



A CRISE DA MIMESIS ARISTOTÉLICA NA POESIA DRAMÁTICA DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

Lígia Maria Pereira de Pádua Xavier¹

RESUMO: Se na Antiguidade Clássica a relação poeta/leitor era estreita já que todos compactuavam do mesmo valor moral e estético, transmitido pelo conceito aristotélico de mimesis, na segunda metade do século XIX essa relação sofre um colapso, pois a arte não almeja a representação, nem a comunicação, mas sim, a expressão do eu lírico. E é justamente na recusa do tratamento mimético da realidade que o teatro villieriano se coloca e se faz poesia dramática, dando voz aos anseios mais profundos do eu. O objetivo desse trabalho é apresentar os aspectos importantes da obra dramática de Villiers que o fazem se destacar como um dos desbravadores do *théâtre de la parole* e, em última instância, do teatro moderno francês.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura francesa; Simbolismo; Poesia dramática; Villiers de l'Isle-Adam.

¹ Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Estudos Literários pela Unesp (Campus de Araraquara); docente no Centro Universitário UNIFAFIBE (Bebedouro) e professora de francês na escola *Bonjour Paris* (Ribeirão Preto); lmpp23@yahoo.com.br



LA CRISE DE LA MIMESIS ARISTOTELIQUE DANS LA POESIE DRAMATIQUE DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

RESUME : Si dans l'Antiquité Classique la relation poète/lecteur était proche puisque tous deux partageaient les mêmes valeurs esthétiques et morales, transmis par le concept aristotélique de mimésis, dans la seconde moitié du XIX^e siècle cette relation s'est effondrée car l'art n'aspire plus la représentation ni la communication, mais l'expression du 'je' lyrique. Et c'est justement par le refus du traitement mimétique de la réalité que le théâtre de Villiers s'impose et devient poésie dramatique tout en permettant l'expression des aspirations les plus profondes de l'être. Ainsi le but de ce travail est-il de présenter les aspects les plus importants de l'œuvre dramatique de Villiers qui font de lui un des pionniers du théâtre de la parole et, par extension, du théâtre moderne français.

MOTS-CLÉS : Littérature française, Symbolisme, poésie dramatique, Villiers de l'Isle-Adam

INTRODUÇÃO

Villiers de l'Isle-Adam, renomado *conteur*, permanece um dramaturgo desconhecido e considerado "menor", muito embora tenha sido no domínio teatral o mais inventivo na sua época (como o reconhecem seus contemporâneos, o poeta dramático belga Maurice Maeterlinck e o célebre poeta francês Stéphane Mallarmé), pois ele foi um dos desbravadores do *théâtre de la parole* e levou às últimas consequências a *Gesamtkunstwerk*, o projeto wagneriano de fusão das artes.

Todavia, esse tipo de teatro não obteve sucesso com o público e Villiers foi muito criticado por seu estilo diletante e *phraseur*. Dessa forma, ele renuncia ao palco e insiste na leitura de suas peças mesmo mantendo todas as indicações cênicas. Ora, se, como afirma Geneviève Jolly (2002), foi no teatro que Villiers deixou seu maior legado, por quê suas obras dramáticas permaneceram desconhecidas até mesmo no ambiente acadêmico?

O objetivo desse trabalho não é responder prontamente a esse questionamento, mas lhe lançar alguma, investigando o contexto estético-literário do final do século XIX em que Villiers se situa, pois é justamente nesse momento que o conceito aristotélico de mimesis passa a ser questionado e a arte passa a não mais subordinar-se à representação, fazendo com que o Simbolismo encontre um terreno fértil para florescer. Muito embora não pertencesse a esse movimento, ele foi um grande inspirador, sobretudo no que concerne ao tratamento poético de temas como a morte, a busca pela evasão, o conflito entre o real e o Ideal – temas estes muito caros aos simbolistas.



