



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

BEATRIZ MOREIRA ANSELMO

***L’AMOUR DÉCADENT* EM DRAMAS DE VILLIERS
DE L’ISLE-ADAM E MAURICE MAETERLINCK**

BEATRIZ MOREIRA ANSELMO

***L'AMOUR DÉCADENT* EM DRAMAS DE
VILLIERS DE L'ISLE-ADAM E MAURICE
MAETERLINCK**

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

Linha de pesquisa: Teorias e crítica do drama

Orientadora: Renata Soares Junqueira

Araraquara/SP
2013

À minha mãe, mestre de minhas letras primeiras,
e ao Wainer, coautor de nossa história,
eu dedico este trabalho.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Renata Soares Junqueira, minha orientadora, agradeço o incentivo, a confiança que depositou em mim e em meu trabalho, e as sugestões francas e precisas que muito contribuíram para o meu amadurecimento intelectual e pessoal ao longo desses oito anos de parceria.

À Profa. Guacira Marcondes Machado Leite, mestre exemplar, agradeço por todas as luzes que lançou neste e em outros trabalhos, e por me contagiar com seu amor pela literatura.

Ao Wainer do Santos Moschetta que, com seu amor incondicional, sua paciência e sua compreensão, torna os meus dias mais felizes.

Ao meu pai e aos meus irmãos, discretos e sinceros admiradores do meu trabalho.

Aos meus amigos, Márcia Francoso, Jassyara Conrado e Ricardo Marques, pela amizade verdadeira e pela companhia durante a minha trajetória.

Aos colegas e familiares.

À CAPES, pela bolsa de doutorado que me permitiu realizar as atividades de importância crucial para esta pesquisa.

À *Bibliothèque littéraire Jacques Doucet – Bibliothèque de l'Université de Paris - Sorbonne* – especialmente ao Monsieur Paul Cougnard, por me abrir os Fundos Literários de Villiers de L'Isle-Adam, Maurice Maeterlinck e Stéphane Mallarmé, para que eu realizasse minhas investigações, entre os meses de novembro e dezembro de 2012.

Ao Prof. Joris de Zutter, coordenador do centro de pesquisas do *Cabinet Maeterlinck*, situado em Gand, Bélgica, por me receber e permitir o meu acesso à biblioteca e ao

universo particular de Maurice Maeterlinck.

Ao Monsieur Pieter-Jan Lachaert, coordenador de pesquisas dos *Archives de la ville de Gand*, Bélgica, por permitir que eu tomasse contato com os manuscritos de Maurice Maeterlinck.

Às Professoras Guacira Marcondes Machado Leite e Milca da Silva Tscherne, pela leitura cuidadosa do meu trabalho na ocasião do Exame de Qualificação de Tese de Doutorado em Letras, e pelas sugestões pertinentes que direcionaram o encerramento desta tese.

Aos profissionais da Faculdade de Ciências e Letras do *campus* da UNESP de Araraquara.

A todos deixo aqui os meus sinceros agradecimentos.

Estética do desalento

Já que não podemos extrair beleza da vida, busquemos ao menos extrair beleza de não poder extrair beleza da vida. Façamos da nossa falência uma vitória, uma coisa positiva e erguida, com colunas, majestade e aquiescência espiritual.

Se a vida [não] nos deu mais do que uma cela de reclusão, façamos por onamentá-la, ainda que mais não seja, com as sombras de nossos sonhos, desenhos a cores mistas esculpindo o nosso esquecimento sobre a parada exterioridade dos muros.

Como todo o sonhador, senti sempre que o meu mister era criar. Como nunca soube fazer um esforço ou activar uma intenção, criar coincidiu-me sempre com sonhar, querer ou desejar, e fazer gestos com sonhar os gestos que desejaria poder sonhar.

Fernando Pessoa - Livro do desassossego

RESUMO

Esta tese pretende traçar as linhas principais de um quadro representativo da relevância do tema do *amour décadent* em obras dramáticas do *fin-de-siècle*, a partir do rastreamento de elementos característicos da expressão do amor em poetas-dramaturgos que, de alguma forma, estiveram vinculados à literatura simbolista-decadentista. Para isso, toma-se como ponto de partida a análise do drama lírico *Axël* (1986), do poeta-dramaturgo francês Conde de Villiers de L'Isle-Adam (1840-1889), que marcou a literatura moderna com a emblemática personagem Axël de Auërsperg, o príncipe dos decadentes, conhecido por rejeitar não só a vida real, mas também os prazeres do amor em favor do Absoluto e do Amor Eterno. Villiers de L'Isle-Adam partilha com os poetas simbolistas-decadentistas o sentimento de desprezo dos valores burgueses da sociedade moderna. Foi com o olhar crítico e com a amargura do poeta maldito que esse francês, contrariando a tendência romanesca realista-naturalista de histórias de amor bem sucedidas, imprimiu ao amor trágico entre Sara e Axël a expressão do desejo do Amor Ideal: um sentimento sublime, distante da vulgarização dos interesses sócio-econômicos de sua época. Nem mesmo a bela e atraente Ève Sara foi capaz de persuadir o jovem príncipe a regozijar-se com os prazeres da vida real. A decisão de Axël de deixar a vida e seus prazeres e de não consumir o amor carnal é consciente e prova a sua impossibilidade de se adequar à vil realidade circundante. Outra obra, também importante no que concerne à expressão do sentimento amoroso na literatura simbolista-decadentista, é a peça *Pélleas et Mélisande* (1904) do poeta dramático belga, Maurice Maeterlinck (1862-1949), seguidor dos passos de Villiers de L'Isle-Adam. Essa obra, apesar de aparentar um certo apego à tradicional temática trágico-amorosa romântica, contém técnicas compatíveis com o drama estático que são muito apropriadas às aspirações do teatro simbolista. Há nos textos dos dois autores citados – textos destinados ao palco teatral – a negação do amor real em função da busca do Eu e do Amor Absolutos. Tal aspecto amoroso está relacionado ao tema do amor decadente, cuja idéia central advém do conceito de amor ideal de Platão: um amor essencialmente puro, desprovido de paixões, que não se fundamenta em interesse, mas tão-somente em virtudes. Por não se sentirem adaptados à realidade social mecanicista e desenvolvimentista do tempo em que viveram, alguns poetas dessa época – final do século XIX e início do século XX, convém enfatizar – buscam o completo afastamento da sociedade e negam toda e qualquer postura que siga os ditames do homem burguês. Sendo assim, o amor devotado à mulher real, carnal, à mulher burguesa, pobre e vazia de alma, que vive sob as regras da moral e dos bons costumes burgueses, não se equipara ao Amor Sublime que buscam esses poetas. Logo, a negação do amor e da mulher é mais uma maneira que o poeta tem de expressar o seu repúdio àquela realidade. Villiers de L'Isle-Adam e Maurice Maeterlinck têm em comum o projeto de criar um teatro para “*faire penser*” – no qual as ideias são mais importantes que as ações –, um teatro que revela por meio de símbolos e sugestões a insatisfação do artista diante de um mundo obcecado por ciência, progresso, mercadoria e dinheiro.

PALAVRAS-CHAVE: Villiers de L'Isle-Adam. Maurice Maeterlinck. Simbolismo/Decadentismo. Teatro Moderno. Literatura Comparada.

ABSTRACT

This thesis intends to sketch the outlines of a representative picture of the relevance of the theme *amour décadente* (decadent love) in plays of the *fin-de-siècle* and beginning of the 20th century. It starts by tracing the elements that are characteristic of the expression of love in poet-playwrights who were, somehow, tied to the decadent symbolist literature. In order to achieve its aim, this project departs from the analysis of the lyric drama *Axël* (1986), by the French poet-playwright Conde de Villiers de L'Isle-Adam (1840-1889), which marked modern literature with its emblematic character Axël de Auërsperg, the prince of the decadents, known for rejecting not only social life, but also the pleasures of love in favor of the Absolute and the Eternal Love. Villiers de L'Isle-Adam shares with the decadent-symbolist poets the feeling of contempt for all the bourgeois values of modern society. It was with his accursed poet's bitterness and critical eye that, against the realist-naturalist Romanesque tendency of successful love stories, this Frenchman inscribed the tragic love between Sara and Axël with the expression of desire for the Ideal Love: a sublime feeling, away from the trivialization of social and economic interests of his time. Not even the beautiful and attractive young lady Ève Sara was able to persuade the young prince to derive pleasure from the joys of real life. Axël's decision to give up social life and its pleasures and not to consummate carnal love is conscious and it proves that it's impossible for him to fit the vile reality surrounding him. Another work which is important regarding the expression of love in the decadent-symbolist literature is the drama *Pélleas et Mélisande* (1904), by the Belgian dramatic poet Maurice Maeterlinck (1862-1949), who followed the steps of Villiers de L'Isle-Adam. Despite its notable attachment to the traditional romantic tragic-love theme, this work contains techniques which are not only compatible with the static drama but also very appropriate to the aspirations of the symbolist drama. In both texts mentioned – which are meant for the stage – there is the denial of real love for the pursuit of the Absolute I and Love. This aspect of love is related to the theme of decadent love, whose central idea comes from Plato's concept of ideal love: an essentially pure feeling, devoid of passions, which is not based on interests, but only in virtues. Unsuitable to the social, developmental and mechanistic reality of their time, some poets of the end of the 20th and beginning of the 21st centuries pursue complete isolation from the society and deny each and every posture that follows the dictates of the bourgeois man. Thus, love devoted to the real carnal bourgeois woman, who is poor and empty in her soul and lives under the rules of the bourgeois morale and good manners, does not compare to the Sublime Love that these poets pursue. So, the refusal regarding the woman and love is one more way the poet has to express his abhorrence for that reality. Villiers de L'Isle-Adam and Maurice Maeterlinck have in common the project of creating a drama for "*faire penser*", in which ideas are more important than actions and which reveals, through its symbols and suggestions, the dissatisfaction of the artist before a world obsessed with science, progress, goods and money.

KEY-WORDS: Villiers de L'Isle-Adam. Maurice Maeterlinck. Symbolism/Decadentism. Modern Drama. Comparative Literature.

