La seconde moitié du siècle travaille justement dans ce sens, lorsqu’elle érige la figure du Poète en lieu et place de la distinction entre le poète, le romancier ou le dramaturge. »

<sup>182</sup> « Chez Villiers, la conception du théâtre, loin de correspondre à celle d’un « genre » strictement codifié, est celle d’un mode d’expression ouvert, multiforme et atypique c’est peut-être là qu’il est le plus créatif par rapport aux productions théâtrales de l’époque : Villiers a bien cherché à réformer en profondeur son langage dramatique. »

<sup>183</sup> « (Chez Wagner), l’auditeur est amené à une expérience sensorielle directe des croyances mystiques incarnées dans la légende. Et c’est bien là le but de Wagner. La musique devait rébatir entre l’intellect et la foi les points

Esse tipo de teatro almejava, então, dar um estatuto musical – por conseguinte, poético – à palavra em cena visto a eficácia do som musical em estabelecer a conexão entre o corpo físico e o espiritual, resultado do “condicionamento por reações vasomotoras e pela natureza do próprio som em relação à nossa sensibilidade auditiva” (PEACOCK, 1968, p. 50). Segundo esse autor, embora a música e a poesia sempre tenham tido uma relação íntima, a partir dos românticos e simbolistas do século XIX, essa relação torna-se intrínseca subvertendo o conceito de poético:

[...] muito embora toda poesia, de qualquer período, tenha alguma relação com a música, alguns poetas românticos e simbolistas do século XIX abraçaram um ideal dito ‘musical’ de significado e importância específicos a ponto de ter tido toda a ideia de poético profundamente modificada por várias décadas se não mesmo perturbada e restringida. (p. 50).

Dessarte, o autor afirma que, sobretudo a partir do Simbolismo, há uma rarefação da ideia de poesia fazendo que o epíteto “poético” não seja mais empregado exclusivamente ao referir-se a uma composição em verso, mas a um estilo lírico e musical que independe de sua forma ou gênero. Por conseguinte, a estilização simbólica da tessitura dramática, calcada na combinação melodiosa da palavra poética, libera, dessa forma, o extrato dialógico de seu escopo comunicativo para transcender a realidade tangível de modo a atingir o Verbo Original:

Tal poesia, que acaricia o infinito, pode ser contínua ou fragmentária, mas nunca pode ter forma finita ou centralizada. E não só deixa de ter importância a distinção entre o verso e a prosa, como também sentimos que não é linguagem, mas a própria condição de ‘introspecção’ ou de ‘ser outra coisa’ que constitui o poema. É o desejo infinito de transcender, o salto para o céu, a fugidia apreensão do Paraíso, a benção momentânea dos sentidos mortais e o desejo permanente. A ‘poesia’ é, de fato, uma condição da alma; em termos ideias, ela é a própria consumação, a busca do místico, como uma criação linguística, ela constitui um símbolo da condição mais elevada. (PEACOCK, 1968, p. 183, grifos do autor)

Assim, a linguagem sublima sua função como transmissora de pensamentos perdendo seu nexos sintático e gramatical e as imagens são liberadas de sua função metafórica desligando-se do mundo normal das percepções em detrimento da expressão dos estados de alma. Para tanto, a linguagem fragmenta-se e reorganiza-se segundo um sistema de evocações auditivas e visuais reivindicando uma intertessitura de todos os sentidos, provocando a sinestesia, ao que

---

détruits par les efforts véhéments mais superficiels du rationalisme post-newtonien. La mythologie wagnérienne de rédemption par l’amour devait être pour l’imagination une sorte d’école. »

Baudelaire atribuía a reunião analógica entre cores, sons e perfumes na sua teoria das correspondências. Nesse intento, o *Gesamtkunstwerk* wagneriano, a união de todas as artes, visava a produção do efeito total cuja função deriva “da quantidade de percepções que se despejam ao mesmo instante sobre os sentidos e sobre o espírito do espectador, assim, a arte total não pode existir em si, ela surge como resultado de uma combinação de outras artes” (GUINSBURG, 1978 p. 75).

E é desse modo que os simbolistas, a exemplo de Villiers, alargaram as fronteiras tradicionalmente estabelecidas entre os gêneros literários e colocaram a poesia em cena e a palavra poética torna-se fundadora da teatralidade uma vez que dela nasce o ritmo do discurso: “A palavra poética impõe a escuta [...] ela supõe uma reapropriação do texto por aquele que a ouve e obriga a escutar não somente atrás e além das palavras, mas antes de tudo, as palavras em si.” (JOLLY, 2002, p. 69)<sup>184</sup>. Como também diz Anselmo:

A palavra poética no teatro simbolista é a grande protagonista e valida o seu caráter mítico. Por ser poesia, ela torna-se eterna. Propicia a ambiguidade discursiva que preserva a pluralidade de significados e é capaz de unir realidades opostas e distantes no tempo e no espaço. (ANSELMO, 2010, p. 40)

A palavra poética é também reivindicada uma vez que ela dá vazão aos estados de alma dos personagens, de modo a fazer vir à tona até seus desejos e pensamentos mais secretos, resgata o lirismo do teatro e faz emergir o psiquismo do ser humano, antes aprisionado ao seu invólucro material. O lirismo, além disso, libera o dramaturgo da forma dramática canônica abolindo as unidades de tempo, de ação e de espaço e estabelece uma nova configuração na qual o centro gravitacional é o eu-lírico.

A palavra poética funciona, então, de maneira ideologicamente discriminante e o personagem, assim tocado pelo selo da idealidade, pode escapar da realidade e do quotidiano, extrair-se do mundo e oferecer uma palavra íntima [...]. Restaurar o lirismo no teatro, é restituir a dimensão interior do discurso dos personagens e fazer ouvir até os seus pensamentos mais secretos. (JOLLY, 2002, p.66)<sup>185</sup>

---

<sup>184</sup> “La parole poétique impose l’écoute [...] elle suppose une réappropriation du texte par celui qui l’entend et oblige à entendre non seulement derrière et au-delà des mots mais d’abord les mots eux-mêmes”.

<sup>185</sup> « La parole poétique fonctionne donc de manière idéologiquement discriminante, et le personnage, ainsi frappé du sceau de l’idéalité, peut échapper à la réalité et au quotidien, s’extraire du monde et livrer une parole intime [...]. Restaurer le lyrisme au théâtre, c’est restituer la dimension intérieure du discours des personnages et faire entendre jusqu’à leurs pensées les plus secrètes. »

Esse teatro exige, portanto, a palavra poética não somente porque é por meio dela que se funda a obra de arte, mas também porque é a única capaz de restituir a dimensão interior do discurso dos personagens, então inaptos a se comunicar. O recurso ao monólogo, aos devaneios conotam essa emergência do psiquismo, da subjetivação do diálogo uma vez que a palavra assim como a arte não tem mais como finalidade comunicar, mas sugerir selando desse modo, a crise da representação do século XIX. A sugestão, dessa forma, rompe com os preceitos de argumentação e persuasão da retórica clássica, fazendo com que cada poema seja um enigma, o que vem selar o desconcerto do poeta com a realidade. O poeta dramático, da mesma forma, serve-se dessa palavra, pois ela pressupõe um leitor/espectador, mas, ela se faz comunicar somente para aqueles que podem e/ou querem realmente escutar. Os personagens, assim, são médiuns que, ao invés de interpretar, criam um novo espaço e um novo tempo com ajuda de elementos não verbais como a iluminação, a música, os gestos, etc. Atualizada ou não em forma de espetáculo, a linguagem não deixa de incorporar elementos poéticos que a tornam atemporal. Nesse intento, a linguagem villieriana, sempre sonora e rica, abre o caminho para um novo teatro, o teatro poético que concerne ao mesmo tempo o texto e sua representação:

A preocupação de Villiers nunca foi a de fazer rir ou chorar, ou até mesmo de divertir, mas a de “tocar” o espectador no mais profundo de si, e de fazê-lo viver, por meio de um espetáculo, uma experiência completa, física e intelectual. (JOLLY, 2002, p. 89, grifos da autora)<sup>186</sup>

Isso posto, iremos explorar nesse capítulo a forma como esses componentes líricos e dramáticos tensionam-se nas peças villierianas de modo a compor uma tessitura que funda a teatralidade pelo recurso à palavra poética, morada do silêncio e ponte para o Absoluto. Assim, em um primeiro momento, analisaremos a forma como a enunciação do drama villieriano engendra a teatralidade da palavra poética pelo apelo à lírica e à polifonia e pelo seu tratamento semântico e infra-semântico para, em seguida, tentar traçar suas heranças wagnerianas, sobretudo no que se diz respeito ao recurso à música de cena e aos leitmotifs, que promovem a espetacularização dessa palavra.

---

<sup>186</sup> « La préoccupation de Villiers n’a jamais été de faire rire ou pleurer, ou même de divertir, mais de « toucher » le spectateur au plus profond de lui, et de lui faire vivre, par le biais d’un spectacle, une expérience complète, physique et intellectuelle. »

## 2.1 O teatro da palavra: subjetivação do diálogo e polifonia

Como foi anteriormente citado, o recurso ao lirismo, à subjetividade, à palavra poética, como fundadores do substrato teatral, conduz o drama ao esfacelamento da *mise en scène*, bem ao gosto da mudança de paradigma que Sarrazac invocou em “drama-da-vida” para remeter-se ao “novo teatro”, ou seja, àquele que se configurou no final do século XIX. No afã de dar conta de todas as transformações que aí foram ensejadas, Sarrazac (2011) reivindica a rapsódia – gênero literário que se encontra no cruzamento entre épica e poesia dramática – para caracterizar essa nova concepção teatral, ele fala, assim, de *sujeito rapsódico*:

Eu chamo de “drama-da-vida” esse novo paradigma, essa forma nova, originária da crise do drama que se manifesta no fim do século XIX, crise marcada pelo divórcio entre a dimensão subjetiva e a dimensão objetiva do drama, a ação – ou o que resta dela – objetivando-se sob o olhar de um *sujeito rapsódico*, ou seja, cindido entre personagem agindo e testemunha do drama. Dessa dimensão testemunhal, e até mesmo testamentária, resulta que o drama-da-vida, em vez de seguir o desenrolar de um destino humano e fundamentar-se na noção de “progressão dramática”, pratica a retrospectiva e toma a vida pelo avesso. (SARRAZAC, 2013, p. 12-13)

A pulsão rapsódica teatral, que daí decorre, caracterizar-se-ia pela falta de progressão dramática ocasionada pelo recurso ao subjetivismo (monólogos e profusão de apartes) reconfigurando a estrutura dialógica que assume um caráter polifônico – polifonia aqui entendida no sentido bakhtiniano de “multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis” que integram o discurso dramatúrgico (BAKHTIN, 1981, p.160). Fala-se, então, em uma “revolução einsteiniana” ao referir-se à relativização da unidade orgânica do fato teatral pela “significante polifonia dirigida ao espectador”.

Como afirma Jolly (2002), a pulsão rapsódica em Villiers estaria justamente ligada ao apelo à palavra poética como recurso dramático gerando, assim, o esfacelamento da *mise en scène* e estaria igualmente associada à heterogeneidade das suas influências. Interpretada não raras vezes como uma fraqueza, os empréstimos ao Romantismo, ao melodrama, ao drama burguês, ao teatro histórico revelam-se aqui como um sintoma do devir teatral da época: “Essa heterogeneidade, sem necessariamente implicar incoerência ou inabilidade, está à imagem da diversidade das correntes literárias da época, correntes cujas fronteiras foram e serão sempre aproximativas e permeáveis”. (p. 17)<sup>187</sup>

---

<sup>187</sup> « Cette hétérogénéité, sans nécessairement impliquer l’incohérence ou la maladroite, est à l’image de la diversité des courants littéraires de l’époque, courants dont les frontières ont été et seront toujours approximatives et perméables. »

Outro indício da pulsão rapsódica no drama villieriano remeteria à adoção de uma escrita lacônica, baseada na utilização sistemática do fragmento, na alternância dos vazios e cheios gerando a falta de progressão dramática e relegando ao leitor a tarefa de preenchê-la, essa “teatralização do silêncio” é recorrente em suas peças. Em *Axël*, por exemplo, Sara, a protagonista, só toma a palavra uma vez durante todo o ato, mais precisamente na cena VI da 1ª parte, nomeada *La Renonciatrice* (do francês, A Renunciante). Ao presidir a cerimônia religiosa de ordenação de Sara, o arcediogo, depois de um longo monólogo que ocupa praticamente toda a 1ª parte, lhe pergunta: “Responde! Tu aceitas a Luz, a Esperança e a Vida?”<sup>188</sup>, e ela simplesmente lhe responde um grave e retumbante “Não” que ecoa peça adentro, desencadeando toda a trama fatal.

Quando não há mais nada a dizer, quando algo não pode ser dito, o drama emudece. Mas na lírica, mesmo o silêncio se torna linguagem. Sem dúvida, nela, as palavras já não cabem, mas são expressas com uma evidência que constitui a essência do lírico. (SZONDI, 2001, p. 50)

Disso resulta uma nova relação com a temporalidade cênica – implodindo impiedosamente a unidade de tempo aristotélica. Muito embora Villiers recorra aos três ou cinco atos da dramaturgia clássica, a sua escrita lacônica entremeada por longos e efusivos monólogos promovem uma desaceleração da progressão dramática suscitando a impressão de imobilidade. Segundo Jolly (2002) isso se dá porque essa progressão é fundada pelo ritmo da palavra e não necessariamente pela divisão em atos, quadros e cenas; desse modo, duas percepções da temporalidade coexistem: uma que dilata o tempo de referência da ficção e outra que o estreita.

Em *Morgane*, por exemplo, essas duas temporalidades se justapõem: nos 1º, 2º e 3º atos há a impressão de desaceleração do tempo da ação já que eles são fundados pelo discurso dos personagens, alternando-se em monólogos, apartes, diálogos truncados e, até mesmo, narrativas; já nos 3º e o 4º, há a aceleração do tempo, pois a ação exterior, as peripécias sobrepõem-se à interior.

Em *Élèn*, *Axël*, *L'Évasion* e *La Révolte*, o tempo de ação é reduzido, seja em meses (*Axël*, da véspera de Natal até a Páscoa), dias (*Élèn*, em duas noites) e até mesmo horas (*L'Évasion* e *La Révolte*) de modo que a ação interior predomine sobre a exterior dando impressão de dilatação da progressão temporal. Em contrapartida, em *Le Nouveau Monde*, a

---

<sup>188</sup> VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2005, p. 39; « Réponds! acceptes-tu la Lumière, l'Espérance et la Vie ? » (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t. 1, p. 553)

ação se passa em vários anos, em cenários e lugares distintos afastados geograficamente, dando a impressão de aceleração, porém, a sucessão temporal que pretensamente figura um acontecimento histórico é igualmente interrompida pelo frequente recurso ao monólogo, pela ação interior dos personagens. Jolly (2002) vê na justaposição dessas duas temporalidades uma tentativa de desmaterialização, de superação e de libertação do mimetismo temporal. Nesse sentido, a *Scène Muette* (do francês, cena muda), que precede a cena final de *La Révolte*, é icônica:

#### CENA MUDA

*O pêndulo acima da porta soa uma hora da manhã, música sombria, depois, entre longos silêncios, duas horas, depois duas horas e meia, depois três horas, depois três horas e meia e, enfim quatro horas. Félix permaneceu desmaiado. O alvorecer vem através das vidraças, as velas se apagam; uma arandela despedaça-se, ela mesma, o fogo esmaece-se.*

*A porta do fundo reabre-se violentamente; entra Madame Élisabeth trêmula, terrivelmente pálida; ele segura seu lenço sobre a boca. Sem ver seu marido, ela vai lentamente em direção à grande poltrona, perto da lareira. Ela joga seu chapéu e, com a frente nas mãos, os olhos fixos, ela cai sentada e coloca-se a devanear em voz baixa. – Ela tem frio; seus dentes batem-se e ela arrepiase. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t. 1, p. 404-405)<sup>189</sup>*

Essa cena, que figuraria o intervalo entre a partida e volta de Élisabeth, na sua tentativa frustrada de evasão, provocou a ira dos críticos que aí viram um sinal da inexperiência do dramaturgo<sup>190</sup>; na nossa visão, inversamente, ela incorpora essa busca pela refundação de novos códigos teatrais solapando a referencialidade mimética, e é por isso que o recurso ao lapso temporal, à subjetividade do diálogo, à escrita lacônica e ao silêncio revela-se uma atitude programática de recusa do teatro burguês. Desse modo, a produção dramática villieriana se inscreve nesse ramo – misto, rapsódico – do teatro que se encontra no devir do teatro-prosa-poesia, o teatro da palavra: “Villiers realiza, assim, um teatro cujo impasse reside na palavra, onde a palavra faz teatro. Porque ela é quase o único modo de existência cênica dos

<sup>189</sup> « SCÈNE MUETTE

*La pendule au-dessus de la porte sonne une heure du matin ; musique sombre ; puis, entre d'assez longs silences, deux heures, puis deux heures et demie, puis trois heures, puis trois heures et demie et enfin quatre heures. Félix est resté évanoui. Le petit jour vient à travers les vitres, les bougies s'éteignent ; une bobèche se brise d'elle-même, le feu pâlit.*

*La porte du fond se rouvre violemment ; entre Mme Élisabeth tremblante, affreusement pâle ; elle tient son mouchoir sur la bouche. Sans voir son mari, elle va lentement vers le grand fauteuil, près de la cheminée. Elle jette son chapeau, et, le front dans les mains, les yeux fixes, elle tombe assise et se met à rêver à voix basse. – Elle a froid ; ses dents claquent et elle frissonne.»*

<sup>190</sup> C.f. VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.1, p.381



personagens, e que os modos de tomada da palavra – inclusive o silêncio – contribuem em grande parte para a elaboração da ação.” (JOLLY, 2002, p. 130)<sup>191</sup>

Por conseguinte, o tom lírico das réplicas proveniente do trabalho musical e imagético é fundador desse teatro cuja teatralidade nasce do movimento da palavra, do ritmo da sua enunciação, privilegiando aquilo que se escuta pelo que se vê, daí a interiorização essencial da ação que se materializa em cena pela subjetivação do diálogo através da profusão de monólogos, *rêveries* e apartes.

Como afirma Szondi (2001), o diálogo, diante da exclusão do homem das relações intrasubjetivas que o relega à solidão, cede ao apelo do lirismo e torna-se um receptáculo de reflexões monológicas. A subjetivação do diálogo alinha-se, assim, à vocação do “drama-da-vida” sarrazaquiano em “ficcionalizar” a tragédia da existência humana, revelando o seu Eu profundo. Villiers, assim, suprime a composição e a caracterização psicológica de seus personagens para trazer à tona suas certezas e inquietações metafísicas. É por isso que, tal como nota Jolly (2002), a faculdade de sonhar é reservada unicamente aos personagens *vivants*, aqueles tocados pelo idealismo e os únicos capazes de ver além da realidade tangível. O recurso à *rêverie* (do francês, devaneio) constitui, assim, um tipo de monólogo interior que dá acesso ao universo mental desses personagens, libertando-os das amarras da eloquência argumentativa e da linguagem monetária. O já citado *Rêve d’Opium* nos dá um dos mais belos exemplos:

Essas regiões pareciam esquecidas de Deus; dir-se-ia os países da morte. As flores sobre as paragens rosadas, recebendo os raios da lanterna, nos apareciam cor de sangue; seus perfumes chumbados davam sono! ... Uma delas, flutuando, tocou meus olhares; eu a arranquei para enfeitar os cabelos da minha amada. [...] O estranho Azul só parecia muito profundo: tão distantes que elas estivessem eu sentia, apesar da revolta de toda minha razão, a convicção que seus limites eram possíveis. Nós estávamos, nós e essa natureza, como em uma vasta sala cindida, um compartimento do Inferno! (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t. 1, p.237)<sup>192</sup>

Ao contar sua idílica descida ao Inferno, decorrente do ópio colocado em sua bebida pelo pajem de Elën, o devaneio de Samuel irrompe em cena uma prosa marcadamente poética

<sup>191</sup> « Villiers réalise ainsi un théâtre dont l’enjeu réside dans la parole, et où la parole fait théâtre. Parce qu’elle est presque l’unique mode d’existence scénique des personnages, et que les modes de prise de la parole – le silence y compris – contribuent en grand part à l’élaboration de l’action. »

<sup>192</sup> « Ces contrées semblaient oubliées de Dieu ; on eût dit les pays de la mort. Les fleurs sur les atterrages rosâtres, en recevant les rayons du falot, nous apparaissaient couleur du sang ; leurs parfums plombés donnaient sommeil !... L’une d’elles, surnageant, frappa mes regards ; je l’arrachai pour parer la chevelure de la bien-aimée. [...] L’étrange Azur ne semblait que très profond : si éloignées qu’elles fussent, j’éprouvais malgré la révolte de toute ma raison, la conviction que ses limites étaient possibles. Nous étions, nous et cette nature, comme dans une vaste salle scindée, un compartiment de l’Enfer ! »

e a frequência de pontos de exclamação, de reticências, o uso imagético da sinestesia – flores/cor de sangue/ perfumes chumbados – marcam a teatralização dessa palavra.

O recurso ao monólogo propriamente dito também é uma marca da teatralidade poética villieriana pois, mesmo se Villiers mantém a estrutura dialógica da trama, ela é contaminada pela subjetividade monologizando-se, daí a profusão de apartes.

Segundo Szondi (2001), a dramaturgia moderna trouxe em seu bojo a reconfiguração da função do aparte pois, mesmo que ainda remeta à suspensão momentânea do diálogo, ele ganha um estatuto subjetivo ao referir-se a um “para-si” ou mesmo um “em-si” interrompendo a relação intersubjetiva. Antecipando a técnica do monólogo interior dos romances do século XX, ele evoca, desse modo, um relato psicológico que garante a emersão da interioridade dos personagens.

Em Villiers, a insistente recorrência ao monólogo e ao aparte gera, além da interiorização do discurso, um truncamento do diálogo, já que ele permite aos seus personagens evadir-se de uma relação intersubjetiva imposta. É o que ocorre com Élisabeth em *La Révolte* ao recusar-se dialogar com Félix, alegoria do *status quo*, e com Sara de *Axël* que, na tentativa de reestabelecer o seu silêncio interrompido, profere um eloquente ‘não’ recusando-se a dialogar com a tradição cristã.

Diante disso, Sarrazac (2011) atribui à subjetivação do fato teatral a via de acesso para a revolução da forma dramática alcunhando-a de “einsteiniana”, por promover o esfacelamento da organicidade cênica já que a estrutura dialógica intrasubjetiva é estilhaçada. Os dispositivos cênicos como o monólogo, apartes e rêverie são, assim, reivindicados para garantir a reformulação do discurso teatral, pois além de dar vazão ao Eu profundo – e às suas Paixões – eles constituem diferentes modalidades da tomada da palavra, promovendo a proliferação das vozes no discurso cênico, ou seja, a polifonia. Na sequência, veremos como a irrupção da narrativa no trato teatral contribui para a instauração dessa polifonia promovendo uma revolução einsteiniana na forma dramática.

### **2.1.1 Polifonia: irrupção da narrativa e romanização das didascálias**

A polifonia, enquanto enunciação do discurso cênico, é realizada ora via palavra poética, ora via epicização da forma teatral; desse modo, Szondi (2001) defende que essa epicização é fruto da transposição subjetiva do substrato dialógico cênico, pois ela permite a interiorização do discurso pela sua contaminação romanesca. Segundo Jolly (2002), mesmo que Villiers

recorra aos procedimentos épicos, o termo “romanização” lhe parece fazer mais justiça, já que seu drama se aproxima – e apropria-se – da escrita romanesca:

Ela se aproxima do romance, pois os acontecimentos são contados ou reportados sem serem mostrados e os personagens tornam-se testemunhas de uma ação excluída do presente do drama. A narrativa de acontecimentos ou do sonho, que se constituem de elementos inteiramente à parte da escrita dramática, cria uma forma de monólogo interior, revelando o pensamento e o imaginário do personagem. A contaminação narrativa ou descritiva da escrita dramática instala no primeiro plano essa interioridade e oferece até a possibilidade de o dramaturgo intervir na ficção. (p.236-237)<sup>193</sup>

É por isso que em várias de suas peças há a irrupção de uma narrativa para compor o trato teatral englobando-o. Em Axël, tal como já propalado pela crítica, *o Récit de Herr Zacharias* na cena VI da 2ª parte tem a função de revelar ao Comendador Kaspar de Auësparg – e ao público – o segredo do tesouro escondido no subsolo do castelo de Axël:

HERR ZACHARIAS, *baixando a voz*: Na véspera do dia em que seria morto, o conde de Auësparg veio até aqui, no castelo, por volta da meia-noite. [...]

O COMENDADOR: Aqui? Ele! .... Por quê?

HERR ZACHARIAS, *um pouco espantado*: Mas, eu suponho, para beijar em um terno adeus, que foi supremo, aquela que devia, nos tão próximos dias, dar-lhe um filho! A condessa Lisvia de Auësparg, então grávida do monsenhor Axël, estava recolhida aqui, durante essa guerra, e sempre acamada, fraca e doente; ela teve assim, ao menos, a alegria de rever seu esposo antes que a morte os reunisse. A fatal notícia recebida dois dias depois, à noite, lhe foi escondida até o fim. Talvez, nesta visita precipitada, e tão breve, o conde de Auësparg lhe tenha deixado algum escrito desconhecido, destinado a seu filho, no caso dos perigos, que ele talvez pressentisse, deixarem-no órfão. Que aconteceu com este escrito? Existiu de todo? Eu o ignoro.

O COMENDADOR, *que se recompôs e que sonhou um instante*: Herr Zacharias, eu duvido um pouco, apesar de mim mesmo, da realidade desse sonho! ... Mas por que me fizeste parte de tal segredo?

HERR ZACHARIAS: Ai de mim! Porque estou muito velho, monsenhor! E vou morrer. Porque a inação toma aqui as proporções de um crime, - e porque não ousei levar comigo o remorso de ter guardado silêncio. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2005, p. 87-88)<sup>194</sup>

<sup>193</sup> « Elle se rapproche du roman parce que les événements sont racontés ou rapportés sans être montrés, et que les personnages deviennent les témoins d'une action exclue du présent du drame. Le récit d'événements ou songe, qui se constitue en éléments à part entière de cette écriture dramatique, crée une forme de monologue intérieur, livrant ce que relève de la pensée ou de l'imaginaire du personnage. La contamination narrative ou descriptive de l'écriture dramatique installe au premier plan cette intériorité, et donne même, la possibilité au dramaturge d'intervenir sur la fiction. »

<sup>194</sup> « HERR ZACHARIAS, *baissant la voix* : La surveillance de ce même jour où il devait être tué, le comte d'Auësparg est venu ici, au château, vers minuit. [...]

LE COMMANDEUR: Ici ? Lui ! ... – Pourquoi ?

HERR ZACHARIAS, *un peu étonné* : Mais, je suppose, pour embrasser dans un adieu de tendresse, qui fut suprême, celle qui devait, en des jours si prochains, lui donner un fils ! La comtesse Lisvia d'Auësparg, alors enceinte de monseigneur Axël, s'était retirée ici, pendant cette guerre, et toujours alitée, faible et malade ; elle eut

Essa longa narrativa que se assemelha a um romance de aventuras em miniatura interrompe a estrutura dialógica e impõe a escuta ao interlocutor, o Comendador Kaspar, dilatando a temporalidade da ação. A focalização interna do discurso permite ao público ver, ou ouvir, os acontecimentos sob sua perspectiva que, por sua vez, seria ao cabo da peça desconstruída pela de Axël promovendo, assim, a proliferação de várias vozes. Esse recurso é igualmente empregado em *Morgane*, quando o marquês d'Ast, na cena XI do 1º ato, conta a Morgane a história de vida de Lady Hamilton, sua rival:

MORGANE: Apresse-te então, meu senhor. O que tu tens a me dizer?

D'AST: Um conto de fadas (*Eles sentam-se, frente a frente, separados por uma mesa*)

Há quinze anos florescia em Londres uma jovem criança de uma beleza sedutora chamada Emma Harte. Era a pequena garçonete de uma taverna de artistas aos quais ela servia graciosamente whisky. [...] Uma manhã em Hyde-Park, um fidalgo, ao sair de uma ceia, encontrou essa infeliz. Emma Harte, hoje, deve ter uns vinte e oito anos: seu destino abrandou-se. É agora a mulher do lorde Willian Hamilton, irmão de leite do rei Georges e par da Inglaterra: ela veste setenta milhões de diamantes nas festas da corte: ela se chama milady Emma Lyonna, condessa Harte, duquesa d'Hamilton, embaixadora da Inglaterra, favorita da rainha Maria-Carolina de Sicília e é uma das mulheres mais brilhantes, mais profundas e mais penetrantes do Universo. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1866, p.22-23)<sup>195</sup>

Aqui a referência velada ao conto de fadas Cinderela gera uma *mise en abyme* pela instituição da metanarrativa teatral fazendo proliferar as instâncias enunciativas. Essa *mise en abyme*, por sua vez, conduz o público a um *trompe-l'œil* já que a ascensão social de Emma, ao contrário de Cinderela, se dá pelo seu ardiloso poder manipulador.

---

ainsi, du moins, la joie de revoir son époux avant que la mort les réunît. La fatale nouvelle du surlendemain soir lui demeura cachée jusqu'à la fin. – Peut-être, en cette visite précipitée, et si brève, le comte d'Auëspberg lui laissa-t-il quelque écrit inconnu, destiné à son fils, au cas où les périls, qu'il pressentait peut-être, laisseraient son fils orphelin. Qu'est devenu cet écrit ? A-t-il même existé ? Je l'ignore.

LE COMMANDEUR, *qui s'est remis et qui a songé un instant*: Herr Zacharias, je doute, malgré moi, quelque peu, de la réalité de tout ce rêve ! ... Mais pourquoi m'avez-vous fait part d'un tel secret ?

HERR ZACCHARIAS : Hélas ! parce que je suis très vieux, monseigneur ! et que je vais mourrir. – Parce que l'inaction prend ici les proportions d'un crime, - et que je n'ai pas osé emporter avec moi le remords d'avoir gardé le silence. » (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.1, p. 589-90)

<sup>195</sup> « MORGANE : Hâtez-vous donc, alors, monsieur. Qu'avez-vous à me dire ?..

D'AST : Un conte de fées. (*Ils s'asseoient, l'un vis-à-vis de l'autre, séparés par la table.*) Il y a quinze ans florissait dans Londres une jeune enfant d'une beauté séduisante nommée Emma Harte. C'était la petite servante d'une taverne d'artistes auxquels elle versait fort gracieusement le wiskey. [...] Un matin, à Hyde-Park, un gentilhomme au sortir d'un souper, rencontra cette malheureuse. Emma Harte, aujourd'hui, peut avoir ving-huit ans, environ : sa destinée s'est un peu adoucie. C'est, maintenant, la femme de lord Willian Hamilton, frère de lait du roi Georges et pair d'Angleterre : elle porte soixante-dix millions de diamants sur elle aux fêtes de la cour : elle s'appelle milady Emma Lyonna, comtesse Harte, favorite de la reine Marie-Caroline de Sicile et c'est une des femmes les plus brillantes, les plus profondes et les plus pénétrantes de l'Univers. »

Em *Le Nouveau Monde*, a vilã, Mistress Andrews ou Édith Evandale, também é apresentada pelo mesmo procedimento, mas aqui a narrativa ganha ares fabulosos com a Lenda da Mão Sangrenta<sup>196</sup> e é introduzida ao longo da trama por uma característica música de cena, bem ao gosto wagneriano. A verdadeira identidade da vilã, porém, só é revelada ao final do 5º ato quando se cumpre a maldição:

MISTRESS ANDREWS, *levantando o seu punhal*: Eu sou Edith Evandale  
 (... O raio bate na mão da estátua do rei da Inglaterra, a empurpurece e passa entre os dedos de mármore. Mistress Andrews, que se encontra abaixo dela, recebe, obliquamente sobre a sua face a sombra, ensanguentada pelo luar, da mão real ...)  
 (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t. 1, p. 536)<sup>197</sup>

Aqui, a narrativa ganha ares rapsódicos<sup>198</sup> quando a lenda, somada ao motivo musical, é enformada pelo fato teatral.

Além da irrupção dessas narrativas na estrutura dialógica da trama, o drama villieriano recorre a outro procedimento polifônico, a romanização da didascálias. Alternando narração e discurso indireto livre, as didascálias dessa estirpe transcendem a sua função cênica, de indicação e descrição, para fundar uma outra instância narrativa que não só aquela do dramaturgo, mas de um comentador da ficção fazendo a escritura cênica oscilar entre ilusão e realidade. Com isso, Villiers inscreve seu drama em um novo paradigma do fazer teatral que se caracteriza pela “partilha de vozes”, típica da pulsão rapsódica:

Instaura-se uma “nova partilha de vozes” em que a voz – que não se exprime só através das didascálias, que se intromete no discurso das personagens – e o gesto do rapsodo – o da composição, da fragmentação, da montagem reivindicada – se intercalam entre as vozes e os gestos das personagens. Seja explicitamente, com a voz do rapsodo a colar-se então à voz das personagens, seja mais implicitamente, enquanto montador ou ‘operador’ no sentido mallarméano. (SARRAZAC, 2011, p. 54, grifos do autor)

É o que nos mostra a didascália final de *Axël*, depois do suicídio dos amantes:

[...] E – perturbando o silêncio do lugar terrível onde dois seres humanos acabam assim de consagrar eles próprios suas almas ao exílio do Céu –

<sup>196</sup> A lenda da Mão Sangrenta remete à maldita união entre Ralph Evandale, o irmão de Édith, e a recém-esposa de seu pai por quem ele comete parricídio. Antes de morrer, o pai toca os dedos ensanguentados na face de Ralph amaldiçoando toda a sua linhagem, condenando-a a portar a mesma marca quando confrontados à morte.

<sup>197</sup> « Mistress ANDREWS, *levant son couteau-poignard* : Je suis Edith Evandale (...*Le rayon frappe la main de la statue du roi d' Angleterre, l'empourpre et passe entre les doigts de marbre. Mistress Andrews, qui se trouve au-dessous d'elle, reçoit, obliquement sur le visage, l'ombre, ensanglantée par la lueur, de la main royale...*) »

<sup>198</sup> Segundo Michaelis (2005, p.728), o termo rapsódia remete tanto “ao trecho de uma composição poética” quanto a um “gênero de composição musical cujos temas são motivos populares ou cantos tradicionais de um povo”.