Assim sendo, na primeira parte do trabalho, usarei como aporte teórico o texto “As reflexões sobre o romance moderno” de Anatol Rosenfeld (1996) fazendo-o dialogar com o livro *Teoria do drama moderno* (2001) de Peter Szondi, pois, ambos flagram os aspectos inerentes à crise da mimesis aristotélica na arte moderna que começou no fim do século XIX e se radicalizou no século XX. No entanto, se Rosenfeld o faz trazendo para a discussão a pintura, o teatro e mais detidamente a literatura focando-se nos primórdios e em meados do século XX, Szondi restringe-se ao teatro e prioriza o fim do século XIX e o início do século XX. A leitura de ambos, bem como a releitura da “Poética” (2005) de Aristóteles e a *Mimesis* de Auerbach (2009), ajuda a refletir sobre a questão acima colocada. Nas partes subsequentes, farei a apresentação de alguns aspectos da poesia dramática villieriana e usarei alguns excertos da peça *La Révolte* analisando-os à luz dos pontos discutidos anteriormente.

A CRISE DA MIMESIS ARISTOTÉLICA

O drama, 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 essa 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: 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 (2001: 29).

Com a supressão do prólogo, do coro, do epílogo, o diálogo tornou-se, por excelência, o veículo dessas relações instaurando-se como o único componente da tex-



tura dramática. Todavia, 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: 30-31, grifos nossos).

Tal fenômeno poderia equiparar-se às características que Rosenfeld atribui ao romance realista do século XIX:

No romance do século passado a perspectiva, a plasticidade das personagens e **a ilusão da realidade** foram criadas por uma espécie de truque: **o romancista onisciente**, adotando por assim dizer uma visão estereoscópica ou tridimensional, enfocava as suas personagens logo de dentro, logo de fora, conhecia-lhes o futuro e o passado empíricos, biográficos, situava-as num ambiente de cujo plano de fundo se destacavam com nitidez, realçava-lhes **a verossimilhança** (aparência da verdade). [...] **O narrador**, mesmo quando não se manifestava de um modo acentuado, **desaparecendo** por trás da obra como se esta se narrasse sozinha, impunha-lhe uma ordem que se assemelhava à projeção a partir de uma consciência situada fora ou acima do contexto narrativo (ROSENFELD, 1996: 91-92, grifos nossos).

Assim sendo, em ambos os casos, o processo mimético é levado a cabo com a omissão do dramaturgo/diretor do drama e do romancista/narrador do romance de modo a favorecer, por parte do espectador/leitor, a ilusão de uma realidade dada. No entanto, se no romance o que conduz a história é a passagem do tempo, no teatro, o é o espaço; cria-se, dessa forma, o “palco mágico”²:

² 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.



[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: 31, grifo nosso).

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

Aristóteles já defendia que “a tragédia é a imitação duma ação acabada ou inteira” (2005: 26), ou seja, diferentemente da épica, deveria conter uma só fábula, um só acontecimento. Para Szondi, 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” (2001: 31-32). 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 que se trata 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: 32).

A exigência dessa unidade advém sobretudo do fato de 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 cheque a ilusão da originalidade da ação. Nesse intento, a unidade de lugar é igualmente requerida pois, “o entorno espacial deve ser eliminado da consciência do espectador” (SZONDI, 2001: 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. No entanto, no final do século XIX, o conceito de mimesis aristotélica é questionado em todos os segmentos artísticos amplamente influenciados pelas grandes transformações socioeconômicas que reverberaram estética e filosoficamente na estrutura da organização social e psicológica do indivíduo.

Com o progresso científico e 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. Assim, o indivíduo se isola e se fecha em si mesmo; essa ruptura das participações remete ao isolamento.

No domínio artístico, também se testemunha uma situação que faz eco à crise social: 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 (processo iniciado com a Revolução Romântica no século XVIII), já que a arte não almeja a representação, nem a comunicação, mas sim, a expressão do eu lírico. Rosenfeld atribui a esse fenômeno o termo “desrealização”³ 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).