RÉSUMÉ

Cette thèse vise à tracer les lignes principales d'une image représentative de la pertinence du thème de l'amour décadent dans les œuvres dramatiques de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e siècle, à partir de la localisation des éléments caractéristiques de l'expression de l'amour par les poète-dramaturges qui en quelque sorte ont été liés à la littérature symboliste-décadentiste. Pour cela, on prend comme point de départ l'analyse du drame lyrique *Axël* (1986), du poète et dramaturge français Comte de Villiers de L'Isle-Adam (1840-1889), qui a marqué la littérature moderne avec le personnage emblématique Axël d'Auërsperg, le prince des décadents, connu pour avoir rejeté non seulement la vie, mais aussi les plaisirs de l'amour en faveur de l'Absolu et de l'Amour Éternel. Villiers de L'Isle-Adam partage avec les poètes symbolistes-décadentistes le sentiment de mépris pour les valeurs bourgeoises de la société moderne. D'un regard critique et avec l'amertume du poète maudit, ce Français, contrairement à la tendance romanesque réaliste-naturaliste, a imprimé dans l'amour tragique de Sara et d'Axël l'expression du désir de l'Amour Idéal: un sentiment sublime, éloigné des intérêts socio-économiques de leur temps. Pas même la belle et séduisante Ève Sara a réussi à persuader le jeune prince de se réjouir des plaisirs de la vie réelle. La décision d'Axël de quitter la vie et ses plaisirs et de ne pas consommer l'amour charnel est consciente et prouve son incapacité d'adaptation à la réalité qui l'entoure. Une autre oeuvre littéraire, aussi importante par rapport à l'expression du sentiment amoureux dans la littérature symboliste-décadentiste, est la pièce *Pelléas et Mélisande* (1904) du poète dramatique belge Maurice Maeterlinck (1862-1949), un adepte de l'écriture de Villiers de L'Isle-Adam. Cette pièce, malgré l'attachement apparent à la thématique traditionnelle de l'amour tragique et romantique, elle contient des techniques compatibles avec le drame statique qui sont très appropriées aux aspirations du théâtre symboliste. Il y a dans les textes des deux auteurs cités - textes destinés à une représentation théâtrale – la négation de l'amour réel en fonction de la recherche du Moi et de l'Amour Absolu. Cet aspect amoureux se rapporte au thème de l'amour décadent, dont l'idée centrale vient du concept de l'amour idéal de Platon: un amour essentiellement pur, dépourvu de passions, qui n'est pas fondé sur l'intérêt, mais seulement sur la vertu. Comme ils ne se sentent pas adaptés à la réalité sociale et technique ni au développement du temps dans lequel ils vivaient, certains poètes de cette époque - la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle, il faut remarquer - cherchent un total éloignement de la société et ils refusent toute posture qui suive les règles de l'homme bourgeois. Ainsi, l'amour dévoué à la femme réelle, charnelle, la femme bourgeoise dont l'âme est pauvre et vide, qui vit selon les principes de la morale et des habitudes bourgeoises, ne peut être comparé à l'Amour Sublime que cherchent ces poètes. Par conséquent, le refus de l'amour et de la femme est une façon de plus que le poète a pour exprimer son refus face à cette réalité. Villiers de L'Isle-Adam et Maurice Maeterlinck ont en commun le projet de création d'un théâtre pour faire penser – dans lequel les idées sont plus importantes que les actions –, un théâtre qui révèle à travers les symboles et les suggestions l'insatisfaction de l'artiste devant un monde obsédé par la science, le progrès, la marchandise et l'argent.

MOTS-CLÉS: Villiers de L'Isle-Adam. Maurice Maeterlinck. Symbolisme/Décadentisme. Théâtre Moderne, Littérature Comparée.

Lista de Ilustrações

- Figura 01:** Henry de Groux, *A grande sublevação* (1893) (Coleção particular, Paris)
- Figura 02:** Constantin Guys, *Três dândis conversando* (The Ashmolean Museum, Oxford)
- Figura 03:** Gustave Moreau, *Os unicórnios* (1885) (Museu Gustave Moreau, Paris)
- Figura 04:** Gustave Moreau, *Salomé dançando diante de Herodes* (1876) (Museu Gustave Moreau, Paris)
- Figura 05:** Gustave Moreau, *A aparição* (1876) (Museu Gustave Moreau, Paris)
- Figura 06:** Bourguereau, *Jovem defendendo-se de Eros* (1885)
- Figura 07:** Pompeo Girolamo Batoni, *O casamento de Eros e Psiquê* (1756)
- Figura 08:** Jean Honoré Fragonard, *La liseuse* (1772)
- Figura 09 :** Ernest Normand, *Pigmalião e Galateia* (1886)
- Figura 10:** Théo Van Rysselberghe, (1903), (Museu de Belas Artes de Gand)
- Figura 11:** Georges Minne, *A leitora*, (Museu de Belas Artes de Gand)
- Figura 12:** Charles Doudelet (Museu Arnold Vander Haegen, Gand, Bélgica)
- Figura 13:** Extrato do Jornal *Le figaro*, de 24 de agosto de 1890.
- Figura 14:** Gráfica Louis Van Melle
- Figura 15:** E. Tielemans, *La Princesse Maleine* (1923)
- Figura 16:** Edmund Blair Leighton, *Pelléas et Mélisande*
- Figura 17:** Charles Doudelet, *Golaud et Mélisande* (Museu Arnold Vander Haegen, Gand, Bélgica)
- Figura 18:** Carlos Schwab, *Golaud et Pelléas* (Museu Arnold Vander Haegen, Gand, Bélgica)
- Figura 19:** Carlos Schwab, *Pelléas et Mélisande* (Museu Arnold Vander Haegen, Gand, Bélgica)
- Figura 20:** Charles Doudelet, *Criadas no Castelo* (Museu Arnold Vander Haegen, Gand, Bélgica)
- Figura 21:** Lucien Jusseaume, Quinto ato da representação de Claude Debussy (1902, Paris)
- Figura 22:** Charles Doudelet, *Mélisande penteando os cabelos* (Museu Arnold Vander Haegen, Gand, Bélgica)
- Figura 23:** Charles Doudelet, *Pelléas et Mélisande* (Museu Arnold Vander Haegen, Gand, Bélgica)

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
 1 PALAVRAS, MÚSICAS, CORES E PERFUMES: A ARTE DO <i>FIN-DE-SIÈCLE</i>	17
1.1. A estética simbolista	17
1.2. O simbolismo na pintura.....	30
1.3. O simbolismo na Bélgica: um caso peculiar.....	37
1.4. O teatro simbolista: um teatro de palavra.....	39
 2 DO AMOR PLATÔNICO AO <i>AMOUR</i> DÉCADENT.....	46
2.1. A propósito do amor ou da beleza absoluta.....	46
2.2. O amor romântico e o princípio da decadência.....	55
2.3. O amor decadente.....	59
2.4. A mulher sob a ótica do decadente.....	60
 3 <i>LA SCÈNE FRANÇAISE DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM</i>.....	64
3.1. <i>Le génie clochard</i>	64
3.2. <i>Le rêve du dramaturge</i>	67
3.3. <i>Axël, le testament de Villiers</i>	71
3.4. <i>Axël et l'option supreme</i>	91
3.5. A princesa da vida e o guardião do Absoluto.....	95
 4 MAURICE MAETERLINCK: UN HOMME D'AVANT-GARDE DANS LA SCÈNE SYMBOLISTE.....	99
4.1. O advogado, o poeta e o dramaturgo.....	99
4.2. <i>Le théâtre de l'horreur</i>	103
4.3. A presença do trágico cotidiano no teatro estático.....	112
4.4. <i>Pelléas et Mélisande</i> , do mito da traição ao amor sublime.....	118

4.4.1. Ecos de Tristão e Isolda.....	118
4.4.2. Composição do drama: história e estrutura.....	121
4.4.3. Mélisande, as várias mulheres.....	139
CONCLUSÃO.....	150
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	154
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....	157

INTRODUÇÃO

Esta tese de doutorado tem o propósito de estudar a representação do tema do “*amour décadent*” e seus desdobramentos nas relações amorosas entre as personagens protagonistas de dois dramas vinculados à estética simbolista-decadentista, *Axël* (1986), do poeta-dramaturgo francês, o Conde Villiers de L’Isle-Adam, e *Pelléas et Mélisande* (1904), de outro poeta-dramaturgo, o belga Maurice Maeterlinck.

Os autores Villiers de L’Isle-Adam (1838-1889) e Maurice Maeterlinck (1862-1949), apesar de terem origem e formação cultural diferentes, inserem-se em um panorama de autores europeus que estiveram muito próximos da estética do *fin-de-siècle*.

Villiers de L’Isle-Adam, proveniente de uma família aristocrata em derrocada, convém mencionar, adota para sua vida real a postura do artista que despreza os valores adotados pela sociedade burguesa e se volta terminantemente contra ela. O Conde, que não temia declarar repúdio às atitudes daquela sociedade, influenciou com seu pensamento e com o seu modo de viver os autores simbolistas que participaram do movimento para a recriação de uma arte mais condizente com o estado de espírito dos poetas enxovalhados pela sociedade mercantilista.

Maurice Maeterlinck, autor que se intitulava “poeta dramático”, saiu da Bélgica e seguiu, ainda bem jovem, rumo a Paris para viver mais de perto o movimento simbolista-decadentista que encontrava na capital francesa o espaço e a atmosfera artística propícios para se desenvolver. Convicto seguidor de Villiers de L’Isle-Adam, Maurice Maeterlinck contribuiu para a mudança da estrutura e do conteúdo das peças de teatro de seu tempo.

Os dois autores a que aqui nos referimos tiveram relações diferentes com o Simbolismo-Decadentismo. Villiers foi, como homem comum e como artista descontente com a arte produzida em sua época, o precursor da nova estética. Já Maeterlinck, por sua vez, propôs-se a ver e a participar da agitação das tertúlias literárias que buscavam novos caminhos para uma arte comprometida com a negação das convenções burguesas, embora ele mesmo tivesse sido educado no âmbito de uma família burguesa.

O sentimento de crise existencial comum nesses dois autores vem da aspereza e da frieza das relações humanas desse período e da carência de uma sociedade que se dedicasse mais a pensar e a refletir sobre os valores humanitários, tanto quanto se empenhava em estimular o progresso técnico. Para essa sociedade, a arte tinha a função de divertir, de purgar os cansaços daqueles que buscavam novas fontes para ganhar dinheiro. O artista, por sua vez, era visto como o bobo da corte, o perfeito *clown* que escondia por trás de sua máscara a

tristeza que sentia por conta do ostracismo ao qual essa sociedade parecia querer condená-lo. Ele devia tão-somente diverti-la em troca de tostões que lhe garantissem o pão de cada dia.