*ouvem-se, de fora, os murmúrios distanciados do vento na vastidão das florestas, as vibrações do acordar do espaço, a agitação das planícies, o alarido da Vida.* (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2005, p. 206)<sup>199</sup>

Aqui a instância dramática dá vazão à instauração de uma micronarrativa poética de focalização interior já que nela se inclui: é o que sugere o adjunto adverbial “de fora” remetendo às sensações evocadas – ouvir (“silêncio”, “murmúrio”, “alarido”) e sentir (“vibração” e “agitação”) – como se esta instância pudesse efetivamente experienciá-las. Além disso, o tratamento sonoro do texto pela alternância de dos sons [s] e [v], remetendo ao barulho do vento bem como, o uso de nomes que figuram o Infinito (silêncio/ Céu/ vastidão/ espaço) e a recorrência à tipografia pelo uso das letras capitais (Céu e Vida) teatralizam a palavra *ficcionalizando* a didascália de modo a engendra-la em um discurso polifônico e rapsódico que se tenciona entre teatro-romance-poesia:

Não há ficção sem o comentário que o acompanha, e de diálogo sem o tecido didascálico que o envolve e o faz significar. Esse texto teatral poderia, assim, estar situado entre o romance e o poema [...] O texto didascálico participaria do dialogismo do poema, enquanto texto dialogado constituiria a “desmultiplicação do sujeito em indivíduos” e isso convém particularmente ao teatro de Villiers. (JOLLY, 2002, p.201, grifos da autora)<sup>200</sup>

Assim sendo, na parte subsequente, exploraremos a teatralização da palavra poética já que ela é a polifonia explorada cenicamente.

## 2.2 Teatralização da palavra poética

Como já foi citado, o teatro villieriano inscreve-se no período em que os gêneros literários transcenderam as velhas e estratificadas classificações contaminando-se; assim, ser poeta não é, necessariamente, escrever versos e, se os simbolistas atribuíram a Villiers o título de poeta – como nos fez saber Verlaine<sup>201</sup> –, eles referiam-se à sua habilidade em lidar com a palavra poética materializando-a nas mais diversas facetas; desse modo, a sua escrita teatral, polifônica e rapsódica, é orientada tanto ao romance, pela narração, quanto à poesia, pelo apelo ao lirismo.

<sup>199</sup> « *Et – troublant le silence du lieu terrible où deux êtres humains viennent ainsi de vouer eux-mêmes leurs âmes à l'exil du CIEL – on entend, du dehors, les murmures éloignés du vent dans le vaste des forêts, les vibrations d'éveil de l'espace, la houle des plaines, le bourdonnement de la Vie.* » (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t. 2, p.677)

<sup>200</sup> « Il n'y a pas de fiction sans le commentaire qui l'accompagne, et de dialogue sans le tissu didascalique qui l'enveloppe et le fait signifier. Ce texte théâtral pourrait ainsi être situé entre le roman et le poème [...] Le texte didascalique participerait du dialogisme du poème, tandis que le texte dialogué constituerait la 'démultiplication du sujet en individus' et cela convient tout particulièrement au théâtre de Villiers. »

<sup>201</sup> C.f. VERLAINE apud BEVER, 1918, p.XII (nota de roda pé: p. 52)

Então, quando se fala aqui em palavra poética remetemos mais à matéria prima do substrato discursivo do que propriamente, e somente, ao gênero literário.

O ‘poético’ como conceito foi decantado por referências à poesia lírica e à meditativa, em contraste com as formas literárias em prosa; tornou-se uma ideia exclusiva, altamente especializada. E além do mais o movimento simbolista, liderado pelo hierático Mallarmé, teve efeito ainda mais significativo no excessivo refinamento da noção de poético; não a poesia, não o lirismo, mas uma poesia *quinta-essencial* é que se tornou o ideal estabelecido. E o critério dela é a trama da imagística: metáforas, tropos, ritmo e som não são mais instrumentos secundários da estória, ou das ideias, ou dos “pensamentos” e seus sentimentos associados; tomam as rédeas, tornam-se a tessitura básica. (PEACOCK, 1968, p. 269-270, grifos do autor)

Com efeito, se o teatro villieriano exige esse substrato é porque a palavra poética traz, em seu bojo, a tentativa transcendental de restituir “a palavra primeira, inaugural que recordaria o Verbo divino”, o Verbo Original, em um mundo onde “não há mais, verdadeiramente, a comunicação humana”<sup>202</sup>:

(Essa palavra) É a única que convém a personagens cuja “grandeza sobre-humana” se manifesta “pelo brilho de uma palavra própria a proclamar altamente seus valores e a realiza-los”, daí a inaptidão [desses] personagens em comunicar. [...] A palavra poética funciona, então, de maneira ideologicamente discriminante, e o personagem, assim tocado pelo selo da idealidade, pode escapar da realidade e do quotidiano, se extrair do mundo, e revelar uma palavra íntima. (JOLLY, 2002, p.67)<sup>203</sup>

Donde a tentativa de evasão de Élisabeth em *La Révolte* – que, em última instância, simbolizaria essa busca por restituir a quintessência da “palavra” contaminada pela monetarização da comunicação:

Élisabeth, *impassível*: Palavras? ... E com o que vós quereis que eu responda? Com o que vós me questionais? [...] Eu sei bem que são “palavras” para vós, o imenso desejo de amar, ao menos, a luz e o esplendor do mundo, quando já não se pode amar mais nada socialmente, nem mesmo o lucro! ... Eu sei bem que isso vos faz levantar os ombros, a esperança, a noite e a solidão junto a uma bela mulher silenciosa! ... (VILLIERS, 1986, p. 397, grifos do autor)<sup>204</sup>

<sup>202</sup> Cf. VIBERT, 1955, p. 157-160

<sup>203</sup> « C’est la seule qui convienne à des personnages dont ‘la grandeur surhumaine’ se manifeste ‘par l’éclat d’une parole propre à proclamer hautement leurs valeurs et à les réaliser’ d’où l’inaptitude des personnages à communiquer. [...] La parole poétique fonctionne donc de manière idéologiquement discriminante, et le personnage, ainsi frappé du sceau de l’idéalité, peut échapper à la réalité et au quotidien, s’extraire du monde, et livrer une parole intime. »

<sup>204</sup> « ÉLISABETH, *impassible* : Des mots?... Et avec quoi voulez-vous que je vous réponde?... Avec quoi me questionnez-vous ? [...] Je sais bien que ce sont « des mots » pour vous, l’immense désir d’aimer, au moins, la

Assim, pelas razões aqui mencionadas, o uso do poema dramático enquanto gênero teatral expande-se no final do século XIX e firma-se na cena simbolista, pois, “os personagens simbolistas, não sendo verdadeiras personalidades, mas ideias, não poderiam ser admitidos na composição do drama” (KNOWLES, 1972, p.93)<sup>205</sup>. Alinhado de *pièce de rêve* (do francês, peça de sonho), ele seria, então, o único que conviria ao gênio simbolista e à atmosfera de sonho que se pretendia recriar no palco.

Logo, o teatro villieriano se faz poesia dramática já que o espetáculo teatral, ao reivindicar a palavra poética como substrato quintessencial, torna a sua escuta imprescindível, obrigando-a a transvestir-se cenicamente para fazer-se ouvir. Por conseguinte, a teatralização dessa palavra remeteria à forma como ela é enunciada e, em última instância, encenada – por isso, a preocupação villieriana em compor uma escrita poética cênica que conjugaria a linguagem não-verbal (composição dos cenários, iluminação, sonoplastia, música de cena) e a verbal. Em Villiers, o discurso dramático é calcado na escolha do léxico de modo a produzir sensações no lugar de reportá-las: verifica-se uma abundância de imagens, sobretudo metafóricas, provenientes de associações lexicais ricas de sentido, de adjetivos cuidadosamente empregados além do trabalho com a sonoridade e com o ritmo do discurso. Por essa razão, ele é extremamente zeloso com a *mise en page* do seu texto (títulos, epígrafes, letras capitais, aspas, itálico) e com as suas indicações cênicas exigindo uma elaboração interpretativa tanto do ator quanto do leitor/ espectador. Assim, o trabalho linguístico efetua-se, simultaneamente, em vários planos conjugando imagens verbais e materiais.

A riqueza da escrita cênica villieriana destoa da sua renúncia ao palco e esse foi, segundo Bouchardon (2004), o grande paradoxo simbolista já que, ao reivindicar a renovação das formas teatrais, criou-se um teatro “irrepresentável”. Porém, Villiers, ao aceitar esse desafio, renuncia de modo sacrificial ao palco da época e, ao manter toda a estrutura cênica das peças, ele reivindica virtualmente sua representação, outorgando-a à posterioridade. Assim, contrariamente ao lugar comum da crítica do teatro villieriano que o acomoda confortavelmente a uma poltrona de leitura, acreditamos que a representação é sim por ele requerida, pois a palavra poética que compõe a sua textura teatral é puramente espetacular, ou seja, ela só atinge sua plenitude quando enunciada e realizada pelo espetáculo. Nas palavras de Bouchardon

---

lumière et la splendeur du monde, lorsqu'on ne peut plus rien aimer socialement, pas même le lucre !... Je sais bien que cela vous fait hausser les épaules, l'espérance, le soir et la solitude auprès d'une belle femme silencieuse !...»  
<sup>205</sup> « ...les personnages symbolistes, n'étant pas de vraies personnalités, mais des idées, ne sauraient être admis dans la composition d'un drame »



(2004, p. 26): “o teatro apresenta-se como o lugar mais apropriado para experimentar a autonomia e autossuficiência adquirida pela palavra na obra poética.”<sup>206</sup>

Ao teatralizar-se, a palavra reveste-se de máscaras cênicas para fazer-se ouvir e para contrapor-se à realização mimética da realidade; para tanto, Villiers reivindica em todas as suas peças o motivo, ou melhor, o *leitmotif*, do véu e da máscara como signo de uma metateatralidade, estabelecendo, cenicamente, o jogo especular entre o *velar/ revelar*, o *mascarar/desmascarar*:

O levantar-se do véu aparenta-se a um levantar-se da cortina do palco, reduplicando no interior da imagem cênica a abertura da peça, e funcionando como um jogo de surpresa. [...] O gesto cênico do levantar o véu é um *coup de théâtre* fundamentado sobre a energética de uma revelação. (LOSCO, 2005, p. 136)<sup>207</sup>

Em *Axël*, é por de trás do véu que Sara nos é apresentada:

*Uma forma humana, longo véu e pés nus sobre sandálias, mantém-se de pé sob a lâmpada. [...] a Abadessa aproxima-se da criatura velada cuja cabeça ela descobre, bruscamente. Um rosto de uma beleza misteriosa aparece, é uma mulher. Ela está imóvel, braços cruzados, pálpebras abaixadas.* (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2005, p.13, grifos nossos)<sup>208</sup>

A mesma técnica é usada por Villiers para apresentar a vilã Mistress Andrews em *Le Nouveau Monde*, antes que a sua lendária identidade – a da amaldiçoada Edith Evandale – seja, finalmente, re-velada:

*Enquanto lord Cecil avança, a Desconhecida, voltada em sua direção, levantou lentamente o seu véu. Lord Cecil faz um gesto de surpresa*  
MISTRESS ANDREWS, *que está sentada*: Oh, vós não me conheceis. [...] As pessoas que falam de mim, milorde, falam sempre muito mal. Eu não perco o tempo contradizendo-as. Crê-se que eu sou viúva ... eu o creio também. – Rica? Deve ser, pois não me lembra que alguém tenha me forçado algum dia a nada e eu não conto o que eu dou. – Em Florença, acusaram-me de ser italiana por conta do governo russo; enganavam-se. Eu sou escocesa. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t. 1, p.433, grifos nossos)<sup>209</sup>

<sup>206</sup> « Le théâtre se présente comme le lieu le plus propre à éprouver l'autonomie et l'autosuffisance acquise par la parole dans l'œuvre poétique »

<sup>207</sup> « La levée de voile s'apparente à une levée de rideau de scène, reduplicant à l'intérieur de l'image scénique l'ouverture de la pièce, et fonctionnant comme un jeu de surprise. [...] Le geste scénique du lever de voile est un coup de théâtre fondé sur l'énergétique d'une révélation. »

<sup>208</sup> « Une forme humaine, long voilée et pieds nus sur les sandales, se tient debout sous la lampe.[...] l'Abesse s'approche de l'être voilé dont elle découvre la tête, brusquement. Un visage d'une beauté mystérieuse apparaît; c'est une femme. Elle est immobile, les bras croisés, les paupières baissées. » (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t. 1, p.533, grifos nossos)

<sup>209</sup> « Pendant que lord Cecil s'avance, l'Inconnue, tournée vers lui, a relevé lentement son voile. Lord Cecil fait un geste d'étonnement

MISTRESS ANDREWS, *qui est assise* : Oh, vous ne me connaissez pas.[...] Les gens qui parlent de moi, milord, en disent beaucoup de mal, souvent. Je ne perds pas le temps à les contredire. On croit que je suis veuve ... je le

Élën, na peça homônima, também faz sua primeira aparição ao público vestindo uma máscara e um longo véu de rendas negras:

*Ela entra pelo fundo, à esquerda, quase correndo, mascarada, envolvida por um longo véu de rendas negras, um punhal na mão. Ela para, olha ao redor dela e dá alguns passos em direção ao arbusto sem ver Samuel. Cambaleante, ela apoia a mão contra os galhos, tira sua máscara e coloca o punhal no seu corpete. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t. 1, p.218, grifos nossos)<sup>210</sup>*

Contrastando com essa imagem de *femme fatale*, a jovem e doce Marianne, de *L'Évasion*, nos é apresentada pela brancura do véu nupcial coroadado de flores de laranjeira:

*Lucien segura um candelabro iluminado. Ele usa seus trajes de recém-casado com um ramallete na lapela. Marianne está toda de branco, a coroa de flores de laranjeira e o véu branco sobre a cabeça; ela desce à direita do pedestal LUCIEN, põe o candelabro sobre a mesa e desce à esquerda para pegar as mãos de Mariane: Enfim!*  
 MARIANNE: Lucien! Ó, meu Lucien! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t. 1, p.689-90, grifos nossos)<sup>211</sup>

Se o signo do véu é evocado para *desvelar* os personagens, aqueles que exercem uma função fulcral na trama, ele é igualmente usado para sinalizar um acontecimento que conduz ao seu clímax. Em *Morgane*, por exemplo, o complô para destronar o rei é *desmascarado* durante uma festa de carnaval, em um baile de máscaras:

UM OFICIAL, *entrando, pálido, machucado*: Senhor, as passagens estão ocupadas pelo povo! ... O motim cresce e vai rodear o palácio! ...  
 LORDE ACTON: Ah... isso, o que então está de fato acontecendo? ...  
 (*Toda a Corte se desmascara.*) [...]  
 Sergius d'Albamah, *aparecendo ao fundo, à direita, em vestimenta de guerra. – Ele avança em direção ao meio do palco deserto, a passos lentos diante de toda corte, a mão sobre sua espada e para face ao rei.*  
 SERGIUS D'ALBAMAH, *com uma voz tonante*: Acontece que se vós esqueceis vossa história, eu vou vos lembra-la ao barulho de meus canhões e de minhas

---

crois aussi. – Riche ? Cela doit être, car il ne me souvient pas que l'on m'ait jamais obligée, et je ne compte pas ce que je donne. – À Florence, on m'accusait d'être italienne pour le compte du gouvernement russe ; on se trompait. Je suis écossaise. »

<sup>210</sup> « Elle rentre par le fond, à gauche, presque en courant, **masqué, enveloppé d'un long voile de dentelles noires, un poignard à la main. Elle s'arrête, regarde autour d'elle et fait quelques pas vers la charmille sans voir Samuel. Chancelante, elle s'appuie de la main contre les branches, ôte son masque et remet son poignard dans son corsage.** »

<sup>211</sup> « Lucien porte un candélabre allumé. Il est en toilette de jeune marié, avec un bouquet à la boutonnière. Mariane est tout en blanc, la **couronne de fleurs d'oranger et le voile blanc** sur la tête ; elle descend à droite du guéridon.

LUCIEN, *pose le candélabre sur la table et descend à gauche prendre les mains de Marianne* : Enfin !  
 MARIANNE : Lucien ! Oh ! Mon Lucien ! »

armas! ... Eu sou Sergius Sigismond d'Albamah, príncipe e duque de Souabe. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1866, p.90-91, grifos nossos)<sup>212</sup>

Dessa mesma forma, em *La Révolte*, o véu aparece no momento mais intenso da trama que é quando Élisabeth abandona o lar para realizar seu sonho de evasão:

*Ela abaixa o seu véu e, empurrando com as mãos estendidas os batentes da grande porta, ela sai, durante a estupefação de Félix, e desaparece nas trevas. FÉLIX, com um movimento para precipita-se: Ah! ... sacr.!...*

*Ele para na entrada e, de repente, parece reconsiderar-se. Um profundo silêncio.*

*FÉLIX, com uma cólera fria e desprezível: É para me dar medo. Ela não me deixaria sua filha! ... – Eu fui muito paciente: eu deveria ter... Sim. Eu deveria ter ido pegar minha bengala. [...] Ah! eu conheço as mulheres. É um ataque de nervos; – é uma crise de nervos! ...*

(VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t. 1, p.403, grifos nossos)<sup>213</sup>

Multiplicando as ocorrências desse signo, que estabelece uma dinâmica de aparição, revelação e desmascaramento, Villiers, então, joga (com) o público em um *mise en abyme* metateatral, convidando-o ao espetáculo.

A palavra poética, por sua vez, para ser encenada, também se transveste de recursos sintáticos, linguísticos e sonoros para levar a cabo o processo de teatralização *espetacularizando-se*. A esses recursos, chamaremos, livremente, de figuras de teatralização e o estudaremos na parte que segue.

### 2.2.1 Figuras de teatralização: a poesia em cena

Jolly (2002), ao abordar a teatralidade da palavra poética villieriana, estabelece duas dimensões em que ela é trabalhada. A saber: a semântica – pela escolha lexical e pela figuração

<sup>212</sup> « UN OFFICIER, *rentrant, pâle, blessé*. Sire, les promenades sont envahies par le peuple !.. L'émeute grossit et va entourer le palais !...

LORD ACTON : Ah, ça, qu'y a-t-il donc, enfin !... (*Toute la Cour se démasque*) [...]

*Sergius d'Albamah, paraissant, au fond, à droite, en vêtements de guerre. – Il s'avance au milieu de la scène déserte, à pas lents, devant toute la Cour, la main sur son épée et s'arrête en face du Roi.*

SERGIUS D'ALBAMA, *d'une voix tonnante*: Il y a que si vous oubliez votre Histoire, je vais vous en faire souvenir au bruit de mes canons et de mes armes !.. Je suis Sergius Sigismond d'Albamah, prince et duc de Souabe.»

<sup>213</sup> « Elle *baisse son voile* et, poussant de ses mains étendues les battants de la grande porte, elle sort, pendant la stupeur de Félix, et disparaît dans les ténèbres.

FÉLIX, *avec un mouvement pour se précipiter* : Ah !... sacr. !...

*Il s'arrête sur le seuil et paraît se raviser tout à coup. Un profond silence.*

FÉLIX, *avec une colère froide et méprisante* : C'est pour me faire peur. Elle ne me laisserait pas sa fille !... – J'ai été trop patient : j'aurais dû... Oui. J'aurais dû aller prendre ma canne ! [...] Ah ! je connais les femmes. C'est une attaque de nerfs ; – une crise de nerfs !... »

da linguagem – e a *infra-semântica* – englobando o trato sonoro, prosódico e tipográfico, ou seja, as figuras de enunciação que presentificam a voz do ator.

No nível semântico, o adjetivo ocupa um lugar central:

Ora o imaginário sabe, ao contrário da gramática, que o adjetivo é, no fundo, mais substancial que o substantivo que ele caracteriza e que as qualidades que ele lhe empresta são mais determinantes que seus atributos definitórios. [...] a esse respeito, os epítetos contribuem largamente para fazer ver e ouvir – graças às vibrações articulatórias do significante. (VIBERT, 1995, p.298-300)<sup>214</sup>

É o que testemunhamos na cena II do 5º ato de *Le Nouveau Monde*, quando Lorde Cecil declara-se a Ruth, sua futura ex-esposa, ao “*som de uma harpa, como em um devaneio profundo*”, segundo a indicação da didascália:

Sim, as **velhas** pedrarias **feudais**, as flores **do vosso país**, as joias **do Oriente** e esses **charmosos** perfumes **familiares** amados por todas as **jovens** mulheres, acabam por perturbar a melancolia **dos corações** mais **solitários** sob um magnetismo **de luxo, de poder** e de **volúpia!** ... (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t. 1, p.530, grifos nossos)<sup>215</sup>

Neste longo *monólogo-rêverie*, que remete à anáfora “luxo, calma e volúpia” do poema *L'invitation au Voyage* de Baudelaire (1996, p. 84), o discurso teatral é composto, poeticamente, pela profusão de adjetivos (velhas, feudais, charmosos, familiares, jovens, solitários), adjuntos e complementos nominais (do vosso país, do Oriente, dos corações, de luxo, de poder e de volúpia) garantindo-lhe um vertiginoso tom lírico que é embalado pela melodiosa música de cena.

Extremamente criterioso com a escolha dos adjetivos, Villiers lhes atribui a função de tecer uma rede de imagens que comunicam ao discurso cênico toda a sua força sugestiva baseada em relações sinestésicas e simbólicas. Desse modo, a anteposição adjetival é vindicada para subjetivar a trama sintática. E assim se faz na cena II da 1ª parte de *Axël* quando a Abadessa flagra o efeito que a taciturna Sara causa na angelical Irmã Aloyse: “Está feito! A criança já prova a embriaguez e os regozijos do Inferno! Sedução dos anjos das trevas! **A excessiva, a**

<sup>214</sup> « Or l'imaginaire sait, à l'inverse de la grammaire, que l'adjectif est au fond plus substantiel que le substantif qu'il caractérise, et que les qualités qu'il lui prête sont plus déterminantes que ses attributs définitoires. [...] à cet égard, les épithètes contribuent largement à faire voir et entendre – grâce aux vibrations articulatoires du signifiant. »

<sup>215</sup> « Oui, les **vieilles** pierreries **féodales**, les fleurs **de votre pays**, les bijoux d'**Orient** et ces **charmants** parfums **familiers** qu'aiment toutes les **jeunes** femmes, finissent par troubler la mélancolie **des cœurs** les plus **solitaires** sous un magnétisme **de luxe, de puissance** et **de volupté** !... »

**perigosa beleza** de Sara perturba e inquieta com seu escândalo este coração eleito.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2005, p.530, grifos nossos)<sup>216</sup> – aqui, os adjetivos (excessiva e perigosa) que se antepõem ao substantivo “beleza” intensificam a periculosidade de Sara junto ao público, que antevê a trama fatal.

No que tange à figuração da linguagem, além da sinestesia, largamente propalada pelos românticos e simbolistas na busca da totalização da arte, a comparação e o oxímoro são, também, objetos de predileção do poeta. Se a comparação serve como uma tentativa de estabelecer uma analogia entre o abstrato e o concreto, o oxímoro figuraria a busca transcendental em preencher o hiato deixado pela morte de Deus, ou o trágico desaparecimento da Providência, que engendrou a crise da mimesis. Assim, à tentativa de (re)unir significado e significante para reaver o Verbo divino, interpõe-se a coexistência de signos contrários: “É, então, a coexistência de signos contrários, sem contar a relação especular que faz reenvios incessantes de um a outro, como em um jogo de espelhos, que confere à imagem todo o seu poder e sua profundidade.” (SCARCELLA, 1992, p. 23)<sup>217</sup>

O jogo de imagens que daí decorre encontra na fala de Sergius, em *Morgane*, um fascinante exemplo. Na cena VI do 2º ato, ele declara-se a Morgane:

SERGIUS, *exaltado*: [...] Como tu és bela! Quando eu escuto o timbre **sombrio** e **charmoso** da tua voz, *eu creio escutar*, ao longe, as chamadas do tambor das bacantes que dançam nas clareiras e que sacrificam, sobre as **brasas, lírios** e **abróteas** às luzes das estrelas! ... Veja, eu te amo **loucamente**, minha bela duquesa. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1866, p.43, grifos nossos)<sup>218</sup>

A bela passagem é fundamentada na comparação entre Morgane e as bacantes pelo som – ora, no discurso teatral, o que são os personagens senão palavras enunciadas? – já que o timbre da voz e as chamadas do tambor são mediados pela oração comparativa “eu creio escutar”. Além disso, a analogia é estabelecida pelo oxímoro “sombrio/charmoso” fazendo ecoar uma rede sinestésica de visões, sons e sensações contrastantes: “sacrificar/dançar”, “brasas/luzes”, “lírios/abróteas”<sup>219</sup>. Esse vertiginoso tecido imagético garante à réplica um ritmo exaltado da

<sup>216</sup> « C’en est fait ! l’enfant éprouve déjà les ravissements et les enivrances de l’Enfer! Séduction des anges de ténèbres ! **L’excessive, la dangereuse beauté** de Sara trouble et inquiète de son scandale ce cœur élu. » (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t. 2, p.538, grifos nossos)

<sup>217</sup> « C’est donc la coexistence de signes contraires, sans compter le rapport spéculaire qui fait des renvois incessants de l’un à l’autre, comme dans un jeu de miroirs, qui confère à l’image toute sa puissance et sa profondeur. »

<sup>218</sup> « SERGIUS, *exalté* : [...] Que tu es belle ! quand j’écoute le timbre **sombre** et **charmant** de ta voix, *je crois entendre*, au lointain, les appels du tambour des bacchantes qui dansent dans les clairières et qui sacrifient, sur des **brasiers, des lys et des asphodèles** aux lueurs des étoiles !.. Vois-tu, je t’aime follement, ma belle duchesse !.. »

<sup>219</sup> Ao que consta, as abróteas são flores, da família das liláceas, que os antigos costumavam colocar nos túmulos; já o lírio, pela tradição cristã, remeteria à pureza e o amor eterno.

palavra, o que já é anunciado pela didascália e endossado tanto pelo advérbio “loucamente” quanto pela referência ao êxtase bacanal.

Se essas figuras de linguagem são evocadas para estabelecer as relações transcendentais entre significado e significante, entre concreto e abstrato no afã de elevar a palavra à altura da sua dimensão essencial e primeva, Villiers também é capaz de embaralhar as cartas do jogo teatral, transformando-a em um mero simulacro. Alcinhas de *mots-spectres* (do francês, “palavras-espectros”), elas são signos despojados de referente, daí seu caráter espectral, escapando a qualquer tentativa de significação fixa. Elas podem, dessa maneira, assumir diferentes sentidos segundo quem as pronuncia, ou segundo a quem elas fazem referência. Assim, em *La Révolte*, Élisabeth usa, quase que na mesma réplica, duas vezes o termo “positivo” para referir-se a duas concepções opostas de vida:

Meu pai e minha mãe eram pessoas muito-positivas. Eles tinham me ensinado desde cedo o que custa a menor moeda de ouro

[...]

Então, apesar da educação que me deram e apesar dos exemplos que me rodeavam, eu não atribuí talvez uma suficiente importância ao que é convencionalmente chamado, hoje, o “Positivo” da vida. Entretanto, como eu tinha a modéstia que convém às crianças, eu me esforçava para compreender as coisas à maneira da minha família. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t. 1, p.394, grifo do autor)<sup>220</sup>

Se a primeira ocorrência do termo “muito-positivas” remete à filosofia positivista e materialista – lugares comuns do filistinismo burguês – da qual ela quer divorciar-se, a segunda, grafada pela maiúscula e pelas aspas, evoca a concepção idealista à qual ela acaba aderindo. Segundo Vibert (1992), esse jogo espectral que decorre do vazio do signo linguístico refere-se à face sombria do teatro enquanto simulacro especular do vazio da existência humana:

Assim se revela a face sombria do teatro para Villiers, geradora da angústia vertiginosa que se ligaria à tomada de consciência da possível vacuidade de toda palavra. A Arte terá, então, a carga de destacar o desafio de uma palavra desnaturada, em um mundo onde não há uma verdadeira comunicação humana. (p. 157)<sup>221</sup>

<sup>220</sup> « Mon père et ma mère étaient des gens très-positifs. Ils m’avaient appris de bonne heure ce que coûte la moindre pièce d’or

[...] Donc, malgré l’éducation que l’on me donnait et malgré les exemples qui m’entouraient, je n’attribuais peut-être pas une importance assez absolue à ce que l’on est convenu d’appeler, aujourd’hui, le « Positif » de la vie. Toutefois, comme j’avais la modestie qui convient aux enfants, je m’efforçais de comprendre les choses à la manière de ma famille. »

<sup>221</sup> « Ainsi se révèle la face sombre du théâtre pour Villiers, génératrice de l’angoisse vertigineuse qui s’attacherait à la prise de conscience de la possible vacuité de toute parole. L’Art aura donc la charge de relever le défi d’une parole dénaturée, dans un monde où il n’est point de véritable communication humaine. »

Já no nível infra-semântico, os recursos tipográficos como o itálico, as aspas, as letras capitais são empregados para agregar – ou retirar – valor à significação das palavras, de modo que, um termo grafado com letra maiúscula pode divergir-se completamente do mesmo termo grafado com a minúscula tal como foi mostrado no excerto precedente. Além de garantir ao discurso uma certa originalidade contrastando com a banalidade da linguagem corrente – e aí se inscreve a predileção de Villiers pelo trema que batiza vários de seus personagens – o uso desses recursos figuraria o esforço em depreender da pretensa concretude do signo linguístico sua essencial significação, desafiando a *prise de parole* cênica por parte do ator que os enuncia.

A tipografia faz e cria o sentido, já que ela modifica a significação das palavras afetadas. Ela inscreve aqui, na linguagem, os valores que são aqueles do personagem e faz figurar, no texto, o que é a enunciação, quer dizer, um ato individual de criação, um ato de apropriação do código da língua. (JOLLY, 2002, p. 163)<sup>222</sup>

Tal fato cênico pode ser presenciado na última cena da peça *L'Évasion* quando o fugitivo Pagnol é recapturado:

O HOMEM DO POVO: Para água, assassino!  
 TODOS OS CAMPONESES: À morte!  
 O SARGENTO, *franzindo a sobancelha*: Bem, vejamos! Deixem-no! ... ou eu vos arrasto todos comigo! ... [...]  
 PAGNOL, *à parte, pensativo, enquanto lhe colocam as algemas*: É engraçado! ... mas ... *Me parece que é agora* QUE EU ME EVADA!  
*A cortina fecha-se.* (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t. 1, p.698, grifos do autor)<sup>223</sup>

A alternância entre o itálico e as letras capitais anuncia, de forma enfática, a sua conversão moral pelo cumprimento da justiça. No entanto, ela instaura um jogo de vozes já que a palavra é proferida em aparte. Nessa mesma perspectiva, a multiplicidade dos signos de pontuação – pontos de exclamação, de interrogação, reticências, travessão, vírgula – também convidam à enunciação da palavra, imprimindo um ritmo particular à textura teatral. Figurando uma pausa

<sup>222</sup> « La typographie fait et crée le sens, puisqu'elle modifie la signification des mots affectés. Elle inscrit ici, dans le langage, les valeurs qui sont celles du personnage, et fait figurer, dans le texte, ce qu'est l'énonciation, c'est-à-dire un acte individuel de création, un acte d'appropriation du code de la langue. »

<sup>223</sup> « L'HOMME DU PEUPLE: À l'eau, l'assassin!...

TOUS LES PAYSANS : À mort !

LE BRIGANDIER, *fronçant le sourcil* : Allons, voyons ! Laissez-le !... ou je vous colle tous dedans, moi!... [...]

PAGNOL, *à part, pensif, pendant qu'on lui met les menottes* : C'est drôle !... mais... *Il me semble que c'est maintenant* QUE JE M'ÉVADE !

*La toile tombe*»

para respiração, ou ainda, a intensificação de um efeito cênico, a profusão desses signos permite “*espacializar* o som” e “multiplicar as vozes” do discurso, orquestrando-o: “A palavra pode ser, assim, comparada a um instrumento de sopro que, dentro de uma peça para um só instrumento, esforça-se em criar uma polifonia apoiando-se em notas fundamentais da frase.” (VIBERT, 1995, p.307)<sup>224</sup>

Ao ritmo prosódico por eles gerados, soma-se o tratamento sonoro da palavra teatral no intento de elevá-la ao estatuto musical, bem ao gosto wagneriano de fusão das artes. Desse modo, as figuras de efeito sonoro como aliteração, assonância, ecos são, igualmente, imprimidas pelo texto villieriano.

É o que nos faz testemunhar a cena I da 3ª parte de *Axël*, na didascália que sucede à réplica do Mestre Janus convidando Axël a “espiritualizar-se”, quando um raio “terrível” interrompe o diálogo:

*Soudaine, en un fracas horrible, la foudre brisant une des croisées, tombe en gouttes de feu dans la salle, avec un vaste éclair. Elle erre sur les armures et les objets des murailles, puis se rue vers l'âtre, le sillonne, y disparaît.*

AXËL, *après un instant*: Vois, maître! Comment prendre au sérieux une pensée – que ce misérable éclair de hasard pouvait à jamais interrompre en anéantissement mon être. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t. 2, grifos nossos, p.635)<sup>225</sup>

A aparição do raio é evocada na didascália pela aliteração na recorrência dos sons [f] e [r] que remetem ao termo *foudre* (do francês, raio), o som [r] ecoa didascália adentro prolongando o efeito sonoro. Na réplica que o segue, os signos de pontuação, aqui figurados pela exclamação e pelo travessão, impõem a polifonia já que, se a exclamação interpela, pelo vocativo, o Mestre Janus, o travessão inclui um comentário irônico da réplica pronunciado como que em um aparte. Além disso, a aparição do raio, como efeito cenográfico, materializaria e intensificaria o chamado de Janus a Axël para convertê-lo ao ocultismo, assustando-o.

Aqui o tratamento sonoro e prosódico da linguagem verbal conjugado ao tratamento da linguagem não-verbal (pela materialização do raio em cena) teatraliza a palavra poética

<sup>224</sup> « La parole peut ainsi être comparée à un instrument à vent qui dans une pièce pour instrument seul, s’efforce de créer une polyphonie en prenant appui sur les notes fondamentales de la phrase. »

<sup>225</sup> Optamos aqui por deixar a versão original no corpo do texto e a tradução aqui abaixo reproduzida para fazer emergir as questões sonoras e prosódicas que serão tratadas.