Não mais sujeito à verossimilhança aristotélica⁴, o drama também se desvincula da regra das três unidades, tão cara ao teatro clássico francês, e estabelece um novo conceito de teatro, afeito às revoluções artísticas da época. Szondi, 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” (2005: 93), 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 intrassubjetivas.

É justamente na recusa do tratamento mimético da realidade mesquinha e materialista que o teatro villieriano se coloca e se faz poesia dramática, dando

³ “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” (ROSENFELD, 1996: 76).

⁴ “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).



voz aos anseios mais profundo do eu, liberando seus fantasmas e desejo de reconciliação com o cosmo.

Na sequência, serão apresentados alguns aspectos importantes da obra dramática villieriana que o fazem se destacar como um dos desbravadores do *théâtre de la parole* e, em última instância, um dos influenciadores do teatro moderno francês.

ASPECTOS DA POESIA DRAMÁTICA VILLIERIANA

Jean-Marie-Mathias-Philippe-Auguste, o conde de Villiers de l'Isle-Adam, nasceu em Saint-Brieuc, França, em 7 de novembro de 1838 e morreu em Paris, em 18 de agosto de 1889. Ele é tido como um dos principais autores da segunda metade do século XIX, tendo frequentado em Paris diversos círculos literários, onde encontrou contato com Baudelaire, Alexandre Dumas, Mallarmé e com os pintores Courbet e Manet. Alcançou certa notoriedade com a publicação dos *Contes cruels* em 1883 e é apontado como uma referência para o movimento simbolista-decadentista. 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:

Muitos dos dramaturgos idealistas do final do século seguiram o exemplo de Villiers escolhendo temas filosóficos áridos e recusando-se a respeitar as convenções cênicas tais como existiam no teatro habitual, de forma que suas peças foram ainda, freqüentemente, menos aptas à representação que Axël (1956: 58).

Por sua vez, 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 ao 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 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 ascese, de sublimar a realidade tangível com propósito de atingir o Absoluto, reivindicando assim, uma nova modalidade de teatro, a do teatro filosófico de cunho idealista. Essa modalidade foi alcunhada pelo renomado diretor de teatro Lugné-Poe de *teatro santuário*, fazendo menção a um espaço de meditação, divergindo da concepção de teatro da soci-



idade francesa da época, habituada às sisudas regras do teatro clássico que imperaram absolutas por séculos na França.

Dessa maneira, a forma dramática não responde mais à forma canônica que se desenvolve a partir da linearidade, da cronologia dos acontecimentos, sendo 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 poesia⁵. 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 da poesia, uma vez que a estética simbolista proclama a *arte total*, ou seja, a não divisão da literatura em gêneros distintos.

O teatro de Villiers se inscreve nessa mutação, como o mostram a busca de uma forma entre as formas teatrais preexistentes, a contaminação da escrita dramática por aquelas do romance e do poema ou ainda, a disfunção do diálogo ou da relação inter-humana no presente (SZONDI, 2001: 81).

Desse modo, o dramaturgo também se faz poeta, pois 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. Como 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 (2010: 40).

Os simbolistas, a exemplo de Villiers, alargaram as fronteiras tradicionalmente estabelecidas entre os gêneros literários e colocaram a poesia em cena. Dessa forma, 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: 69, tradução nossa⁶).

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,

⁵ 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: 27).

⁶ « 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. »



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, parágrafos) e com as suas indicações cênicas exigindo uma elaboração interpretativa tanto do leitor quanto do espectador. Assim, o trabalho linguístico efetua-se simultaneamente em vários planos, como foi anteriormente citado, conjugando imagens verbais e materiais. A palavra poética é também reivindicada uma vez que ela, ao restituir a dimensão interior do discurso 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.