Há, no entanto, um grupo seletivo de artistas que não se submetem aos caprichos burgueses e nem se contentam com o papel de meros animadores de auditórios de teatros e salões. Nesse grupo, incluem-se os artistas de que trataremos aqui. Villiers de L'Isle-Adam e Maurice Maeterlinck não escreveram seus dramas para elogiar e louvar a sociedade burguesa progressista. Ao contrário disso, mostraram-se decididamente descontentes com as suas convenções. Daí que os temas amorosos tratados nas obras dramáticas que aqui serão estudadas estejam muito distantes das representações convencionais das relações amorosas da gente dessa época. Na verdade, o amor representado por esses poetas dramáticos nada condiz com as relações amorosas encenadas nos teatros burgueses e que se caracterizam, na maioria dos casos, pelo encontro planejado entre pessoas com interesses sócio-econômicos comuns, buscando a realização de casamentos perfeitos. Oposto a isso, o amor representado nesses dramas é um tipo que se define como “*amour décadent*”, e está vinculado à ideia de Amor Sublime: uma espécie de amor conceituado por Platão como um sentimento ideal, desprovido de paixões.

É importante notar que nesses dramas o amor manifestado pelas personagens não se consuma sexualmente. Longe disso, o que elas buscam na idealização do sentimento é um meio de acesso ao Absoluto. Sendo assim, a análise que propomos neste trabalho deve contemplar a representação artística do sentimento amoroso no indivíduo, enquanto personagem – sua ideologia, seu caráter, sua concepção de amor –, e nas relações afetivas que motivam suas escolhas, decisões e consequências fatais.

A aproximação destes dois autores, do ponto de vista de uma teoria das influências, muito tem sido aventada. Todavia, não há estudos que mostrem, de fato, elementos pontuais que o autor francês e o belga têm em comum. Por isso, procuramos defender neste trabalho a tese de que tanto Villiers de L'Isle-Adam como Maurice Maeterlinck, ainda que com tonalidades próprias em cada um dos dramas referidos, exploraram a temática amorosa, sistematicamente, com o olhar de artista decadente.

O ponto que norteou a nossa análise foi a postura do herói decadente, tão bem representada pela personagem Axël, de Villiers de L'Isle-Adam, que expressa ao mesmo tempo o desprezo pela sociedade positivista, embrutecida pela obsessão do progresso, e a busca de um mundo ideal Absoluto, que esteja acima das mesquinharias terrenas. Por não se identificar com a realidade em que vive, menos ainda com a grande maioria das pessoas que nela se inserem, nada que pertence à vida mundana é objeto de seu interesse. E nesse nada se

inclui a mulher real, não somente a dama burguesa que procura, sobretudo, realizar um casamento que lhe garanta boa vida, mas também a mulher livre e independente, consciente de seu poder de sedução, e interessada em satisfazer os seus desejos de libertação da tutela masculina e/ou de ascensão social.¹

O volume desta tese apresenta quatro capítulos. Em “Palavras, músicas, cores e perfumes: a arte do *fin-de-siècle*”, capítulo que abre o trabalho, procuramos discutir definições da estética simbolista-decadentista, inserindo-a no contexto histórico em que ela propiciou a criação de uma dramaturgia tão especial. Enfatizamos a importância do pensamento e da arte de Charles Baudelaire, Richard Wagner e Edgar Allan Poe na renovação da arte do *fin-de-siècle*. Também tratamos aí das particularidades do Simbolismo que se desenvolveu na Bélgica, país de origem de Maurice Maeterlinck.

O capítulo dois, “Do amor platônico ao *amour décadent*”, apresenta uma reflexão, com intuito panorâmico, a respeito das abordagens da temática amorosa, desde a concepção platônica até a decadente. Procuramos apresentar certas especificidades da visão decadentista que particularizam a ficção de cunho amoroso.

O terceiro capítulo procurou expor “*La scène française de Villiers de L’Isle-Adam*”, detalhando a trajetória desse autor maldito que, como inadaptado e sonhador que era, escreveu uma literatura que transitou livremente por vários gêneros literários, descompromissada com a demanda do gosto comum de sua época. Procuramos traçar o perfil de Axël como o herói decadente, racional e consciente de suas vontades, que, diante da perdição que Sara-Ève representa para si, prefere partir junto de sua amada em busca de um sentimento verdadeiramente imortal.

Este trabalho trata, no quarto capítulo, intitulado “*Maurice Maeterlinck, un homme d’avant-garde dans la scène symboliste*”, da importância crucial do autor belga para a consolidação das ideias dramáticas do teatro simbolista. Quisemos deixar em evidência a glória de seu teatro dos horrores como concretizador dos preceitos dramáticos simbolistas do teórico Maeterlinck, que buscava a representação do trágico cotidiano em um teatro o mais

¹ Convém esclarecer que as análises das obras literárias serão feitas com base em textos editados em língua francesa. No caso de *Axël*, partiremos da edição da obra completa de Villiers de L’Isle-Adam, organizada por Alan Raitt, Pierre-Georges Castex e Jean-Marie Bellefroid, publicada pela editora Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, de 1986. Para o estudo de *Pélleas et Mélisande*, seguiremos a edição belga das obras completas do autor, de 1904, organizada por Paul Gorceix. Sempre que possível, citaremos em notas de rodapé as traduções dos trechos analisados, a partir de obras traduzidas em português. Utilizaremos a tradução de *Axël* feita por Sandra M. Stroparo e publicada pela editora da UFPR, em 2005. Em se tratando de *Pélleas et Mélisande*, dada a ausência de uma tradução dessa obra que satisfaça às nossas reais necessidades, manteremos no corpo do texto somente os fragmentos em francês.

estático possível. A análise de *Pelléas et Mélisande*, que apresentamos, traz à baila uma tragédia amorosa desencadeada pela inércia dos sujeitos-personagens face à compreensão do mundo à sua volta e dos seus próprios sentimentos.

Finalmente, com o intuito de concluir o volume, há uma reflexão que pretende reforçar a importância de Villiers de L'Isle-Adam e de Maurice Maeterlinck no cenário teatral simbolista. Os dois poetas-dramatúrgicos muito contribuíram para a construção de uma nova forma de expressão dramática, que tem como um dos objetivos principais a manifestação de uma estrutura híbrida a serviço das novas indagações e buscas do fragmentado e atormentado sujeito moderno.

1. PALAVRAS, MÚSICAS, CORES E PERFUMES: A ARTE DO *FIN-DE-SIÈCLE*

1.1. A estética simbolista

Le Gouffre

*Pascal avait son gouffre, avec lui se mouvant.
— Hélas! tout est abîme, — action, désir, rêve,
Parole! Et sur mon poil qui tout droit se relève
Mainte fois de la Peur je sens passer le vent.*

*En haut, en bas, partout, la profondeur, la grève,
Le silence, l'espace affreux et captivant...
Sur le fond de mes nuits Dieu de son doigt savant
Dessine un cauchemar multiforme et sans trêve.*

*J'ai peur du sommeil comme on a peur d'un grand trou,
Tout plein de vague horreur, menant on ne sait où;
Je ne vois qu'infini par toutes les fenêtres,*

*Et mon esprit, toujours du vertige hanté,
Jalouse du néant l'insensibilité.
— Ah! ne jamais sortir des Nombres et des Êtres!*

(BAUDELAIRE, 2006, p. 440)²

Ainda que este trabalho trate de dois autores distintos entre si no tempo e no espaço, queremos ressaltar aqui a importância de ambos na formação e consolidação da literatura simbolista. Portanto, oportunamente traçaremos um panorama do que se convencionou chamar de estética e de teatro simbolistas.

² **O abismo:** Pascal em si tinha um abismo se movendo/ - Ai, tudo é abismo! – sonho, ação, desejo intenso,/ Palavra! E sobre mim, num calafrio, eu penso/ Sentir do Medo o vento às vezes se estendendo.// Em volta, no alto, embaixo, a profundidade, o denso/ Silêncio, a tumba, o espaço cativante e horrendo.../ Em minhas noites, Deus, o sábio dedo erguendo,/ Desenha um pesadelo multiforme e imenso.// Tenho medo do sono, o túnel que me esconde, Cheio de vago horror, levando não sei aonde;/ Do infinito, à janela, eu gozo os cruéis prazeres, // E meu espírito, ébrio efeito ao desvario,/ Ao nada inveja a insensibilidade e o frio./ - Ah, não sair jamais dos Números e Seres! (BAUDELAIRE, 2006, p. 441 – tradução de Ivan Junqueira)

Definir sistematicamente e com exatidão um movimento estético não é uma tarefa fácil. Embora tentemos atribuir-lhe artistas, linhas, seguidores, apontar características, nunca haverá uma definição completa e de verdade absoluta sobre o que é, quando iniciou e acabou um movimento artístico. Por se tratar de arte, a subjetividade, que é seu elemento fundamental, particulariza toda e qualquer expressão de cunho estético, e qualquer tentativa de escritura teórica doutrinária que dê conta da completude de uma determinada corrente artística é perigosa e tende a generalizações infundadas.

Se traçar características particulares de um movimento estético é trabalho árduo, quando se trata das manifestações artísticas do final do século XIX, momento do *grand tourbillon des idées et des pensées*, quando (contra)dizer é palavra de ordem, o dever se torna ainda mais delicado. Mas se é de delicadeza e sutileza que também se compreende o trabalho da crítica literária, cabe-nos aqui escrever algumas linhas com os princípios gerais daquele que foi o movimento estético que cuidou de mudar os rumos da história da arte, o Simbolismo.

O Simbolismo foi um movimento estético que abarcou não só a literatura, mas também a pintura e a música. Embora não tenha sido uma arte de simples compreensão e aceitação por parte da crítica e também do público, há, é fato, um grande número de obras-primas produzidas segundo os princípios dessa estética, que ainda hoje não ganharam (re)conhecimento mundial. Muitas vezes, o conhecimento da existência dessas obras acaba se restringindo – não propositada, mas circunstancialmente – aos espaços acadêmicos.