“*Repentinamente, em um estouro terrível, um raio quebrando uma das janelas cai em gotas de fogo na sala, com um grande relâmpago. Ele erra sobre as armaduras e os objetos das paredes, depois se lança na direção do átrio, atravessa-o, lá desaparece.*

AXËL, *depois de um instante*

Vê, mestre! Como levar a sério um pensamento – que este miserável clarão do acaso podia para sempre interromper aniquilando meu ser.” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2005, p.149);



*espetacularizando-a*; na sequência, verificaremos como as heranças wagnerianas contribuíram para a ampliação das possibilidades dessa espetacularização.

### 2.3 Espetacularização da palavra: heranças wagnerianas

Segundo Michaud (1966), Richard Wagner é a grande fonte de inspiração artística de meados do século XIX, equiparando-se à influência balzaquiana que o precedeu já que é a partir dele que as correntes artísticas desse período se formam engendrando um movimento próprio, o *wagnerianismo*, que significou o influxo gerado pelas suas concepções na busca da renovação das formas estéticas. E, na esteira desse movimento, manifesta-se o Simbolismo francês:

A altiva silhueta de Richard Wagner ergue-se verdadeiramente no centro do século XIX artístico. [...] Dele partem as principais correntes do fim do século. Entretanto, por mais numerosos que sejam os escritores e os artistas que são recomendados de Wagner, existe um movimento que, acima de todos os outros, o tomou por chefe incontestável, que se inspirou fielmente em sua estética, que se abeberou de seu misticismo: é o Simbolismo francês. (p.205)<sup>226</sup>

A filosofia que sustenta o *wagnerianismo*, e que inspiraria o movimento simbolista, parte de uma concepção mística da arte como reação violenta ao mimetismo referencial e ao materialismo corrente – daí o receio de Wagner em representar suas obras no espaço circunscrito dos palcos da época. Segundo ela, o objetivo último da arte era trazer à tona a verdadeira essência da existência humana que se encontra adormecida nas profundezas do ser e, pelo viés sobretudo musical, ela se exteriorizaria nos seres dotados de intuição, visto que a música, por livrar-se de todo simulacro referencial, seria a única capaz de transmitir de maneira plena e absoluta esse conteúdo espiritual permitindo uma comunicação alma a alma.

O recurso ao mito, às lendas, aos cenários feéricos da Idade Média figuraria, então, essa tentativa estética de favorecer a evasão em direção aos abismos do eu rememorando idilicamente ao inconsciente coletivo a infância perdida:

A beleza e a habilidade da música wagneriana são suficientes para dar a essa mitologia uma coesão arquitetural. Tomado pelo ramo musical de *Parsival*, o ouvinte é levado a uma experiência sensorial direta das crenças místicas encarnadas na lenda. E está bem aí o objetivo de Wagner. A música devia

<sup>226</sup> « La hautaine silhouette de Richard Wagner se dresse véritablement au centre du XIX<sup>e</sup> siècle artistique. [...] De lui partent les principaux courants de la fin du siècle. Cependant, si nombreux que soient les écrivains et les artistes qui sont recommandés de Wagner, il est un mouvement qui, par-dessus tous les autres, l'a pris par chef incontesté qui s'est fidèlement inspiré de son esthétique, qui s'est abreuvé à son mysticisme : c'est le Symbolisme français. »

refundar entre o intelecto e a fé as pontes destruídas pelos esforços veementes, mas superficiais, do racionalismo pós-newtoniano. A mitologia wagneriana de redenção pelo amor devia ser para a imaginação um tipo de escola. (STEINER, 1965, p.209)<sup>227</sup>

Por conseguinte, o drama musical fixou-se como o gênero de predileção wagneriano por permitir presentificar tais conteúdos no palco englobando outras artes, sobretudo a poesia. Se à música caberia exprimir a imaterialidade do inconsciente, à poesia – como sendo uma palavra cantada, trabalhada prosódica e sonoramente – caberia comunicar os conteúdos conscientes. Para Wagner, a reconciliação das artes remeteria à reconciliação do ser com seu substrato essencial materializando-a e daí nasce o conceito de *Gesamtkunstwerk*, ou fusão das artes.

E é justamente pelo casamento wagneriano entre música e poesia que os simbolistas começaram a explorar o símbolo como um fértil terreno artístico. Como nos lembra Michaud (1966), se os românticos foram sensíveis às possibilidades estéticas que a música promovia, os simbolistas, pela influência de Wagner, tomaram-na como um elemento catalisador de renovação poética baseada “[n]as correspondências subjetivas entre a música das palavras e a música da alma” (p. 404)<sup>228</sup>

Mallarmé, por sua vez, criticava Wagner por ter usurpado a tarefa do poeta e defende que a Arte, enquanto supremo suporte de compreensão do mundo, deveria nascer da poesia e não da música – “sua serva” – já que esta é um produto natural daquela:

A literatura então, por natureza, recria a vida por meio dos signos, palavras que evocam na alma ideias ou noções. Ela quis, como toda forma de arte, ‘criar acima da realidade habitual, a realidade superior e mais rica de uma vida artística’. Mas, sob o desenvolvimento e a ligação das ideias, a literatura produziu, nos tempos modernos, uma arte nova especialmente emocional: a Poesia, que é irredutível à literatura propriamente dita, e que é ‘uma música emocional de sílabas de ritmos’. (MALLARMÉ apud MICHAUD, 1966, p. 336, grifos do autor)<sup>229</sup>

À vista disso, os simbolistas, ao invés de renegar os preceitos wagnerianos, reivindicaram-nos com o intuito de expandir o conceito de Poesia e desertar-se da linguagem

<sup>227</sup> « La beauté et l’habileté de la musique wagnérienne suffisent à donner à cette mythologie une cohésion architecturale. Pris dans le filet de Parsival, l’auditeur est amené à une expérience sensorielle directe des croyances mystiques incarnées dans la légende. Et c’est bien là le but de Wagner. La musique devait réédifier entre l’intellect et la foi les ponts détruits par les efforts véhéments mais superficiels du rationalisme post-newtonien. La mythologie wagnérienne de rédemption par l’amour devait être pour l’imagination une sorte d’école. »

<sup>228</sup> « [...] les correspondances subjectives entre la musique des mots et la musique de l’âme... »

<sup>229</sup> « La littérature donc, par nature, recrée la vie au moyen de signes, les mots qui évoquent dans l’âme des idées ou notions. Elle a voulu, comme toute autre forme d’art, créer ‘au-dessus de la réalité habituelle, la réalité supérieure et plus riche d’une vie artistique. Mais, sous le développement et la liaison des idées, la littérature a produit, dans les temps modernes, un art nouveau spécialement émotionnel : la Poésie, qui est irréductible à la littérature proprement dite, et qui est ‘une musique émotionnelle de syllabes et rythmes’. »

corrente, monetária. Essa Poesia, que tem no símbolo um alicerce transcendental, intentava recriar um outro mundo, um mundo ideal, uma torre de marfim de Ideias:

Essa arte, negando o acaso, cria ao redor da reminiscência do objeto nomeado ‘clarividente atmosfera’, fazendo de cada palavra, pelo lugar, pelo sentido, pela sonoridade, uma palavra totalmente nova, estrangeira à língua e como encantatória. Pois, trata-se que daí ‘emana a noção pura’; trata-se de recriar pelo Verbo um mundo fictício, o mundo virtual das Ideias. (MICHAUD, 1966, p. 336, grifos do autor)<sup>230</sup>

### 2.3.1 Wagner e Villiers

Objeto de admiração de Villiers, Wagner sempre marcou presença na concepção estética de seus dramas. Amante da música, Villiers sempre tentou colorir-los de um tom místico e musical à maneira das óperas do mestre alemão. O fascínio por Wagner rendeu-lhe uma viagem a Bayreuth, na Alemanha, onde ele o encontrou em ocasião da representação de uma de suas obras. Além disso, Villiers foi um ferrenho defensor do *wagnerianismo* na França, por meio da revista, *Revue de lettres et des arts* (1867) da qual era editor chefe.

Segundo Raitt (1986), foi também por meio de Villiers que os poetas simbolistas se inspiraram em Wagner, já que ele foi um dos primeiros a tentar recriar um drama musical de aspiração filosófica para o teatro francês:

Sendo o primeiro grande escritor a sofrer essa influência a esse ponto, Villiers anuncia o Simbolismo wagneriano em vários contextos, e as inovações que ele mesmo adotou sob a égide de Wagner prefiguram aquelas, mais audaciosas, dos simbolistas. O exemplo de Wagner era conclusivo para Villiers sobretudo no seu desejo de reformar o teatro. [...] Villiers, como Wagner, estava escandalizado com a decadência do teatro do seu tempo e, como ele, acreditava que só uma mudança de atitude radical da parte dos autores, dos críticos, dos diretores e do público poderia trazer o retorno à França do verdadeiro drama, do drama de cunho filosófico. (p. 124-25)<sup>231</sup>

<sup>230</sup> « Cet art, niant le hasard, crée autour de la réminiscence de l’objet nommé ‘clairvoyante atmosphère’, en faisant de chaque mot, par la place, le sens, la sonorité, un mot total et neuf, étranger à la langue et comme incantatoire. Car il s’agit qu’en ‘émane la notion pure’ ; il s’agit de recréer par le Verbe un monde fictif, le monde virtuel des Idées. »

<sup>231</sup> « Le premier grand écrivain à subir cette influence à ce point, Villiers annonce le symbolisme wagnérien à plusieurs égards, et les innovations qu’il adopta lui-même sous l’égide de Wagner préfigurent celles, plus audacieuses, des Symbolistes. L’exemple de Wagner était concluant pour Villiers surtout dans son désir de réformer le théâtre. [...] Villiers, comme Wagner était scandalisé par la décadence du théâtre de son temps, et, comme lui, croyait que seul un changement d’attitude radical de la part des auteurs, des critiques, des directeurs et du public pourrait amener le retour en France du vrai drame, du drame de portée philosophique. »

Muito embora a influência wagneriana seja mais fortemente percebida nas peças *Le Nouveau Monde* e *Axël*, ela ecoa por todo seu conjunto dramático podendo ser já notada em *Morgane* quando um ballet ocupa toda a cena XII do 3º ato, simbolizando o baile de máscaras de Carnaval e em *Élèn*, sua primeira concepção teatral, pela música de cena que dialoga com a trama. É o que observa Bever (1918), o editor da peça, no seu prefácio:

Um crítico apaixonou-se, um dia, pelo sonho de ópio que precede o desfecho dessa história trágica. É um trecho importante, convenhamos, mas que não o cede em nada à maestria, à ousadia da invenção, às réplicas finais desse drama quase-wagneriano. [...] O ideal de Villiers e aquele do autor de *Tannhauser* fortificaram-se em uma mesma crença Hegeliana. (p. XII; XIV)<sup>232</sup>

Da influência wagneriana na concepção teatral de Villiers, poderemos depreender alguns empréstimos cênicos que consistem tanto na estruturação das cenas em atos quanto na tentativa de levar a cabo o projeto de fusão das artes, o *Gesamtkunstwerk*, pela recorrência às músicas de cena e aos leitmotifs de caráter musical e temático.

Quanto à estruturação em atos, Villiers, tal como Wagner, tem predileção por cenas extensas, com dois, ou no máximo, três protagonistas, e cujas longas tiradas fazem pensar a “árias de ópera”<sup>233</sup>. Em *Axël*, por exemplo, na cena XII da 2ª parte, as réplicas que precedem o duelo físico entre Axël e seu primo, o Comendador Kaspar Auësparg, remetem a um épico embate filosófico, representado simbolicamente pela irrupção cenográfica de uma violenta tempestade:

*(Aos relâmpagos, através das janelas, se misturam, na alta sala, as luzes das tochas e das espadas. Distantes estrondos de raio. Axël, depois de um estremecimento, se aproxima do Comendador)*

AXËL, *calmo e terrível*: [...] Tuas inconvenientes e indigentes palavras, eu devia tolerá-las como a um hóspede em minha casa...mas, em mim mesmo, eu escutava outras vozes que não a tua. Eu te escutei, entretanto, como se escutam os gritos vagos dos animais, ao longe, nos bosques. Oh! Não tremas: não atormentes esta espada: inúteis maneirismos entre nós. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2005, p.108)<sup>234</sup>

<sup>232</sup> « Un critique s'est épris un jour du songe d'opium qui précède le dénouement de cette histoire tragique. C'est un morceau d'importance, convenons-en, mais qui ne le cède en rien pour la maîtrise, la hardiesse d'invention, aux répliques finales de ce drame quasi-wagnérien. [...] L'idéal de Villiers et celui de l'auteur du *Tannhauser* se fortifièrent d'une même foi Hégélienne. »

<sup>233</sup> C.f. RAITT, 1986, p.140

<sup>234</sup> « *(Les éclairs, à travers le fenestrage, se mêlent, dans la haute salle, aux lueurs des torches et des épées. – Lointains grondements de la foudre. – Axël, après un tressaillement, s'approche du Commandeur.)*

AXËL, *calme et terrible* : [...] Tes inconvenantes et indigentes paroles, je devais les tolérer d'un hôte assis à mon foyer...mais, en moi-même, j'écoutais d'autres voix que la tienne. Je t'ai entendu, cependant, comme on entend les cris vagues des animaux, au loin, dans les bois. Oh ! ne tressaille pas : ne tourmente pas cette épée : inutiles simagrées entre nous. » (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t. 2, p.605)

Em *Le Nouveau Monde*, os atos são interpostos pela divisão em quadros que se operam em função das mudanças de cenário, de modo que as didascálias que os anunciam saltam os olhos pela poética riqueza de detalhes:

PRIMEIRO ATO  
Quadro primeiro  
SWINMORE

A **grande** sala da **mansão** de Swinmore, perto de Auckland, no condado de Cumberland.

Ao fundo, **vasta** janela abrindo-se sobre uma sacada de **ferro trabalhado**: os degraus de **mármore** descem, do meio desta sacada meio circular, em direção ao jardim. No **horizonte, o mar**.

É noite: luz da lua, estrelas. Distingue-se, ao longe, a linha prateada das torrentes. Móveis de um **luxo pesado e antigo**. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t. 1, p.419, grifos nossos)<sup>235</sup>

Podemos observar, então, pelo uso recorrente de adjetivos e substantivos que remetem ao luxo e à amplitude, a construção de espaços grandiosos e espetaculares à moda wagneriana. A espetacularização da peça, também, é conotada pelo diálogo com a linguagem não-verbal e pela a intromissão de uma vertiginosa polifonia dando voz a personagens de várias estirpes e origens, mesmo o domínio da palavra sendo restrito aos protagonistas. É o que se evidencia na didascália da cena X do 4º ato, quando os milicianos encontram-se para organizar o levante contra os ingleses:

[Esse “Conjunto” não deve durar meio minuto em cena. É um desses momentos de confusão quando a multidão toma ela mesma a palavra [...] misturad[a]s aos latidos, aos gritos das crianças, aos gritos dos papagaios. – Macacos assustados pulam de galho em galho, pássaros atravessam o teatro de um lado para o outro] (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.1, p.481)<sup>236</sup>

No que concerne ao projeto de fusão das artes – o *Gesamtkunstwerk* – a música de cena ocupa um lugar central, já que ela funda a teatralidade pela sua potência lírica. Diferentemente

<sup>235</sup> « ACTE PREMIER

Premier tableau

SWINMORE

Le **grand** salon du **manoir** de Swinmore, près Auckland, dans le comté de Cumberland.

Au fond, **vaste** fenêtre s'ouvrant sur un balcon de **fer ouvragé** : des marches de **marbre** descendent, du milieu de ce balcon demi-circulaire, vers un jardin. A l'**horizon, la mer**.

Il fait nuit : clair de lune, étoiles. On distingue, au loin, la ligne d' argent des flots.

Ameublement d un **luxe lourd et ancien**. »

<sup>236</sup> « [Cet « Ensemble » ne doit pas durer une demi-minute à la scène. C'est l'un de ces moments de confusion où la foule prend elle-même la parole [...] mêlé[e]s à des aboiements, à des cris d'enfants, à des piaulements de perroquets. — Des singes effrayés se sauvent de branches en branches, des oiseaux traversent le théâtre de côté et d'autre.] »

do *pathos* provocado pela música de cena dos melodramas, a wagneriana intuía penetrar organicamente no tecido dramático orquestrando-o para promover o mergulho nas abissais profundezas do Eu:

Forma moderna do coro antigo, a orquestra deve não somente sustentar a ação dramática, mas ainda exprimir os sentimentos secretos dos personagens e os grandes símbolos. Wagner atribui um novo lugar à orquestra, até então invisível ao espectador: ela deve ‘restituir os abismos mais profundos da natureza humana’. (LOSCO-LENA, 2010, p.119)<sup>237</sup>

Aqui, Villiers faz história, pois segundo Raitt (1986), ele é o primeiro a tentar estabelecer o *Gesamtkunstwerk* nos palcos franceses e, mesmo sem uma preocupação doutrinária – uma “tentativa embrionária” nas palavras de Jolly (2002) –, ele inspiraria os dramaturgos simbolistas a fazê-lo, sobretudo na inserção da música como dispositivo cênico de interiorização do drama:

A música tem uma função coral de interpretação e de comentário dos acontecimentos e assinala (ou contém), particularmente, a ação interior do drama. É o acompanhamento musical que tem por função interiorizar a palavra pronunciada e dá aos personagens uma dimensão ideológica ou simbólica, ausente de seus discursos e atos [...]; ela participa dessa ‘ótica teatral particular’ que consiste em renovar a forma dramática e as condições de representação do texto teatral. (JOLLY, 2002, p.81, grifo da autora)<sup>238</sup>

Em *Axël*, a música de cena interpreta um papel importante, pois ela anuncia o desenrolar da trama interpolando-a. Na cena VI da 1ª parte, por exemplo, o “Não” de Sara à conversão cristã precede o alegre tilintar dos sinos natalinos e o festivo coro de religiosas quando o relógio da abadia anuncia meia noite do dia de Natal; assim, o constrangedor silêncio da recusa destoa pateticamente da efusão musical do momento:

(*Soa a meia-noite. – Sinos alegres, em tumulto, ao longe. Carrilhões.*)  
O CORO DAS RELIGIOSAS, *invisível junto ao órgão irrompendo:*  
*Natal! Natal! Aleluia!*  
*Hodie contritum est, pede virgino,*  
*Caput serpentis antiqui !*

<sup>237</sup> « Forme moderne du chœur antique, l’orchestre doit non seulement soutenir l’action dramatique, mais encore exprimer les sentiments secrets des personnages et les grands symboles. Wagner donne une nouvelle place à la fosse, désormais invisible au spectateur : elle se doit de ‘restituer les abîmes les plus profonds de la nature humaine.»

<sup>238</sup> « [Chez Villiers] La musique a une fonction chorale d’interprétation et de commentaire des événements, et signale (ou contient), notamment, l’action intérieure du drame. C’est l’accompagnement musical qui a pour fonction d’intérioriser la parole prononcée et donne aux personnages une dimension idéologique ou symbolique, absente de leurs seuls discours et actes [...] ; elle participe de cette ‘optique théâtrale particulière’ qui consiste à renouveler la forme dramatique, et les conditions de représentation du texte théâtral. »

A ABADESSA, *batendo nas lajes com sua cruz*: Parai! parai os cantos!  
O CORO, *junto ao órgão, ao mesmo tempo, encobrindo sua voz*: Natal! Aleluia!  
Natal!

*(As religiosas, na tribuna dos órgãos, não viram o que se passou em frente ao altar; e os coros, ao som dos sinos, exalavam a glória da Natividade.*

*Então, sem filhos! Estas jovens eleitas, - à nova de um pequeno menino rei dos Anjos acabando de nascer para apaziguar sua mística ternura, - o que poderiam desejar na terra? ...Oh! essas doces almas, para sempre virgens, não se conhecem mais!)*

[...]

A ABADESSA, *com um grande grito, enquanto os sons continuam e no meio dos "Aleluia"*: Silêncio! ... – Oh! Isso é horrível! *(O velho pároco se vai, assustado, para fora do santuário)* (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2005, p.40-41)<sup>239</sup>

A didascália, ao evocar a comicidade da cena, estabelece um discurso polifônico, pois além da indicação cênica, coloca a ação em perspectiva, analisando-a em um tom irônico e marcadamente ácido, justificando a recusa de Sara perante a conversão religiosa. Dessa forma, a música de cena reforça o desenrolar da trama.

No final da peça, na cena V da 4ª parte, um coro, composto pelos servidores de Axël, entoou um canto lúgubre remetendo a sua morte terrena:

*(Neste momento, as notas longínquas de uma canção, um coro de vozes rudes abafado pela espessura das muralhas subterrâneas, chega até eles por causa do profundo silêncio da cripta)*

CORO DOS VELHOS SERVIDORES MILITARES

*O mestre se vai do burgo em escombros,  
Adeus, sedes de amores, de ouro e de combates!  
Estamos velhos e logo lá embaixo,  
Seremos sombras.*

(VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2005, p. 195)<sup>240</sup>

<sup>239</sup> « *Minuit sonne. – Cloches joyeuses, en tumulte, au lointain. Carillons.* »

LE CHŒUR DES RELIGIEUSES, *invisible dans l'orgue, éclatant* :

*Noël ! Noël ! Alleluia !*

*Hodiè contritum est, pede virgino,*

*Caput serpentis antiqui !*

L'ABESSE, *frappant les dalles de sa crosse* : Cessez ! cessez les chants !

LE CHŒUR, *dans l'orgue, en même temps, couvrant sa voix* : Noël ! Alleluia ! Noël !

*(Les religieuses, dans la tribune des orgues, n'ont pas vu l'acte qui s'est passé devant l'autel ; et les chœurs, au son des cloches, exaltent la gloire de la Nativité. Puis, sans enfants ! ces filles élues, - à la nouvelle d'un petit enfant roi des Anges venant de naître pour apaiser leur mystique tendresse, - que pourraient-elles entendre de la terre ?... Oh ! ces douces âmes, pour toujours vierges, ne se connaissent plus !)*

[...]

L'ABESSE, *avec un grand cri, pendant que les chants continuent et au milieu des "Alleluia"* : Silence !... – Oh ! C'est horrible ! *(Le vieux desservant s'enfuit, épouvanté, hors du sanctuaire.)*» (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t. 2, p.554-55)

<sup>240</sup> « *(Em ce moment, les accents lointains d'une chanson, - un chœur de voix rudes qu'étouffe l'épaisseur des murailles souterraines, - leur parvient à cause du profond silence de l'enfeu.)*

CHŒUR DES VIEUX SERVITEURS-MILITAIRES

*Le maître s'en va du burg en décombres,  
Adieu, soifs d'amour, d'or et de combats !  
Nous sommes très vieux et, bientôt, là-bas,  
Nous serons des ombres. »*

Aqui o “tom abafado das vozes”, ao contrário do exemplo anterior, faz eco ao “profundo silêncio da cripta” multiplicando seu efeito tumular e antecipando o desfecho.

Em *Élèn*, a música de cena cumpre o mesmo papel pois, na cena final da peça, é pelo coro fúnebre que Samuel toma conhecimento da morte de Élèn, descobrindo sua verdadeira identidade:

AS VOZES FÚNEBRES

*(Muito próximas)*

*Tuba miruni spargens sonum,*

*Per sepulchra regionum*

*Coget omnes ante Thronum!*

SAMUEL: O que é isto?

GËTZ: Eu já te disse: é um enterro. Trata-se desta brilhante cortesã...olha, da qual eu te falei! ... a condessa Elèn; ela morreu esta noite (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t. 2, p.242)<sup>241</sup>

Além disso, o seu tom tétrico também remete à morte simbólica de Samuel perante a vida visto que, depois da frustração amorosa, ele decide partir para o exílio evadindo-se da vida em sociedade.

Já em *Morgane*, ela assume tom oracular, pois evoca a aparição da feiticeira Monna Jaheli e seu canto sibilino desvela o desfecho fatal da trama. Na cena XV do 4º ato, Leone, o jovem e fiel pajem de Morgane, canta-o quando está à beira da morte:

*(Ele canta, à meia voz, vagamente)*

« É a negra Sereia,

« Oh marinheiros perdidos

« Na onda subterrânea! »

Adeus, adeus, Morgane!

*(Ele morre, a mão da duquesa sobre seus lábios)*

(VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1866, p.134)<sup>242</sup>

---

(VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.2, p. 669)

<sup>241</sup> « LES VOIX FUNÈBRES

*Très rapprochées.*

*Tuba miruni spargens sonum,*

*Per sepulchra regionum*

*Coget omnes ante Thronum !*

SAMUEL: Qu'est-ce donc que cela?

GËTZ: Je te l'ai déjà dit : c'est un enterrement. Il s'agit de cette brillante courtisane...tiens, dont je t'ai parlé !... la comtesse Elèn ; elle est morte cette nuit. »

<sup>242</sup> « *(Il chante, à demi-voix, vaguement :)*

« C'est la noire Sirène,

« O nautonniers perdus

« Dans l'onde souterraine! »

Adieu, adieu, Morgane!

*(Il meurt, la main de la duchesse sur les lèvres.) »*



O canto sombrio faz menção à lenda bretã – da região onde Villiers nasceu – da sereia também nomeada Morgane que, pelos seus sedutores atributos, levava os homens, sobretudo os marinheiros, à perdição. E, assim, o destino de Leone é selado, pois foi pela fidelidade a Morgane que ele sucumbe à morte, tal qual Sergius, o pretendente ao trono.

Em *Le Nouveau Monde*, a música de cena também contrai um tom de vaticínio quando invoca-se a lenda da Mão Sangrenta, já aqui apresentada, prenunciando a nefasta morte de Mistress Andrews, a Edith Evandale:

Mistress ANDREWS, *à parte, tremendo*: Ah! velha história de infelicidade  
Mary, *cantando*:

« Crianças, quando morre um Evandale  
«A mão sangrenta em sua face brilha:  
«O Antepassado, o marcando, na noite.  
«Do selo da raça fatal. »

(VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.1, p.70)<sup>243</sup>

Além dos cantos, o leitmotiv musical estabelece-se como um importante componente cênico e define-se como “um tema musical relacionado a figuras da ação dramática e frequentemente aos personagens”. Trata-se, assim, de um “jogo formal de retomada e reenvio a uma figura temática do drama”<sup>244</sup>. Em Villiers, esse recurso foi sistematicamente utilizado em *Le Nouveau Monde* para anunciar a presença em cena de Lord Cecil, representante da Inglaterra feudal, com a ária “God save the King”. Na didascália que segue, sua figura imponente é apresentada ao público ao som da orquestra e o ritual musical repete-se ao longo da trama:

*(Aparece ao fundo, lorde Cecil – É um belo homem de vinte oito a trinta anos. Ele está vestido de veludo negro. Ele usa uma placa em diamantes da ordem do Bain. Ele está armado de uma espada de aço entalhado [...]) (A orquestra toca em surdina o “God save the King!” como uma vaga indicação que é a Inglaterra feudal que entra.) (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.1, p.427)<sup>245</sup>*

<sup>243</sup> « Mistress ANDREWS, *à part, tressaillant* : Ah! vieille histoire de malheur !

MARY, *chantant* :

« Enfants, quand meurt un Evandale.

« La Main sanglante à son front luit :

« L'Aïeul, le marquant, dans la nuit.

« Du sceau de sa race fatale. »

<sup>244</sup> « [...] un thème musical lié à des figures de l'action dramatique, et souvent à des personnages... (il s'agit, donc, d') un jeu formel de reprise musicale et un renvoi à une figure thématique du drame. » (LOSCO-LENA, 2010, p.132)

<sup>245</sup> « *(Paraît au fond, lord Cecil. — C'est un beau jeune homme de vingt-huit à trente ans. Il est vêtu de velours noir. Il porte la plaque en diamants de l'ordre du Bain. Il est en épée de voyage, à poignée d'acier ciselé [...]) (L'orchestre joue en sourdine le « God save the King ! » comme vague indication que c'est l'Angleterre féodale qui entre.) »*

Assim, em ocasião da sua morte, na derradeira cena do 5º ato, o tom abafado da orquestra alude, simbolicamente, à morte do Velho Mundo e ao nascimento do Novo Mundo como indica a didascália:

(*Na orquestra, escuta-se, abafadamente, o God save the King!*)  
 [...] [*Lorde Cecil*] *cai ao pé da estátua sem soltar as bandeiras e o corpo estendido sobre os degraus ensanguentados, ele morre...*)  
 VAUDREUIL, *a si mesmo, taciturno*  
 É o ontem que se apaga (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.1, p.539-40)<sup>246</sup>

Ao leitmotiv musical interpõe-se o temático e este como aquele referem-se à repetição de um tema fundamental ao longo da peça. Em Villiers, o leitmotiv da flor – tal como o do véu e da máscara, como já mostrado anteriormente – perpassa pela sua obra teatral, assumindo diferentes conotações: ora uma figuração angelical (como na coroa de flores de laranjeira da jovem noiva Marianne em *Évasion* e na flor de lis decorando os cabelos da pura Sione<sup>247</sup> em *Morgane*), ora uma conotação mundana remetendo ao ciúme e à corrupção do amor terreno, como o *bouquet de immortelles* em *Elën*.

Tomada como um sinal fatal que selaria o complô entre Madame de Walhburg e o pajem de Elën para assassiná-la, essa flor, usada comumente em ritos fúnebres, rege a intriga, selando tragicamente seu desfecho: “Agora lembremo-nos da famosa frase de Madame de Walhburg: “Nós precisamos de um sinal [...] se eu deixo cair este *bouquet d’immortelles*, execute rapidamente; se eu guardo as flores na mão, espere ainda...” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t. 1, p.207)<sup>248</sup>

Em *Le Nouveau Monde*, a flor também personifica seu caráter corruptor quando Mistress Andrews, ou Edith Évandale, se autodomina “a flor de caule de fogo” ao conspirar a morte de Ruth, sua rival:

<sup>246</sup> « (*A l'orchestre on entend, sourdement, le God save the King!*)  
 [...] [*Lord Cecil*] *tombe au pied de la statue sans lâcher les drapeaux, et, le corps étendu sur les degrés ensanglantés, il meurt...*)

VAUDREUIL, à lui-même, assombri  
 C'est autrefois qui s'éteint. »

<sup>247</sup> (*Entra Sione de Santos. [...] A jovem criança parece de dezessete a dezoito anos: ela está vestida de branco, sem enfeites, uma flor de lis nos cabelos loiros...*); (*Entre Sione de Santos. [...] La jeune enfant paraît de dix-sept à dix-huit ans: elle est vêtue de blanc, sans parure, une fleur de lys dans ses cheveux blonds...*) – (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1866, p. 33)

<sup>248</sup> « A présent rappelons-nous la fameuse phrase de Madame de Walhburg : ‘Il nous faut un signal [...] si je laisse tomber ce bouquet d’immortelles, exécutez vite ; si je garde les fleurs à la main, attendez encore.’ »

MOSCONE: [...]Mistress, eu estou totalmente convosco, eu e os meus; mas, é preciso que vós tenhais sangue de vulcão nas veias para ...

MISTRESS ANDREWS, *interrompendo-o*: É que eu sou a flor de um caule de fogo, Moscone. – Escute: este Sir George Washington vai vir à assembleia por este caminho. (*Tirando um envelope de sua cintura*) Tu lhe entregaras isto e te distanciaras. – Vê, não é nada difícil.

MOSCONE, *pegando a carta*: E depois? É o depois que é o sério, convosco.

MISTRESS ANDREWS, *lhe passando uma bolsa na mão*: Tu viras juntar-te a mim aqui na assembleia. Vê: eu sou generosa por pouca coisa.

[...]

MOSCONE, *avaliando a bolsa*: Um peso a mais na minha consciência. Ah! esta mulher! Eu tomei o hábito de obedecer, eis tudo. Ah! o hábito! O hábito! ...

(VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p. 466, t. 1)<sup>249</sup>

Em *Axël*, em contrapartida, o signo da flor – pelo símbolo da Rosacruz – ganha uma acepção mística. Assim, durante a cena IV da 4ª parte, Sara dirige-se a Axël mostrando-lha:

(*Ela tira do peito uma flor murcha*)

Olha, como se estivéssemos sozinhos sobre a terra, perdidos entre o sonho e a vida, esta misteriosa flor, Axël!

(*Harpas repetem na sombra o canto dos Rosas-Cruzes*)

(VILLIERS DE L'ISLE - ADAM, 2005, p.188)<sup>250</sup>

Aqui o leitmotiv musical alia-se ao temático para anunciar a união das duas almas eleitas que se consagrarão à morte para realizar seu amor ideal. Se a temática dos personagens sobre-humanos, os *vivants*, também revela-se como um empréstimo temático recorrente de Villiers a Wagner, o signo da rosa aqui aparece como uma figuração da temática wagneriana do *Liebestod*, ou seja, da identidade mística entre amor e a morte:

A noite e o esquecimento do mundo dominam a concepção do amor, que é assim associada ao pensamento da morte. Idealista impertinente, ele vê igualmente nas relações sexuais uma degradação pura da essência do amor. Para os amantes, o único meio de evita-lo é abandonar a vida no momento

<sup>249</sup> « MOSCONE : [...] Mistress, je suis tout à vous, moi et les miens ; mais il faut que vous ayez du sang de volcan dans les veines, pour... »

MISTRESS ANDREWS, *l'interrompant* : C'est que je suis la fleur d'une tige de feu, Moscone. – Écoute : ce sir George Washington va venir à l'assemblée par ce chemin. (*Tirant un pli de sa ceinture.*) Tu lui remettras ceci et tu t'éloigneras. – Tu vois, ce n'est guère difficile.

MOSCONE, *prenant la lettre* : Et ensuite ? C'est l'ensuite qui est le sérieux, avec vous.

MISTRESS ANDREWS, *lui glissant une bourse dans la main* : Tu viendras me rejoindre ici, à l'assemblée. Tu vois : je suis généreuse pour peu de chose.

[...]

MOSCONE, *soupesant la bourse* : Un poids de plus sur la conscience. Ah ! cette femme ! J'ai pris l'habitude d'obéir, voilà tout. Ah ! l'habitude ! l'habitude !... »

<sup>250</sup> « Elle ôte de sa poitrine une fleur fanée.

Regarde, comme si nous étions seuls sur la terre, perdus entre le rêve et la vie, cette mystérieuse fleur, Axël !