Esse teatro exige, assim, 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 do monólogo e dos devaneios conotam essa emergência do psiquismo, da subjetivação do diálogo, pois a palavra assim como a arte não tem mais como finalidade comunicar, mas sugerir, selando desse modo a crise do drama, reflexo da 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, como atesta Auerbach:

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 só após a sua morte, muitos, em vida, só junto a uma comunidade muito restrita (2009: 449).

Dessa maneira, como foi anteriormente mencionado, Szondi (2001) proclama a crise do drama ocasionada pela exclusão do homem das relações inter-humanas, relegando-o à solidão. Como consequência, o diálogo, enquanto componente absoluto da estrutura dramática tradicional, cede ao apelo do lirismo e torna-se um receptáculo de reflexões monológicas.

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: 50).



O poeta dramático, da mesma forma, se serve da palavra poética, pois ela pressupõe um leitor/espectador, mas, ela 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 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 divertir, mas a de “tocar” o espectador no seu mais profundo eu, e de fazê-lo viver, por meio de um espetáculo, uma experiência completa, física e intelectual (JOLLY, 2002: 89, tradução nossa⁷).

A título de exemplo, trarei a seguir uma peça de Villiers que traz em sua constituição alguns dos aspectos anteriormente discutidos.

LA RÉVOLTE, O DRAMA EM PROSA

Encenada cinco vezes em maio de 1870 (sendo a primeira em 6 de maio desse mesmo ano no Théâtre de Vaudeville, em Paris), *La Révolte* é um drama em um ato, em prosa, composto de 3 cenas. Considerada “perigosamente subversiva”, a peça foi objeto de uma “querela” literária que se faz testemunhar pelo prefácio no qual Villiers rebate as críticas desfavoráveis a ela em todos os aspectos: formais, contextuais e ideológicos.

Poderia eu guardar esta ilusão legítima ao pensar que *La Révolte* (mesmo com as proporções tão restritas deste drama) é a primeira tentativa, o primeiro ensaio, arriscado 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: 29, tradução nossa).

⁷ « 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. »



Segundo Bertrand Vibert (1998), mesmo que ele ainda passe despercebido, o teatro de Villiers manifesta de maneira consciente desde 1860 e, sobretudo a partir de 1870 com *La Révolte*, a primeira tentativa (a mesma palavra empregada no prefácio) de uma profunda renovação que iria culminar anos mais tarde em duas direções opostas: a do teatro naturalista, preconizado por Zola, e a de um teatro idealista que se desenvolveria com o trabalho de Paul Fort e de Lugné-Poe depois de sua morte, em 1889.

Para Vibert (1998), a peça em questão rompeu radicalmente com a cena realista da época – dominada por um teatro burguês conformista com as regras e fórmulas, que tinham como único objetivo ter sucesso junto ao público – colocando Villiers no posto de precursor do teatro moderno:

Antes de Maeterlinck pelo sonho e Jarry pelo riso – tão incoerente que possa parecer essa aproximação – Villiers desempenha o papel de precursor, ele que não cessou de desejar o advento de um teatro moderno. É assim que a partir do fim de 1880, Villiers foi reconhecido pela jovem geração simbolista como um mestre incontestável, que fizera de *Axël* sua “Bíblia” (1998:75, tradução nossa)⁸.

Ao colocar um casal burguês – Félix e Élisabeth – em cena, Villiers, ao mesmo tempo, apela à empatia do público (majoritariamente formado por gente desta mesma estirpe) e submete sua peça ao seu severo escrutínio visto que os valores materialistas são aí fortemente negados e rechaçados. Entretanto, Villiers, como mostra o excerto do prefácio, não parecia pretender escrever uma peça para agradar ao filistinismo burguês, pelo contrário, ele se propôs a “quebrar suas pretensas regras desonrosas” e seu propósito foi atingido com sucesso pois, se de um lado, a peça suscitou a hostilidade dos acomodados à cena burguesa, de outro, inspirou aqueles que ansiavam por uma nova estética. No final das contas, o título já era um indício de seus propósitos e prenunciava o que estava por vir.