Para a estudiosa Anna Balakian (2000) o movimento simbolista surgiu na França, na segunda metade do século XIX, e está compreendido entre 1885 e 1895. Durante esse período, foi “um movimento literário de grande filiação, um *cénacle* que publicava manifestos, patrocinando revistas literárias, como *La Revue Wagnérienne*, *La Vogue*, *Revue Indépendante* e *La Décadence*, e atraindo para Paris poetas e literatos de todas as partes do Ocidente” (BALAKIAN, 2000, p.11).

O anúncio do novo movimento viera formalmente em 18 de setembro de 1886, com a publicação do manifesto de Jean Moréas no jornal *Le Figaro*:

Nous avons déjà proposé la dénomination symbolisme comme la seule capable de designer raisonnablement la tendance actuelle de l'esprit créateur en art. Cette dénomination peut être maintenue. (...) Ennemie de l'enseignement, la déclamation, la fausse sensibilité, la description objective, la poésie symbolique cherche à vêtir l'Idée d'une forme sensible qui, néanmoins, ne serait pas son but à elle-même, mais qui, tout en servant à exprimer l'Idée, demeurerait sujette. L'Idée, à son tour, ne doit point se laisser voir privée des somptueuses simarres des analogies extérieures; car le caractère essentiel de l'art symbolique

*consiste à ne jamais aller jusqu'à la conception de l'Ideia en soi. Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature, les actions des humains, tous les phénomènes concrets ne sauraient se manifester eux-mêmes; ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des Idées primordiales (...) Pour la traduction exacte de sa synthèse, il faut au Symbolisme un style archétype et complexe: d'impollués vocables, la période qui s'arcoute alternant avec la période aux défaillances ondulées, les pléonasmes significatifs, les mystérieuses ellipses, l'anacoluthie en suspens, tout trope hardi et multiforme; enfin la bonne langue-instaurée et modernisée -, la bonne et luxuriante et fringante langue française (...)*³

No início, o Simbolismo ficou centralizado na França e explorava principalmente a poesia de cunho esotérico. Conforme Anna Balakian aponta em seu livro intitulado *O Simbolismo* (2000), o movimento não fora francês, mas antes parisiense, por conta de seu aspecto cosmopolita, que preparou um determinado clima internacional favorável aos futuros grupos de vanguarda: Cubismo, Futurismo, Dadaísmo e Surrealismo:

(...) na Paris da década de 1890, os poetas perderam sua identidade nacional, pelo menos temporariamente, numa atitude esotérica da arte; rejeitavam a sociedade e, longe de se tornarem os porta-vozes oficiais de seus países, moveram-se em círculos fechados, comunicando-se apenas com seus próprios pares.

(...) Todos foram a Paris: Arthur Symonds, Yeats e George Moore da Inglaterra; Stefan George, Hofmannsthal e Hauptmann do mundo de língua alemã; Azorín e os irmãos Machado da Espanha; D'Annunzio da Itália; Maeterlinck e Verhaeren da Bélgica; Moréas da Grécia; Vielé-Griffin e Stuart Merrill dos Estados Unidos. Paris serviu de neutralizador de diferentes formações culturais e foi, ao mesmo tempo, o solo fértil em que germinou uma filosofia da arte aceita por todos, ainda que sujeita às variações individuais. (BALAKIAN, 2000, p.15-6)

Com o passar do tempo o movimento ultrapassa as fronteiras francesas e se faz presente

³ Nós propusemos a denominação simbolismo como a única razoavelmente capaz de designar a atual tendência do espírito criador em arte. Essa denominação pode ser mantida. (...) Inimiga do ensino, da declamação, da falsa sensibilidade, da descrição objetiva, a poesia simbólica procura vestir a Ideia de uma forma sensível que, no entanto, não seria o seu único propósito, mas que estaria sujeita a expressar a Ideia. A Ideia, por sua vez, não se pode privar das suntuosas samarras das analogias exteriores; pois o caráter essencial da arte simbólica consiste em nunca ir até a concepção da Ideia em si mesma. Assim, nessa arte, os quadros da natureza, as ações humanas, todos os fenômenos concretos não poderiam se manifestar por eles mesmos; esses são aparências sensíveis destinadas a representar suas afinidades esotéricas com Ideias primordiais. (...) Para a tradução exata de sua síntese, é necessário ao Simbolismo um estilo arquetípico e complexo: impoluíveis vocábulos, o arcobotante período que se alterna com os períodos falho-ondulados, os pleonasmos significativos, as misteriosas elipses, o anacoluto em suspenso, ousado e multiforme; enfim, a boa língua – instaurada e modernizada –, a boa, luxuriante e viva língua francesa (...)

(Jean Moréas, Manifeste du symbolisme, *Le Figaro*, 18 de setembro de 1886, disponível em <http://www.ieeff.org/manifestesymboliste.htm>, acesso em 06/03/2012, tradução nossa.

em todo o mundo ocidental a partir de interpretações das experiências, atitudes e convenções desenvolvidas no *Cénacle*. Daí que muito do que foi conhecido posteriormente como Simbolismo era, na verdade, inspiração e adaptação do que fora o Simbolismo francês.

O movimento dos símbolos, segundo o poeta irlandês Yeats (YEATS apud WILSON, 2004, p.46), é o único movimento que diz coisas novas e que atinge a perfeição na Alemanha com Wagner, na Inglaterra com os pré-rafaelitas e na França com Villiers de L'Isle-Adam, Mallarmé e Maeterlinck.

Quando se pensa em Arte Simbolista, especialmente em arte literária, o que pode vir primeiramente à mente é a existência da poesia. Aquela poesia que se caracteriza pelo hermetismo, pela musicalidade, pela presença de misticismo, símbolos e sugestões que nos convidam a tentar desvendar os mistérios profundos da linguagem, mas que não são e nem devem ser de todo desvendados.

Ora, se há uma presença da poesia simbolista na história da literatura, é no mínimo curioso pensar se houve expressão literária em outros gêneros nessa estética. A essa indagação a resposta é positiva. Ainda que não tão divulgada, quando comparamos com o alcance da poesia, houve, sim, expressão de ótima qualidade literária, segundo os pressupostos estéticos simbolistas, também na prosa e no teatro. Antes de fazermos uma incursão pelos estudos do teatro simbolista é conveniente explicar, ainda que brevemente, o que foi o movimento simbolista na literatura.

O movimento romântico no início do século XIX fez uma grande revolução não somente no âmbito estético, mas também no das ideias. Voltou-se contra o Classicismo e rompeu com os princípios estéticos desse movimento, libertando a escrita de certas regras que limitavam a literatura a uma forma rígida. Ainda que revolucionário, o Romantismo preservou intactas algumas regras da tradição clássica, como é o caso, por exemplo, do Romantismo francês que manteve, até certo ponto, ideias de clareza, lógica e métrica na poesia.

Apesar do grande salto dado pelos românticos em busca da inovação na literatura, foi o movimento simbolista que varreu de vez da arte todos os resquícios clássicos mantidos pelo Romantismo. O que se tem com o Simbolismo, conforme teoriza o crítico norte-americano Edmund Wilson em seu livro *O castelo de Axël* (2004, p.28), “não é mera degenerescência ou prolongamento do Romantismo, mas, antes, sua contraparte, uma segunda cheia da mesma maré. (...) o que temos hoje é um movimento inteiramente distinto, que surgiu de diferentes condições e que tem de ser tratado em termos diferentes”.

Herdeiro da filosofia e do pessimismo de Arthur Schopenhauer, dos pré-rafaelitas ingleses, de Swinburne e Swedenborg, do esoterismo presente no século XVIII e XIX e,

sobretudo, do Romantismo e das teorias de Edgar Allan Poe, o Simbolismo revolta-se contra o materialismo do século XIX e expressa um sentimento de necessidade de evasão da realidade, dando um novo tom à voz do sujeito artista daquela época.

A crítica de modo geral estabelece três importantes nomes de poetas da literatura francesa como precursores do Simbolismo. São eles Charles Baudelaire (1821-1867) – com o universo das correspondências e sua preocupação com o abismo existencial; Stéphane Mallarmé (1842-1898) – e sua incessante busca por uma linguagem pura e autônoma –; e Arthur Rimbaud (1854-1891) – e seu desejo de revolucionar o mundo por meio da poesia.

Contudo, não se pode negar a importância de Villiers de L'Isle-Adam na formação dos ideais estéticos simbolistas que tanto influenciaram jovens poetas. Também não podem ser esquecidos outros dois nomes de peso para o Simbolismo, o do alemão Richard Wagner e o do poeta norte-americano Edgar Allan Poe. Sobre a influência e a importância deste último na literatura francesa, Ecília de Azeredo Grunewaldi (2001, p.13) diz que “Baudelaire, Villiers e Mallarmé captaram o sentido mais amplo dos textos de Poe, e cada um à sua maneira dispôs-se a partir para a aventura do Novo”. Marcas fortes de Poe na literatura desses três autores são, sem dúvida, o apego à atmosfera de mistério, o gosto pelo irracional e pelo macabro e também o culto do artifício, preconizado em “A filosofia da composição”.

Baudelaire é acolhido como um mestre pelos simbolistas não só por suas genialidade e originalidade, mas também pelas atitudes de rebeldia contra a moralidade burguesa e, sobretudo, contra as convenções que limitavam a poesia.

Ao se tratar das origens do Simbolismo e do processo de modernização pelo qual passou a literatura, imediatamente remonta a Baudelaire com suas *Flores do mal* (1857) o início de uma verdadeira transformação estético-literária. O poema “Correspondances” (BAUDELAIRE, 1998, p. 33) é considerado como o embrião do projeto simbólico baudelairiano:

Correspondances

*La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers.*

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,*

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

*Il est des parfums frais comme des chairs d'enfants,
Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,
– Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,*

*Ayant l'expansion des choses infinies,
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.⁴*

(BAUDELAIRE, 2006, p. 126)

“Correspondances” é o quarto poema do primeiro ciclo poético, “*Spleen e Ideal*”, de *Les fleurs du mal*. Esse soneto é um dos poemas que melhor expressam a busca pelo Ideal. Nele, a representação da natureza não é baseada em uma natureza empírica. Ao contrário, trata-se de um espaço artificial, construído pelo poeta para promover o entendimento e a harmonia do homem com a natureza.