(*Harpes redisant dans l'ombre le chant des Roses-Croix*) » (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t. 2, p.664)

exato em que eles alcançam o mais alto posto do êxtase espiritual. (RAITT; CASTEX, 1986, p. 1431)<sup>251</sup>

Se em *Axël* os amantes levam a cabo essa empreitada transcendental é que a relação entre eles é de cunho inteiramente espiritual, daí a representação pelo símbolo místico da rosa-cruz que remete ao amor e também à cruz como sacrifício – irmãos de raça, eles se lançam em outro plano para reafirmar o seu Amor:

AXËL, *sorrindo*: Ó bem-amada! Eu não te proponho sobreviver-me, tanto estou persuadido de que já não te preocupas mais, em tua consciência, com esta armadilha miserável que chamamos “viver”. (*Ele olha em torno, como procurando o punhal com os olhos*)

SARA, *levantando a cabeça, agora com uma palidez de cera*: Não. Eu tenho neste anel, sob esta esmeralda, um veneno fulminante: procuremos uma taça entre as mais belas, entre estas ourivesarias ... e que seja feito segundo tua vontade.

AXËL, *enlaçando-a nos seus braços e considerando-a em um êxtase sombrio*: Ó flor do mundo! (VILLIERS DE L'ISLE - ADAM, 2005, p.203)<sup>252</sup>

Já nas outras peças citadas, a figuração do *Liebestod* pela flor é transmutada: em *Morgane*, a flor de lis, enquanto símbolo de pureza, remete ao fato de Sione morrer simbolicamente para o mundo por amor a Deus; dessa mesma forma, a flor de laranjeira remeteria ao amor virginal dos nubentes, Lucien e Marianne, em *L'Évasion*; em *Elën*, ao contrário, o fatal *bouquet d'imortelles* figura o caráter lascivo da protagonista simbolizando tanto corrupção do amor carnal quanto a não concretização do amor ideal de Samuel pela cortesã, assim como em *Le Nouveau Monde*, onde a flor é evocada para representar a degradação do amor mundano pelo ciúme.

Dessarte, as heranças wagnerianas deixam a Villiers um arcabouço de recursos que permitem a exploração cênica da palavra poética pela via musical e temática *espetacularizando-a*, cumprindo de sobremaneira a vocação da Arte reivindicada por Mallarmé: a de recriar uma realidade ideal onde se reaveria o Verbo essencial e por onde seria declamado.

<sup>251</sup> « La nuit et l'oubli du monde dominant sa conception de l'amour, qui est ainsi associée à la pensée de la mort. Idéaliste impétinent, il voit également dans les relations sexuelles une dégradation de la pure essence de l'amour. Pour les amant, le seul moyen de s'y soustraire est de quitter la vie au moment précis où ils viennent d'accéder au plus haut point l'extase spirituelle. »

<sup>252</sup> « AXËL, *souriant*: Ô bien-aimée! je ne te propose pas de me survivre, tant je suis persuade que tu ne te soucies déjà plus, en ta conscience, de ce leurre miserable qu'on appelle 'vivre'. (*Il regarde autour de lui, comme cherchant des yeux le poignard.*)

SARA, *relevant la tête, maintenant d'une pâleur de cierge*: Non. J'ai dans cet anneau, sous cette émeraude, un foudroyant poison: cherchons une coupe entre les plus belles, parmi ces orfèvreries ... et qu'il en soit fait selon ta volonté.

AXËL, *l'enlaçant dans ses bras et la considérant dans une extase sombre*: Ô fleur du monde! »

O “guardião do Ideal” faz, então, das suas criações um terreno sublime onde o Ideal floresce e onde o real marca presença, mas sempre acompanhado de um irônico riso de deboche. Tensionado entre a força ascética desse Ideal e a força gravitacional desse real, o drama villieriano invoca ora a teatralidade do silêncio, com todo seu potencial poético, ora a eloquência da ironia para simbolizar a procura por uma forma estética que ao mesmo tempo comunique sua inadequação diante aos discursos existentes e que anseie por meios mais elevados. Assim, no capítulo que segue, iremos ver como essas questões que concernem à organicidade da obra villieriana aparecem materializadas em suas produções dramáticas.

Logo, verificaremos a forma como Villiers, pelas teorias idealistas que povoaram o século XIX, aproveitou de seu substrato ora místico, ora ocultista, ora cristão para criar, à sua maneira, um sistema ilusionista – nada referencial – que exprimisse, pelo riso e pelo silêncio, o *mal du siècle*, ou seja, a angústia existencial provocada pelo desaparecimento da Providência e pela ruína do sistema de valores do antigo regime que levou à crise da mimesis e da representação.

Para apurar o modo como o ilusionismo villieriano aparece expresso em suas peças, iremos, em um primeiro momento, analisar a forma como as pretensas heranças hegelianas e o idealismo platoniano, veiculado por Schopenhauer, contribuíram para criação de uma base filosófica que tem no idealismo seu sustentáculo; em seguida, investigaremos como as teorias ocultistas e o próprio cristianismo alargaram essa base firmando-se como um subterfúgio do ideal ascético como meio de salvação artística e metafísica, por fim, examinaremos de que maneira esses preceitos são traduzidos esteticamente para a criação de um mundo ficcional próprio, em que os personagens são alegorias vivas das tensões da psique humana e evocam ora riso e ora silêncio para revelar-se.

### 3 ENTRE O REAL E O IDEAL, ENTRE O RISO E O SILÊNCIO

*Essa é a razão por que o espírito, na finitude da existência, na sua limitação e na sua dependência do exterior, é incapaz de reencontrar a sua verdadeira e imediata liberdade, bem como a fruição desta liberdade, o que o obriga a procurar num plano superior a satisfação da sua exigência de liberdade. Esse plano é a arte, a realidade da arte é o ideal. [...] Graças ao belo artístico, a verdade acha-se liberta da sua ambiência temporal, da sua peregrinação através das coisas finitas. (HEGEL, 1985, p.203, grifos nossos)*

#### 3.1 Da reação idealista ao *mal du siècle*

De acordo com Michaud (1966), a crise da representação, debatida aqui no 1º capítulo, começa a ser engendrada pela queda do antigo regime através de uma *remise en cause*, ou seja, de uma programática contestação de todo “edifício do pensamento ocidental”, abalando fortemente o sistema de crenças e valores da época. Daí decorre o sentimento de instabilidade, de dúvida e inquietação que se instaurara já no fim do século XVII: “E a crise onde se debate o mundo nada mais é que a projeção do caos interior. A tendência é datar do fim do século XVII o início dessa crise no momento em que o racionalismo nascente contesta todo o edifício do pensamento ocidental e exige que se faça tábua rasa do passado”. (p.18)<sup>253</sup>

O racionalismo materialista, que melhor incorporou os princípios da nova ordem que se estabelecia – o capitalismo burguês –, destituiu a razão de qualquer impulso quimérico relegando-a ao espaço circunscrito da lógica e da realidade tangível, com isso, “a poesia ocidental perdeu o seu senso de símbolo.”<sup>254</sup> Nesse intento, o Romantismo representa uma revolta estética contra a perda da unidade simbólica da arte que se fundamentou no substrato referencial da linguagem.

Segundo Löwy (1995), a gênese do movimento romântico se dá com o advento do capitalismo e como uma reação à economia de mercado e aos valores burgueses por ela veiculados: “Para nós, o Romantismo representa uma crítica da modernidade, isto é, da civilização capitalista moderna em nome de valores e ideais do passado (pré-capitalista, pré-moderno). Podemos dizer que, desde a sua origem, o Romantismo é iluminado pela dupla luz da ‘estrela da revolta’ e do ‘sol negro da melancolia’.” (p. 34, grifos do autor)

<sup>253</sup> « Et la crise où se débat le monde n’est que la projection de notre chaos intérieur. On a généralement tendance à dater de la fin du XVII<sup>e</sup> siècle le début de cette crise à l’heure où le rationalisme naissant remet en question tout l’édifice de la pensée occidentale et exige qu’on fasse table rase du passé. »

<sup>254</sup> « [...] la poésie occidentale a perdu le sens du symbole.. » (MICHAUD, 1966, p.19)

‘Da estrela da revolta’, a luta contra o despotismo da razão que, pelo seu brilho intenso, ofuscou os anseios oníricos da alma; ‘do sol negro da melancolia’, a angústia perante o caos do mundo provocado pelo, conseqüente, desaparecimento da Providência:

O Romantismo é o fruto de uma nevrose. Nessa sociedade ocidental, há tanto tempo submetida às exigências de um racionalismo intransigente, tudo que é até aqui era reprimido explode de uma vez: instintos, tendências, sentimentos, aspirações da alma e do coração. Revolta-se, em nome do amor e de um ideal oprimido, contra os limites há muito tempo impostos; e essa revolta coloca o homem não somente contra a razão, mas contra o mundo e contra Deus. (MICHAUD, 1966, p.33)<sup>255</sup>

Como não pensar na revoltada Élisabeth que abandona Félix, seu lar, seu espaço na sociedade, seu lugar de mãe em nome da busca pela plenitude do espírito:

ÉLISABETH, *virando-se e mostrando a ele simplesmente um peso de papel de cristal sobre a escrivãzinha*: Entretanto eu te deixo, como uma lembrança de mim, este bloco de cristal. A sombra destes cadernos não pode nem mesmo o sustentar... Toda luz, mesmo aquela dessa chama, reflete-se nas suas profundezas, com mil raios maravilhosos! Refletir a luz, é a sua vida. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.1, p.403, grifo nosso)<sup>256</sup>

Sendo o cristal, pela sua reluzente transparência, o símbolo de transição entre o consciente e o inconsciente, o mundo visível e o invisível<sup>257</sup>, ele materializa, em Élisabeth, a missão romântica: fazer refletir a luz das profundezas com “mil raios maravilhosos”.

É por esse seu espírito romântico de revolta contra o racionalismo e o materialismo intransigente que Villiers se coloca no front de batalha, inspirando os jovens simbolistas. O “exorcista do real e guardião do ideal” – como Rémy de Gourmont alcunhava Villiers – integra o grupo desses poetas malditos, inadaptados à espécie, que buscam na morte, na evasão do

<sup>255</sup> « Le Romantisme est le fruit d’une névrose. Dans cette société occidentale si longtemps soumise aux exigences d’un rationalisme intransigeant, tout ce qui jusque là était refoulé éclate à la fois : instincts, tendances, sentiments, aspirations de l’âme et du cœur. On se révolte, au nom de l’amour et d’un idéal opprimé, contre les limites trop longtemps imposées ; et cette révolte dresse l’homme non seulement contre la raison, mais contre le monde et contre Dieu. »

<sup>256</sup> « ÉLISABETH, *se détournant et lui montrant simplement un presse-papier en cristal sur le bureau* : Pourtant je vous laisse, en souvenir de moi, ce bloc de cristal. L’ombre de ces cahiers ne peut même pas le tenir... Toute lumière, même celle de ce flambeau, se reflète dans ses profondeurs, avec mille feux merveilleux ! Réfléchir toute la lumière, c’est sa vie. »

<sup>257</sup> “O símbolo do cristal, tendo em conta a sua transparência, é o da transição entre o mundo dos sentidos e o mundo místico. Por este motivo, o cristal é utilizado em muitas culturas pelos xamanes e feiticeiros como um instrumento de contato com o mundo invisível e com os espíritos. O cristal é um dos símbolos mais universais de adivinhação e do conhecimento do oculto.” – fonte: < [https://www.infopedia.pt/cristal-\(simbologia\)>](https://www.infopedia.pt/cristal-(simbologia)>); acesso: fev., 2018.

mundo sensível – pela a criação da ilusão de um mundo Ideal – um subterfúgio para livrar a alma da hegemonia da razão.

Mesmo que comumente reputado pelo seu caráter quixotesco, sendo inclusive apelidado de “campeão do sonho e do ideal”<sup>258</sup>, Villiers é, também, dotado de um agudo senso de realidade e, ao solapá-la, ele faz uma contumaz e eloquente crítica social:

Com efeito, muitas obras românticas ou neorromânticas são deliberadamente ‘não-realistas’: fantásticas, simbolistas e, mais tarde, surrealistas. Ora, tal fenômeno não diminui em nada seu interesse, ao mesmo tempo, como crítica da realidade social e como sonho de um mundo diferente radicalmente distinto do existente: muito pelo contrário! Seria preciso introduzir um conceito novo, o ‘irrealismo crítico’, para designar a oposição de um universo imaginário, ideal, utópico e maravilhoso, à realidade monótona, prosaica e desumana do mundo moderno. Até mesmo, quando toma a forma aparente de uma ‘fuga da realidade’, esse irrealismo crítico pode conter uma possante carga negativa, implícita e explícita, de contestação da ordem burguesa. (‘filisteia’). (LÖWY, 1995, p. 25, grifos do autor)

Assim, seu idealismo assume forma de um estandarte que iria representar a busca simbolista por uma nova forma artística adaptada às exigências da alma. E é pelo seu teatro que isso se dá:

São precisamente esses [*Elën* e *Axël*] que, considerando somente seus dramas, tiveram a influência mais vasta e mais profunda sobre a jovem geração, e fizeram de **Villiers o verdadeiro precursor do teatro idealista**. Entretanto, só *Axël* teria sido suficiente para garantir-lhe esse lugar na literatura, pois tornou-se a Bíblia dos Simbolistas. (KNOWLES, 1972, p.66, grifo nosso)<sup>259</sup>

Conforme a autora, Villiers coloca-se à vanguarda da reação idealista, um movimento artístico cujo apogeu se deu entre 1890 e 1900 e cuja bandeira era entronizar o idealismo como pressuposto estético; segundo ela, foi pelo viés teatral que o movimento idealista teve mais expressão já que a infabilidade da sua essência requereu uma intensa perquisição pela renovação das formas teatrais vigentes forjando a (re)fundação da *mise en scène*, e é aí que se insere o teatro santuário de Lugné-Poe. Dessa forma, *Axël* foi a pedra angular que edificou a

<sup>258</sup> “...nascidos poetas e sentindo-se malditos [...] como não acrescentaríamos, mesmo que ele não seja poeta no sentido literal da palavra, em Villiers de l’Isle-Adam, campeão do sonho e do ideal?” (MICHAUD, 1966, p. 82) – « ...nés poètes et se sentant maudits [...] – comment ne joindrait-on, bien qu’il ne soit poète au sens littéral du mot, Villiers de l’Isle-Adam, champion du rêve et de l’idéal ? »

<sup>259</sup> « Ce sont précisément ceux-là [*Elën* et *Axël*] qui, à ne considérer que ses drames, ont eu l’influence la plus étendue et la plus profonde sur la jeune génération, et ont fait de **Villiers le véritable précurseur du théâtre idéaliste**. *Axël* seul, cependant, aurait suffi à lui donner cette place dans la littérature, car il est devenu la véritable Bible des Symbolistes. »



reação idealista no teatro insuflando os jovens simbolistas a ideia de fazer de suas obras uma profissão de fé do direito imperscrutável ao sonho:

Ora seu teatro, em particular *Axël*, foi a maior influência sobre a geração simbolista [...] mesmo que ele não tenha inspirado diretamente esse ou aquele poeta simbolista, mesmo que ele não tenha lhes fundamentado uma estética, pode-se, com todo direito, nomeá-lo, segundo René Ghil, “o doador de alma do Simbolismo”. Por ter sabido dar uma alma a essa época cruel: não teria sido para Villiers, se tivesse escutado uma tal homenagem, a melhor das consolações? (MICHAUD, 1966, p.90-91, grifo do autor)<sup>260</sup>

Assim sendo, as últimas palavras proferidas por Axël, na última cena da peça, invocam não só a morte como forma de evasão do mundo sensível, como forma de salvação da alma e do sonho, mas também implica uma atitude ferrenha de recusa ao sistema de valores que o *status quo* burguês impõe, significando muito mais que uma alienada e vazia fuga da realidade:

Velha terra, eu não construirei o palácio dos meus sonhos sobre o teu solo ingrato: não portarei a chama, não baterei inimigos. Possa a raça humana, enganada de suas vãs quimeras, de seus vãos desesperos, e de todas as mentiras que cegam os olhos feitos para se apagar – não consentindo mais no jogo desse enigma morto, sim possa ela terminar, fugindo indiferente, a nosso exemplo, sem te endereçar nem mesmo um adeus. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2005, p.205)<sup>261</sup>

Ao referir-se à realidade tangível como uma “vã quimera”, uma “mentira”, um “jogo” e um “enigma morto”, ele denuncia a referencialidade mimética por fazer de um oco simulacro o reino da verdade, colocando em xeque toda a concepção aristotélica da arte como representação.

E é justamente essa apartação axiológica entre real e verdade que está no cerne do idealismo enquanto sistema filosófico que respaldou essa reação estética; por conseguinte, as filosofias hegelianas e schopenhauerianas, irradiando o platonismo idealista, assentaram as bases do idealismo enquanto movimento literário, mesmo sendo reivindicadas como subsídio puramente artístico.

<sup>260</sup> « Or son théâtre, en particulier *Axël*, eut la plus grande influence sur la génération symboliste. [...] même s’il n’a pas inspiré tel ou tel des poètes symbolistes, même s’il ne leur a pas apporté d’esthétique, on peut à bon droit le nommer, d’après René Ghil, le « donneur d’âme du Symbolisme ». Avoir su redonner une âme à cette cruelle époque : n’eût-ce pas été pour Villiers, s’il eût entendu un tel hommage, la meilleure des consolations ? »

<sup>261</sup> « Vieille terre, je ne bâtirai pas les palais de mes rêves sur ton sol ingrat : je ne porterai pas le flambeau, je ne frapperai pas d’ennemis. Puisse la race humaine, désabusée de ses vaines chimères, de ses vains désespoirs, et de tous les mensonges qui éblouissent les yeux faits pour s’êteindre – ne consentant plus au jeu de cette morne énigme, - oui, puisse-t-elle finir, en s’enfuyant indifférente, à notre exemple, sans t’adresser même un adieu. » (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t. 2, p.676-77.)

Da filosofia do alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770 - 1830), depreende-se a ideia de idealismo enquanto a ansiada busca pela unidade absoluta do espírito, alcançada pela razão consciente do Eu, que realiza a sua própria verdade fazendo com que a realidade tangível só exista, bem ao contrário do que se pretende, enquanto produto do nosso espírito:

[...] a certeza sensível aparece a mais verdadeira, pois ela ainda não abandonou ainda nada do objeto, mas o tem diante de si em toda completude. Na realidade, porém, essa *certeza* se mostra como a *verdade* mais abstrata e mais pobre. Do objeto que ela conhece, enuncia apenas isto: ele é; e sua verdade contém somente o ser da coisa. Por seu lado, a consciência é, nessa certeza, apenas como puro Eu. (HEGEL, 1985, p.55, grifos do autor)

Villiers, portanto, adere a um hegelianismo de pacotilha ao afirmar que a Ideia, enquanto produto do nosso espírito, é a verdadeira forma de realidade e, dessa forma, o mundo é essencialmente uma construção do Eu. É o que professa, Sergius, o pretendente ao trono do reino das Duas-Sícilas naquela cena XVIII do terceiro ato de *Morgane* quando ele encontra Lady Hamilton, vestida de feiticeira em ocasião do baile de máscaras de Carnaval:

Saiba, Feiticeira da máscara negra, que as dores físicas me dão dó, como as injúrias que passam sem me atingir, como as felicidades das quais eu tenho o poder de me privar, e que, do forte do sentimento da minha Eternidade, eu **não permito ao que tu convencionaste chamar o Real, de nunca ser, para mim, outra coisa que aquilo que se passa diante dos meus olhos! ...**” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1866, p. 81, grifos nossos)<sup>262</sup>

Outro aspecto que toca os empréstimos villierianos da filosofia hegeliana é a ideia do *Vir-a-ser*, ou seja, a concepção “do irresistível avanço do espírito em direção a sua completa autorrevelação e, simultaneamente, da conquista pela humanidade da consciência e do progresso.” (SIMON, 1995, p. 31)<sup>263</sup>, representada pelo símbolo do germe por, virtualmente, conter em si próprio sua forma perfeita. E como tal, essa ideia é evocada em *Elèn* na cena V do 1º ato:

SAMUEL: A Terra diz ao Germe: “O que te serve de agitar assim na obscuridade? Por que tantas inquietudes? O que tu procuras? Eu sou teu final derradeiro, eu te envolvo, eu te sufoco; toda luta é bem inútil. Não há nada

<sup>262</sup> « Apprends, Sorcière au masque noir, que les douleurs physiques me font pitié, comme les injures qui passent sans m’atteindre, comme les bonheurs dont j’ai la puissance de me priver, et que, fort du sentiment de mon Eternité, **je ne permets pas à ce que tu es convenue d’appeler de Réel, d’être jamais autre chose, pour moi, que ce qui passe sous mon front !...** »

<sup>263</sup> « [...] de l’irrésistible marche en avant de l’esprit vers sa complète révélation à lui-même, et simultanément de la conquête par l’humanité de la consciente et du progrès »

acima de mim” [...] Mas, o Germe pressente a luz. Ele tem o movimento, que é a vontade da sua fé! Certo que há alguma coisa além, o Germe não escuta as tentações da terra; ele debate-se na sombra, ele morre; mas sua fé vitoriosa o ressuscita! Ela transfigura seu cadáver, realiza a forma perfeita da sua natureza... (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.1, p. 216)<sup>264</sup>

Mesmo que aqui figurada pelas palavras do sonhador Samuel como uma profissão de fé do idealismo, enquanto vontade de criação do espírito, capaz de afrontar até mesmo os limites impostos pela finitude da espécie, a referência a Hegel deve ser aqui posta em perspectiva, já que “como um racionalismo muito estrito está na base de todo hegelianismo, Villiers dele se separa à medida que ele desconfia do poder da razão [e à medida que] o hegelianismo não suporta a adjunção de aportes místicos” (RAITT, 1986, p.35)<sup>265</sup>

Então, como sugere Simon (1995, p. 32), ela deve ser interpretada mais como uma *toile de fond* (do francês, tela de fundo) do que propriamente um embasamento filosófico da sua obra:

Villiers só conheceu de longe a obra e o pensamento de Hegel [...] É que ele não tinha de forma alguma a cabeça filosófica: Villiers é daqueles sobre quem os vocábulos filosóficos exercem uma irresistível fascinação de natureza poética. A exploração das ideias obedece nele como a um desenho literário: ornar as suas concepções pessoais, que são extraídas da sua intuição (p. 33)<sup>266</sup>

No que tange à filosofia de Arthur Schopenhauer (1788 - 1860), a luz do progresso hegeliano é sucedida pelo sol negro da melancolia e do pessimismo:

Ao contrário de Hegel, para quem o real é racional, a filosofia de Schopenhauer sustenta que o real é em si mesmo cego e irracional, enquanto vontade. As formas racionais da consciência não passariam de ilusórias aparências e a essência de todas as coisas seria alheia à razão (SCHOPENHAUER, 1985, p. X-XI)

---

<sup>264</sup> « SAMUEL : La Terre dit au Germe: ‘Que sert de t’agiter ainsi dans l’obscurité ? Pourquoi tant d’inquiétudes ? que cherches-tu ? Je suis ta fin dernière, je t’enveloppe, je t’étouffe ; toute lutte est bien inutile. Il n’y a rien au-dessus de moi . [...]’. Mais le Germe pressent la lumière. Il a le mouvement, qui est la volonté de sa foi ! Certain qu’il y a quelque chose au-delà, le Germe n’écoute pas les tentations de la terre ; il se débat dans l’ombre, il meurt ; mais sa foi victorieuse lui survit ! Elle transfigure son cadavre, réalise la forme parfaite de sa nature... »

<sup>265</sup> « Comme un rationalisme très strict est à la base de tout hégélianisme, Villiers s’en sépare déjà dans la mesure où il se méfie du pouvoir de la raison [et dans la mesure où] l’hégélianisme ne supporte pas l’adjonction d’apports mystiques. »

<sup>266</sup> « Villiers ne connut jamais que de très loin l’œuvre et la pensée de Hegel [...] C’est qu’il n’avait nullement la tête philosophique : Villiers est de ceux sur qui les vocables philosophiques exercent une irrésistible fascination de nature poétique. L’exploration des idées obéit chez lui à un dessein littéraire : orner ses conceptions personnelles, qui sont issues de son intuition. »

De acordo com Michaud (1966), sua verdadeira influência só foi sentida na França depois de 1870, com a irrupção no cenário artístico do *mal de siècle* baudelairiano pela sua aguda sensibilidade e senso aristocrático do sofrimento. Embeberando-se do idealismo platoniano e da metafísica kantiana<sup>267</sup>, Schopenhauer abriu um fosso ainda maior entre as categorias do real por associar a consciência humana, criadora do mundo sensível, a uma vontade primitiva, instintiva e irrefletida, a Vontade:

No sistema de Schopenhauer, a vontade é a raiz metafísica do mundo e da conduta humana, ao mesmo tempo, é a fonte de todos os sofrimentos. Sua filosofia é, assim, profundamente pessimista, pois a vontade é concebida em seu sistema como algo sem nenhuma meta ou finalidade, um querer irracional e inconsciente. Sendo um mal inerente à existência do homem, ela gera a dor, necessária e inevitavelmente, aquilo que se conhece como felicidade seria apenas a interrupção temporária de um processo de infelicidade e somente a lembrança de um sofrimento passado criaria a ilusão de um bem presente. (SCHOPENHAUER, 1985, p. XI)

Contrariamente ao germe hegeliano que traz em si a promessa do Vir-a-ser, para a filosofia schopenhaueriana, a existência humana em seu estado embrionário já engendra a perdição, a queda, pois ela autodevora-se uma vez que a satisfação da vontade é um fenômeno evanescente que conduz, perpetuamente, à insatisfação:

Como a essência humana consiste em que sua vontade deseja, é satisfeito e deseja novamente, e assim, indefinidamente, e como sua felicidade e bem-estar consistem apenas em que a transição do desejo à satisfação e desta ao novo desejo prossiga com rapidez a um novo desejo, uma vez que a ausência da satisfação é sofrimento, ansiedade vazia, *langor* e tédio. (SCHOPENHAUER, 1985, p.76, grifo do autor)

Espelhando o *ennui* baudelairiano que ritmou os movimentos do espírito do artista do final do século, o pessimismo de Schopenhauer “impele-o a uma revolta: ele se coloca contra o ‘mundo civilizado’ que se pretende virtuoso e que é na realidade nada mais ‘que uma grande farsa’.” (MICHAUD, 1966, p.212, grifo do autor)<sup>268</sup>. Revolta esta que também agita a alma de Élisabeth:

ÉLISABETH: [...] por causa dessa natureza infelizmente excepcional talvez, mas que estava em mim e da qual ninguém se dignava a se dar conta, eu sentia

<sup>267</sup> Immanuel Kant (1724 - 1804), filósofo prussiano responsável pela elaboração do idealismo transcendental que postula a existência de conceitos *a priori* que precedem a experiência concreta do mundo.

<sup>268</sup> « [...] [le pessimisme de Schopenhauer] le pousse à la révolte: il se dresse contre le ‘monde civilisé’, qui prétend être vertueux et qui n’en est en réalité ‘qu’une grande mascarade’. »

pelo o que a maior parte das pessoas nomeiam hoje “a vida real” e pretensamente “prática”, - vós compreendeis? ... – um distanciamento tão profundo, uma repulsa tão terrível, tão eterna que eu abaixava a cabeça, silenciosamente. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.1, p.395, grifos do autor)<sup>269</sup>

No entanto, Schopenhauer, ao contrário de Élisabeth, via em qualquer tentativa de evasão – pelo exílio, ou pelo suicídio – uma cilada da vontade e propõe, como alternativa de salvação do espírito, a aniquilação da vontade de viver que, por sua vez, poderia ser realizada tanto pelo caminho da contemplação artística quanto pela nirvânica mortificação dos instintos.

No que concerne à salvação pela arte, a música, sobretudo, revelar-se-ia uma manobra passageira do espírito para atingir a vontade em sua essência já que ela, pela sua imaterialidade, liberta-se de toda referência específica conduzindo o espírito à clara contemplação das ideias e, por extensão, ao domínio da própria vontade:

Só a força interior de uma disposição artística realiza tudo isto [...] ela quase sempre é bem-sucedida ao revelar, de modo súbito, em nos arrancar, mesmo que só por instantes, à subjetividade, à servidão da vontade, e nos transladar ao estado de conhecimento puro. [...] Esta libertação do conhecimento nos subtrai a tudo isto de maneira análoga ao sono e ao sonho: felicidade e infelicidade desaparecem; não somos mais o indivíduo, que está esquecido, mas apenas o sujeito puro do conhecimento; continuamos existindo somente como a vista única do mundo, a mirar do alto de todos os seres que conhecem. (SCHOPENHAUER, 1985, p.27)

É por esse viés artístico que Villiers se aproxima da filosofia schopenhaueriana já que ela influenciaria de maneira fulcral o seu mestre, Richard Wagner: “Villiers certamente sofreu a influência da filosofia schopenhaueriana através das obras de Wagner, que são dela impregnadas, e se o nome de Schopenhauer encontra-se somente uma vez sob a sua pluma, a similitude das suas visões pessimistas pode dificilmente ser fortuita.” (RAITT; CASTEX, 1986, t.2, p. 1433)<sup>270</sup>. É o que o tom marcadamente pessimista desta réplica de Axël a Sara nos faz sentir na cena V da 4ª parte:

AXËL: Vês o mundo exterior através de tua alma: ele te ofusca! Mas ele não pode nos dar uma só hora comparável, em intensidade de existência, a um segundo dessas que nós acabamos de viver. A completude real, absoluta,

<sup>269</sup> « ÉLISABETH : [...] à cause de cette nature malheureusement exceptionnelle peut-être, mais qui était en moi et dont personne ne daignait tenir aucun compte, j’éprouvais pour ce que la plupart des gens nomment aujourd’hui ‘la vie réelle’ et soi-disant ‘pratique’, - vous comprenez ?... – un éloignement si profond, un dégoût si terrible, si éternel que je baissais la tête, silencieusement. »

<sup>270</sup> « Villiers a certainement subi l’emprise de la philosophie schopenhauerienne à travers les œuvres de Wagner, qui en sont tout imprégnés, et si le nom de Schopenhauer ne se rencontre qu’une seule fois sous sa plume, la similitude de leurs vues pessimistes du monde ne peut guère être fortuite. »

perfeita, é o momento interior que nós experimentamos um do outro, no esplendor fúnebre deste túmulo. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2005, p.200)<sup>271</sup>

No entanto, tal como Hegel, é necessário também colocar essa influência em perspectiva já que Schopenhauer, como foi anteriormente citado, reprovava o suicídio e a ideia de exílio, colocando em xeque qualquer interpretação schopenhaueriana de *Axël*, por exemplo; além disso, a vontade de Schopenhauer vai de encontro àquela usada por Villiers, pois se aquela assume um caráter marcadamente nefasto como vimos, a vontade villieriana é essencialmente positiva e está na base da criação do seu ilusionismo, ou seja a criação de uma outra categoria do real pela força do espírito. E é ainda Sergius, em *Morgane*, que vem nos ilustrá-la revestindo-a com a roupagem de Dever:

Sim: desenvolver através de suas paixões e seus sonhos, sem outro freio que si mesmo, o que quer que seja que possa acontecer e sem remorso, tal será para mim, a partir de agora, a definição de Dever!... [...] Minha consciência tem a voz tão alta como aquela de um grande número! Ela me afirma que eu valho mais que um rei... (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1866, p.11)<sup>272</sup>

Assim, elas se opõem radicalmente pois, a outra alternativa de salvação do espírito proposta por Schopenhauer seria a dissolução nirvânica do Eu, aniquilando por completo essa vontade de viver como autoafirmação. Ela seria, dessa maneira, mais efetiva que a contemplação estética já que, tal como Eurídice de Orfeu, “logo que uma relação qualquer do objeto da contemplação pura com nossa vontade, nossa pessoa, retorne à consciência, o encanto chega ao fim.” (SCHOPENHAUER, 1995, p. 27)

Desse modo, a redenção verdadeira seria a renúncia ao mundo, não pela morte voluntária, mas pelo ascetismo nirvânico: “[é necessário] a mortificação, o ascetismo, a castidade perfeita. Por aí, Schopenhauer atinge o nirvana e todas essas virtudes da renúncia que nós encontramos no budismo e, sobretudo, no cristianismo.” (DEDEYAN, 1968, p. 177)<sup>273</sup>

Esse viés místico reivindicado pela filosofia schopenhaueriana como redenção do espírito também foi pelo idealismo estético, alargando suas bases doutrinárias – mesmo sendo por ele

<sup>271</sup> « AXËL : Tu vois le monde extérieur à travers ton âme : il t'éblouit ! mais il ne peut nous donner une seule heure comparable, en intensité d'existence, à une seconde de celles que nous venons de vivre. L'accomplissement réel, absolu, parfait, c'est le moment intérieur que nous avons éprouvé l'un de l'autre, dans la splendeur funèbre de ce caveau. » (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.2, p.673)

<sup>272</sup> « Oui: développer à travers ses passions et ses rêves, sans autre frein que soi-même, quoiqu'il puisse advenir et sans remords, telle sera pour moi, désormais, la définition de Devoir !.. [...] Ma conscience a la voix aussi haute que celle d'un grand nombre ! Elle m'affirme que je vaud mieux qu'un roi... »

<sup>273</sup> « [il faut] la mortification, l'ascétisme, la chasteté parfaite. Par là Schopenhauer atteint le nirvâna et toutes ces vertus du renoncement que nous retrouvons dans le bouddhisme et surtout le christianisme. »

apropriado para fazer alusão a um espiritualismo de tipo metafísico, que se materializa ora no cristianismo, ora no ocultismo, encarnando o mistério da existência e opondo-se ao positivismo materialista:

Assim, sob a cobertura do idealismo, passa-se do mistério ao misticismo. Palavra que, aliás, não era mais clara que aquela do idealismo para a grande maioria. Raros eram aqueles que consideravam, ao pronunciá-los, os autênticos êxtases dos místicos cristãos. Na maior parte do tempo, era ainda aí a afirmação de um incognoscível, a crença em um mundo oculto, ou mesmo o simples sentimento do mistério. Logo a palavra se transformaria em tema literário, um pretexto para barulhentos manifestos. (MICHAUD, 1966, p. 225)<sup>274</sup>

Em Villiers, esse viés também se transformaria em tema literário ornando várias de suas peças; por conseguinte, a temática da consagração a Cristo revela-se, também, como um leimatof: Sara em *Axël*, Sione em *Morgane* e, até mesmo, Ruth Cecil, no início de *Le Nouveau Monde*, quando usa a conversão religiosa como subterfúgio para conseguir o divórcio de Lorde Cecil:

LORDE CECIL: [...] Lorde Cecil vos devolve a liberdade, Madame, retomando a dele; mas ele intenta usar de seus últimos direitos de esposo para limitar a vossa segundo as necessidades da sua honra. Aquela que usou meu nome não usará, enquanto eu estiver vivo, o nome de nenhum outro homem – e eu só vos cedo a Deus.