A PEÇA

O cenário, o enredo, os diálogos restringem-se, em um primeiro momento, à banalidade da cena⁹: no centro do palco, um casal de burgueses – Félix, um banqueiro e a sua mulher, Élisabeth, dona de casa que o ajuda na administração dos

⁸ « Avant Maeterlinck pour le rêve, et Jarry pour le rire – si incongru que puisse paraître le rapprochement – Villiers fait bien figure de précurseur, lui qui ne cessera de ses vœux l’avènement d’un théâtre moderne. C’est ainsi qu’à partir de la fin des années 1880, Villiers devait être reconnu comme un maître incontesté par la jeune génération symboliste, qui allait faire d’Axël sa ‘Bible’. »

⁹ Segundo a indicação cênica, ela se passa “em Paris, nos tempos modernos”.



negócios – conversa sobre finanças, problemas profissionais e domésticos. Ao longo da peça, faz-se notar que toda ação é fundada pelo discurso, ou seja, as personagens quase não se movimentam, tudo é enunciado.

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. 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:

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? Você se deixa impor, 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, você ficará doente.

Élisabeth, sorrindo

Oh! Vós sois tão bom...

(VILLIERS,1986: 20, tradução nossa).

Félix, por sua vez, – assumindo o posto de “eu épico” em detrimento do “eu dramático” – revela-se, por meio de solilóquios, como um representante da burguesia mesquinha e materialista, a quem Villiers desferia suas críticas mais ferrenhas. Para o banqueiro, todas as relações, mesmos as matrimoniais são intermediadas pelo capital:

Félix, a olhando com complacência

Aqui! ... – Tanto faz, eu posso dizer que eu tenho em você 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! ... **Você é uma excelente contadora; como mulher, parece que você é muito boa e nem um**



pouco besta, o que é alguma coisa. Enfim, como gênio laborioso, você passa minhas esperanças. Além disso, você é a doçura personificada. Não tenho nenhuma crítica a te fazer, nenhuma! ... E, **se seu tripliquei minha fortuna, eu posso dizer que é graças a você.** (Ele fuma e anda de um lado para o outro.)

Élisabeth, doce e sorridente

Que mulher não ficaria orgulhosa de tais elogios!

(VILLIERS,1986: 23-24, tradução e grifos nossos).

Porta-voz do filistinismo burguês, a fala de Félix é dominada por substantivos concretos e termos remetendo ao materialismo. Ao longo da peça, a personagem usa o termo “positivo” de diversas formas, sobretudo como advérbio de modo, refletindo o lugar de destaque que o Positivismo¹⁰ tinha no seu modo de viver – tal como podemos observar na citação acima. É interessante observar igualmente 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”.

Segundo Vibert (1998: 88), o casal da peça já rompe com todas as normas do verossímil e põe em cheque o seu caráter mimético: de um lado, Élisabeth que, mesmo de origem burguesa, transcende o estereótipo pela sua inteligência; de outro, Félix, o típico herói burguês que “não é nem suficiente, nem brutal, nem mesmo cínico. Simplesmente um medíocre”.

Assim, até a metade da primeira cena, a mesma dinâmica discursiva se reproduz e Félix, por meio de solilóquios, revela sua mesquinhez ao enunciar lugares-comuns da fala burguesa: “Eu não gosto das montanhas muito altas, nem nas pessoas, nem na natureza. Eu prefiro, em todas as coisas, uma moderação honesta.” (VILLIERS,1986: 27, tradução nossa).

De repente, 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 deste ponto, há um rearranjo da dinâmica discursiva e a relação dialógica que, até então era encabeçada por Félix, reverte-se e Élisabeth, em um arroubo verborrágico, se pronuncia:

¹⁰ 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.