O *spleen* e o ideal configuram a oposição entre a realidade urbana de uma grande cidade em desenvolvimento e a busca por uma experiência impossibilitada de acontecer se não em paraísos artificiais. No “*spleen*”, Baudelaire expressa a angústia de uma vida atormentada pela estranheza do mundo e por um tempo que parece atropelar o homem. No “*ideal*”, o poeta parece tentar suspender o tempo em favor da interação do homem com o mundo que o rodeia. Todavia, o “*Ideal*” não é uma expressão de tentativa de fuga do desespero apresentado no “*Spleen*”. Na verdade, ele é uma ambição, um desejo de expressar a plenitude da existência em um momento em que o sujeito se encontra em crise perante a realidade do século XIX.

Baudelaire fora discípulo declarado de Théophile Gautier, levou uma vida de boêmio em Paris, louvou sempre a elegância do dandy, e agiu, ele mesmo, como um. Foi tradutor de Edgar Allan Poe e disseminador da literatura deste autor na França; atuou como jornalista, crítico de arte e de literatura, posicionou-se em favor dos gênios do século, Eugène Delacroix e Richard Wagner. Contudo, o papel que melhor lhe coube foi o de criador de sua própria estética da modernidade. Uma estética que requer um poeta capaz de (re)criar, (re)construir,

⁴ **Correspondências:** A natureza é um templo vivo em que os pilares/ Deixam filtrar não raro insólitos enredos;/ O homem o cruza em meio a um bosque de segredos/ Que ali o espreitam com seus olhos familiares.// Como ecos longos que à distância se matizam/ Numa vertiginosa e lúgubre unidade,/ Tão vasta quanto a noite e quanto a claridade,/ Os sons, as cores e os perfumes se harmonizam.// Há aromas frescos como a carne dos infantes,/ Doces como o oboé, verdes como as campinas,/ E outros, já dissolutos, ricos e triunfantes,// Com a fluidez daquilo que jamais termina,/ Como o almíscar, o incenso e as resinas do Oriente,/ Que a glória exaltam dos sentidos e da mente. (BAUDELAIRE, 2006, p. 127 – tradução de Ivan Junqueira)

(de)cifrar símbolos dispersos e quebrados para dar um novo sentido ao mundo.

Outra grande influência para os simbolistas foi o compositor alemão Richard Wagner (1813-1883). Wagner idealizava uma obra de arte total, que reunisse música, literatura, dança e artes plásticas. Suas óperas representam o ideal de união de vários gêneros de arte – música, drama, espetáculo – e têm como base temas míticos que revelam a fragilidade da condição humana.

O pensamento do autor de *Tristão e Isolda*, que preconizava a fusão de diversas expressões artísticas, estimulou os poetas-dramaturgos simbolistas a criar o seu espetáculo total. Uma espécie de drama que representasse a busca de uma linguagem autônoma, de símbolos auto-suficientes conforme previa Mallarmé, e que essa linguagem corporificasse o “sonho da projeção verbal e visual e exteriorização dos ingredientes que constituem o poder da música: comunicação não-racional, excitação da imaginação e condução à visão subjetiva” (BALAKIAN, 2000, p.100).

De acordo com Arnold Hauser (2003, p.909), o Simbolismo “é a mais celebrada corrente literária da época”. Para Hauser, os fundamentos teóricos do esteticismo moderno, principalmente os que se relacionam à postura passiva adquirida pelo artista dos fins do século XIX, devem ser atribuídos à filosofia de Schopenhauer (1788-1860), que define a arte como libertação de tudo o que a vontade impõe.

O cientificismo e o materialismo idolatrados nos fins do século XIX são fruto do apogeu da Revolução Industrial iniciada no final do século XVIII. Toda aquela atmosfera de entusiasmo materialista leva o homem comum a crer cada vez mais na ciência como criadora de tudo. Levada pelo dominante pensamento positivista de Auguste Comte, a sociedade vive com euforia e agitação a busca da modernidade sócio-econômica e não deixa espaço em sua vida para reflexões metafísicas:

A nova sociedade industrializada tinha um apetite tremendo por mais poder. Atraiu quantidades enormes de homens e mulheres às cidades, constantemente inundadas por matérias-primas transportadas por recentes linhas de caminho de ferro. As estatísticas são eloqüentes: durante o período que nos interessa, só ficou no campo uma pessoa em cada sete. Uma em sete emigrava para o Novo Mundo e as colônias; cinco mudavam-se para as cidades. No meio do século, entre 1850 e 1900, deixaram a Europa setenta milhões de pessoas, e ainda mais foram atraídas para as cidades e arredores. A realidade da aldeia tinha estruturado a sua identidade particular e social: nas cidades não havia nenhuma experiência equivalente que conferisse significado e valor à vida. As sociedades católicas pareciam ter sentido essas alterações mais profundamente, talvez porque o Simbolismo formava uma parte maior e mais integrante das suas perspectivas. Talvez também a Reforma, cujas exigências eram das novas classes

pragmáticas, financeiras e mercantis, tivesse preparado melhor as mentalidades protestantes para este acontecimento. Seja como for, as tormentosas transformações sociais da revolução industrial desencadearam um conflito entre as representações simbólicas tradicionais do mundo e uma nova realidade, baseada em valores completamente diferentes. (GIBSON, 2006, p.11-2)



Figura 1 – Henry de Groux, *A grande sublevação* (1893) (Coleção particular, Paris)

Em contramão à nevrose desenvolvimentista, o simbolismo se voltará contra algumas vertentes de grande poder na Europa dessa época, como, por exemplo, o industrialismo avançado. Da necessidade de rebelar-se contra o racionalismo capitalista, o Simbolismo vem propor, com a literatura, o afastamento do homem da realidade, dos problemas sócio-políticos e da atmosfera científicista e positivista que o mantinham preso à praticidade e à materialidade da vida moderna.

Os artistas desse movimento queriam uma renovação na arte, a qual seria responsável por dar ao homem respostas às suas indagações existenciais que a ciência já não era mais capaz de satisfazer. Daí que o Simbolismo procure uma expressão artística que valorize o não-racional, o não-temporal, o não-geográfico, o imaginário, a vida interior, o sonho, a imaginação, a memória e a recordação, e que seja capaz de representar a condição humana, os estados de alma de um sujeito fragilizado, atormentado pela perda de unidade da sua identidade fragmentada e pela falta de sentido do mundo.

O pensamento de Schopenhauer, para quem a realidade não passava de uma mera ilusão e a vontade humana é um desejo nunca satisfeito, difundido em seu livro *O mundo como vontade e representação*, fortalece os ideais simbolistas, segundo os quais a vida real não faz sentido. À medida que aumentam a crise de insatisfação e a frustração do sujeito artista moderno, o pessimismo toma conta de seu espírito. Assim nasce aquela atitude que muito críticos nomeiam de decadente e que caracteriza o Decadentismo.

Ainda hoje existe, por parte da crítica, a discussão teórica acerca da nomeação do movimento artístico do final do século XIX. Alguns críticos o denominam Simbolismo. Outros preferem a junção dos termos Simbolismo-Decadentismo, como forma de representar a existência de duas fases distintas do movimento.

Historiador do movimento simbolista, Guy Michaud (1947), por exemplo, não é adepto do nome composto Simbolismo-Decadentismo e nem à ideia de duas escolas literárias diferentes. Mas acredita em duas fases do movimento:

Décadence et Symbolisme sont, non pas deux écoles, comme on tend généralement à le faire croire, mais deux phases sucessives d'un même mouvement, deux étapes de la révolution poétique... La Décadence, ou comme on se plaisait à dire, le 'Décadentisme', nous apparaît comme le moment du lyrisme, l'épanchement d'une sensibilité inquiète, à l'état de crise, le Symbolisme étant le moment intellectuel, la phase de réflexion sur ce lyrisme, à la recherche d'une unité que n'avait pas su, en France, découvrir le Romantisme, et qui permettra de définir la poésie en son essence et de poser les bases

*d'un régime nouveau... Le passage de la Décadence au Symbolisme, c'est le passage du pessimisme à l'optimisme, et en même temps la découverte de la poésie. Comment expliquer ce miracle? Par la rencontre d'un certain nombre de forces avec l'influence d'un homme. Comme on le verra, la nouvelle "école" donnera à la sensibilité decadente et à la société plus qu'une doctrine littéraire: une métaphysique, une conception du monde. C'est seulement alors qu'à travers le Symbolisme triomphant s'ouvriront pour la poésie des perspectives nouvelles.*⁵

Contudo, não nos importa qual nomenclatura designa assertivamente o movimento. Compartilhamos o pensamento de Álvaro Cardoso Gomes (1994, p. 14), que considera que existiram “duas tendências diretamente relacionadas entre si, uma, mais propriamente existencial, o Decadentismo; outra, especificamente literária, o Simbolismo”. Desta forma, o Decadentismo não estaria baseado no esteticismo preceituado pelos simbolistas e, por isso, não se trata de um movimento artístico-literário ou de uma doutrina, mas, sim, de uma filosofia de vida associada à expressão de um estado de alma melancólico e pessimista. Esse estado de alma e a postura de negação dos valores do novo mundo são características de poetas que não escondiam, muitas vezes, sua aversão pela vida burguesa.

O estilo de vida desses poetas fora muito bem representado por duas personagens da literatura francesa, Des Esseintes e Axël. De Axël, personagem de Villiers de L'Isle-Adam, trataremos mais adiante, em capítulo destinado à análise do drama lírico homônimo, que consagrou essa personagem.