LADY CECIL, *que tremeu silenciosamente*: Vós sabeis que eu sou um espírito solitário dialogando somente com ele próprio. O esquecimento, a paz, a oração, eis o que eu procuro. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.1, p. 429-430)<sup>275</sup>

Em todos esses casos, o exílio religioso responde a uma fuga da realidade seja ela voluntária, provocada pela decepção amorosa (como Sione e Ruth), seja imposta (como com Sara) e figura muito mais uma alienação do espírito do que, propriamente, uma devoção religiosa. Muito embora Villiers seja comumente associado aos escritores cristãos, em suas peças pululam críticas ao cristianismo: já vimos no capítulo anterior, na patética cena que

<sup>274</sup> « Ainsi, sous le couvert de l'idéalisme, passait-on du mystère au mysticisme. Mot qui d'ailleurs n'était pas plus clair que celui de l'idéalisme pour le plus grand nombre. Rares étaient ceux qui songeaient en les prononçant aux authentiques extases des mystiques chrétiens. La plupart du temps, c'était là encore l'affirmation d'un inconnaissable, la croyance en un monde occulte, voire simple sentiment du mystère. Bientôt le mot deviendra un thème littéraire, un prétexte à des bruyants manifestes. »

<sup>275</sup> « LORD CECIL : [...] Lord Cecil vous rend votre liberté, Madame, en reprenant la sienne ; mais il entend user de ses derniers droits d'époux pour limiter la vôtre selon les nécessités de son honneur. Celle qui a porté mon nom ne portera, moi vivant, le nom d'aucun autre homme – et je ne vous cède qu'à Dieu  
LADY CECIL, *qui a silencieusement tressailli* : Vous savez que je suis un esprit solitaire et ne s'entretenant qu'avec lui-même. L'oubli, la paix, la prière, voilà ce que je cherche. »

sucedendo a renúncia de Sara ao claustro, a ironia ácida a que ele recorre para blasfemar a conversão religiosa, isso também é sentido em *Morgane*, na cena II do 5º ato, quando a protagonista, enclausurada numa abadia, espera pela condenação à morte:

MORGANE, *a ela mesma, olhando a Abadessa*: És tu, a escrava! ... Antigamente, o vento só levava daqui rumo aos céus os cantos à Deusa, os cantos dos povos guerreiros e livres! ... Hoje, sob os arcos dos claustros, ele repete as queixas das virgens prostradas... (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1866, p.137)<sup>276</sup>

Aqui a invocação da Itália romana, antes do seu processo de cristianização, estabelece um contraponto entre a liberdade dos povos antigos e a escravidão dos claustros depreciando o catolicismo enquanto sistema de aprisionamento do espírito.

Criado e morto na fé católica, companheiro de infortúnio de Léon Bloy, Villiers deu no fim da sua vida a imagem de um escritor engajado a serviço da religião cristã. [...] ora, essa imagem é enganadora. Sob a influência do Romantismo, Villiers perdeu rapidamente a fé, não sem remorso e procurou toda uma parte de sua vida acomodar seu cristianismo com os postulados 'hegelianizantes' e ocultistas. (SIMON, 1995, p.4, grifo do autor)<sup>277</sup>

Dessa mesma forma, o ocultismo villieriano é também tomado como uma tela de fundo, irradiando, tal como a filosofia hegeliana, um idealismo como estandarte face o positivismo. É sobretudo pela figura do mago que suas pesquisas sobre o ocultismo, veiculadas pelo *Rituel de Haute Magie* (1855) de Éliphas Lévi, toma forma. Em *Morgane*, ela aparece como a feiticeira vidente Monna Jaëli e em *Axël*, como o Mestre Janus que é encarregado de preparar a consagração mística de Axël. No 3º ato, na cena denominada O Renunciador – remetendo À Renunciadora da 1ª parte – Mestre Janus interroga-o:

MESTRE JANUS: Tu és quem pode tornar real o que, sem o teu querer, só é possível. Aceitai a Luz, a Esperança e a Vida?

AXËL, *depois de um grande silêncio e levantando a cabeça*: Não

MESTRE JANUS: Sê então o teu próprio apóstata. Banha tua carne com teu espírito. Reveste com teus desejos os contornos das criaturas, sua nudez:

<sup>276</sup> « MORGANE, *à elle-même, regardant l'Abesse* : C'est toi, l'esclave !.. Autrefois le vent n'emportait d'ici vers les cieux que les chants à la Déesse, les chants des peuples guerriers et libres !..Aujourd'hui, sous les arceaux des cloîtres, il répète les plaintes des vierges prosternées... »

<sup>277</sup> « Elevé et mort dans la foi catholique, compagnon d'infortune de Léon Bloy, Villiers a donné à la fin de sa vie l'image d'un écrivain engagé au service d'ela religion chrétienne. [...] Or cette image est trompeuse. Sous l'influence du romantisme, Villiers a très vite perdu la foi, non sans remords, et a toute une partie de sa vie cherché à accomoder son christianisme avec des postulats 'hégélianisants' et occultistes. »



dissemina-te! Multiplica os elos de tuas correntes. Transforma-te neles. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2005, p.162)<sup>278</sup>

O “não” de Axël em tomar parte do processo de aniquilação do Eu ecoa aquele proferido por Sara e essa dupla negação remete, em última instância, à rejeição de todo um sistema filosófico de crenças pré-fabricadas das quais Villiers só aproveitaria alguns excertos para criar o seu próprio, o Ilusionismo:

O Ilusionismo do qual Villiers se serviu para apoiar seu catolicismo terminou por arruinar todos os sistemas, incluindo o catolicismo, já que todos são igualmente justificáveis e nenhum pode ser demonstrado. [...] A última palavra de Villiers em *Axël* é então, uma declaração pessimista de sua independência de toda religião e de sua liberdade de se retirar de um mundo detestável onde nada o retém mais. É assim que o idealismo intransigente de Villiers termina por levar a um niilismo integral. (RAITT, 1986, p.254)<sup>279</sup>

### 3.1.1 Pessimismo e *mal de fin de siècle*

Essa recusa villieriana reverbera a angústia do espírito dos artistas do final do século que, não encontrando nenhuma revelação mística, nenhuma elucidação filosófica às suas inquietações metafísicas, entregam-se a um pessimismo, a um *mal de fin de siècle* de tom mais severo e nefasto que o dos românticos enformando-se no Decadentismo:

O que é verdadeiramente ‘fin de siècle’ [...] é a repulsa do eu, uma lassidão que não é mais o resultado de uma atitude literária, mas que é o resultado de uma experiência. [...] A sua viagem às ‘perigosas fronteiras da arte’, o fim do século, nas suas pretensões filosóficas, gosta de nomear pessimismo. É verdadeiramente aí o que constitui a tonalidade própria da poesia decadente, o que faz dela – em um sentido somente outro – a última etapa do Romantismo. (MICHAUD, 1966, p. 267, grifos do autor)<sup>280</sup>

<sup>278</sup> « MAÎTRE JANUS : C’est à toi de rendre réel ce qui, sans ton vouloir, n’est que possible.

Acceptes-tu la Lumière, l’Espérance et la Vie ?

AXËL, *après un grand silence et relevant la tête* : Non.

MAÎTRE JANUS : Sois donc ton propre apostat. – Baigne de ton esprit la chair. Revêts de tes désirs les lignes des créatures, leur nudité : dissémine-toi ! Multiplie les mailles de tes chaînes ! Deviens-le ! » (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.2, p.644-45)

<sup>279</sup> « L’Illusionisme dont Villiers s’était servi pour étayer son catholicisme finit par ruiner tous les systèmes, y compris le catholicisme, puisque tous sont également justifiés et aucun ne peut être démontré. [...] Le dernier mot de Villiers dans *Axël* est donc une déclaration pessimiste de son indépendance de toute religion et de sa liberté de se retirer d’un monde détestable où rien ne le retient plus. C’est ainsi que l’idéalisme intransigent de Villiers finit par le mener à un nihilisme intégral. »

<sup>280</sup> « Ce qui est vraiment ‘fin de siècle’ [...] c’est le dégoût du moi, une lassitude qui n’est plus une attitude littéraire, mais qui est le résultat d’une expérience [...] De leur voyage ‘aux frontières dangereuses de l’art’ la fin de siècle, dans ses prétensions philosophiques, aime maintenant à nommer pessimisme. C’est véritablement là ce qui constitue la tonalité propre de la poésie decadente, ce qui fait d’elle – en un sens seulement d’ailleurs – la dernière étape du Romantisme. »

Colocando esse pessimismo em uma perspectiva estética, ele assume duas formas: o dandismo e a evasão. Tanto uma quanto outra são soluções para o mesmo problema: a inadaptação frente à espécie, ao establishment burguês. Porém, se a primeira tenta comutar a realidade tangível por aquela criada pela arte; a segunda, pela metáfora do exílio, procura solapá-la.

Como afirma Dedeyan (1968), o dandismo é de origem anglo-saxã e, sobretudo durante os trinta primeiros anos do século XIX, fez referência aos jovens da alta sociedade londrina pela sofisticação de suas vestimentas e hábitos, encarnando, assim, um pressuposto estético: “O dândi é bem um tipo de artista que faz sua vida como uma obra de arte, e que pela delicadeza exterior pode chegar à delicadeza do espírito” (p.303)<sup>281</sup>

Literariamente, reivindica-se esses valores como forma libertária de contestação diante das vãs convenções sociais, atribuindo ao poeta, indiferente ao meio que o cerca, a tarefa de impor-lhe as suas próprias. Se Baudelaire foi um reconhecido dândi tendo até mesmo concebido uma filosofia em torno do dandismo, Villiers, como nos lembra Raitt (1986), também nunca perdia a pose apesar das suas penúrias materiais: “Villiers se vestia sempre com uma certa vaidade e não perdia nunca a certeza de pertencer a uma raça superior.” (p.79)<sup>282</sup>. Por conseguinte, todos os heróis villierianos são dessa estirpe, mas, é Axël que o encarnaria de maneira plena, inspirando os jovens decadentistas e simbolistas e, como tal, nos é apresentado:

*(Aparece, no fundo da sala, Axël de Auësperg. Parece ter vinte três ou vinte quatro anos. Grande estatura e uma admirável beleza viril. A elegância musculosa e as proporções de seu corpo anunciam uma possante força física. [...] Está vestido com um costume de couro negro, com botões de aço. Usa um barrete de lontra, com pluma de águia.) (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2005, p. 89-90)<sup>283</sup>*

Aqui a virilidade da sua força física justapõe-se à delicadeza e à elegância da sua beleza, da mesma forma que o couro negro e os botões de aço acomodam-se perfeitamente à leveza da pluma; a recorrência aos oxímoros – uma das figuras de linguagem de predileção de Villiers – intenta personificar sua busca pelo Absoluto, pela união dos contrários.

<sup>281</sup> « Le dandy est bien une sorte d'artiste, qui fait sa vie comme une œuvre d'art, et qui par la délicatesse extérieure peut arriver à la délicatesse de l'esprit. »

<sup>282</sup> « Villiers s'habillait toujours avec une certaine coquetterie et ne perdait jamais sa certitude d'appartenir à une race supérieure. »

<sup>283</sup> *(Paraît, au fond de la salle, Axël d'Auësperg. – Il semble âgé de trois à vingt-quatre ans. Il est d'une très haute taille et d'une admirable beauté virile. L'élégance musculieuse et la proportion de sa personne annoncent une puissante force corporelle. [...] Il est vêtu d'un costume de cuir noir, aux boutons d'acier. Il porte un bonnet de loutre, à plume d'agile.) »*

Disso, também pode-se depreender outra forma de redenção do espírito frente ao angustiante pessimismo: o exílio como evasão da realidade e busca do Absoluto. Variação da concepção platoniana da reminiscência, a temática do exílio faz ecoar a romântica nostalgia do amor divino e o sentimento de paraíso perdido depois do desaparecimento da Providência; desse modo, esses seres, tocados pela reminiscência divina e conscientes de sua inadaptação frente à efemeridade da espécie, aspiram reaver o Absoluto e, como ele não é acessível sobre a terra, eles não veem outra solução a não ser exilar-se:

Baudelaire foi o primeiro poeta a ampliar o tema do exílio para horizonte mais vasto do que o mero lugar de saudade decantado pela nostalgia romântica. Via os poetas como cisnes sedentos que, “longe do lago natal”, percorriam às cegas as ruas de Paris. Cisnes cobertos de fuligem e, portanto, seres estranhos à realidade, como os poetas naquela sociedade urbana voltada para a tecnologia, onde a novidade tornava-se rapidamente sucata. (GRÜNEWALD, 2001, p. 15, grifo da autora)

Em Villiers, a temática da evasão configura-se também como um lemotif de cunho metafísico, que perpassa por todas as suas obras, assumindo diferentes tonalidades. Seja pela evasão moral, seja pelo exílio a uma região desabitada, ou ainda, pela morte; no entanto, todas elas remetem à conquista do Absoluto como forma de reaver a unidade perdida.

*Le Nouveau Monde*, por exemplo simbolizaria, já pelo título, a busca por um mundo novo, desvincilhado dos valores de outrora; assim, a viagem de Ruth rumo à América para encontrar o antigo amor, Stephen, obedeceria ao percurso do espírito na ânsia de reencontrar-se. No entanto, a promessa feita à Lorde Cecil, de consagrar-se somente a Deus depois do divórcio, impede-a de consagrar-se plenamente ao seu amor. Diante da incompreensão desse fato, Stephen, na cena IX do 3º ato, questiona-a:

STEPHEN, *afastando-se um pouco*: A lei de Deus! Mas é de ser um do outro, já que tu me amas [...] Não é, terra, céus, bosques sublimes! não é que somos livres? [...] Onde está o obstáculo que eu rompo? Ah! É terrível! Aqui estás tu nos meus braços, todo meu coração afunda-se no teu, eu sinto em ti a companheira sagrada da minha vida, meu respeito ardente envolve-te e penetra-te, ó minha bem amada – e eu estou, junto a ti, como um *exilado*! – Oh! por que tu não és minha possessão, meu céu? (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t. 1, p.474, grifo nossos)<sup>284</sup>

<sup>284</sup> « STEPHEN, *s’éloignant un peu* : La loi de Dieu! Mais c’est d’être l’un à l’autre, puisque tu m’aimes [...] N’est-ce pas terre, cieus, bois sublimes ! n’est-ce pas que nous sommes libres ? [...] Où est l’obstacle que je brise ? Ah ! C’est affreux ! Te voici dans mes bras, tout mon cœur se noie dans le tien, je sens, en toi, la compagne sacrée de ma vie, mon respect ardent l’entoure et te pénètre, ó ma bien-aimée – et je suis, auprès de toi, comme un *exilé* ! – Oh ! pourquoi n’est-tu pas mon bien, mas possession, mon ciel ? »

Em contrapartida, em *La Révolte* e em *Elën*, o exílio a um lugar distante figura a tentativa dos protagonistas, Élisabeth e Samuel, não de buscar a unidade perdida pelo amor, mas de resguardar a pureza do espírito, da corrupção do amor terreno e das ludibriadoras convenções sociais que o cercam. Assim, na cena final do 3º ato, Samuel anuncia sua partida:

SAMUEL: Agora, irmãos, eu não sou mais nada, eu volto para sempre para o esquecimento  
[...]  
GËTZ: O que tu escolhes?  
SAMUEL: **O exílio!** a oração! a noite... (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t. 1, p.245-46, grifo nossos)<sup>285</sup>

A questão colocada por Gøetz já evoca a de Janus a Axël e, de certa forma, a opção final do exílio por Samuel nos faz vislumbrar que *Élën* termina lá onde *Axël* começa, ou seja, na figuração de um castelo como refúgio, como torre de marfim apartado do convívio social – a primeira e a última peça de Villiers simbolizariam, dessa maneira, o itinerante percurso do espírito rumo ao Absoluto.

Já Élisabeth, no final da 1ª cena, escolhe um país longínquo para refugiar-se:

ÉLISABETH: Ele é **longe** daqui (na Islândia, na Sicília ou na Noruega, tanto faz! ...) em um **país** como eu os amo, uma casa bem **deserta** [...] No lugar de ser sequestrada por trás das grades deste escritório, eu vou me enclausurar neste bom **retiro longínquo**. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t. 1, p.401, grifos nossos)<sup>286</sup>

E se, na cena final, ela volta é porque “c’est trop tard” (do francês, é muito tarde) – não porque sua alma foi contaminada pelos valores dos quais ela procurava fugir, mas porque ela já duvida da eficácia da sua ação, do idealismo como profissão de fé capaz de resguardar a alma. A sede de Absoluto, ela ainda tem e guardará para sempre, silenciosamente, embaixo do seu peso de papel de cristal.

A evasão de Pagnol em *L'Évasion*, por sua vez, interpela a moral frente a um sistema de justiça corrupto e excludente, e se essa evasão engendra a morte é porque é também um rito

<sup>285</sup> « SAMUEL : Maintenant, frères, je ne suis plus rien, je rentre dans l’oubli pour jamais.

[...]

GËTZ : Que chois-tu ?

SAMUEL: **L’exil** ! la prière ! la nuit... »

<sup>286</sup> « ÉLISABETH : Il est **loin** d’ici (en Islande, en Sicile ou en Norvège, peu importe !...) dans un **pays** comme je les aime, une maison bien **déserte** [...] Au lieu d’être séquestrée derrière les grilles de ce bureau, je vais me cloîtrer dans cette bonne **retraite lointaine**. »

sacrificial de purificação da alma; daí a forte carga simbólica das suas palavras finais grafadas, como já vimos, em letras capitais:

O SARGENTO, *franzindo a sobrançelha*: [...] Vós sabeis muito bem que vamos cortar a sua cabeça...mas, até lá, este homem está sob a proteção da justiça...  
PAGNOL, *à parte, pensativo, enquanto lhe colocam as algemas*: É engraçado! ... mas ... *Me parece que é agora* QUE EU ME EVADA! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.2, p.698, grifos do autor)<sup>287</sup>

Em *Morgane*, nessa mesma perspectiva, a morte dos protagonistas figura também a depuração, mas a do amor terrestre. Assim, na penúltima cena do derradeiro 5º ato, Morgane convida Sergius a encontrá-la na eternidade:

MORGANE: **Minha alma é como uma bela noite de exílio.**  
(*Debatendo-se em uma convulsão suprema*)  
Mas, eis aqui o vento da eternidade; - **venha juntar-se a mim Sergius!** ...meu amante! ...eu te amo! ... eu vou esperar-te, só, **nos vales...** os **sombrios vales...** (*Ela morre*). (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1866, p. 148-49, grifos nossos)<sup>288</sup>

Essa purificação do amor pela morte é a força motriz de *Axël*, mas se em *Morgane* ela remete a uma condenação por um conjunto de atos e circunstâncias; em *Axël*, ela é escolha, uma “opção suprema”. Diante da impossibilidade de *realizar* o amor em sua forma plena, o suicídio, enquanto ato consciente, libertá-lo-ia das amarras das convenções sociais, da contaminação do amor terrestre, destituindo-lhe das imperfeições da malograda espécie.

AXËL: [...] A terra me desafia e me tenta com a tua aparição [...]. Maldita és tu, já que fostes a tentadora que perturbou, pela magia de tua presença, suas velhas esperanças. De agora em diante, eu o sinto, saber-te no mundo me impedirá de viver! É porque **tenho sede de contemplar-te inanimada...** e - que possas ou não compreendê-lo – é para esquecer-te que **eu me transformarei em carrasco!** (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2005, p.180-181, grifos nossos)<sup>289</sup>

<sup>287</sup> « LE BRIGANDIER, *fronçant le soureil* : [...] Que vous savez bien qu'on va lui couper la tête... Mais que jusque-là cet homme est sous la protection de la loi...

PAGNOL, *à part, pensif, pendant qu'on lui met les menottes* : C'est drôle !... mais... *Il me semble que c'est maintenant* QUE JE M'ÉVADE ! »

<sup>288</sup> « MORGANE : **Mon âme est comme un beau soir d'exil.**

(*Se débattant dans une convulsion suprême*)

Mais, voici le vent de l'éternité ; - **viens me rejoindre Sergius** !... mon amant !... je t'aime !... je vais t'attendre seule, **dans** les vallées... les **sombres vallées** (*Elle meurt.*) »

<sup>289</sup> « AXËL : [...] La terre me défie et me tente par son apparition. [...] Malheur à toi, puisque tu fus la tentatrice qui troublas, par la magie de ta présence, leurs vieux espoirs. – Désormais, je le sens, te savoir au monde m'empêcherait de vivre! C'est pourquoi **j'ai soif de te contempler inanimée** ... et – que tu puisses ou non le comprendre – c'est pour t'oublier que **je vais devenir ton bourreau!** » (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.2, p.658)

Essa busca de uma plena consubstanciação do amor pela morte é concebida, em última instância, como um ansiado reencontro do Eu com o Absoluto que, por sua vez, fixa-se como um valor indiviso das obras villierianas, assim como nos aponta Grünewald (2001, p. 11-12):

Esse valor indiviso dos seres e das coisas era designado por Villiers com a palavra Absoluto, sempre grifada em maiúscula, perseguindo-o ele, em todos os seus textos, a fim de alcançar, pela escritura, a bolha perdida a que chamou de ideal; palavra que, hoje, dissolveu-se no vazio, mas que na época, marcava o inflexível desejo da indivisível permanência. Nisso consiste o sentido da réplica de Axël, que denuncia a impossibilidade de qualquer pacto com a fragilidade provisória.

Desse modo, a morte como evasão simbolizaria não a recusa da existência propriamente dita, mas a negação do mundo tangível enquanto simulacro, enquanto uma categoria do real forjada pela referencialidade mimética; porém essa negação não incide em uma atitude propriamente niilista que intenta fazer tábua rasa de todos os valores, pelo contrário, ela encerra a afirmação da vontade do Eu capaz de afrontar o mundo do alto de sua estirpe. Assim, as figuras de exílio, que se multiplicam por todas as peças de Villiers, são concebidas como uma morte simbólica do real e reivindicam, mesmo que virtualmente, sua transposição para uma outra dimensão, aquela do Absoluto que só a arte é capaz de engendrar. E se ele acaba renegando, de um modo ou de outro, os preceitos filosóficos idealistas e espiritualistas enquanto modelos de crenças pré-concebidos, ele sustenta, contrariamente a Schopenhauer, que a verdadeira salvação do espírito é a arte.

Colocar valores submetendo-os aos decretos exclusivos de seu próprio pensamento, fazer coincidir, em suma, o real com o imaginário, ou ainda afirmar a consistência ontológica do que é escolhido como valor (mais do que o valor do que ele porta), tal poderia ser a fórmula desse credo que Villiers faz privilégio dos poetas, esses detentores de toda a nobreza moderna. Uma tal posição [...] é mais uma afirmação estética, que pode ser sustentada sobre esse plano, de um desejo de 'vida poética'. O teatro, dessa maneira, oferece ao lirismo um lugar de enunciação privilegiada porque no lugar de aí assumir como uma posição existencial, ele é representado como uma postulação melancólica da existência que somente a arte pode satisfazer. (VIBERT, 1998, p. 93, grifos do autor)<sup>290</sup>

---

<sup>290</sup> « Poser des valeurs em se soumettant aux décrets exclusifs de sa propre pensée, faire coïncider en somme le réel avec l'imaginaire, ou encore affirmer la consistance ontologique de ce qui est choisi comme valeur (plutôt que la valeur de ce qui est), telle pourrait être la formule de ce credo dont Villiers fait le privilège des poètes, ces détenteurs de toute noblesse moderne. Une telle position [...] est plutôt une affirmation esthétique, qui peut être soutenue sur ce plan, d'un désir de 'vie poétique'. Le théâtre offre par là au lyrisme un lieu d'énonciation privilégié, parce qu'au lieu d'y être assumé comme une position existentielle, il y est représenté comme une postulation mélancolique de l'existence que l'art seul peut satisfaire. »

Dessa maneira, Villiers reivindica um sistema próprio de criação estética, o Ilusionismo, que pretende gerar, pelo poder criador da arte, uma nova categoria de Real que não finca suas bases na referencialidade mimética, mas ao contrário, “confessa a sua própria quimera”<sup>291</sup>, firmando-se, pelo poder depurador de linguagem, como morada do Absoluto onde o Verbo original poderia, enfim, ser pronunciado.

Na parte subsequente, então, verificaremos a forma que ele cria, a partir de seu depósito filosófico e espiritualista, esse novo conceito em que a realidade é desconstruída e reconstruída pelo seu gênio criador.

### 3.2 Ilusionismo e deformação do real: o colapso dos valores referenciais

*Où sont donc les causes plus belles et plus nobles aujourd’hui que celle de la Pensée ?* (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.1, p.379)<sup>292</sup>

Como assinala Vibert (1995), muito embora o termo ilusionismo não apareça propriamente na obra villieriana, a sua obstinada busca pela criação de uma realidade mais plena permitiu à crítica de nomeá-la como tal e, ao contrário do ilusionismo mimético que busca representar o mundo sensível criando uma ilusão verista, o ilusionismo villieriano procura dele apartar-se arquitetando uma nova categoria de real.

Esse ilusionismo seria, assim, uma reação desesperada frente a um mundo caótico, sem Deus, sem sentido e sem valores referenciais sólidos. Desespero esse também agravado com a constatação de que nenhuma salvação pela via filosófica ou espiritualista de fato se concretizaria. Desse modo, a reação idealista enquanto o movimento estético do final do século XIX cede, em Villiers, o lugar a uma reação ilusionista pela qual ele fixa seus próprios valores e funda sua própria religião, a arte:

Sucessivamente força compensadora e intuição do absoluto na sua plenitude, o ilusionismo aparece, como último recurso, uma religião paradoxal dedicada a suprir o Deus que ela perdeu. [...] Se o ilusionismo defende valores, esses, em última instância, demandam ser convertidos em um plano estético. Por conseguinte, eles são, antes de tudo, fundadores da obra e da ‘poética’ villieriana. É nesse plano que o

<sup>291</sup> “[...] a arte confessa a sua quimera [...] penetra mais profundamente nas coisas do que nenhum outro fenômeno humano: é a própria linguagem das aparências.” (BAYER, 1978, p. 327).

<sup>292</sup> “Onde estão, hoje, as causas mais belas e mais nobres que aquela do Pensamento?”

ilusionismo pode, sobretudo, apresentar-se como uma tentativa satisfatória de solução. (VIBERT, 1995, p.89;93, grifo do autor)<sup>293</sup>

Seu intuito, todavia, não seria somente criar um mundo perfeito de sonhos, substituindo o que o senso comum toma por realidade, mas sim transpô-la pelo poder criativo da imaginação, a baudelairiana rainha das faculdades. À imaginação, representada em Villiers pelo termo *Pensée* (do francês, pensamento), caberia, assim, a função de suprir o silêncio ausente da divindade e, ao mesmo tempo, calar as ignóbeis palavras humanas; conseqüentemente, o ilusionismo villieriano engendraria a sublimação da existência humana transmutando-a para um plano ideal. Aqui, porém, é necessário fazer uma ressalva já que o ideal, ao qual nos referimos, remete mais à ideia enquanto movimento criador do espírito, que propriamente ao seu caráter quimérico.

E é por essa deificação da ideia, da *Pensée*, que o ilusionismo edifica uma religião sem Providência cujas bases se fincam na fé enquanto vontade suprema do espírito e no amor enquanto autoprojeção do Eu:

Certamente, o amor está, em Villiers, no princípio de toda palavra do conhecimento e é, em última instância, o que funda o valor de uma enunciação. É por ele que se constituem os dois mitos fundadores e muito estreitamente ligados da obra, a nobreza e a faculdade criadora. É por isso que os personagens eleitos da obra são necessariamente nobres ou poetas. Pois, aquele que ama é necessariamente nobre e, ao menos, virtualmente poeta. (VIBERT, 1995, p.380)<sup>294</sup>

Disso decorre o já citado *Liebstd*, o leimotif wagneriano do amor como tema central das peças villierianas e do qual Axël nos dá um exemplo ideal:

AXËL: [...] Todas as realidades, amanhã que serão elas em comparação às miragens que acabamos de viver? Para que transformar em dinheiro, a exemplo dos humanos pusilânimes, nossos antigos irmãos, esta dracma de ouro com uma efígie de sonho, óbolo do Styx – que cintila entre nossas mãos triunfais! A qualidade de nosso espírito não nos dá mais direito à terra. O que pedir, senão os pálidos reflexos de tais instantes, a esta miserável estrela, onde

<sup>293</sup> « Tour à tour force compensatrice et intuition de l'absolu dans sa plénitude, l'illusionnisme apparaît en dernier ressort comme une religion paradoxale, vouée à suppléer le Dieu qu'elle a perdu. [...] Si l'illusionnisme défend des valeurs, celles-ci en dernière instance demandent à être converties sur le plan esthétique. Dès lors, elles sont avant tout fondatrices de l'œuvre et de la 'poétique' villiéenne. C'est sur ce plan-là que l'illusionnisme peut surtout se présenter comme une tentative de solution satisfaisante. »

<sup>294</sup> « Assurément, l'amour est chez Villiers au principe de toute parole de connaissance, et il est en dernier ressort ce qui fonde la valeur d'une énonciation. C'est par lui que se constituent les deux mythes fondateurs et très étroitement liés de l'œuvre, la noblesse et la faculté créatrice. C'est pourquoi les personnages élus de l'œuvre sont nécessairement nobles ou poètes. Car celui qui aime est nécessairement noble et il est au moins virtuellement poète. »



se tarda a melancolia? A Terra, tu dizes? O que ela – esta gota de lama congelada, cuja Hora não sabe senão mentir no meio do céu – nunca realizou? É ela, tu não vês? Que se transformou na Ilusão! Reconhece-o, Sara: nós destruimos, nos nossos estranhos corações, o amor pela vida – e é justamente na REALIDADE que nos transformamos em nossas almas [...]. Viver? Os criados farão isso por nós. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2005, p.198-199, grifos do autor)<sup>295</sup>

No excerto acima, os *mots-spectres* “realidade” (grafado em capitais) e “ilusão” (com a primeira letra maiúscula) nos fazem confrontar as duas dimensões da realidade villieriana: aquela da Terra, “miserável estrela” e “gota de lama congelada”, que se transformou em uma “Ilusão” e aquela da “REALIDADE” onde os “estranhos corações” poderão transformar-se; Axël, desse modo, propõe a Sara que deixem de viver a ilusão da pusilânime existência humana para aceder a outra realidade onde suas almas eleitas poderão enfim consumir-se plenamente de amor.

No entanto, o acesso a essa outra REALIDADE só é permitido a algumas dessas almas eleitas já que só elas têm a consciência do poder de sua *Pensée* e só elas são “capazes de captar os sinais do universo invisível e perceber os signos que ultrapassam os limites da coesão racional – os intersignos, segundo Villiers.” (GRÜNEWALD, 2001, p. 38) – assim como Sara quando encontra uma rosa no dia da sua fuga do convento:

[...] De repente, na claridade das últimas estrelas, o prodígio desta flor, vitoriosa sobre o Inverno segundo o meu exemplo, chamou-me a atenção, e sua visão me pareceu retirada de mim mesma! A harmonia entre as coisas e os seres não é infinita? ... Esta majestosa rosa, símbolo do meu destino, *correspondência* familiar e divina, não deveria ser encontrada desde os meus primeiros passos? Seu claro milagre saudava minha primeira manhã de liberdade. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2005, p. 189, grifo do autor)<sup>296</sup>

Símbolo dos Rosa-cruzes, o leimotif da rosa firma-se, aqui, como um intersigno, um canal de comunicação com o *au-delà* e um indício de nobreza de um espírito capaz de

---

<sup>295</sup> « AXËL : [...] Toutes les réalités, demain, que seraient-elles, en comparaison des mirages que nous venons de vivre ? À quoi bon de monnayer, à l'exemple des lâches humains, nos anciens frères, cette drachme d'or à l'effigie du rêve, - obole du Styx – qui scintille entre nos mains triomphales ! La qualité de notre espoir ne nous permet plus la terre. Que demander, sinon de pâles reflets de tels instants, à cette misérable étoile, où s'attarde notre mélancolie ? La Terre, dis-tu ? Qu'a-t-elle donc jamais réalisé, cette goutte de fange glacée, dont l'Heure ne sait que mentir au milieu du ciel ? C'est elle, ne le vois-tu pas, qui est devenue l'Illusion ! Reconnaiss-le Sara : nous avons détruit, dans nos étranges cœurs, l'amour de la vie – et c'est bien em RÉALITÉ que nous sommes devenus nos âmes ! [...] Vivre ? les serviteurs feront cela pour nous. » (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.2, p.671-672)

<sup>296</sup> « [...] Soudain, aux clartés des dernières étoiles, le prodige de cette fleur, victorieuse de l'Hiver à mon exemple, attire mes regards, et sa vision me sembla dégagée de moi-même! L'harmonie entre les choses et les êtres n'est-elle pas infinie?... Cette royale rose, symbole de mon destin, *correspondance* familiale et divine, ne devais-je point la rencontrer, dès mes premiers pas? Son clair miracle saluait mon premier matin de liberté. » (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.2, p.671-672) – C.f : Quatrième partie, Scène IV

reconhecer as correspondências divinas na onde o senso comum só vê coincidências. E, como a deificação da ideia conduz à autodeificação, esses espíritos eleitos são, por conseguinte, capazes de alcançar o Absoluto pela renúncia voluntária à vida terrena, daí o suicídio do casal como forma de sublimar a existência terrena.

Em outros termos, o ilusionismo villieriano tem como prerrogativa o poder da imaginação, da *Pensée* como criação da outra esfera de realidade, baseado no fato de que tudo que lhes é exterior não passa de uma vã ilusão, um simulacro risível concebido pela ignóbil palavra humana; daí, a importância da fé e da vontade como movimentos propulsores do espírito responsáveis pela edificação do Real – o que é aqui dito nas próprias palavras de Villiers: “Revela-se para mim, a partir de então, que eu não posso, na realidade, conhecer nada de exterior ao meu Pensamento. Então, o Universo será para mim somente aquilo que eu acreditar. Só é para mim a ideia que eu posso fazer dele.” (VILLIERS apud RAITT, 1986, p. 246)<sup>297</sup>.