Élisabeth, impassível

Palavras? ... E com o que vós quereis que eu responda? Com o que vós me questionais? Eu só ouço **soar o dinheiro nas vossas palavras**: se as minhas são mais belas e mais profundas, compadecei-vos de mim! É uma maldição irreparável, mas enfim, é minha maneira de falar. – E depois, o que isso importa, afinal! Nós dois temos razão, eu vos digo! Mas, não se trata mais somente de ter razão aqui! – 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 humana) – 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: 40, grifos e tradução nossos).

Nota-se que a dinâmica do poder se rearranja e Élisabeth passa a ter o domínio quase exclusivo do discurso. Com isto, o tom das réplicas muda perceptivelmente e Élisabeth revela-se porta-voz do idealismo villieriano, que inspiraria os jovens simbolistas. Podemos notar na passagem acima que, de pouco a pouco, o substrato dos substantivos vai se distanciando da sua concretude para ascender a uma realidade simbólica e, ao considerar “todas as coisas do mais alto da sua realidade”, eles passam até mesmo a ser grafados de letra maiúscula, tal como o Mundo Ideal platônico. Dessa forma, o diálogo dá lugar ao solilóquio, não só em termos estruturais, mas também em termos orgânicos, pois o discurso não mais retrata as relações intersubjetivas, mas, dá vazão à expressão do seu eu mais profundo:

Quase imperceptivelmente, o diálogo inessencial transita desse modo para os solilóquios essenciais. Não constituem monólogos isolados, embutidos em uma obra dialógica; antes, a obra como um todo abandona neles o elemento dramático e se torna lírica. Pois, na lírica a linguagem possui uma evidência maior que no drama (SZONDI, 2001: 50).



Ecoando essas questões discursivas, a peça sela, alegoricamente, um confronto de forças entre as personagens: Félix simbolizaria, assim, a realidade tangível e material, o mundo burguês; já Élisabeth, o idealismo, o inefável, a necessidade de evasão para uma realidade plena. Ao dramatizar tal dialética filosófica, Villiers toma partido e o faz recorrendo ao lirismo como afirmação estética já que o teatro é seu lugar privilegiado de enunciação e tal como nota Vibert: “Se Élisabeth faz, com prazer, de seu idealismo uma arma ao serviço da sua ironia, ela sabe igualmente insuflar-lhe os traços do lirismo quando ela evoca os direitos imprescritíveis ao sonho” (1998: 93, tradução nossa¹¹).

Assim, ela parte nessa busca e abandona Félix, sua filha, sua casa, seu conforto e, também, seu lugar na sociedade; o marido, por sua vez, testemunha impassível e incrédulo a sua partida. Porém, no início da terceira cena, já no final da peça, ela volta resignada pela impossibilidade de mudar de vida por ser “Muito tarde!”.

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 algemas (VILLIERS, 1986: 52-53, tradução nossa).

Esse final seria extremamente infeliz se não estivesse em total sintonia com o niilismo simbolista e decadentista: Élisabeth, encarnando 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, a inação seria a única opção e ela acaba por se render:

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! (VILLIERS, 1986: 57, tradução nossa).

Notamos, assim, no excerto acima, a flagrante mudança de tom de Élisabeth que, ao voltar resignada, usa do argumento contábil para justificar-se junto ao marido. O termo ‘senso comum’ ali empregado remete-se, tal como nota Vibert em seu *Petit lexique villiérien* (1998, p. 100), a um termo da fraseologia burguesa que pertence ao paradigma da realidade tangível e material, tal como o senso comum a concebe. Ou seja, sua partida, seu direito de sonhar e galgar uma existência mais plena e superior não poderia ser concebida pelo senso comum burguês.