No seu estudo “Huysmans ou a nevrose do novo”, que introduz a edição brasileira de *A Rebours*, de J.K. Huysmans, José Paulo Paes (1987, p. 8-9-14) sintetiza e apresenta certos caracteres da personagem fictícia Des Esseintes, traços que configuram perfeitamente a personalidade do herói decadente:

Nada mais longe da “média das pessoas” do que Des Esseintes (...)
Quanto aos casacos de cores extravagantes, superavam-nos de longe
os trajes de veludo branco, os coletes orlados a ouro e o ramilhete de

⁵ Decadência e Simbolismo não são duas escolas como geralmente se tende a acreditar, mas duas fases sucessivas de um mesmo movimento, duas etapas da revolução poética ... a Decadência, ou como preferiam dizer, Decadentismo, aparece-nos como o momento do lirismo, da expansão de uma sensibilidade inquieta em estado de crise, sendo o Simbolismo o momento intelectual, a fase de reflexão sobre esse lirismo, em busca de uma unidade que, na França, o Romantismo não soubera descobrir, e que permitirá definir a poesia na sua essência e estabelecer as bases de um novo regime ... A passagem da Decadência ao Simbolismo é a passagem do pessimismo ao otimismo e, ao mesmo tempo, a descoberta da poesia. Como explicar esse milagre? Pelo encontro de um certo número de forças com a influência de um homem. Como se verá, a nova escola dará à sensibilidade decadente e à sociedade mais que uma doutrina literária: uma metafísica, uma concepção de mundo. Então, somente pelo Simbolismo triunfante, abrir-se-ão para a poesia novas perspectivas. (MICHAUD, 1947, p. 228, tradução nossa)

violetas à guisa de gravata com que Des Esseintes granjeara reputação de excêntrico na sociedade parisiense, quando ainda dela não se entediara mortalmente. (...) A par da excentricidade dos seus hábitos de vida e dos seus gostos artísticos, o tédio, o *spleen* baudelaireano, é outro dos traços marcantes da singularíssima pessoa do herói criado por Huysmans como polêmica contrapartida à tirania do termo médio cultuado pelos naturalistas da escola de Zola. (...) Nevroticamente visionário, o cérebro do herói de *As avessas* não tinha maior dificuldade em substituir a “realidade vulgar dos fatos” por réplicas imaginativas mais satisfatórias do que ela. (...) O cerebralismo de Des Esseintes se deixa ver bem na sua paixão do artifício, em que ele discerne a “marca distintiva do gênio humano”, ao mesmo tempo em que reputa a natureza uma “sempiterna maçadora” que “já teve sua vez”. Agora é a beleza mecânica das locomotivas, para ele muito superior à beleza natural das mulheres (...)

O artista decadente tem o “sentimento de fatalidade e crise, ou seja, a consciência de estar no fim de um processo vital inevitável e na presença da dissolução de uma civilização”. (HAUSER, 2003, p.914-5). Revoltado e desiludido com o mundo, o decadente investe em atitudes de puro requinte, refinamento e exuberância. Daí que o dandismo seja para os decadentes a marca de resistência ao frenesi burguês.

Em *O pintor da vida moderna* (2010, p. 65-6), Baudelaire define com maestria o que seria o dandismo, qual sua origem e que tipos são seus representantes:

Denominem-se eles refinados, incríveis, belos, leões ou dândis, não importa: têm todos uma mesma origem; são todos dotados do mesmo caráter de oposição e de revolta; são todos representantes do que há de melhor no orgulho humano, dessa necessidade, bastante rara nos homens de hoje, de combater e de destruir a trivialidade. Vem daí, nos dândis, essa atitude altiva de casta provocadora, até mesmo em sua frieza. O dandismo surge sobretudo nas épocas transitórias, em que a democracia não é ainda todo-poderosa, em que a aristocracia está enfraquecida e desvalorizada apenas parcialmente. Na confusão dessas épocas, alguns homens, deslocados de sua classe, descontentes, destituídos de uma ocupação, mas todos ricos de uma força inata, são capazes de conceber o projeto de fundar uma nova espécie de aristocracia, tanto mais difícil de abater quanto estará baseada nas mais preciosas, nas mais indestrutíveis faculdades, e nos dons celestes que nem o trabalho nem o dinheiro podem conferir. O dandismo é o último rasgo de heroísmo nas decadências; (...) O dandismo é um sol poente; como o astro que declina, ele é soberbo, sem calor e pleno de melancolia. Mas, desgraçadamente, a maré montante da democracia – que invade tudo e tudo nivela – afunda diariamente esses últimos representantes do orgulho humano e lança vagas de olvido sobre os traços desses prodigiosos mirmidões.



Figura 2 – Constantin Guys, *Três dândis conversando* (The Ashmolean Museum, Oxford)

A estética simbolista contribuiu muito para a grande transformação da arte moderna, reagindo negativamente às tradições e convenções literárias consolidadas, defendendo pressupostos teóricos, estéticos e críticos que modificaram a expressão artística na Europa a partir do *fin-de-siècle*.

Os artistas que se propunham expressar os motivos do imaginário eram condenados como reacionários ou tachados de sonhadores inocentes, ou de cegos à realidade. Tudo isso porque a sociedade da época estava comodamente acostumada a um tipo de literatura que visava representar a realidade da maneira mais verossímil possível.

Com o propósito de negar a realidade, os poetas passam a representar aquilo que foi o ideal do *fin-de-siècle*, que é converter a própria vida em obra de arte. Esse ideal se tornou uma verdadeira cultura estética e passou a ditar um modo de vida caracterizado pela consciência da inutilidade e superfluidade de todas as coisas e pela passividade diante de um mundo que corre freneticamente em busca do progresso material.

Os simbolistas renunciavam à vida em prol da arte. No entanto, essa renúncia não se justificava só por amor e devoção à arte, mas também pelo desejo de encontrar na arte a justificativa da vida. Para eles, o universo artístico é a única via compensadora dos desapontamentos da vida real.

Ao contrário dos poetas românticos que se refugiavam da realidade ora na sociedade ora na natureza, os simbolistas adotam outra forma de escapismo, buscando abrigo no mundo das artes. É dessa necessidade que nasce o culto ao artificialismo e a uma vida fictícia.

1.2. O simbolismo na pintura

No final do século XIX a sensação de efemeridade e fugacidade do tempo e das coisas, gerada pelo processo de modernização do mundo, perturbava os artistas simbolistas ávidos por fugir àquela realidade que tanto os enclausurava. Desse sentimento, surge a necessidade de criar uma arte nova, libertária, capaz de transmitir as sensações e a visão particular que o artista tinha do mundo em que vivia.

A partir de 1885, os artistas desgostosos com a incapacidade da sociedade para resolver seus problemas políticos, sociais, morais e intelectuais buscaram uma nova arte apoiada em valores subjetivos e espirituais. Desejavam criar uma arte que não retratasse aquele momento em que as cidades estavam em processo de degradação, carregadas de atividades industriais, construções, aglomerações de pessoas sem ter onde morar.

Não interessa ao Simbolismo representar a realidade de maneira próxima e metonímica, tal como faziam os artistas realistas e naturalistas. Interessa ao novo movimento sugerir, criar correspondências entre objetos e sensações, representar o afastamento do real como forma de buscar uma realidade imaginária, misteriosa, oculta e abstrata, distante da realidade terrena.

O Simbolismo na literatura e nas artes plásticas surgiu paralelamente ao Pós-Impressionismo e foi uma reação à abordagem realista aventada pelo Impressionismo que, assim como o Naturalismo, havia se identificado com os problemas contemporâneos.

Os pintores impressionistas são considerados, muitas vezes, como os primeiros modernos por contradizerem certas regras acadêmicas. Todavia, convém saber que:

os impressionistas não divergiam, em seus propósitos, das tradições da arte que se desenvolviam desde a descoberta da natureza na Renascença. Eles também queriam pintar a natureza tal como a viam, e sua controvérsia com os mestres conservadores era menos em torno

desse objetivo do que dos meios para alcançá-lo. A exploração impressionista dos reflexos das cores, suas experiências com o efeito do trabalho mantendo solto o pincel, visavam à criação de uma réplica ainda mais perfeita da impressão visual. De fato, foi somente com o Impressionismo que a conquista da natureza se completou, que tudo o que se apresentava aos olhos do pintor pôde converter-se em motivo de um quadro e que o mundo real, em todos os seus aspectos, passou a ser um objeto digno de estudo do artista. Talvez tenha sido exatamente esse triunfo total dos métodos que fez alguns artistas hesitarem em aceitá-los. (GOMBRICH, 2008, p.536)

Ao contrário de ser uma obra de arte que se identifique com a realidade, a arte é, para os simbolistas, fruto de uma emoção provocada pela experiência. Seja em literatura ou em pintura, procura-se expressar os motivos da vida interior, da alma. Esses motivos são revestidos “com formas sensíveis” que estabelecem comunicação com o mundo das Ideias, conforme argumentou Jean Moréas (1886) em seu *Manifeste du symbolisme*.

Jean Moréas foi o primeiro a utilizar o termo Simbolismo para a poesia. Todavia, posteriormente, os pintores que se identificavam com as suas propostas estéticas – salvo Gustave Moreau, que se antecipa ao manifesto de Moréas – também aplicaram o termo à pintura, haja vista a semelhança de intenções entre os poetas e os pintores.

Na literatura, os preceitos simbolistas são alcançados por meio da linguagem verbal; já na pintura, eles se manifestam por meio de signos que compõem a linguagem pictórica. Tanto uma quanto a outra apresentam forte apego ao misticismo e ao ocultismo. Os pintores simbolistas conseguem expressar visualmente as suas impressões sensoriais usando linhas e cores, ao passo que a linguagem verbal recorre aos signos linguísticos, compondo sinestesias, aliteraões, metáforas e outras figuras para sugerir determinados efeitos de sentido. Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e Verlaine são poetas exemplares na arte de usar técnicas baseadas na sugestão sensorial. O já citado soneto “Correspondances” é um exemplo certo da correlação do concreto com o abstrato, do real com o inconsciente, do material com o ideal.

Os estudos acerca do inconsciente, da existência de uma parte irracional no ser humano com o advento da Psicanálise inspiram muito os simbolistas, que passam a expor em suas obras temas referentes ao universo do inconsciente. Tendo em vista que esses artistas já não encontram respostas às suas indagações na vida real, eles partem para a exploração do irracional em busca de explicações para os seus questionamentos existenciais. Daí que eles passam a cultivar o interesse em representar, tanto verbal quanto imgeticamente, temas subjetivos, de cunho religioso e manifestações do inconsciente. O hermafroditismo, a

androginia, a mulher fatal e o feminino devorador são alguns dos temas que expressam o ideal de beleza da arte simbolista.

A figura feminina será representada como fruto do inconsciente: um objeto de desejo do mundo da fantasia. Ela aparece de diversas maneiras, ora em forma de esfinge, ora desnuda e alada, ora imponente como uma deusa e às vezes híbrida de mulher e fera. Para retratar esse mundo dos sonhos, os pintores lançam sobre a tela cores vibrantes e atraentes.