Sendo a realidade, assim, uma criação do espírito pela vontade, o real villieriano obedece um esquema ascendente já que pertence, sobretudo, a seres nobres assoberbados por um orgulho aristocrático que os diferencia altivamente dos demais pusilânimes humanos: “provenientes de uma raça de senhores, os heróis de Villiers receberam o privilégio de emitir valores que denunciam aqueles aos quais a maioria dos mortais se acomoda e, por acréscimo, o orgulho aristocrático de retirar daí um amargo prazer”. (VIBERT, 1995, p. 79)<sup>298</sup>

Élisabeth, *impassível*: [...] Eu sei bem que o misterioso universo só fará nascer eternamente sobre os vossos lábios um sorriso fresco e repousado (pois, nada nunca foi triste ou misterioso para vós, mesmo a Ciência, nem mesmo a Morte) – Eu sei bem que em espírito esclarecido, vós não desdenhais, “de tempos em tempos”, do espaço, do vento do alto mar, das rochas, das árvores das montanhas, do sol, do bosque, do inverno e da noite, - e dos céus estrelados, ainda que seja para vós, céus! – Vós achais isso “poético”? Vós chamais isso “o campo”? Eu, eu tenho outra maneira de ver essas coisas! **E como o mundo só tem significado segundo o poder das palavras que o traduzem e dos olhos que o veem, eu estimo que considerar todas as coisas do mais alto da sua realidade**, é a Ciência da vida, da única grandeza humana, da Felicidade e da Paz. (VILLIERS, 1986, p. 397, grifos nossos e do autor)<sup>299</sup>

<sup>297</sup> « Il est avéré pour moi, désormais, que je ne puis, en réalité, rien connaître d’extérieur à ma Pensée. Donc, l’Univers ne sera pour moi que ce que je le croirai. Ce n’est pour moi que l’idée que je puis m’en faire. »

<sup>298</sup> « Issus d’une race de seigneurs, les héros de Villiers ont reçu le privilège de poser des valeurs qui dénoncent celles dont s’accommodent la plupart des mortels, et par surcroît, l’orgueil aristocratique d’en retirer une amère jouissance. »

<sup>299</sup> « ÉLISABETH, *impassible* : [...] Je sais bien que le mystérieux univers ne fera naître éternellement sur vos lèvres qu’un sourire frais et reposé (car rien ne fut jamais triste ou mystérieux pour vous, même la Science, ni même la Mort). – Je sais bien qu’en esprit éclairé, vous ne dédaignez pas, « une fois le temps », l’espace, le vent de la haute mer, les rochers, les arbres des montagnes, le soleil, les bois, l’hiver et la nuit, - les cieux étoilés, si

Ao considerar, por conseguinte, a realidade do alto de seus pensamentos, os nobres heróis villierianos criam seu próprio universo pela força da enunciação de suas palavras – não são elas os únicos substratos de sua existência? – e, em última instância, firmam-se como os arquitetos de um mundo novo. Vê-se essa metáfora neste excerto da peça *Le Nouveau Monde*:

STEPHEN, *após um momento de profundo espanto*: General, todo partidário só combate **pela ideia que ele tem de uma causa**. Essa representa somente o **conjunto de crenças** que ela suscitou. O sangue derramado realiza, na flutuação da bandeira, a **ilusão do soldado**, sem a qual toda bandeira só seria um farrapo de tecido. Então, a todo defensor de uma causa sua **fé livre!** – Como vós, eu tenho a minha nesta guerra. É por isso que eu estou aqui, - como vós! – menos para **fundar uma nova nação** que para abrir uma sorte de Terra-prometida a todos **os proscritos da Humanidade**. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.1, p.504, grifos nossos)<sup>300</sup>

O campo lexical formado pelos substantivos “ideia”, “ilusão”, “crenças” remete à fundação de uma nova nação como causa, causa essa que está na base do idealismo villieriano como concepção estética da libertação da linguagem de toda imposição referencial como transação monetária que faz dessa Terra-prometida um refúgio dos poetas – esses seres proscritos da Humanidade – que procuram na solidão da noite a sua liberdade:

SAMUEL, *só*: Que tempo de paraíso! ... As belas estrelas! ... A noite será tépida e charmosa. Ó silêncio! ... (*Ele cruza de novo o palco, pensativo*) Mas, **eu sou o príncipe de uma noite maior**, eu tenho o coração pleno de liberdade: eu posso adormecer-me na solidão. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.1, p.504, grifos nossos)<sup>301</sup>

O ilusionismo villieriano, então, intenta conceber esteticamente uma nova esfera do Real como libertação do espírito e como libertação da linguagem pela força elocutória de seus ilustres personagens já que:

---

toutefois il est encore, pour vous, des cieux ! – Vous trouvez cela « poétique » ? vous appelez cela « la campagne » ? Moi, j'ai une autre façon de regarder ces choses ! **Et comme le monde n'a pas de signification que selon la puissance des mots qui le traduisent et celle des yeux qui le regardent, j'estime considérer toutes les choses de plus haut que leur réalité**, c'est la Science de la vie, de la seule grandeur humaine, du Bonheur et de la paix. »

<sup>300</sup> « STEPHEN, après un moment de profond étonnement : Général, tout partisan ne combat que **pour l'idée qu'il a d'une cause**. Celle-ci ne représente que **l'ensemble des croyances** qu'elle a suscitées. Le sang versé réalise, dans le flottement du drapeau, **l'illusion du soldat**, sans quoi tout drapeau ne serait qu'un lambeau de toile. Donc, à tout défenseur d'une cause **sa libre foi** ! — Comme vous, j'ai la mienne, dans cette guerre. C'est pourquoi je suis ici, — comme vous ! — moins pour **fonder une nation nouvelle** que pour ouvrir une sorte de **Terre-promise** à tous **les proscrits de l'Humanité** ! »

<sup>301</sup> « SAMUEL, seul: Quel temps de paradis!...Les belles étoiles!...La nuit sera tiède et charmante. O silence !... (Il redescend la scène, pensif) Mais **je suis prince d'une nuit plus grande** ; j'ai le cœur plein de liberté : je puis m'endormir dans la solitude. » C.f : *Elèn*, Acte premier, Scène VI

[...] se os personagens nobres de Villiers não são todos poetas no sentido estrito do termo, isto é, criadores – ainda que eles todos se definam por uma certa relação com a palavra – são todos artistas no sentido que eles são tocados pelo sentimento da verdadeira beleza. (VIBERT, 1995, p.93-94)<sup>302</sup>

Em vista disso, os personagens, por meio de uma alquimia verbal que libertaria a palavra de seu substrato referencial, intentam sublimar a comunicação humana destituindo-a de seu caráter prosaico, para restituir sua primitiva plenitude, de modo a revelar, pelo poder absoluto de sua *Pensée*, a correspondência secreta entre as categorias do real, tocando o Absoluto: “A experiência única, poética e visionária, tocando ao absoluto da *Pensée*, que afirma e nega a morte para alcançar a unidade do Todo, é ditada paralelamente por um ato sobre-humano e pela fé na potência demiúrgica das palavras.” (CIPRIANI, 1989, p. 140, grifo nosso)<sup>303</sup>

No entanto, se essa concepção se baseia tão somente na ilusão como portadora da sua própria realidade, pela força da fé e da vontade, qualquer ensejo de dúvida é fatal:

ÉLISABETH, *como que paralisada, a ela mesma*: Muito tarde: eu não tenho mais alma – Quando através dos vidros do carro eu quis ver qual ar tinha a noite, quando meu peito, ávido de liberdade e inchado de tristeza, se levantou, eu arreepei de frio do exílio. Eu me sentia como que com correntes de chumbo. **Um momento eu acreditei que eu tinha exagerado, verdadeiramente, o fascínio dos países desejados.** (VILLIERS, 1986, t.1, p. 405, grifos nossos)<sup>304</sup>

Assim como Eurídice e Orfeu, o ‘olhar para trás’ de Élisabeth coloca em xeque toda concepção idealista da realidade fazendo-a ruir como um castelo de cartas. Villiers, aqui, lança o público, mais uma vez, a um jogo teatral de *mise en abyme* fazendo-os lembrar que a criação estética que engendra o país das quimeras não passa, também, de uma ilusão.

Como afirma Bouchardon (2004), toda dramaturgia villieriana é ancorada nesse jogo especular de ilusão e realidade lançando suspeita sobre toda sua criação estética. Sob o signo de um *theatrum mundi* – figurando a existência humana como uma *mise en scène* teatral –

<sup>302</sup> « Et si les personnages nobles de Villiers ne sont pas tous des poètes au sens strict du terme, c’est-à-dire des créateurs – encore qu’ils se définissent tous par un certain rapport à la parole – ce sont tous des artistes en ce sens qu’ils sont mus par le sentiment de la vraie beauté. »

<sup>303</sup> « L’expérience unique, poétique et visionnaire, touchant à l’absolu de la *Pensée*, qui affirme et nie la mort pour rejoindre l’unité du Tout, supreme abstraction, est dictée parallèlement par un acte surhumain et par la foi dans la puissance demiurgique des mots. »

<sup>304</sup> « Trop tard : je n’ai plus d’âme – Lorsque à travers les vitres de la voiture j’ai voulu regarder quel air avait la nuit, lorsque ma poitrine, avide de liberté et gonflé de tristesse, s’est soulevée, j’ai frissonné du froid de l’exil. Je me sentais comme des chaînes de plomb. **Un moment je crus que je m’étais exagéré, vraiment, l’attrait des pays désirés !...** » - C.f : *La Révolte*, Scène troisième

desprovido de Deus, esse universo abandona-se em um espetáculo privado de sentido absoluto e evoca o jogo especular de ilusão/realidade, máscaras/véu como sintomático do desmoronamento dos valores referenciais, provocado pelo desaparecimento da Providência e pelo colapso dos valores do antigo regime, e, em última instância, pela crise da mimesis aristotélica que engendrou a crise da representação. Concebido, então, em um momento de crise, o teatro villieriano nasce da desapareição de todo referencial estável e confiável:

Inteiramente colocada sob o signo do desamparo, a obra dramática de Villiers de l'Isle-Adam ancora-se, fundamentalmente, em uma era de suspeita que coloca em dúvida o sentido da representação. Desprovida de sua chave da abóboda divina, a estética do drama torna-se espetáculo suspeito de falsidade. (BOUCHARDON, 2004, p.46)<sup>305</sup>

Em *Axël*, por exemplo, todo referencial geográfico e histórico deve ser colocado em perspectiva, pois obedece às fantasias ilusionistas do autor assumindo um caráter “arte-ficial” – o que não é sempre bem recebido pela crítica:

As atribuições feitas diretamente pelo texto são falsas, ou inexatas, abusivas, adaptadas ao contexto de ideias de livros dos santos e de teologia. [...] É muito sintomático que a crítica tome esse trabalho retórico como limitação do texto em relação, por exemplo, à letra da tradição filosófica e religiosa. [...] A expectativa de realismo explica que a cobrança de exatidão se sobreponha ao pacto ficcional e, por extensão, que o resultado estético do texto seja formulado em termos de “afastamento do mundo”. É preciso lembrar, a este propósito, que, desde Baudelaire, a literatura já não expressa seu amor pela “verdade” (nem pela natureza, ou pelo indivíduo) mas pela “mentira”, pela “maquiagem”. (SISCAR, 2005, p. 213, grifos do autor)

Ao situar a intriga “em torno de 1828” em um antigo castelo “no leste da Alemanha setentrional, isolado no meio de Schwartzwald”, ele já convida o público a aderir a seu jogo, pois tal como nos lembra a nota de roda pé inicial: “Em todo o texto, o tempo e o espaço são categorias mais ideais que reais. Note-se, por exemplo, que a Floresta Negra se localiza, na verdade, a oeste da Alemanha Meridional” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2005, p.10). Tal pacto é levado a cabo diante da constatação do Comendador Kaspar, o primo rival de Axël, sobre o caráter obsolecente da vida do castelo:

COMENDADOR KASPAR: [...] Eu reconheço: esse manoir, incluindo seus habitantes, parece-me **improvável**. Sinto-me **paradoxal**. Aqui está-se em um

---

<sup>305</sup> « Tout entière placée sous le signe de la dérélition, l'œuvre dramatique de Villiers de l'Isle-Adam s'ancre fondamentalement dans une ère de soupçon, qui met en doute le sens de la représentation. Depossédée de sa clef de voûte divine, l'esthétique du drame devient suspecte de fausseté. »

atraso de trezentos anos, relógio na mão. Eu pensava existir na aurora do século XIX? Errado! ... (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2005, p.73, grifo nosso)<sup>306</sup>

O Comendador Kaspar, representante da “vida real”, dos valores da realidade tangível, ao sentir-se “paradoxal” diante da “improbabilidade” do ambiente, denuncia o jogo teatral ao qual a obra nos lança, confessando sua quimera, seu caráter ilusionista. Assim, ao confrontar Axël, ele revela-o: “[...] Mas é de uma candura de tal forma superlativa que confina com o ridículo, meu pobre primo. Que brinques de Idade Média, vá lá! [...] Eu me chamo *a vida real*, compreendes?” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2005, p.100, grifo do autor)<sup>307</sup>

O ilusionismo villieriano, então, assume um outro caráter que não só aquele de refúgio da palavra poética, na sua ânsia de reencontrar o Absoluto, ele a transfere, pelo viés teatral, a um jogo de cênico de representação transformando-a em simulacro:

O teatro, espaço privilegiado da ilusão, é também modelo de um mundo sem Deus que exhibe signos aos significados e que lança suspeita sobre a palavra a todo nível em que ela se situa, aquele dos personagens, aquele dos narradores, até mesmo aquele do autor. Entre o signo e o simulacro, há a distância da fé ou, na falta – em um mundo burguês e secularizado – da generosidade criadora do poeta. É por isso que os excessos de uma palavra profusa são, talvez, a compensação desesperada, o sintoma dessa falta essencial na qual se reconhece a verve moderna. (REVUE LITTÉRATURES, 2014, p.8-9, grifos do autor)<sup>308</sup>

A dramaturgia villieriana recorre, dessa maneira, à palavra como reveladora desse *theatrum mundi* sem Deus, garantindo às suas peças uma profícua tensão cujo epicentro está no abismo entre o signo linguístico e o referente e, ao invés de criar uma ponte entre ambos, Villiers nos lança a ele, pela criação teatral de uma ilusão nada referencial.

A obra de Villiers está longe de ser “datada”, hierática ou confinada em uma atmosfera de final de século, sufocante e deletéria; mas, bem ao contrário, ela persiste em vibrar a força viva de uma palavra que, apesar das aparências e,

<sup>306</sup> « LE COMMANDEUR KASPAR : [...] Je l'avoue: ce manoir, y compris ses habitants, me semble improbable. Je m'y trouve paradoxal. Ici, l'on est en retard de trois cents ans, montre en main. Je croyais exister à l'aurore du siècle XIX ? Erreur!... » (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.2, p.577) - C.f : Deuxième partie, Scène V

<sup>307</sup> « LE COMMANDEUR: [...] Mais c'est d'une candeur tellement superlativa qu'elle confine au ridicule, mon pauvre cousin! – Que tu joues au Moyen Âge, - soit! [...] Je m'appelle *la vie réelle*, entends-tu? » (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.2, p.598) - C.f : Deuxième partie, Scène IX

<sup>308</sup> « Le théâtre, espace privilégié de l'illusion, est aussi modèle d'un monde sans Dieu qui exhibe des signes aux signifiés indécidables et qui jette le soupçon sur la parole à quelque niveau qu'elle se situe, celui des personnages, celui des narrateurs, voire celui de l'auteur. Entre le signe et le simulacre, il y a la distance de la foi ou, à défaut – dans un monde bourgeois et sécularisé – la générosité créatrice du poète. C'est pourquoi les excès d'une parole profuse sont peut-être la compensation désespérée, le symptôme de ce manque essentiel à quoi se reconnaît la verve moderne »

às vezes, ao preço das contradições, renunciou definitivamente a libertar as certezas. É por aí que ela “inquieta” e que ela nos fala de nosso tempo – que já é o dele. (VIBERT, 1995, p. 31, grifos do autor)<sup>309</sup>

Solapando a mimesis aristotélica e contragolpeando a mimesis platoniana, segundo a qual “a plasmacão artística” não é nada mais que uma fraude, Villiers funda sua obra dramática no princípio da arbitrariedade do signo linguístico, na ruptura entre significado e significante, o que Cassirer (2003, p. 21) nomeou de “estigma da mediação”:

[...] os sons da linguagem se esforçam para “expressar” o acontecer subjetivo e objetivo, o mundo “interno” e “externo”; mas o que retém não são a vida e a plenitude individual da própria existência, mas apenas uma abreviatura morta. Toda essa “denotação”, que pretende dar às palavras faladas, não vai, na verdade, além da simples “alusão”, alusão que deve parecer mesquinha e vazia diante da concreta percepção do real. (grifos do autor)

Villiers cria, assim, no espaço vazio dessa “alusão”, uma outra forma de percepção do real pela plasmação dramática da palavra poética que desloca continuamente o referente de suas bases: do ilusionismo enquanto criação estética emana o ilusionismo linguístico.

### 3.2.1 Ilusionismo linguístico: o questionamento da referencialidade e da comunicação monetária

*Ah! Si vous saviez comme une parole en apparence banale contient des puissances terribles et marche vite!* (VILLIERS apud RAITT, 1986, p.145)<sup>310</sup>

Segundo Jean Joseph Goux, em *Les Monnayeurs du langage* (1984), a ruptura referencial da linguagem, que está na base da crise da representação do final do século XIX, foi fomentada pelo abandono do estalão-ouro, de valor intrínseco e conversibilidade garantida, em detrimento de um sistema monetário movido pelo estalão-dinheiro, de caráter puramente arbitrário:

É por acaso se a crise do realismo romanesco e pictural da Europa coincide com o fim da moeda-ouro? E se o nascimento de uma arte tornada “abstrata”

<sup>309</sup> « L’œuvre de Villiers est loin d’être ‘daté’, hiératique ou confinée dans une atmosphère fin de siècle, étouffante et délétère ; mais que, bien au contraire, elle persiste à vibrer de la force vivante d’une parole qui, malgré les apparences et parfois aux prix de contradictions, a définitivement renoncé à délivrer des certitudes. C’est par là qu’elle ‘inquiète’ et qu’elle nous parle de notre temps – qui est déjà le sien. »

<sup>310</sup> “Ah! Se vós soubésseis como uma palavra de aparência banal contém poderes terríveis e marcha rapidamente!”

é contemporâneo da invenção escandalosa e agora generalizada do signo monetário inconvertível? Não há ao mesmo tempo para a moeda e para a linguagem um desmoronamento das garantias e dos referenciais, uma ruptura entre o signo e a coisa que desfaz a representação e inauguram a época da deriva dos significantes? (p. 87)<sup>311</sup>

Logo, a unívoca “linguagem-ouro” cede lugar a uma “linguagem-dinheiro” cuja valia não é mais intrínseca e cuja convertibilidade não é mais assegurada, estabelecendo, em sua base, uma comunicação como transação calcada em um valor puramente convencional. Nesse intento, a palavra dramática villieriana, ao fomentar o jogo especular entre ilusão e realidade, evidencia seu caráter falsário, de simulacro verista. É o que se nota em *Le Nouveau Monde*, no diálogo entre Mistress Andrews e seu comparsa, Moscone:

MOSCONE, *sorridente sempre*: Momentino! – Vós viajastes tanto que eu me confundo, às vezes, com vossas...nacionalidades. No fundo, eu só as distingo pela diferença das moedas. Na França, onde vós recompensáveis meus serviços em belos luíses de ouro soantes, eu não me abstinha de chamar-vos de “madame”. Vós éreis uma *signora* na Itália, por causa dos sequins; - assim que vós me tereis gratificado em alguns dólares, eu não me absterei de chamar-vos de “mistress”. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.1, p.443-44, grifos do autor)<sup>312</sup>

Ora, se como afirma Cassirer (2003, p. 69), “o nome é que faz do homem um indivíduo”, já que é pelo ato denominativo que o homem se apossa da realidade exterior, Moscone, ao definir ironicamente Mistress Andrews segundo a forma de pagamento que ela lhe confere, delata a corrupção da linguagem pelo seu valor essencialmente monetário.

Essa mesma acusação perpassa por toda trama de *La Révolte* de modo que, antes de partir para o exílio, Élisabeth, como boa administradora e contadora, apresenta um relatório contábil a Félix de todas as movimentações bancárias, de todos os impostos, taxas e deduções fiscais, incluindo as suas despesas geradas ao longo da vida em comum, bem como o seu dote:

ÉLISABETH: Meu dote pertence-vos por direito: não falemos mais disso. Estes duzentos mil francos servirão, eu acho, para a educação e para o casamento da nossa filha, da criança que eu vos dei, e que a lei, constantemente

<sup>311</sup> « Est-ce un hasard si la crise du réalisme romanesque et pictural en Europe coïncide avec la fin du monnaie-or ? Et si la naissance d’un art devenu « abstrait » est contemporain de l’invention scandaleuse et maintenant généralisée du signe monétaire inconvertible ? N’y a-t-il pas en même temps pour la monnaie et pour le langage un effondrement des garanties et des référentiels, une rupture entre le signe et la chose qui défait la représentation et inaugurent un âge de la dérive des signifiants ? »

<sup>312</sup> « MOSCONE, *souriant toujours* : Momentino ! — Vous avez tant voyagé que je m'embrouille, parfois, dans vos... nationalités. Au fond, je ne les distingue plus que par la différence des monnaies. En France où vous récompensiez mes services en beaux louis d'or sonnants, je ne manquais pas de vous appeler ‘ madame’. Vous étiez une *signora* en Italie, à cause des sequins ; — dès que vous m'aurez gratifié de quelques dollars, je ne manquerai pas de vous appeler ‘mistress’. » - Cf : Acte deuxième, scène première



previdente, não me permite leva-la. [...] Logo, os trinta e dois mil francos que constituem a minha fortuna são postos de maneira que, sem que seja necessário passar ainda por diferentes coisas, eu possa, em nome do trabalho passado, ter direito a um pouco de pão até a morte. Em uma palavra, eu paguei minha dívida social. (*Um silencio. Ela tira um papel do corpete de seu vestido e o coloca na mesa sobre a mesa perto da chave e da aliança*). [...] (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.1, p. 392-93)<sup>313</sup>

Ora, se a moeda de troca da relação era baseada nesses termos, esse relatório quitaria, assim, a dívida contraída pelo matrimônio e, em última instância, quitaria sua dívida social.

Nessa peça, a denúncia da arbitrariedade da comunicação monetária gera uma série de quiproquós gerados, principalmente, por dois recursos: a subjetivação do substrato dialógico teatral que, como já foi visto, prioriza o monólogo ao diálogo, enquanto presentificação da relação intersubjetiva e a profusão de *mots-spectres* que destituem o signo linguístico de referentes fixos.

A obra teatral de Villiers apresenta assim o vestígio de uma crise de sentido que se manifesta no diálogo pela acusação do ruído semântico e da reversibilidade axiológica que afetam a palavra dramática. De acordo com a sua inserção no discurso de tal ou tal personagem, um mesmo vocábulo reveste-se de variadas significações, até mesmo adversas. [...] no teatro de Villiers, os personagens falam a mesma língua, mas não participam do mesmo discurso. (BOUCHARDON, 2004, p.54)<sup>314</sup>

Assim, no início da primeira cena, a relação dialógica entre os dois encontra-se em desequilíbrio, pois Félix detém quase que exclusivamente o domínio da palavra, ao passo que, ela responde maquinalmente ao esposo, com curtas declarações monossilábicas chamando-o pelo pronome de tratamento *vous*, o que garante o distanciamento da relação. Tal dinâmica discursiva poderia, num primeiro momento, remeter ao desequilíbrio da relação de poder entre ambos, sendo Félix um membro bem querido da sociedade patriarcal, mas, em uma análise mais detida, as falas de Élisabeth, mesmo que curtas, impressionam pelo vigor dramático e ironia:

---

<sup>313</sup> « ÉLISABETH : Ma dot vous appartient de droit : n'en parlons plus. Ces deux cent mille francs serviront, je pense, à l'éducation et au mariage de votre fille, de l'enfant que je vous ai donnée, et que la loi, constamment prévoyante, ne me permet pas d'emporter avec moi. [...] Bref, les trente-deux mille francs qui constituent ma fortune sont placés de manière à ce que, sans qu'il soit besoin de subir encore différentes choses, je puisse, au nom de mon travail passé, avoir droit à un peu de pain jusqu'à la mort. En un mot, j'ai payé ma dette sociale. (*Un silence. Elle ôte un papier de son corsage et le pose sur la table près de la clef et de l'anneau.* ) » - C.f : Scène première

<sup>314</sup> « L'œuvre théâtrale de Villiers porte ainsi la trace d'une crise de sens qui se manifeste dans le dialogue par une mise en accusation du brouillage sémantique et de la réversibilité axiologique qui affectent la parole dramatique. Selon qu'il s'inscrit dans le discours de tel ou tel personnage, un même vocable revêt des significations variées, voire adverses. [...] dans le théâtre de Villiers, les personnages parlent tous la même langue, mais ne tiennent pas le même discours. »

FÉLIX, *muito friamente*: Já é meia noite? (Ele levanta a lamparina piscando os olhos) Diabo de lamparina! O que ela tem esta noite...? Não se vê! Baptistin? ... François...? François...?

ÉLISABETH, *pegando novamente sua pluma*: Como eles estavam cansados, eu lhes disse que eles podiam subir para seus aposentos

FÉLIX, *entre os dentes*: Cansados! ... cansados...E bem! E nós? **Tu** deixas impor-te, minha cara amiga. Esses velhacos não valem a corda para pendurá-los. Eles abusam (Ele se levanta e acende um charuto no candelabro sobre a lareira, depois, os dedos no fogo, os punhos da jaqueta suspensos sobre a mão, ele fuma). Eles abusam. – Aliás, chega por hoje, **tu** ficarás doente.

ÉLISABETH, *sorrindo*: Oh! **Vós** sois tão bom...  
(VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.1, p. 388, grifos nossos)<sup>315</sup>

Porta-voz do filistinismo burguês, a fala de Félix é dominada por substantivos concretos e termos remetendo ao materialismo, mesmo quando tenta ser um esposo condescendente e galanteador:

FÉLIX, *galantemente*: Sim, graças a ti! Eu não enrubesço em confessa-lo. Sem teus conselhos, eu teria cometido, por ignorância, vários erros, desvios, isto é, mil tolices! Desconto feito da graça do teu sexo, tu gozas de uma penetração ... quase viril! ... Tu tens, em uma palavra, o tato dos negócios. É muita coisa isso! ... E depois, enfim, teus gostos sérios ... Não és tu que me arruinarias com vestuários. Tu estás até mesmo errada de não ver o mundo. Tu levas uma vida caseira ... quase cenobítica. Por que, então, rompestes tão bruscamente com tuas amigas da pensão, desde o casamento delas? (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.1, p. 389, grifos nossos)<sup>316</sup>

Em contrapartida, na segunda metade da primeira cena, Élisabeth, que até então ouvia imperturbável as declarações do marido, anuncia-lhe sua partida. É interessante observar que a partir de então, há um rearranjo da dinâmica discursiva e a relação dialógica que, até então era

<sup>315</sup> « FÉLIX, *très froidement*: Déjà minuit? (Il remonte la lampe en clignant des yeux.) Diable de lampe ! qu'est-ce qu'elle a donc ce soir?...On y voit pas !... Baptistin !... François... François!

ÉLISABETH, *reprenant sa plume*: Comme ils étaient fatigués, je leur ai dit qu'ils pouvaient monter dans leur chambre.

FÉLIX, *entre les dents*: Fatigués!... fatigués !... eh bien! et nous? **Tu** t'en laisses imposer, ma chère amie. Ces gaillards-là ne valent pas la corde pour les pendre. Ils abusent. (Il se lève et allume un cigare à un candelabre sur la cheminée ; puis, le dos au feu, les basques relevées sur les mains, il fume.) Ils abusent. – D'ailleurs, assez pour aujourd'hui...**tu** te feras mal.

ÉLISABETH, *souriante*: Oh! **Vous** êtes trop bon... »

<sup>316</sup> « FÉLIX, *galamment* : Oui, grâce à toi ! je ne rougis pas de l'avouer. Sans tes conseils, j'eusse fait bien des pas de clerc, bien des écarts, autant dire, mille sottises ! Défalcation faite de la grâce de ton sexe, tu jouis d'une pénétration presque virile !... Tu as, en un mot, le tact des affaires. C'est énorme cela !... et puis, enfin, tes goûts sérieux... Ce n'est point toi qui me ruineras en toilette ! Tu as même tort de ne pas voir le monde. Tu mènes une vie casanière... presque cenobitique. Pourquoi donc as-tu rompu si brusquement avec tes amies de pension, depuis leurs mariages ? »

encabeçada por Félix, reverte-se e Élisabeth, em um arroubo verborrágico, passa a monopolizar a palavra deslocando-a do seu estrato denotativo para o conotativo:

ÉLISABETH, *impassível*: Mas quando mesmo *sonhar* não seria somente contemplar esterilmente sua própria solidão, não seria mais *útil* que passar o tempo a brincar com a ruína dos outros [...] O que vós vedes como uma distração, eu, eu a olho como a verdadeira utilidade, como a coisa necessária, antes de tudo, ao sopro vital! E são vossas ocupações com as quais se perdem os dias importantes da vida, que eu declaro infantis e prejudiciais! ... (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.1, p. 399, grifos do autor)<sup>317</sup>

Lançando mão do itálico, recurso tipográfico de nível infra-semântico, ela apropria-se dos termos usados por Félix para alça-los a um outro patamar linguístico destituindo-lhes de sua concretude: se para ele “sonhar” associa-se a um ato de distração, uma puerilidade, para ela é “um sopro vital” e, dessa forma, ela descontextualiza e re-contextualiza o termo “útil”, redefinindo, poeticamente, o sentido de “utilidade”.

[...] Cada palavra, cada gesto de Élisabeth pode se ler como um ato poético [...]. O poeta é aquele que usa de outra maneira as “palavras da tribo” e busca na linguagem o mistério das origens, mas também a impossível coincidência com o pensamento. [...] Élisabeth busca dar a Félix uma lição de linguagem, recusando o consenso do código que eles utilizam, submetendo a um processo poético suas palavras. (BOUCHARDON, 2004, p.19)<sup>318</sup>

A disjunção discursiva, provocada por tais procedimentos, faz de *La Révolte* um verdadeiro “drama da linguagem” já que o embate dialógico – e ideológico – entre os personagens lança sobre a peça a suspeita da efetiva referencialidade e, em última instância, funda, pela teatralização da palavra, um manifesto em favor da poesia.

O emprego da palavra poética, em sua dimensão teatral, revela-se, assim, uma estratégia eficaz para fazer frente ao desgaste da linguagem enquanto moeda de troca transacional, pois ao permitir o deslocamento referencial do significante, ela metamorfoseia-se transformando-se em matéria prima artística.

<sup>317</sup> « ÉLISABETH, *impassible* : Mais quand bien même *rêver* ne serait que contempler stérilement sa propre solitude, ne serait-ce pas encore plus *utile* que de passer le temps à jouer avec la ruine des autres [...] Ce que vous regardez comme une distraction, je le regarde, moi, comme la véritable utilité, comme la chose nécessaire, tout d’abord, au souffle vital ! Et ce sont vos occupations, où l’on perd les jours importants de la vie, que je déclare enfantines et nuisible !... »

<sup>318</sup> « [...] chaque parole, chaque geste d’Élisabeth peut se lire comme un acte poétique [...]. Le poète est celui qui use autrement des ‘mots de la tribu’ et cherche dans le langage le mystère des origines, mais aussi l’impossible coïncidence avec la pensée. [...] Élisabeth cherche à donner à Félix une leçon de langage, refusant un consensus sur le code qu’ils utilisent, soumettant systématiquement à un procès poétique ses mots à lui. »

Importa compreender que, visceralmente nominalista, Villiers acreditava mais nas palavras que nas coisas reais. [...] Como verdadeiro poeta, ele prende-se mais à conotação das palavras que a sua denotação: em um dado contexto, as conotações, nas quais duas palavras estranhas irradiam separadamente, podem parecer harmônicas, é a sua telescopagem que permitirá, então, um jorrar do senso poético. (SIMON, 1995, p.38)<sup>319</sup>

Nota-se, então, que esse procedimento confere ao tecido dramático das peças villierianas um caráter espectral – e espetacular, como vimos no 2º capítulo – dotando-o de uma rede de imagens simbólicas plasmadas pela libertação referencial do signo linguísticos. Dessa forma, os *mots-spectres*, lá citados, funcionam como verdadeiros receptáculos de sentido, já que um mesmo termo adquire diferentes valores segundo quem os pronuncia. Tal como Axël nos revela na passagem que segue, ao confrontar seu primo, o Comendador Kaspar d’Auëspberg:

Tu me asseguravas uma “amizade familiar”, uma “aliança sincera”, um “devotamento a toda prova”, uma “ajuda cordial”, uma “experiência dos meios soberanos da qual me deixavas dispor”, o que mais ainda? Alegrias, amores brilhantes, e luzes! E mulheres risonhas nos festins! ... Todas essas palavras, tão cativantes por causa das imagens intrínsecas que presumem conter e magneticamente exalar, sim, é verdade! tu as pronunciastes! Envolvendo-as até mesmo com elegâncias de empréstimo, em tuas maneiras, adquiridas roçando os cortesãos. (*Aqui o conde de Auëspberg é obrigado a elevar a voz para dominar o terrível e crescente fragor da tempestade*) Mas, sob o véu daquilo que dizemos, nada se traduz, evoca ou exprime mais do que nós mesmos. Ora, concebidas por ti, imbuídas de teu ser, penetradas por tua voz, por teu espírito refletidas, as coisas dessas palavras, proferidas, ao sair de tua natureza e de ti, só chegavam a mim, encarnadas no íntimo de tua presença, como muitas efigies de ti mesmo – batidas em sons neutros com uma vibração sempre estranha a seus sentidos, e desmentindo-os. [...] Secas, repulsivas, inquietantes, geladas, hostis, desde então, a estes mesmos nomes que elas davam a impressão de usurpar de tua língua para me enganar, eu só sentia, em teus ditos desprovidos de imagens reais, um odor de coração ressecado, uma impressão de um cadavérico despudor de alma, a surda advertência de uma constante dissimulação de perfídia. [...] De sorte que, sob os véus capciosos de tua conversação assim enfeitada com essas belas palavras-espectros, saibas que somente tu, triste e brilhante conviva! me apareceu. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2005, p.111-12, grifos do autor)<sup>320</sup>

<sup>319</sup> « [...] Il importe de comprendre que, viscéralement nominaliste, Villiers croyait plus aux mots qu’aux choses réelles.[...] En vrai poète, il s’attache plus à la connotation des mots qu’à leur dénotation : dans un contexte donné, les connotations dont deux mots étrangers rayonnent séparément peuvent apparaître harmoniques, c’est leur télescope qui permettra donc un jaillissement de sens poétique. »

<sup>320</sup> « Tu m’assurais d’une ‘familiale amitié’, d’une ‘entente sincère’, d’un ‘dévouement à l’épreuve’, d’une ‘aide cordiale’, d’une ‘expérience de milieux souverains dont tu me laisser disposer’, que sais-je encore ! des joies, d’amours brillantes, et de lumières ! – et des femmes rieuses dans les festins !...Tous ces mots, si captivants à cause des intrinsèques images qu’ils sont censés contenir et magnétiquement effluer, - oui, c’est vrai ! tu les as prononcés ! les enveloppant même des élégances d’emprunt de ta manière, acquise, au frôler des courtisans. (*Ici le comte d’Auëspberg est obligé d’élever la voix pour dominer l’effroyable et croissant fracas de la tourmente.*) Mais, sous le voile de ce dont il parle, nul ne traduit, n’évoque et n’exprime jamais que lui-même. Or, conçues par toi, imbuées de ton être, pénétrées de ta voix, par ton esprit reflétées, les choses de ces paroles, à leur ressortir de ta nature et de toi proférées, ne m’arrivaient, incarnées en limite de ta présence, que comme autant d’effigies de toi-même – frappés en des sons neutres d’une vibration toujours étrangère à leurs sens, et le démentant.[...] Sèches,

Ao remeter-se aos vocábulos de Kaspar, o “representante da *vida real*”, como “belas palavras-espectros”, Axël coloca em pauta não só a questão da arbitrariedade do signo linguístico como responsável pela criação de um falacioso simulacro verista, mas, a própria concepção da realidade. Ora, se é pelas palavras que ela é concebida, a forma como tais são pronunciadas materializam os valores da nossa *Pensée*. É por isso que a questão da enunciação revela-se capital em Villiers, já que a força elocutória com a qual as palavras são proferidas colocam toda a rede imagética textual em movimento, rearranjando o discurso. Daí a importância da plasmação teatral da palavra, que assume-se poética pela sua própria enunciação. Pode-se notar, no excerto acima, que se o discurso de Kaspar é proferido como “batidas em sons neutros” e como “surda advertência”, o de Axël, em contrapartida, é vociferado de modo a “dominar o terrível e crescente fragor da tempestade”. O elemento não-verbal interpõe-se ao tecido discursivo obrigando-o a elevar-se à altura das imagens que ele evoca e dos valores que ele presentifica: pela inversão axiológica do termo “real”, Axël destitui a fala de Kaspar de toda legitimidade e firma seu próprio patamar referencial alçando-o para além da sua base referencial concreta.