¹¹ « Si Élisabeth fait volontiers de son idéalisme une arme au service de l'ironie, elle sait également lui insuffler les accents du lyrisme lorsqu'elle évoque les droits imprescriptibles du rêve. »



E, assim o foi. Considerada como “subversiva”, um “monstro social”, “má esposa”, “mãe desnaturada”, Élisabeth afrontou em cena o senso comum burguês e, nem mesmo seu retorno, a poupou do seu severo escrutínio:

Ela se vai por razões incompreensíveis que seu retorno não compensa minimamente e, no final das contas, ela não é, por isso, menos ‘irrecuperável’ aos olhos do espectador burguês. Pois, se a sociedade se acomoda com o adultério, que ela condena hipocritamente, ela não pode, em contrapartida, aceitar a intransigência e a superioridade moral que levam Élisabeth a infringir suas leis, romper com ela e só a reintegrá-la em aparência: crime imperdoável entre todos! (VIBERT, 1998: 77, tradução nossa¹²).

Taxada como imoral e inapropriada para a cena, *La Révolte* causa grande comoção junto ao público e aos críticos. Villiers a defende, mas ela acabaria sendo uma entre várias de suas obras que seriam rejeitadas. Finalmente, tal como Élisabeth, ele se resigna e renuncia ao palco insistindo na leitura de suas peças, mesmo mantendo todas as indicações cênicas. Anos depois, tal como ele previu no prefácio, a peça ganhou o público, passou a ser encenada diversas vezes e ganhou espaço permanente no repertório da *Comédie Française*. Porém, tal como lembra Raitt:

Na época de sua criação, ela tomava com tanta veemência a direção oposta de todas as opiniões em voga que o fracasso era inevitável. Esta obra incomoda e é o que Villiers queria. Mas, um público ligado ao seu conforto intelectual não podia suportar ao ver-se insultado e humilhado na pessoa de Félix (1987:110).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Villiers de l’Isle-Adam viveu em uma época impregnada de materialismo e de racionalismo advindos dos ideais de progresso e da nova ordem econômica e social que se instaurava, o capitalismo; por meio de sua obra, ele 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 pela filosofia neoplatônica das correspondências (irradiada pela poética baudelai-

¹² « Elle s’en va pour des raisons incompréhensibles que son retour ne rachète aucunement, et, au bout de compte, elle n’en est pas moins ‘irrecupérable’ aux yeux du spectateur bourgeois. Car si la société s’accommode de l’adultère qu’elle condamne hypocritement, elle ne peut en revanche accepter l’intransigeance et la supériorité morale qui poussent Élisabeth à enfreindre ses lois, rompre avec elle et ne la réintégrer qu’en apparence : crime irrémissible entre tous! »



riana), ele procurava a essência através das aparências, de modo a transcender o mundo sensível, 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 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, 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 filosofia neoplatônica.

Assim, o não reconhecimento da sua importância como dramaturgo talvez poderia ser explicado pelo fato de sua obra ter sido confeccionada em um momento que o drama realista burguês ainda imperava absoluto, sobretudo no teatro francês. Embora incompreendido e considerado impróprio para cena, ele conservou as indicações cênicas, esperando, talvez, que a posteridade pudesse compreendê-lo melhor que os contemporâneos, ainda apegados à concepção de mimesis aristotélica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

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.

JOLLY, G. *Dramaturgie de Villiers de l'Isle-Adam*. Paris : L'Harmattan, 2002.

RAITT, A. W. *Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement symboliste*. Paris: J. Corti, 1956.

_____. *Villiers de l'Isle-Adam, Exorciste du réel*. Paris : J. Corti, 1987.

ROSENFELD, A. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: *Texto/ Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 75-97.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno [1881-1950]*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001.

VIBERT, B. “La mélancolie de l’ange rebelle”. In : VILLIERS DE l’ISLE-ADAM, Auguste. *La Révolte*. Grenoble: Ellug, 1998.

VILLIERS DE l’ISLE-ADAM, Auguste. *Oeuvres complètes*. Paris : Gallimard, 1986.