O pintor parisiense Gustave Moreau (1826-1898) é considerado o precursor da pintura simbolista e serviu de inspiração a pintores simbolistas como Odilon Redon (1840-1919), por exemplo. Ele começou sua carreira como pintor realista. Somente após ser influenciado pelos impressionistas e pré-rafaelitas é que sua pintura adquiriu contornos românticos e uma atmosfera onírica. Seus temas preferidos são cenas bíblicas – principalmente a história de Salomé – e obras da mitologia clássica. O mundo das imagens de Moreau está repleto de cores fortes, e é invadido pela presença de ricos objetos ornamentais, por figuras andróginas e mulheres fascinantes e perversas.⁶

⁶ Convém dizer que quando acharmos conveniente e necessário, incluiremos neste trabalho imagens do universo pictórico simbolista que dialogam com os assuntos que aqui debateremos. Justificamos tal intenção por crermos que a pintura simbolista foi, à sua maneira, um palco colorido e vibrante que proporcionou a encenação de motes caros aos poetas-dramaturgos do *fin de siècle*.



Figura 3 – Gustave Moreau, *Os unicórnios* (1885) (Museu Gustave Moreau, Paris)

As imagens femininas de Gustave Moreau preservam a beleza dos anjos e a sensualidade das mulheres fatais. Possuem a pele aveludada desnuda, envolvida por transparências ousadas que despencam dos seios e quadris. Elas aparecem em cenários paradisíacos ou em ricos templos de um colorido vibrante que reafirmam seu caráter divino.

Ainda que Gustave Moreau recusasse o rótulo de pintor literário, a sua arte foi muito admirada por escritores tais como Théophile Gautier e J.K.Huysmans. O encantamento de Huysmans se manifesta literariamente no seu romance *À Rebours*:

Quisera, para deleite de seu espírito e alegria de seus olhos, algumas obras sugestivas que o transportassem a um mundo desconhecido, desvendando-lhe os rastros de novas conjecturas, sacudindo-lhe o sistema nervoso com histerias eruditas, pesadelos complicados, visões lânguidas e atrozes. Existia, entre todos, um artista cujo talento o arrebatava em longos transportes, Gustave Moreau. Dele tinha adquirido duas obras- primas e, noites a fio, sonhava diante de uma delas, o quadro *Salomé* (...) Como Des Esseintes costumava dizer, jamais, em época alguma, a aquarela pudera atingir tal brilho de colorido; jamais a pobreza das cores químicas fizera jorrar sobre o papel semelhantes coruscações de pedras, tais clarões de vitrais feridos por raios de sol, faustos assim tão fabulosos, tão ofuscantes, de tecidos e de carnes. E, perdido na sua contemplação, ele esquadrihava as origens daquele **grande artista**, daquele pagão místico, daquele iluminado que conseguia abstrair-se do mundo o bastante para avistar, em plena Paris, o resplendor de visões cruéis, as feéricas apoteoses de outras épocas. (HUYSMANS, 1987, p. 83; 89 – grifo nosso)

Huysmans dedica oito páginas do quinto capítulo de seu livro a descrever dois quadros famosos de Gustave Moreau: *Salomé* e *A aparição* (1876). Ele expressa o seu reconhecimento ao pintor e exalta a beleza de suas obras por meio de devaneios de Des Esseintes na tentativa de “subtrair-se a uma época odiosa, de indignas velhacarias” (1987, p.83).

O herói de Huysmans, vivendo em um ambiente de puro requinte, rodeado de obras de renomados artistas, distante da vulgaridade urbana e dos prazeres da carne, parece ter se rendido aos “encantos delirantes” e às “ativas depravações” (HUYSMANS, 1987, p. 85) da envolvente dançarina, filha de Herodes. Diante da obsedante *Salomé*, aquela “pintura sutil, extravagante, mergulhada num antigo sonho, numa corrupção antiga, longe de nossos costumes, de nossos dias” (HUYSMANS, 1987, p.83), Des Esseintes via a mulher “sobre-humana e estranha que havia sonhado” (p. 86). Um ser que fugia às histórias bíblicas narradas por São Mateus, São Marco e São Lucas e à palidez com que fora imaginada naqueles

tempos. A Salomé de Moreau estava além de qualquer Testamento. Não era mais e somente a bailarina que enfeitiçava o rei com os movimentos lascivos de seu corpo. Ela tornara-se uma

deidade simbólica da indestrutível Luxúria, a deusa da imortal Histeria, a Beleza maldita, entre todas eleita pela catalepsia, que lhe inteiriça as carnes e lhe enrija os músculos; a Besta monstruosa, indiferente, irresponsável, insensível, a envenenar, como a Helena antiga, tudo quanto dela se aproxima, tudo quanto vê, tudo quanto ela toca. (HUYSMANS, 1987, p. 86)

Huysmans deixa entrever, em suas linhas, a possível vontade de Moreau de fazer de Salomé um ser “fora dos séculos”, sem “origem, país ou época”. Vista dessa forma, ela não mais pertenceria ao universo do sagrado bíblico e tornar-se-ia a representação da mulher carnal, “causa de todos os pecados e de todos os crimes” (p. 87).

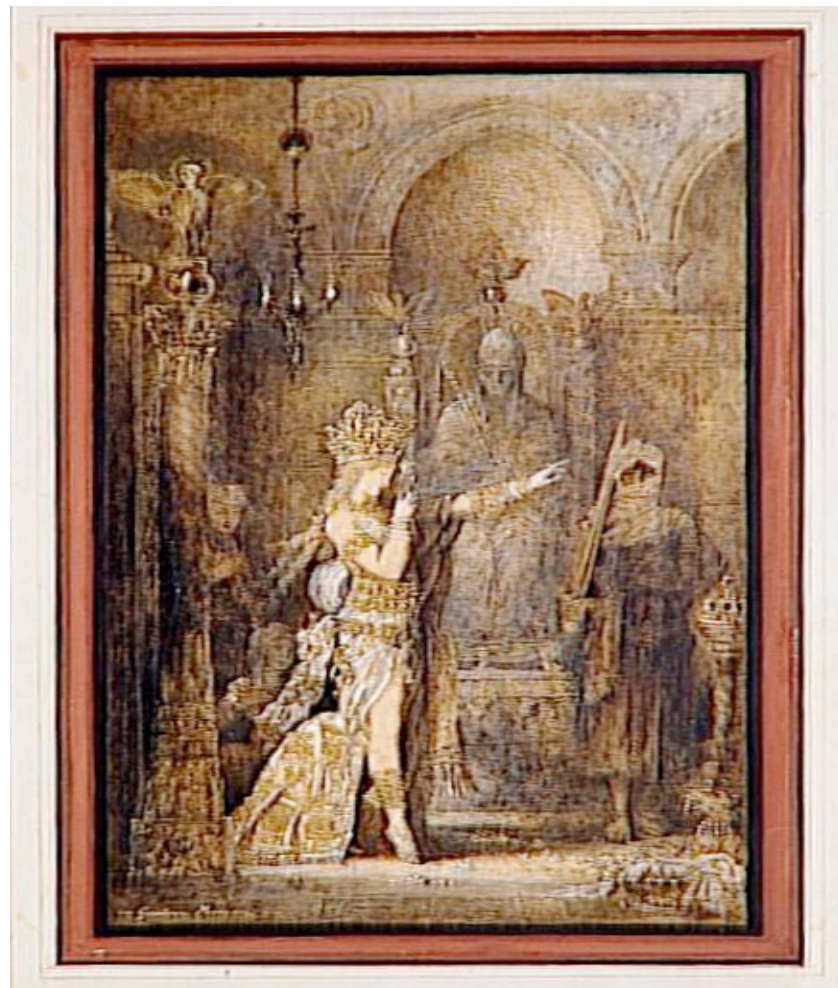


Figura 4 – Gustave Moreau, *Salomé dançando diante de Herodes* (1876) (Museu Gustave Moreau – Paris)

Des Esseintes era fascinado por *Salomé*, mas a outra tela, *A aparição*, deixava-o ainda mais inquieto. Mais uma vez, o narrador de *À Rebours* descreve a imagem do quadro

minuciosamente, não lhe escapa nenhum detalhe, brilho ou jóia. Salomé, que havia forçado o Rei Herodes a dar-lhe a cabeça de São João Batista em uma bandeja, surpreende-se ao ver a cabeça em sua frente no momento em que dança para o rei:

Aos raios ardentes desprendidos pela cabeça do Precursor, todas as facetas das joias se abrasam; as pedras se animam, desenham o corpo da mulher em traços incandescentes; picam-na no pescoço, nas pernas, nos braços, pontos ígneos, vermelhos como brasas, violetas como jatos de gás, azuis como chamas de álcool, brancos como raios de astro. A horrível cabeça flameja, sempre a sangrar pondo coágulos de púrpura sombria na ponta da barba e dos cabelos. Visível apenas para Salomé, ela não estreita, no seu morno olhar, Herodias que sonha com seus ódios enfim saciados, nem o Tetrarca que, inclinado um pouco para a frente, as mãos sobre os joelhos, ainda ofega, transtornado por aquela nudez de mulher impregnada de odores selvagens, envolta em bálsamos, defumada de incensos e de mirras. (HUYSMANS, 1987, p. 88-9)

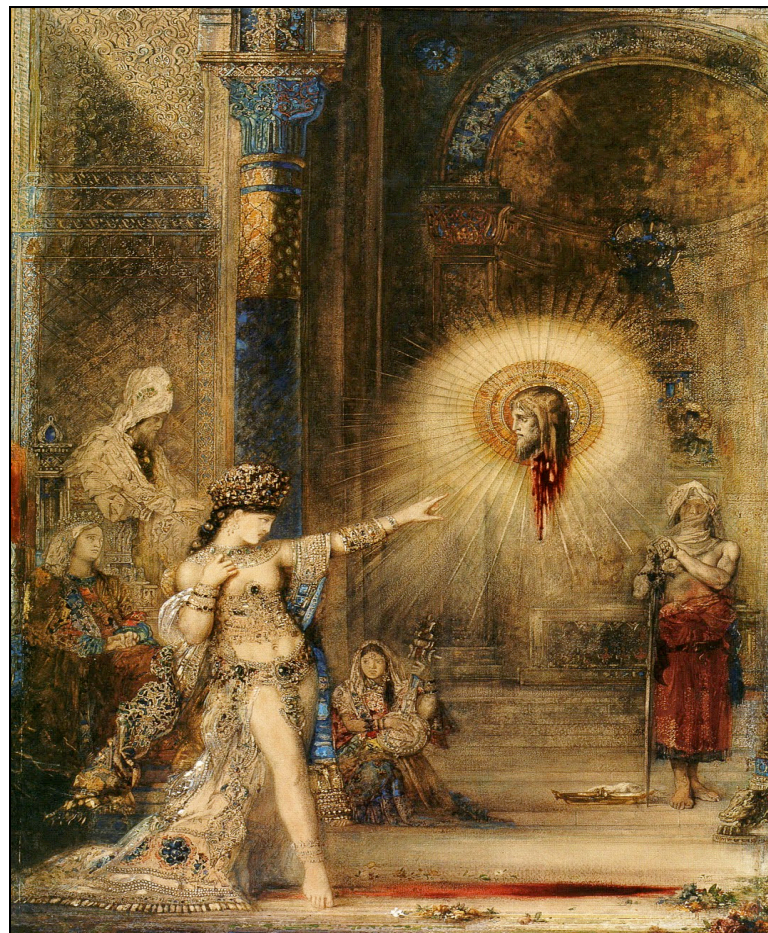


Figura 5 – Gustave Moreau, *A aparição* (1876) (Museu Gustave Moreau, Paris)