Por essa perspectiva, Scarcela (1992) defende que a rede textual das obras villierianas é fundada em uma dialética da superfície e das profundezas: ecoando essas questões linguísticas de denotação/conotação, concretude/abstração, os heróis villierianos renunciam à superficialidade da realidade tangível e vivem reclusos, em um silêncio apartado das ignóbeis palavras humanas, mergulhando-se nas profundezas de seus espíritos. Por esse motivo, as imagens de ruínas, isolamento, mutismo e clausura são nelas constantes perpassando pela temática do exílio e pela recusa ao diálogo. Em *Axël*, elas são materializadas na edificação espaciotemporal das partes do castelo:

*A galeria de sepulturas sob as criptas do burgo de Auësperg.  
Ao fundo, dominando as tumbas, o escudo familiar, esculpido sobre o granito da muralha. À direita e à esquerda, por toda a extensão da sala, os mausoléus de mármore branco. [...] Uma lâmpada funerária, suspensa na abóbada central, ilumina confusamente a câmara mortuária.* (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2005, p.167)<sup>321</sup>

---

répulsives, inquiétantes, glacées, - hostiles dès lors, à ces noms mêmes qu'elles avaient l'air d'usurper sur ta langue pour m'abuser, - je ne ressentais d'elles, en tes dires dénués de leurs images réelles, qu'une odeur de cœur desséché, qu'une impression de cadavérique impudeur d'âme, que le sourd avertissement d'une constante arrière-pensée de perfidie. [...] En sorte que, sous les captieux voiles de ta causerie ainsi brodée de ces beaux mots-spectres, sache que toi seul, - morne et chatoyant convive ! – m'es apparu. » (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.2, p. 608-607) – Cf : Deuxième partie, scène douzième

<sup>321</sup> « *La galerie des sépultures sous les cryptes du burg d'Auësperg.*

Essa didascália descritiva, que abre a Quarta parte da peça, dá um tom sepulcral ao cenário onde ocorreria o fatal encontro entre Sara e Axël. A recorrência de termos como “sepulturas”, “cripta”, “tumba”, “mausoléu”, “lâmpada funerária”, “abóboda” e “câmara mortuária” remetem à arquitetura gótica, fazendo do castelo uma torre de marfim fincada em um vasto túmulo medieval. A dialética superfície/profundidade é aqui sublimada já que, de acordo com Scarcela (1992), esse movimento de soterramento em direção as profundezas do espírito conduzem ao movimento de elevação da alma em direção ao Absoluto. Donde a preferência villieriana pelos oxímoros como figura de linguagem que telescopia ambas dimensões transmutando-as em uma só:

Graças a esse processo onde o sentido reconstitui-se, ela (a palavra) adquire uma nova vida e encontra, por um tipo dinâmico, sua expansão em direção “ao alto”, o que sobre o plano dos arquétipos do imaginário, dá lugar aos temas de ascensão e a todas as figuras a elas ligadas. (p.22)<sup>322</sup>

Promulga-se, desse modo, uma descida aos abismos do signo linguístico para neles recuperar a unidade perdida do mundo – a correspondência secreta e divina entre o significante e o significado – para então, ascender ao Absoluto na tentativa de restituir a Palavra primeira, inaugural que recordaria o Verbo divino, longe das profusas e risíveis palavras humanas. Não é esse o propósito dos versos baudelairianos – “Mergulhar no fundo do abismo, Inferno ou Céu, não importa. No fundo do desconhecido para achar algo de *novo!*”<sup>323</sup> – também refletido nas derradeiras palavras de Morgane a Sergius?

Mas, não é o céu que nos espera, meu bem amado! Minha visão se apaga; entretanto, eu vejo regiões de vales desertos; oh! as imensas solidões! [...] Os hóspedes solitários aí entrarão com a cabeça erguida: a tristeza dessas terras nos consolará de ter visto rir os rostos humanos – única coisa que nós temos que pedir à morte de nos fazer esquecer. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1866, p. 148)<sup>324</sup>

---

*Au fond, dominant les tombeaux, l’écusson familial, sculpté sur le granit de la muraille. À droite et à gauche, dans toute la longueur de la salle, des mausolées de marbre blanc. [...] Une lampe funéraire, suspendue à la voûte centrale, éclaire confusement l’obituaire.* » (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.2, p. 645)

<sup>322</sup> « Grâce à ce processus où le sens se reconstitue, il [le mot] acquiert une vie nouvelle et trouve par une sorte dynamique son essor vers ‘le haut’, ce qui sur le plan des archétypes de l’imaginaire, donne lieu aux thèmes de l’ascension et à tous les motifs qui s’y rattachent »

<sup>323</sup> « Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu’importe ? Au fond de l’Inconnu pour trouver du nouveau ! » (BAUDELAIRE, 1996, p.173)

<sup>324</sup> « Mais ce n’est pas le ciel qui nous attend, mon bien aimé ! Ma vue s’éteint ; cependant je vois des régions de vallées désertes ; oh ! les immenses solitudes ! [...] Les hôtes solitaires y entreront le front haut : la tristesse de ces pays nous consolera d’avoir vu rir des visages humains – seule chose que nous ayons à demander à la mort de nous faire oublier ! »

Desse modo, o movimento abismal da textura discursiva villieriana é engendrado pela explosão da unidade atômica da palavra como sustento referencial e, por isso, que ela inquieta jogando (com) o público em diversas direções e é nisso que Vibert (1992, p.309) reconhece a modernidade essencial em Villiers:

Descentralizada, dispersa, disseminada, a palavra de Villiers mostra em seu próprio movimento – que não se saberia petrificar – o trabalho incessante de crueldade que a tira da sua origem perdida, e sobre a qual a obra funda a sua estética. Palavra moderna, menos profética como disseram, bem mais tensionada entre o riso e o silêncio.<sup>325</sup>

Fazendo morada no abismo existente entre significante e o significado, entre real e ideal, a poesia dramática villieriana, pela tensão entre o riso irônico e a vacuidade do silêncio, engendra a própria apoteose e, na parte que segue, averiguaremos como isso é materializado.

### 3.3 Do riso ao silêncio: as facetas de palavra poética

*Não há nada que um humor inteligente não possa resolver com uma gargalhada, nem mesmo o nada.* (PETIT JEAN apud MINOIS, 2003, p.511)

Tendo em vista o jogo especular – e espetacular – que a palavra poética engendra na sua dimensão teatral, ela deve ser considerada como uma faceta irônica do vazio deixado pelo signo linguístico e seu arbitrário referente. Assim, ao problematizar as relações que estabelecem o ilusionismo villieriano como formador de distintas categorias do real, essa palavra irônica, como assinala Vibert (1992, p.316), deve ser considerada como um “paradoxo enunciativo de altos riscos”<sup>326</sup>, já que ela atribui, simultaneamente, à arte tanto um papel de redenção da linguagem, quanto de uma falsa efígie, denunciando-lhe seu caráter artificial pela sua plasmação ilusionista da realidade. Estabelece-se, dessa maneira, esse jogo de reflexos difusos para remeter-se a um mundo desertado da presença divina, representando-o como um *theatrum mundi* sem Deus – “a comédia do mundo tal como a ironia romântica o concebe.”<sup>327</sup>

<sup>325</sup> « Décentrée, éparpillée, disseminée, la parole de Villiers montre dans son mouvement même – qu’on ne saurait figer – le travail incessant de cruauté qui l’arrache à son origine perdue, et sur lequel l’œuvre fonde son esthétique. Parole moderne, moins prophétique qu’on ne l’a dit, bien plutôt tendue entre le rire et le silence. »

<sup>326</sup> « [...] Toute parole ironique dans l’art doit être envisagée comme un paradoxe énonciatif à hauts risques. »

<sup>327</sup> « Le sentiment de la comédie du monde tel que le conçoit l’ironie romantique ne peut se comprendre que dans un monde déserté par la présence divine. » (Op., cit, p. 316)

Para fazer frente a esse nonsense promulgado pelo desaparecimento da Providência, os românticos recorrem ao riso, a um riso irônico como meio de libertar-se do medo da existência, como uma estratégia de salvação diante da constatação da pequenez e insignificância da existência humana quando se depara com o Nada, é por isso que Minois (2003, p.528) atribuiu uma dimensão grotesca: “ na primeira metade do século XIX, o mundo interpretado pelo riso é a visão do grotesco romântico” – visão essa que Victor Hugo encarnaria com a mais alta perfeição, segundo o mesmo autor:

Riso de gerações marcadas pelas decepções revolucionárias e que têm consciência aguda da dualidade do ser, da irreparável fissura entre o real e o ideal, entre o finito e o infinito; águias pregadas ao solo pelas exigências derrisórias da vida quotidiana, que aspiram a voar em direção ao sol. Seu riso é de autoderrisão, de despeito, um riso que procura enobrecer-se atribuindo-lhe uma origem diabólica. O recurso a Satã lhes dá a ilusão de que o mundo tem sentido; Deus ou Diabo, o que conta é a existência de uma força criadora e diretriz do mundo. (p. 543-44)

Com essa autoderrisão, o poeta, então, se dá a permissão de retirar-se do caos do mundo para dele zombá-lo, criando uma distância de si e do restante da humanidade, conferindo-lhe um estatuto privilegiado de observador crítico. Assim, Baudelaire, na esteira de Hugo, atribui ao seu grotesco riso satânico um tom de revolta contra Deus:

[Para Baudelaire] O riso é satânico, logo, é profundamente humano [...] riso como semente da maçã do Éden, instrumento de vingança que exprime a vaidade humana e o orgulho da criatura; riso como atributo de inteligência: os motivos do cômico aumentam conforme o grau de civilização. Quanto mais o homem é civilizado, mais ele tem razões de se crer superior e mais toma consciência do abismo entre a sua grandeza e a sua miséria. (MINOIS, 2003, p. 534)

De acordo com Raitt (1986, p. 73), é por essa satânica ironia que a influência de Baudelaire sobre Villiers se faz mais intensa:

Para Baudelaire, a ironia feroz e desesperada era bem mais que uma técnica literária; era uma atitude frente à vida, ao mesmo tempo defesa e uma vingança contra todas as humilhações, todas as decepções e todas as dores que o mundo lhe infligia. Ela inspirava-se de uma consciência profunda e lúcida da natureza, fundamentalmente trágica, da condição humana e nada escapava a sua zombaria – nem sua amante, nem mesmo Deus. O ceticismo irônico de Baudelaire devia impressionar fortemente Villiers à medida que este, no momento de seu reencontro, entre hesitava entre a fé e a descrença.<sup>328</sup>

<sup>328</sup> « Pour Baudelaire, l'ironie féroce et désespérée était bien plus qu'une technique littéraire ; c'était une attitude en face de la vie, à la fois une défense et une vengeance contre toutes les humiliations, toutes les déceptions et



Em *Axël*, essa ironia satânica baudelairiana se faz testemunhar na Cena I da 4ª parte quando os empregados do castelo vão sepultar o Comendador Kaspar, morto em duelo com seu primo Axël:

UKKO: O epitáfio? Aí está: este foi um senhor despreocupado, que estimava bastante a boa carne e as belas mulheres. Que esta excelente espada, aliás, interceda por nós junto à luz divina!

GOTTHOLD: Menos barulho, falastrão! Este morto tem direito ao silêncio.

UKKO: Eu não dou, imprudentemente, o título de *morto* a quem mereceu tão pouco o título de vivo. [...] Ele caçou de tudo: tudo caçoa dele. Uma última pazada, e boa noite!

GOTTHOLD: Calemo-nos, Ukko!

MIKLAUS: É um espectro como os outros, no fim das contas! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2005, p. 168, grifo do autor)<sup>329</sup>

O tabu do sepultamento, enquanto cerimônia silenciosa, é quebrado pela ironia blasfema de Ukko e este, para redimir-se de tamanho sacrilégio, reivindica a categorização dos personagens villierianos – *vivant x spectre* – para fazer alusão ao caráter jocoso e maléfico do cadáver, desmerecendo-lhe qualquer ato de respeito.

Podendo assumir uma perspectiva mais cômica, o riso villieriano ganha um tom menos grave e mais bufão como aqui em *Morgane*, na cena IV do 3º ato, em ocasião do baile de máscaras de carnaval, quando os insurgentes penetram na corte para dar início ao motim:

MONTECELLI: Meu velho amigo, eu acreditei distinguir, sob a renda da mascarilha de seda vermelha, obstinadamente fixado no rosto do dominó, sim, eu acreditei distinguir alguma coisa como bigodes! ...

SAINTOS, *ingenuamente*: Bigodes! ... é minha mulher! ... (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1866, p. 76)<sup>330</sup>

Desse modo, o efeito cômico da réplica contrasta com a tensão da situação já que, na cena seguinte, o complô contra o rei seria revelado, levando a trama ao clímax. A mesma

toutes les douleurs que le monde lui infligeait. Elle s'inspirait d'une conscience profonde et lucide de la nature foncièrement tragique de la condition humaine, et rien n'échappait à sa moquerie – ni sa maîtresse, ni même Dieu. Le scepticisme ironique de Baudelaire devait impressionner Villiers d'autant plus fortement que celui-ci, au moment de leur rencontre, flottait entre la foi et l'incroyance. »

<sup>329</sup> « UKKO: L'épitaphe? la voici: - Ce fut un seigneur insoucieux, qui pris fort la bonne chère et les belles femmes. Que cette excellente lame, d'ailleurs, intercède pour nous dans la lumière divine !

GOTTHOLD : Moins de bruit, tapageur ! Ce mort a droit au silence.

UKKO : Je ne donne pas, à l'atourdie, le titre de *mort* à qui mérita trop peu celui de vivant. [...] Il s'est moqué de tout : tout se moque de lui. Une dernière peletée, et bonsoir !

GOTTHOLD : Taisons-nous, Ukko !

MIKLAUS : C'est un spectre comme un autre, à la fin des fins. » (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.2, p. 648)

<sup>330</sup> « MONTECELLI: Mon viel ami, j'ai cru distinguer, sous la dentelle du loup de soie rouge, obstinément fixé sur le visage du domino, oui, j'ai cru distinguer quelque chose comme des moustaches! ...

SAINTOS, naïvement: Des moustaches ! ... c'est ma femme!... »

dinâmica pode ser percebida na cena II do 3º ato de *Le Nouveau Monde*, quando os milicianos reúnem na taverna King George's para discutir a tomada do poder dos britânicos, a contragosto do anfitrião:

TOM BURNET: [...] eu preferiria receber pessoas tranquilas, de modos sedutores e de um calmo comércio. – Eu, por exemplo – Aqueles que vêm fomentar a rebelião não saberiam ser **peessoas de bem**.

PRIMEIRO MARINHEIRO: Ah! Isso, mas, se as **peessoas de bem** viessem povoar o Mundo Novo, ele se tornaria mais inabitável que o antigo, compreendes, velhote! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p. 445, t. I, grifos nossos)<sup>331</sup>

Jogando com o duplo sentido da expressão *honnêtes gens*, traduzida aqui como “pessoas de bem”, ela pode tanto referir-se ao caráter efetivamente honesto de alguém, mas pode também remeter ao cidadão médio, o senso comum burguês, com seus valores materialistas e filistinos. Daí, a réplica do marinheiro contestando esses valores. Daqui, podemos também depreender um outro tipo de riso que ecoa por toda obra villieriana, o riso antiburguês: “riso irônico que ganha ares de contestação social diante da mediocridade, hipocrisia e ao conformismo pensante do burguês” (MINOIS, 2003, p.539)

Como vimos no primeiro capítulo<sup>332</sup>, as peças *La Révolte* e *L'Évasion* são fundamentadas em um jogo especular teatral, especialmente montado para ironizar o senso comum burguês; usando do cronotopo do drama social, Villiers lança o “cidadão de bem” a um pacto ilusionista de realidade, obrigando-os a ver-se refletidos em cena como uma imagem duplicada nada lisonjeira. E é pela transposição dos espaços sala de espetáculo/palco, que ele faz ressoar esse riso antiburguês em tom de gargalhada.

Entretanto, o sucesso de tal ousada empreitada está condicionado ao fato do público ver refletido em cena não um simulacro verista, mas uma ilusão não referencial engendrada pelo artifício, pela palavra poética:

As obras dadas à ironia romântica são construídas sobre um paradoxo enunciativo, que está ligado à contaminação do não-sério. O jogo paródico que elas colocam em cena as engloba a si mesmas e desemboca necessariamente sobre uma forma de negação autodestrutiva. [...] Ora é óbvio que um tal jogo é duplamente salutar: o poeta junta-se aí à criança na capacidade de dar vida aos jogos com a sua imaginação, mas como ela, ele

<sup>331</sup> « TOM BURNET : [...] j'aimerais mieux recevoir des gens tranquilles, de mœurs engageantes et d'un doux commerce. — Moi-même, par exemple. — Ceux qui viennent fomenter la rébellion ne sauraient être **d'honnêtes gens**.

PREMIER MARINIER: Ah! ça, mais, si les **honnêtes gens** venaient encore peupler le Nouveau-Monde, il deviendrait, bientôt, plus inhabitable que l'ancien, entends-tu, bonhomme? »

<sup>332</sup> C.f: p.103-106

distingue-se do louco, esse poeta que esqueceu que joga – o que consiste a primeira regra do jogo todo. [...] O ironista encontra-se de alguma forma preso em sua própria armadilha por um leitor ingênuo – tomado pela seriedade – quer dizer, impermeável às virtudes do não-sério. Desejoso de encontrar ‘um’ sentido, racionalista e realista por natureza, hereditário da digna consciência positiva do século XIX, esse leitor, algumas vezes o crítico, denuncia um jogo cuja significação lhe escapa e no qual ele recusa entrar. É a esse leitor, que para dizer verdade compõe a esmagadora maioria do público, que é preciso imputar a “derrota da ironia romântica”. (VIBERT, 1995, p.324-325, grifos do autor)<sup>333</sup>

Villiers, dessa maneira, viu suas peças serem relegadas ao silêncio enunciativo das poltronas de leitura e foi condenado a consagrar grande parte da sua carreira a defende-las, sob os auspícios do artifício poético, dos ataques deste público ingênuo:

FÉLIX: Tem um teatro, ao que diz o jornal, uma turba, um bando de inovadores que buscam sempre complicar [...] tornar inquietas as pessoas honrosas, lhes provocando não se sabe quais emoções...quase perigosas. É um absurdo. Deveríamos proibir isso, positivamente. Eu, eu vou ao teatro para rir, como se deve ir nesses lugares [...] Peste sejam esses inovadores! Eu gosto das velhas peças. Elas são boas, e quando uma coisa é boa, é preciso *i-mi-ta-la* e manter-se assim. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.1, p. 391, grifos do autor)<sup>334</sup>

### 3.3.1 A apoteose do Silêncio e a materialização do vazio

No final do século XIX, o mundo parece muito mais ermo e hostil e a ironia romântica, incompreendida pelo público e desertada do *theatrum mundi* sem Deus, vislumbra o caos do Nada e, ora assume um tom mais grave pelo humor – em que “a ininteligibilidade do mundo é expressa em fórmulas breves que descem o martelo do ‘nonsense’ em falsas evidências e desarticulam a lógica” (MINOIS, 2003, p.547) –, ora tenta conjurar o Absoluto, esse paraíso

---

<sup>333</sup> « Les œuvres dues à l’ironie romantique sont construites sur un paradoxe énonciatif, qui tient à la contamination du non-sérieux. Le jeu parodique qu’elles mettent en scène les englobe elles-mêmes et débouche nécessairement sur une forme de négation autodestructrice. [...] Or il va de soi qu’un tel jeu est doublement salutaire: le poète y rejoint l’enfant dans la capacité de donner vie aux jouets de son imagination, mais comme lui il se distingue du fou, ce poète qui a oublié qu’il joue – en quoi consiste la première règle de tout jeu. [...] L’ironiste se retrouve en quelque sorte pris à son propre piège par un lecteur naïf – épris de sérieux – c’est-à-dire, imperméable aux vertus du non-sérieux. Désireux de trouver ‘un’ sens, rationaliste et réaliste par nature, héritier de la digne conscience positiviste du XIXe siècle, ce lecteur, quelque fois le critique, dénonce un jeu dont la signification lui échappe et dans lequel il refuse d’entrer. C’est à ce lecteur, qui à vrai dire compose l’écrasante majorité du public, qu’il faut imputer ‘l’échec de l’ironie romantique’. »

<sup>334</sup> « FÉLIX : Il y a au théâtre, à ce qui dit le journal, une tourbe, une clique de novateurs qui cherchent toujours à compliquer [...] à rendre inquiets les gens honorables, en leur procurant on ne sait quelles émotions... presque dangereuses. C’est absurde. On devrait défendre cela, positivement. Moi, je vais au théâtre pour rire, comme on doit aller dans ces endroits-là. [...] La peste soit des novateurs ! J’aime les vieilles pièces. Elles sont bonnes, et quand une chose est bonne, il faut l’*i-mi-ter* et s’en tenir là. »

perdido, por um riso transcendental, que se encontra no entreato da derrisão e do inefável e se concretiza pela promessa do silêncio:

SARA: Ouves o riso do gênero humano, se em algum momento ele descobrisse a tenebrosa história, a loucura sobre-humana da nossa morte?

AXËL: Deixemos os apóstolos do Riso na rudeza. A vida, todos os dias, se encarrega de lhes fustigar com seu castigo. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2005, p. 202-3)<sup>335</sup>

O suicídio do casal revela-se, então, como a consumação da morte pela plenitude do silêncio, desafiando, a um derradeiro combate, a linguagem enquanto risível comunicação humana e, como essa plenitude lhe é inacessível, ela cala-se restando aos *vivants*, esses espíritos eleitos guardiões da palavra poética, reestabelecer o silêncio original do Espírito:

É por isso que a vocação sobre-humana da palavra poética consistirá em povoar e habitar o silêncio, na esperança de resgatar a palavra de alguns eleitos (nobres e poetas) graças aos quais a enunciação e o sentido poderão ser ainda salvaguardados. (VIBERT, 1995, p. 355)<sup>336</sup>

Dotados, assim, dessa “vocação sobre-humana”, eles são capazes de reconhecer no silêncio e na taciturna palpitação da natureza, inaudível aos ouvidos humanos, os intersignos do Absoluto. É o que se nota da réplica de Samuel à Elën, então Maria, na cena VII do 2º ato:

[...] Havia um segredo para nós na atitude das grandes árvores; uma ansiedade nos **luares** do rio cujas **águas surdas** encolhiam-se sobre as clarificações. E o imprevisto de nosso encontro e esse passeio isolado nos atingiam como uma lembrança de certos sonhos! ... [...] Eu escutava bem atentivamente o **som da tua voz**: essa tinha um **timbre abafado, taciturno**, - como o **barulho do rio Lete** correndo na região das **sombras**! ... — Nós nos sentíamos ganhar pelo profundo, pelo **misterioso Silêncio**; nós nos já conhecêramos talvez e alguma coisa tocava no fundo de nossos destinos: o fluido inexplicado da Origem envolvia nossa memória de seus **vagos raios**, ao redor de nós o vento frio queixava-se **em voz baixa** nas ramagens ressecadas. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.1, p.228-29, grifos nossos)<sup>337</sup>

<sup>335</sup> « SARA: Entends-tu le rire du genre humain, s'il apprenait jamais la ténébreuse histoire, la folie surhumaine de notre mort ?

AXËL: Laissons les apôtres du Rire dans l'épaisseur. La vie, tous les jours, se charge de les bâtonner de son châtement. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.2, p. 674) » - C.f : Quatrième partie, scène V

<sup>336</sup> « C'est pourquoi la vocation surhumaine de la parole poétique consistera à peupler et habiter le silence, dans l'espoir de racheter la parole de quelques élus (nobles et poètes) grâce auxquels l'énonciation et le sens pourront être encore sauvagardés. »

<sup>337</sup> « [...] Il y avait un secret pour nous dans l'attitude des grands arbres ; une anxiété dans **les lueurs** de la rivière, dont **les eaux sourdes** grimaçaient sous les éclaircies. Et l'imprévu de notre rencontre, et cette promenade isolée nous frappaient comme un rappel de certains rêves !...[...] J'écoutais fort attentivement **le son de ta voix**: il était **d'un timbre étouffé, taciturne**, — comme **le bruit du fleuve Léthé** coulant dans la région des **ombres** !... — Nous nous sentions gagner par le profond, par **le mystérieux Silence** ; nous nous étions déjà connus peut-être, et

As imagens acústicas formadas pelos termos “águas surdas” e “voz baixa” – e intensificadas pelo sinestésico jogo de *chiaroscuro* entre “luares”, “vagos raios” e “sombras” – intentam figurar a voz da amada, com seu “timbre abafado e taciturno”, como sendo um prenúncio do “misterioso Silêncio”, o “fluido inexplicado da Origem” recorrendo à comparação com o “barulho do rio Lete”; no entanto, é igualmente interessante notar que esse intersigno só lhe é revelado em tom de “segredo” pelos “vagos raios” da memória, tocando a fundo seus “destinos”. Com efeito, traz-se aqui a ideia de reminiscência platoniana do Paraíso perdido, que só é disponível aos espíritos mais nobres capazes de calar as profusas vozes humanas para mergulhar-se em si, saboreando, ou lastimando, o gosto do Absolut. Assim, Samuel, com sua vocação sobre-humana, refunda, pela enunciação da palavra poética, a plenitude do silêncio original já que ela, pela deificação de seu poder criador, é a única capaz de engendrar Verbo divino, inaugural:

O vazio do paraíso perdido é preenchido pelo poder criador do homem – é ele quem deve dar significado às palavras. A ruptura entre o homem e o absoluto acontece à medida que, para Villiers, há um véu que sempre esconde a verdadeira significação. Esta última é interior, reside na imaginação e na capacidade criativa. [...] “O profundo e problemático silêncio”, tanto *em A Eva Futura*, quanto em *Axël*, corresponde ao núcleo de onde emana a permanência. Assim, o silêncio é o modo mais contundente de expressão, que desvela a verdade em sua plenitude, aquela a permanecer intacta atrás de todas as aparências – simples máscaras – que passam por verdadeiras. O oco do silêncio não é vazio; ali jazem as palavras essenciais. (GRÜNEWALD, 2001, p.35-36)

O silêncio manifesta-se, por conseguinte, como a morada secreta dessas palavras essenciais, exiladas do convívio e da relação monetária com a humanidade. Não seria o tesouro escondido sobre o quimérico palácio de Axël a sua melhor metáfora?

AXËL, *calmo e ativo*: [...] O silêncio da grande Floresta – província onde sou o margrave – não está à venda: ele me é mais caro que qualquer palavra: é um bem sagrado, que não me presto a que seja expropriado e que o ouro de vossos bancos não indenizaria. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2005, p. 122)<sup>338</sup>

---

quelque chose se touchait au fond de nos destinées : le fluide inexpliqué du Commencement enveloppait notre mémoire de ses **vagues foudres** ; autour de nous le vent froid se plaignait à **voix basse** dans les branchages desséchés. »

<sup>338</sup> « AXËL, *calme et hautain*: [...] Le silence de la grande Forêt – marche dont je suis le margrave – n’est pas à vendre : il m’est plus cher que toutes les paroles : c’est un bien sacré, dont je n’entends pas qu’on m’exproprie et dont l’or de vos banques ne m’indemniserait pas. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, t.2, p.616) » - C.f : Deuxième partie, scène XII

É por essa razão que os heróis villierianos, como seres de exceção, recorrem à recusa ao diálogo – sendo Sara, na 1ª parte de *Axël*, e Élisabeth durante toda *La Révolte*, os exemplos mais profícuos – e ao exílio como forma de resguarda-las da corrupção terrena, da linguagem enquanto transação monetária: impassíveis, imperturbáveis, preferindo o inóspito frio das montanhas elevadas ao burburinho das cidades, eles fundam, pela inação, uma verdadeira poética do silêncio. Stephen Ashwel, na cena V do 4o ato de *Le Nouveau Monde*, nos é assim mostrado:

M. O'KEENE, *ao quaker Eadie*: Observastes? O comandante não se exalta jamais além dos propósitos e sempre com medida?

RUTH, *bem baixinho, a si mesma, contemplando Stephen*: Oh! Seu coração é iluminado! Eu compreendo tudo o que ele diz. Eu o amo.

WASHINGTON, *levantando-se, aos soldados, mostrando Stephen*: Apresentem primeiramente as armas a este homem!

STEPHEN: General, fazer honras a quem fala simplesmente, segundo o seu dever e sua consciência! ... (*Sorrindo*:) É bom para aqueles do antigo mundo!

WASHINGTON: A honra é para as vossas palavras: que elas sejam acolhidas por onde elas forem pronunciadas sobre a terra! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.1, p.506)<sup>339</sup>

Ora, Stephen, como criador do Novo Mundo pela possessão de tão honrosas palavras, não mereceria, pela economia eloquente de seus atos, muito mais que essa deferência? Em Morgane, o *vivant* Sergius d'Albamah também se faz testemunha do imenso dever de porta-las, protegendo-as, sob o véu do silêncio e da inação, da zombaria humana:

SERGIUS: [...] as longas noites da masmorra me esclareceram sobre o valor do bem das palavras: eu sei, atualmente, o que pesam a fé jurada, o devotamento, a amizade santa, o amor nobre e puro, a abnegação e a glória! [...]

O MAJOR EAQUE, *de um tom brutal e zombeteiro*: Então, é que tu és um pouco louco, meu camarada! ... (*Ele ri e lhe dá as costas*.)

UM OFICIAL, *rindo também*: Sim: é um original ao qual o silêncio terá subido à cabeça! ... (*Círculo de risos*)

SERGIUS, *sem elevar a voz*: Tanto que se eu tivesse a vossa vida, as vossas duas, na ponta de uma espada, (*Com um grande desprezo*:) eu não a tomaria de

<sup>339</sup> « M. O'KEENE, *au quaker Eadie* : Remarquez-vous ? Le commandant ne s'exalte jamais qu'à propos et toujours avec mesure?

RUTH, *tout bas, à elle-même, contemplant Stephen* : Oh! son cœur est illuminé ! Je comprends tout ce qu'il dit. Je l'aime.

WASHINGTON, *se levant, aux soldats, montrant Stephen*: Présentez d'abord les armes à cet homme !

STEPHEN: Général, rendre honneur à qui parle simplement, selon son devoir et sa conscience!... (*Souriant*:) C'est bon pour ceux de l'ancien monde !

WASHINGTON : L'honneur est pour vos paroles: qu'elles soient ainsi accueillies partout où elles seront prononcées sur la terre ! »

vós. (*Ele olha a duquesa Morgane de Poleastro sorrindo*) (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1866, p.11-12)<sup>340</sup>

No que tange à problemática de sua enunciação, Vibert (1995) nos lembra que a palavra encontra-se no entreato de dois silêncios e que Villiers, destituindo-a de sua concretude denotativa, lança-a ao inefável, ao indizível, engendrando-a ao silêncio, como o segredo do Infinito que só os eleitos são capazes de compartilhar. Nesse intento, a obra villieriana é rica em recursos para representa-lo em cena: a profusão de apartes que interrompem a dinâmica dialógica, os recursos tipográficos (letras capitais, aspas) que realçam o sentido das palavras, exigindo uma pausa na enunciação, a pontuação profusa de travessões e reticências – esses dispositivos cênicos, já abordados no segundo capítulo<sup>341</sup>, são responsáveis por teatralizar o silêncio engendrado pela palavra poética.

O silêncio participa da polifonia dessa escrita dramática e não se distingue do que faz a teatralidade da palavra: o silêncio instala e coloca fim à palavra, mas participa também da palavra, quando adquire uma autonomia, um estatuto próprio. [...] Sublinhar-se-á, em todo caso, que esse dramaturgo pretensamente “clássico”, elevando o silêncio ao patamar da palavra, desconstrói a forma dramática – canônica – e que esse “idealista” consegue, assim, aproximar-se o mais perto possível da materialidade da linguagem. (JOLLY, 2002, p.35, grifos da autora)<sup>342</sup>

Como não relembrar aqui a icônica, e incompreendida, *Scène muette* que coroa a partida ao exílio de Élisabeth em *La Révolte*, tal qual a abordamos também no segundo capítulo? E, mesmo que nesta cena final ela retorne, o silêncio do exílio continua ainda a assombrar seu espírito taciturno:

(*Ele lhe beija a mão. Um momento de silêncio. Élisabeth está em pé perto da poltrona. – Ela voltou a ficar taciturna. – Félix não a vê. – Ela parece perdida em pensamentos assustadores.*)

<sup>340</sup> « SERGIUS: [...] les longues nuits du cachot m'ont éclairé sur la valeur de bien des paroles: je sais, actuellement, ce que pèsent la foi jurée, le dévouement, l'amitié sainte, l'amour noble et pur, l'abnégation et la gloire! [...] »

LE MAJOR EAQUE, *d'un ton brutal et goguenard* : Alors, c'est que vous êtes un peu fou, mon camarade! ... (*Il rit et lui tourne le dos.*)

UN OFFICIER, *riant aussi*: Oui : c'est un original auquel le silence aura porté à la tête! ... (*Cercle de rieurs.*)

SERGIUS, *sans hausser la voix* : Tellement que si je tenais votre vie, à vous deux, au bout d'une épée, (*Avec un grand mépris*:) je ne vous la prendrais pas. (*Il regarde la duchesse Morgane de Poleastro en souriant*) »

<sup>341</sup> C.f. Figuras de teatralização: a poesia em cena, p. 129

<sup>342</sup> « Le silence participe de la polyphonie de cette écriture dramatique, et ne se distingue pas de ce que fait la théâtralité de la parole: le silence installe et met fin à la parole, mais participe aussi de la parole, lorsqu'il acquiert une autonomie, un statut propre. [...] On soulignera, en tout cas, que ce dramaturge prétendument 'classique', en élevant le silence au rang de la parole, déconstruit la forme dramatique – canonique – et que cet 'idéliste' parvient ainsi à s'approcher au plus près de la matérialité du langage. »

ÉLISABETH, *inclinada sobre ele, com uma voz lenta e grave*: Pobre homem! ...  
(*Ela o olha com uma misericórdia e uma melancolia profundas*). *A cortina cai*.  
(VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p. 408)<sup>343</sup>

Dessa maneira, a recorrência aos pontos finais e travessões na didascália, bem como as reticências da última réplica fazem ecoar o silêncio prometido, mas não concretizado, do exílio. Seria o fechar das cortinas uma forma de sublimá-lo? ...

Diante da abundância desses signos do silêncio, o tecido dramático é estilizado decompondo-se em fragmentos de vazios os quais o público, inserido no jogo teatral, é solicitado a preencher, assim, a teatralização do silêncio garante às peças villierianas uma profícua vacuidade incitando seu desvendamento, tal como também ocorre na última cena de *Axël*:

SARA: Agora, **já que apenas o infinito não é uma mentira, elevemo-nos esquecidos de outras palavras humanas, em nosso próprio infinito!** (*Axël leva aos lábios a taça mortal, bebe, estremece e vacila; Sara pega a taça, termina de beber o resto do veneno depois fecha os olhos. Axël cai; Sara se inclina para ele, arpeja-se, e eis que estão jazendo, entrelaçados, sobre a areia do corredor funerário, trocando sobre os lábios o suspiro supremo [...] E – perturbando o silêncio do lugar terrível onde os dois seres humanos acabam assim de consagrar-se a si mesmos ao exílio do CÉU – ouvem-se, de fora, os murmúrios distanciados do vento na vastidão das florestas, as vibrações do acordar do espaço, a agitação das planícies, o alarido da Vida*). (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2005, grifos nossos e do autor, p. 206)<sup>344</sup>

Ao fazer apelo ao esquecimento das “palavras humanas” como forma de elevação espiritual, a peça finaliza com o silêncio ensurdecedor da morte do casal, encerrando um ruidoso enigma que a crítica não cansa de tentar decifrar. Desse modo, o célebre suicídio ganha diversas interpretações ao longo dos anos: desde a propalada tese da morte voluntária como reafirmação do idealismo villieriano e da sua busca pelo Absoluto frente à realidade vil e mesquinha – como defendem, por exemplo, Knowles (1972), Raitt e Castex (1986), Grünwald (2001) – passando pela ideia de concebê-la como um ato sacrificial, de insubmissão perante à vida, tal qual ela é

<sup>343</sup> « *Il lui baise la main. Un moment de silence. Élisabeth est debout près du fauteuil. – Elle est redevenue taciturne. – Félix ne la voit pas. – Elle semble perdue dans d’effrayantes pensées.* »

ÉLISABETH, *inclinée sur lui, d’une voix lente et grave*: Pauvre homme !... (*Elle le regarde avec une miséricorde et une mélancolie profondes.*) *Le rideau tombe.* »

<sup>344</sup> « SARA: **Maintenant, puisque l’infini seul n’est pas un mensonge, enlevons-nous, oublieux des autres paroles humaines, en notre Infini !** (*Axël porte à ses lèvres la coupe mortelle, - boit, - tressaille et chancelle; Sara prend la coupe, achève de boire le reste du poison, - puis ferme les yeux. – Axël tombe ; Sara s’incline vers lui, frémit, et les voici gisant, entrelacés, sur le sable de l’allée funéraire, échangeant sur leurs lèvres le souffle suprême. [...] Et – troublant le silence du lieu terrible où deux êtres humains viennent ainsi de vouer eux-mêmes leurs âmes à l’exil du CIEL – on entend, du dehors, les murmures éloignés du vent dans le vaste des forêts, les vibrations d’éveil de l’espace, la houle des plaines, le bourdonnement de la Vie.*) » (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.2, p.677)



concebida pelo materialismo e pelo progresso (Siscar, 2005) ou ainda, como uma morte simbólica do mundo tangível em consagração à arte (Vibert, 1995) chegando até a blasfema teoria de que Axël seria um anticristo cujo afrontoso suicídio, datando do dia da Ressureição cristã, inauguraria uma “nova fé” fundada nos valores de um idealismo intransigente (Drougard, 1931<sup>345</sup> e Simon, 1995); teoria essa que encontra respaldo na de André Lebois<sup>346</sup> que vê no trecho “à *l'exil du CIEL*” (do francês, ao exílio do céu), na didascália final, uma formulação que se presta ao equívoco: estariam as almas exiladas *do* céu ou *no* céu? ...

Desobrigando-nos da tarefa de partidizar, de forma absoluta, uma ou outra interpretação e de firmar uma posição a esse respeito, vemos nessa *opção suprema* uma apologia ao silêncio, ao silêncio como segredo, como tesouro cujo valor intrínseco está no fato de não ser encontrado, resistindo a qualquer revelação:

Ao que se acrescentará que os espaços vazios, brancos ou silêncios interessam menos a modernidade, em que cada leitor pode preenche-los com suas referências ou com sua própria imaginação, que pela razão que eles postulam uma indeterminação irreduzível. [...] Pois, é preciso que o segredo resista à formulação, que sua significação exceda o enunciado que o consigna – assim como o símbolo – e que ele conserve sua parte inalienável do silêncio. (VIBERT, 1995, p. 77-78)<sup>347</sup>

Desse modo, do alto do Infinito onde se elevaram para esquecer-se das “mentiras” das “outras palavras humanas”, Axël e Sara, os herdeiros testamentários do legado artístico villieriano, interceptam, de antemão, qualquer formulação assertiva sobre a sua significação de sorte que, para nós, o suicídio, esse voluntário silenciar-se, vale mais como ato metonímico da poética villieriana que como ato simbólico dos valores que ela veicula. Assim, pelo poder sugestivo da palavra poética, que arranca o signo de seu sentido referencial, e pelo jogo especular de velar/revelar que encerra a teatralização de seu silêncio, Villiers, pela derradeira cena de sua obra final, nos faz tocar as pontas dos dedos nesse prometido Absoluto, mas exime-se de mostra-lo, com isso, ele nos arrasta, novamente, à problemática de seu ilusionismo sob o jugo do seu riso transcendental.

Como vimos na parte final do primeiro capítulo, é justamente a tentativa de figuração desse Absoluto em cena que catalisa o derradeiro ruir da *mise en scène* clássica esvaziando-a

---

<sup>345</sup>DROUGARD (1931) apud RAITT; CASTEX (1986), p.1433

<sup>346</sup>LEBOIS apud Ibid, p.1434

<sup>347</sup> « À quoi on ajoutera que les places vides, blancs, ou silences intéressent moins la modernité en ce que chaque lecteur peut les remplir de ses références ou de son imagination propres, que parce qu'ils postulent une indétermination irréductible. [...] Car il faut que le secret résiste à la formulation, que sa signification excède l'énoncé qui le consigne – tout comme le symbole – et qu'il conserve sa part inaliénable de silence. »

de suas velhas formas, garantindo-lhe um tom espectral; em outras palavras, do estrondoso silêncio deixado por *Axël* (re)nasce o drama simbolista, prícono do teatro moderno:

A tentação de uma figuração do outro mundo é provavelmente uma das principais características dos dramas simbolista; é ela também o que vai problematizar a *mise en scène*. Abre-se, com efeito, nos dramas a possibilidade de abandonar o espaço-tempo do mundo ordinário dos humanos para partir à aventura dos países imaginários e dos lugares espirituais [...]. Já é o caso em *Axël* de Villiers; mas, para os simbolistas, a morte do herói não cessa mais o processo de representação e a busca do “além” não é mais o objeto do impossível. (LOSCO-LENA, 2010, p.16)<sup>348</sup>

Por conseguinte, a poesia dramática villieriana prenhe de férteis tensões – teatro/poesia, real/ideal, riso/silêncio – mergulha no abismo (Inferno ou Céu, não importa!) deixado pela desapareição da Providência, pela queda dos valores referencias do antigo regime, pela fratura gerada pela crise da mimese aristotélica, pelo apartamento entre significante e significado e pela, conseqüente, crise da representação e constrói seu palácio de ilusões no entreato do Romantismo e do Simbolismo fazendo emergir um novo fazer teatral, a aurora de um Novo Mundo:

WASHINGTON, *com uma voz breve e forte*: Ide dizer à velha Europa: o Novo Mundo está livre!  
 TODOS, *batendo efusivamente as palmas e a toda voz*: O Novo Mundo está livre!  
 OUTRAS VOZES, *longínquas, como um eco, no vento da manhã*: O Novo Mundo está livre. (*A aurora clareia o palco inteiro.*) (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, t.1, p. 541)<sup>349</sup>

<sup>348</sup> « La tentation d'une figuration de l'outre-monde est probablement l'une des caractéristiques majeurs des drames symbolistes; elle est aussi ce qui va poser problème à la mise en scène. S'ouvre en effet dans les drames la possibilité de quitter l'espace-temps du monde ordinaire des humains pour partir à l'aventure de pays imaginaires et des lieux spirituels [...]. C'est déjà le cas dans *Axël* de Villiers; mais, pour les symbolistes, la mort des héros n'arrête plus le processus de représentation et la quête de l'«ailleurs» n'est plus l'objet d'un désir impossible. »

<sup>349</sup> « WASHINGTON, *d'une voix brève et forte* : Allez dire à la vieille Europe : le Nouveau Monde est libre !  
 TOUS, *agitant les palmes et à pleines voix* : Le Nouveau Monde est libre !  
 D'AUTRES VOIX, *lointaines, comme un écho, dans le vent du matin* : Le Nouveau Monde est libre. (*L'aurore éclaire tout l'ensemble de la scène.*) »

## 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

### ENTRE O VELHO MUNDO E O MUNDO NOVO

Testemunha de um mundo em crise, Villiers de l'Isle-Adam viveu em uma época em que o materialismo e o racionalismo, advindos dos ideais de progresso e da nova ordem econômica e social que se instaurava – o capitalismo –, intentavam fixar uma base referencial de valores depois da derrocada daqueles veiculados pelo antigo regime. Desse modo, a criação artística de uma ilusão referencial aconchegava-se confortavelmente a esse intento, restituindo o sentido à existência humana, mesmo com a desapareição da Providência e com o ruir do edifício do pensamento ocidental; projetando-a (pretensamente) como a unívoca categoria do real, os adeptos dessa estética verista, dentre eles o público burguês e a própria crítica, rejeitavam qualquer tentativa que a sobrepujasse.

Por meio de suas peças, Villiers travou uma batalha contra essa tendência uma vez que acreditava que o ser humano não era só composto de razão, mas também, de imaginação e emoção. Amplamente influenciado pelo *mal de siècle* romântico e pela poética baudelairiana, ele procurava a essência através das aparências, de modo a transcender o mundo sensual, palpável para chegar ao mundo Ideal, e é por isso que suas obras têm um caráter ascético, de elevação, contrariando o ideário da época. Seu teatro, que viria a inspirar o teatro simbolista-decadentista e, posteriormente, o teatro de vanguarda, é repleto de apelos sinestésicos que garantiriam a elevação do espírito do leitor/espectador. Ao negar a realidade tangível, impregnada de valores mercantilistas mesquinhos, ele propunha aos leitores/espectadores a experimentar uma condição existencial mais plena, o que só era passível de realizar pelo gozo estético; seu teatro, assim, marcadamente poético, viria selar essa experiência de maneira global pois, sua natureza totalizante permitiria a fusão e integração de várias artes, fazendo eco à arte total wagneriana. Ele reivindica, então, a palavra poética como fundadora do seu discurso dramático, tornando-a, também, uma bandeira da sua rebelião contra o espírito filistino burguês.

Villiers dela se serve, pois ela não pressupõe um simples leitor/espectador, mas se faz comunicar somente para aqueles que o podem e/ou o querem realmente escutar. Os personagens, assim, são médiuns que, ao invés de interpretar, criam um novo espaço e um novo tempo com ajuda de elementos não verbais como a iluminação, a música, os gestos, etc. Atualizada ou não em forma de espetáculo, a linguagem villieriana, sempre sonora e rica, funda um novo teatro, o teatro poético que concerne ao mesmo tempo o texto e sua representação.

Assim, por colocar-se no front de batalha liderando um levante idealista contra o despotismo da razão, a dramaturgia villieriana é colocada à margem do cânone teatral francês – a não ser por *Axël*, considerada o último bastião do Romantismo e a pedra angular do Simbolismo. As demais peças villierianas, por conter empréstimos mais evidentes ao melodrama, ao teatro histórico, ao drama burguês e ao próprio Romantismo, são consideradas, pelo afã historicista e realista da sua crítica, meras tentativas cênicas de um dramaturgo imaturo e inábil, tal como fora abordado na primeira parte da introdução. Portanto, todas elas, até mesmo *Axël*, foram consideradas inapropriadas para a cena e suscitaram ora a perplexidade, ora a indiferença.

Em contrapartida, a leitura que aqui se fez parte do princípio que esses empréstimos, bem como a recusa da estética verista que garantiu sua irrepresentabilidade, conclamam, em uma atitude sacrificial, a renovação das formas teatrais vigentes, então inaptas a comunicar o inefável.

Essencialmente desestabilizadora, a tessitura dramática que daí decorre é calcada no vazio apoteótico do silêncio, no deslocamento constante das bases referenciais da linguagem, na espetacularização da palavra poética que – no nível verbal e não verbal, semântico e infra-semântico – promovem o resgate quintessencial de seus sentidos primevos. Por conseguinte, essa tessitura convida o público a participar de um jogo teatral especular que engendra a criação de um espetáculo – um *theatrum mundi* sem Deus – destituído das pretensas certezas que o *status quo* burguês convencionou chamar de reais, recusando qualquer *a priori* filosófico e estético.

Prenhe de contrastes e ambivalências, a poesia dramática villieriana é um universo em tensão submetendo os personagens, enquanto palavras corporificadas, a trações entre a realidade tangível, tal como se concebe o senso comum, e o ideal, enquanto categoria criada pela vontade do espírito; entre o riso irônico, diante do nonsense da existência humana desertada da presença divina, e o silêncio, enquanto morada do Absoluto, do Verbo Original; para tanto, essa poesia invoca, pelo profícuo intercâmbio entre drama e poesia, o ato derradeiro do velho drama e o (re)nascimento de um novo drama – apto a comunicar tais tensões – colocando-se, assim, no entreato do Velho Mundo e do Mundo Novo.

Pretendeu-se, então, com esse estudo, trazer da França para o contexto acadêmico brasileiro um movimento de releitura do teatro villieriano que tende a reposicioná-lo, trazendo-o da margem para o epicentro da crise da representação do século XIX, legitimando, dessa maneira, todos os paradoxos e contradições que lhe são inerentes e, sobretudo, neles assentindo o indício de sua modernidade.

Villiers faz-se, assim, moderno não só porque o seu construto discursivo traz em seu bojo questões que estão em pauta na contemporaneidade, tal como a presença do discurso polifônico e a releitura do conceito de mimesis pautada na arbitrariedade do signo linguístico, mas também pela sua atitude vanguardista de inadaptação à cena verista pelo apelo à estética lacunar do silêncio.

## REFERÊNCIAS

- ANSELMO, B. A palavra em cena no teatro simbolista. *Lettres Françaises*. Araraquara, n.11 (1), p.33-41, 2010.
- ARISTÓTELES. “Poética”. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 17-52.
- AUERBACH, E. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense, 1981.
- BALAKIAN, A. *O Simbolismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.
- BAUDELAIRE, C. *O pintor da vida moderna*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2010.
- \_\_\_\_\_. *Poesia e Prosa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002, p. 803-809.
- \_\_\_\_\_. *Les Fleurs du Mal*. Édition de Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1996.
- BAYER, R. *História da estética*. Trad. José Saramago. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- BÉGUIN, A. *Âme romantique et le rêve*. Paris: José Corti, 1963.
- BERARDINELLI, A. *Da poesia à prosa*. Trad. Mauricio Santana Dias. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.
- BEVER, A. Préface à VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A. comte de. *Élèn*. Paris : G. Grès, 1918.
- BOUCHARDON, M. « L'Évasion, pièce « vite et bien faite » ? ». *Revue Littératures*. Toulouse, v.71, p. 89-102, 2014.
- \_\_\_\_\_. *Théâtre-Poésie*. Limites non-frontières entre deux genres du symbolisme à nos jours. 2004. 522f. Tese (Doutorado em Língua e Literatura francesas) – Université Paris X, Nanterre.
- CALINESCU, M. *Five faces of modernity*. Durham: Duke University Press, 1987.
- CASSIRER, E. *Linguagem e mito*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2003.
- CIPRIANI, F. Le mythe de l'artificiel dans l'œuvre de Villiers. In : *Actes du Colloque International « Villiers de l'Isle-Adam (1838-1889) »*. Paris : Société des Études Romantiques, 1989, p.133-143.
- COMPAGNON, A. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

DEDEYAN, C. *Le nouveau mal de siècle de Baudelaire à nos jours : du postromantisme au symbolisme ( 1840 - 1889)*. t.1. Paris : Société d'édition d'enseignement supérieur, 1968.

DIDEROT, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. Trad. Franklin Matos. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.

GOUX, J. *Les Monnayeurs du langage*. Paris : Ed. Galilée, 1984.

GRÜNEWALD, E. Villiers, entre o sonho e o escárnio. In: VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A., conde de. *A Eva Futura*. São Paulo : Edusp, 2001, p.11-40.

GUINSBURG, J. (org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978a.

\_\_\_\_\_ *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978b.

HEGEL, G. *Curso de Estética: o sistema das artes*. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

\_\_\_\_\_. *A fenomenologia do espírito; Estética: a ideia e o ideal; Estética: o belo artístico e o belo ideal*. Trad. Henrique Cláudio da Lima Vaz, Orlando Vitorino e Antônio Pinto de Carvalho. 3ª edição. São Paulo: Abril Cultural, 1985. (Os pensadores)

HUGO, V. *Do grotesco ao sublime*. Tradução de “Prefácio de Cromwell”. Tradução e notas de Celia Berretini. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988.

HUYSMANS, J.-K. *À Rebours*. Préface de Marc Fumaroli. Paris : Éditions Gallimard, 1977.

JOLLY, G. *Dramaturgie de Villiers de l'Isle-Adam*. Paris : Éditions l'Harmattan, 2002.

KNOWLES, D. *La réaction idéaliste au théâtre depuis 1890*. Genève : Slatkine Reprints, 1972.

LOSCO-LENA, M. *La scène symboliste (1890 - 1896). Pour un théâtre spectral*. Grenoble : Ellug, 2010.

LOSCO, M. « Improbable Axël ». In: PONCET, H. (Org). *Impossibles théâtres. XIX<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècles*. Chambéry: Éditions Comp'Act, 2005, p. 131-140.

LOUETTE, J-F. « Impossible e[s]t théâtral ». In: PONCET, H. (Org). *Impossibles théâtres. XIX<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècles*. Chambéry: Éditions Comp'Act, 2005, p.26-40.

LÖWY, M. *Revolta e melancolia*. O Romantismo na contramão da modernidade. Trad. Guilherme de Freitas Teixeira. Petrópolis: Ed. Vozes, 1995.

MALLARMÉ, S. *Œuvres Complètes*. Paris: NFR, 1945.

MATOS, F. Prefácio. In: DIDEROT, D. *Discurso sobre a poesia dramática*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.

MICHAELIS. *Dicionário prático da língua portuguesa*. 1ª ed. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2005.

MICHAUD, G. *Message Poétique du Symbolisme*. Paris: Librairie Nizet, 1966.

MORETTO, F. *Caminhos do decadentismo francês*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

MORIN, E. *O Homem e a Morte*. Trad. João Guerreiro Boto. Lisboa: Publicações Europa-América, 1970.

NAUGRETTE, F. « Villiers et le drame romantique ». *Revue Littératures*. Toulouse, v.71, p. 17-29, 2014.

\_\_\_\_\_. « Publier *Cromwell* et sa Préface: une provocation fondatrice ». In: PONCET, H. (Org). *Impossibles théâtres. XIX<sup>e</sup> – XX<sup>e</sup> siècles*. Chambéry: Éditions Comp'Act, 2005, p.26-40.

\_\_\_\_\_. *Le théâtre romantique*. Histoire, écriture, mise en scène. Paris: Édition du Seuil, 2001.

PARISSE, L. « La Révolte. Une écriture vers la scène. Théâtralité et métathéâtralité ». *Revue Littératures*. Toulouse, v.71, p. 45-58, 2014.

PEACOCK, R. *Formas da literatura dramática*. Trad. Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968.

RAITT, A. *Villiers de l'Isle-Adam. Exorciste du réel*. Paris : J. Corti, 1987.

\_\_\_\_\_. *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement Symboliste*. Paris: J. Corti, 1986.

RAITT, A; CASTEX, P-G. Notes sur VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A. comte de. *Œuvres complètes*. Paris: Éditions Gallimard, 1986. 2t. (Bibliothèque de la Pléiade)

REVUES LITTÉRATURES. Villiers de l'Isle-Adam. *Le théâtre et ses imaginaires*. Présentation par Pierres Glaudes et Bertrand Vibert. Grenoble: Presses universitaires du Midi, n.71, 2014.

ROSENFELD, A. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: \_\_\_\_ *Texto/ Contexto* I. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996, p. 75-97.

ROBICHEZ, Jacques. *Le symbolisme au théâtre*. Lugné-Poe et les débuts de l'Œuvre. Paris: Arche Éditeur, 1957.

RYNGAERT, J-P. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SARRAZAC, J-P. (Org.). Sete observações sobre a possibilidade de um trágico moderno – que poderia ser um trágico (do) quotidiano. Trad. Lara Moler. *Pitágoras 500*. São Paulo, vol. 4, p.1-15, 2013.

\_\_\_\_\_. *Léxico do drama moderno e contemporâneo*. Trad. André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2012.



\_\_\_\_\_. *O outro diálogo*. Elementos para uma poética do drama moderno e contemporâneo. Trad. Luís Varela. São Paulo: Ed. Licorne, 2011.

SCARDELLA, R. *Surfaces et profondeur dans l'univers imaginaire de Villiers de l'Isle-Adam*. 1992. 250f. Tese (Doutorado em Língua e Literatura Estrangeira) – Università degli studi di Verona, Fasano.

SCHOPENHAUER, A. *O mundo como representação* (III parte). Assessoria de Rubens Rodrigues Torres Filho. Trad. Wolfgang Leo Marr e Maria Lúcia Cacciola. São Paulo: Ed. Victor Civita, 1985. (Os pensadores)

SIMON, S. *Le chrétien malgré lui ou la religion de Villiers de l'Isle-Adam*. Paris : Découvrir, 1995.

SISCAR, M. Posfácio. In: VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A. conde de. *Axël*. Tradução de Sandra M. Stroparo. Curitiba: Editora da UFPR, p.200-236, 2005.

STEINER, G. *La mort de la tragédie*. Traduit de l'anglais par Rose Celli. Paris: Éditions du Seuil, 1965.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno [1881-1950]*. Trad. Luis Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

UBERSFELD, A. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Paris : Éditions du Seuil, 1996.

VIBERT, B. Préface à VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A., comte de. *La Révolte*. Grenoble : Ellug, 1998.

\_\_\_\_\_. *Villiers, l'inquisiteur*. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1995.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A., comte de. *Axël*. Trad. Sandra M. Stroparo. Curitiba: Editora da UFPR, 2005.

\_\_\_\_\_. *A Eva futura*. Trad. Ercília Grünwald. São Paulo: Edusp, 2001.

\_\_\_\_\_. *La Révolte*. Préface et notes de Bertrand Vibert. Grenoble: Ellug, 1998.

\_\_\_\_\_. *Œuvres complètes*. Édition établie par Alan Raitt et Pierre-Georges Castex avec la collaboration de Jean-Marie Bellefroid. Paris: Éditions Gallimard, 1986. 2t. (Bibliothèque de la Pléiade)

\_\_\_\_\_. *Correspondance générale et documents inédits*. Paris : Mercure de France, 1962, p. 94.

\_\_\_\_\_. *Élèn*. Préface de Adolphe Van Bever. Paris : G. Grès, 1918.

\_\_\_\_\_. *Morgane*. Saint-Brieuc : Guyon Francisque, 1866.

WILSON, E. *O Castelo de Axël: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930*. Trad. José Paulo Paes. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

## OBRAS CONSULTADAS

ADORNO, T. Palestra sobre lírica e sociedade (1957). In: *Notas de literatura I*, trad. Jorge de Almeida, São Paulo: 34, 2003, pp. 65-89.

ANSELMO, B. *L'amour decadent em dramas de Villiers de l'Isle-Adam e Maurice Maeterlinck*, 2013, 165f, Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2013.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BENJAMIM, W. *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre a literatura e história da cultura*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CALVINO, I. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Cia das Letras, 2000.

CARLSON, M. *Teorias do teatro*. Estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Trad. Gilson de Souza. São Paulo: Ed. Unesp, 1997.

DOMINGOS, N. *A tradução poética: Contes Cruels de Villiers de l'Isle-Adam*, 2009, 278f, Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009.

\_\_\_\_\_. *O universo simbólico em Contes Cruels de Villiers de l'Isle-Adam*, 2005, 159f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2005.

ELIOT, T. S. Função Social da Poesia. In: *De poesia e poetas*. São Paulo: Brasiliense, 1991. (p. 25-37)

FOUCAULT, M. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2000.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise Curioni e Dora da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

LIMA, L. *Vida e Mimesis*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

LUKACS, G. O romance como epopeia burguesa. Trad. Letizia Zini Antunes. *Ad Hominen*. São Paulo, Estudos e Edições Ad. Hominen, n.1, p. 87-136, 1999.

PEYRE, H. *Qu'est-ce que le Symbolisme?*. Paris: PVF, 1974.

TODOROV, T. *Les genres du discours*. Paris: Éditions du Seuil, 1992.

UBERSFELD, A. *Para ler teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VOLPI, F. *O niilismo*. Trad. Aldo Vannuchi. São Paulo : Ed. Loyola, 1999.

ANEXO

COMPTE RENDU  
VIA<sup>350</sup> : ATELIER DE DRAMATURGIE AU PLATEAU  
19 janvier 2017

La journée de préfiguration du programme « Villiers de l'Isle-Adam, dramaturgie au plateau » s'est tenue le 19 janvier 2017 à l'université Paris-Nanterre, en présence de 11 artistes et de 3 universitaires à vocation de dramaturges (Quentin Rioual, Bertrand Vibert, Lígia M. P. de Pádua Xavier).

Organisation de la journée

10h-13h : II, 10 de Morgane vs. II, 11 du Prétendant

(1h de préparation, 1h de passage et de reprise, 1h de discussion)

14h-17h : 1 scène par équipe, au choix

(Scènes choisies en amont de la journée : I, 11 ; III, 8 ; IV, 12-13-15)

(1h de préparation, 1h de passage et de reprise, 1h de discussion)

17h-18h : échange entre les membres du comité organisateur

Souvent les équipes ont cherché à augmenter leur temps de préparation, ce qui a obligé à réduire à la fois le temps de passage, de reprise et le temps de discussion. Pour la prochaine journée : une convocation à 9h30 paraît nécessaire afin de travailler dès 10h. Les temps de travail (3x1h) et de pause (déjeuner d'1h30) paraissent convenables mais ils doivent être tenus avec une souplesse rigoureuse : ne pas brusquer les équipes au risque de les mettre mal à l'aise tout en les invitant à faire confiance à l'improvisation ! Le temps de discussion en fin de journée pourrait davantage s'ouvrir aux artistes (30 min.) tout en laissant au comité organisateur le temps de revenir, pour lui-même, sur l'organisation de la journée. Deux jours de travail avec les équipes semblent possibles, tout en gardant le rythme par journée actuel afin de conserver une même densité d'échange. Cependant, l'élargissement à deux journées implique d'autres modalités d'organisation et de financement, qui pourront être considérées à la suite de la prochaine journée de travail.

Une véritable intercompréhension

Il faut noter tout d'abord que les trois équipes présentes (2x4 + 1x3) ont été vivement intéressées par les opportunités qu'offrait la dramaturgie de Villiers, tout comme par le format de travail proposé. On pourrait le qualifier d'équilibré dans la mesure où certaines équipes ont manifesté leur intérêt pour un temps de travail à la table plus conséquent quand d'autres auraient souhaité que ce soit le temps de travail au plateau qui soit allongé. La journée a ainsi permis d'entrer dans les processus de création respectifs, mettant en valeur les manières de travailler propres aux metteur.e.s en scène : travail à la table sur le détail, travail à la table avec passage rapide au plateau, travail d'instinct sur le texte... Plurielles, ces manières ont semblé toutes légitimes pour aborder les pièces de VIA. Les discussions en amont ou en aval des propositions scéniques ont prouvé l'intérêt réciproque d'échanges entre dramaturges et interprètes. Le comité organisateur se félicite du dialogue approfondi entre praticien.ne.s et chercheurs, rendu possible par cette journée de dramaturgie au plateau. Il est heureusement surpris de l'affection présentée pour la dramaturgie de VIA, dont la variété a été mise en avant. La plasticité des structures dramatiques, des possibilités dramaturgiques, la plasticité des personnages et la possibilité d'approches contradictoires tendent à légitimer l'entreprise éditoriale qu'est celle de la réédition du Théâtre complet de VIA. Les équipes dans leur ensemble ont fait preuve d'une grande ouverture aux questions dramaturgiques comme aux questions d'ordre terminologique

---

<sup>350</sup> VIA: abréviation de Villiers de l'Isle-Adam

(« décidément »), historique (la famine après 1870), philologique, stylistique ou encore rythmique (ponctuation). Les références aux séries (House of Cards, Game of Thrones) et à l'opéra (Don Giovanni) ont constitué des modalités d'approche dramaturgique récurrentes pour certains enjeux de *Morgane* et du *Prétendant*. La série télévisée contemporaine présenterait-elle ainsi des effets dramaturgiques propres dont le mélodrame pouvait donner une idée ? La série télévisée comme spectacle populaire ne deviendrait-elle pas l'avatar le plus sûr du mélodrame ?

#### La spécificité de la dramaturgie de VIA

Les différents essais au plateau ont permis de mettre en lumière les ruptures de registres existant dans *Morgane*. Elles sont apparues aux équipes artistiques moins comme des freins que comme des endroits de jeu possible. Cette idée a conduit le comité organisateur à imaginer qu'entre la dramaturgie romantique de Victor Hugo et la dramaturgie symboliste, il y aurait ainsi eu place pour un théâtre – celui de VIA – qui ne serait pas une resucée des poncifs romantiques mais qui inventerait son propre espace de jeu. Ne serait-ce pas là l'intérêt de l'écart avec Hugo – ou VIA ne fait-il pas ce que Hugo a dit faire et n'a pas fait ? Chez VIA, il y aurait ainsi un espace de jeu plus ouvert, encore plus fêlé que dans le drame hugolien. Si, chez Hugo, les registres fonctionnent par opposition, ne pourrait-on pas dire que, chez VIA, ils fonctionnent davantage par discordance ou dissonance ?

#### Une tension dialectique entre *Morgane* et *Le Prétendant*

S'agissant de la relation entre *Le Prétendant* et *Morgane*, les essais au plateau ont mis en lumière une tension entre les deux qui, plus que de favoriser l'une ou l'autre des pièces, conduit à l'idée d'un croisement possible voire nécessaire des deux. Ainsi Raitt et Castex auraient eu raison de mettre en évidence *Le Prétendant*. La pièce permet d'observer la consolidation de certaines orientations dramaturgiques de *Morgane*. Mais elle appauvrit aussi la dimension shakespearienne de *Morgane*, ce dont Raitt et Castex se félicitent, à tort selon nous. Le jeu de comparaison entre la scène II, 10 de *Morgane* et la scène II, 11 du *Prétendant* a, par exemple, permis de réfléchir à la suppression de certaines trouvailles dramaturgiques, comme celles qui font du mot « famine » la chute d'une énigme de stratégie de guerre préparée par des effets dilatoires. Était-ce une trop grosse ficelle ? Il a été rappelé à juste titre qu'entre l'écriture de *Morgane* (1866) et celle du *Prétendant* (1876), les Parisiens ont connu la famine. Était-elle trop dure à entendre pour un public qui l'avait connue ? Était-ce ainsi une manière de ne pas rompre l'empathie du public avec *Morgane* qui, ici, propose d'affamer le peuple pour prendre le pouvoir ?

#### Conclusion

Les éléments de compte rendu précédents tendent à présenter, sans les épuiser, les motifs d'enthousiasme et d'intérêt à la tenue de temps de dramaturgie au plateau dans le cadre de la publication du Théâtre complet de Villiers de l'Isle-Adam. L'objectif proposé aujourd'hui est de tenir, chaque année, une journée consacrée à une œuvre. Dans la suite du document, je laisse à votre curiosité ma prise de notes qui dira des choses que ne dit pas ce bref compte rendu.

Quentin,  
à partir des réflexions échangées  
en fin de la journée  
avec Bertrand et Lígia.