Assim como Herodes, Des Esseintes permanecia como que entorpecido pelos encantos da bailarina que, embora menos “majestosa” e menos “altiva” que a Salomé do outro quadro,

deixava-o ainda mais inquieto e perturbado. As duas imagens de Salomé estavam lá entre os livros, penduradas nas paredes do seu escritório, a aguçá-lo a imaginação sempre que olhava para elas. Ele lhes analisava os traços, as cores, os contornos, na busca de encontrar as influências recebidas por Moreau para os compor. Estabelecia relações com artistas como Mantegna, Jacopo de Barbari, da Vinci e Delacroix, mas acabava por concluir – e nessa conclusão aparece, sem dúvida, o olhar e o veredito do autor J.K. Huysmans – que Gustave Moreau “não descendia de ninguém”, que existia em suas obras “desesperadas e eruditas, um encantamento singular”. “Sem ascendente verdadeiro, sem descendentes possíveis, continuava único na arte contemporânea” (1987, p. 90).

Gustave Moreau foi considerado “um artista solitário que optou pelo caminho mais invulgar” (GIBSON, 2006, p.36). Mesmo que contemporâneo a Manet e aos Impressionistas, sua arte, no que concerne à opção de temas, cores, traços, não se parecia em nada com a deles. Moreau criou em sua pintura um mundo diferente em que habitavam figuras mitológicas, religiosas e tantas outras que são frutos de sua imaginação. Uma imaginação de artista simbolista e decadentista que reage contra uma sociedade moderna banal.

1.3 O simbolismo na Bélgica: um caso peculiar

O Simbolismo belga se formou em meio às agitações de um país jovem e representou a idade de ouro da literatura belga. Nasceu oficialmente em 1886 e tinha entre outras características o objetivo de buscar uma identidade nacional e uma arte particularmente belga entre todos os contrastes presentes naquele tempo.

A Bélgica configurava um contexto político, social e cultural muito diferente do francês. Era uma jovem nação que acabara de conseguir, em 1830, sua independência política. Essa independência fora conquistada em meio a muitas revoluções e tinha gerado mudanças de todas as espécies no país. Além de se inteirar do turbilhão de novidades que a modernidade trazia ao mundo, esse país ainda muito jovem e frágil necessitava resolver urgentemente suas questões políticas e sociais.

Em fins do século XIX, a Bélgica estava profundamente marcada por conflitos de identidade. Por ser uma nação que se formara com influências de diferentes culturas, a flamenga e a valã, é muito importante aos escritores belgas nesse momento conferir um caráter nacional à literatura com o intuito de diminuir, ao menos no âmbito artístico, os contrastes presentes nessa nação.

Guy Michaud (1947, p.235) traça o perfil da Bélgica dos fins do século XIX e aponta certos contrastes presentes no país:

*Dès sa naissance, en effet, elle fut entraînée dans le tourbillon du monde moderne. Carrefour de l'Europe, elle est rapidement devenue le pays de contrastes: contrastes entre les cités trépidantes et les noirs canaux d'eaux mortes; contraste entre les misères paysannes et la fortune des nouveaux chevaliers de l'industrie; contraste surtout entre les deux races, flammande et wallonne.*⁷

Para Michaud (1947), o movimento simbolista se desenvolverá concomitantemente na França e na Bélgica e, apesar da influência que a arte francesa de modo geral exercia no mundo, os poetas belgas não se espelhavam diretamente nos poetas franceses, tendo sido, aqueles, muito originais e de grande importância para o movimento. Segundo o historiador, quando comparamos os elementos que constituíam a literatura belga e a francesa desse tempo, nota-se que a literatura francesa era considerada mais racional e utilizava muitas figuras ornamentais, ao passo que o simbolismo belga era visto como uma extensão do Romantismo alemão.

Contudo, a opinião de Michaud não é totalmente compartilhada pelo professor francês Paul Gorceix. Especialista em literatura belga do *fin-de-siècle*, Gorceix (2000, p. 25) considera que houve, de fato, a mistura do Simbolismo belga com o francês, e isso não se pode negar. Todavia, para ele, o Simbolismo belga se particulariza à medida que é produto do próprio meio e de circunstâncias específicas em que viviam os poetas naquela época:

*Le Symbolisme de Belgique est si étroitement mêlé au français qu' on a pu le tenir longtemps pour un simple surgeon, dont le Symbolisme français serait la branche maîtresse. Que les poètes belges ont nourri une profonde admiration pour Hugo, Leconte de Lisle, Hérédia ou Coppée, c'est un fait incontestable. On ne peut nier non plus leur fascination pour les maîtres, qu'ils s'appellent Baudelaire, Verlaine ou Villiers de L'Isle-Adam. Quant à l'impact des thèses de Mallarmé sur l'éclosion d'une nouvelle poétique en Belgique, il est considérable. Sans l'impulsion mallarméenne, le mouvement symboliste n'est d'ailleurs guère concevable. (...) Il est évident que les Belges sont venus au symbolisme, alors qu'ils étaient nés et qu'ils avaient grandi dans un environnement social et culturel différent de celui des Français. Sans tomber pour autant dans les travers du positivisme tainien, il n'est pas discutable que le renouveau de 1886 est, avant tout, le produit spécifique d'un milieu et des circonstances particulières.*⁸

⁷ Desde o seu nascimento, de fato, ela esteve envolvida no turbilhão do mundo moderno. Cruzamento da Europa, ela se tornou rapidamente o país dos contrastes: contrastes entre as cidades trepidantes e os negros canais de águas mortas; contraste entre as misérias camponesas e a fortuna dos novos cavaleiros da indústria; sobretudo, contraste entre as duas raças, flamenga e valã. (MICAUD, 1947, p.235, tradução nossa)

⁸ “O Simbolismo na Bélgica está tão estreitamente misturado ao francês que não se pôde considerá-lo por muito tempo como um simples broto da árvore-mãe que foi o Simbolismo francês. Que os poetas belgas nutriram uma

Embora o Simbolismo belga tenha recebido influências de poetas franceses como Baudelaire e Mallarmé, não é só da tradição francesa que se alimentam os jovens autores belgas. Eles somaram ao Simbolismo francês suas afinidades com o universo germânico, como forma de estabelecer uma literatura de identidade nacional. Por isso existe uma forte presença tanto da realidade quanto do imaginário nórdico nessa estética, particularizando sua expressão.

Essa mistura da tradição francesa com a herança germânica, representada pela cultura flamenga, dá caráter específico ao Simbolismo belga e garante o reconhecimento dessa corrente não só na Bélgica, mas também na Europa.

A consagração do peculiar Simbolismo belga acontece em 1911, data em que o prêmio Nobel de literatura é concedido a Maurice Maeterlinck por sua obra *Péleas et Mélisande*. Esse prêmio não representa somente a grandeza do trabalho de Maeterlinck, representa também a conquista do reconhecimento mundial da existência de uma literatura de identidade belga. Tal acontecimento se deve não unicamente a Maeterlinck, mas também a autores como George Rodenbach (1855 – 1898), Charles Van Lerberghe (1861 – 1907), Émile Verhaeren (1855 – 1916), Max Elskamp (1862 – 1931), Albert Mockel (1866 – 1945) e tantos outros representantes do híbrido Simbolismo belga.

1.4 O teatro simbolista: um teatro de palavra

Desde o Renascimento o teatro procurou representar a realidade da forma mais verossímil possível. Essa forma de representação ganhava o gosto do público cada vez mais e fazia com que, no final do século XIX, os teatros estivessem sempre cheios.

Em Paris, por exemplo, nas décadas de 1880 e 1890, “meio milhão de parisienses iam ao teatro uma vez por semana, mais de dois milhões uma vez por mês” (WEBER, 1988, p. 195). Cada vez mais a população da cidade e dos arredores ia ao teatro. O teatro tornara-se uma paixão e o palco o motivo das rodas de conversas da sociedade.

Os homens e mulheres comuns, porém com certas posses e tempo disponível, buscavam

profunda admiração por Hugo, Leconte de Lisle, Hérédia ou Coppée é um fato incontestável. Também não se pode negar a sua fascinação pelos mestres Baudelaire, Verlaine ou Villiers de L'Isle-Adam. Quanto ao impacto das teses de Mallarmé sobre a eclosão de uma nova poética na Bélgica, é considerável. Sem a impulsão mallarmeniana, o movimento simbolista não seria concebível. (...) É evidente que os Belgas chegaram ao Simbolismo, embora eles tenham nascido e crescido em um meio social e cultural diferente daquele dos franceses. Sem cair nas deficiências do positivismo de Taine, não é discutível que a renovação de 1886 é, antes de tudo, o produto específico de um meio e de circunstâncias particulares.” (GORCEIX, 2000, p.25, tradução nossa)

ver uma reprodução dos fatos da vida, dos problemas que vivenciavam. Logo, se a demanda por esse tipo de representação era grande, encenavam-se peças que correspondessem às exigências de diversão do público burguês. Assim, o entretenimento era garantido com espetáculos de *vaudeville*, de *bouffonneries* e de comédias de costumes. Os temas principais para proporcionar grande satisfação aos burgueses franceses entre 1887 e 1914 eram o amor e as aventuras românticas, não deixando de lado, é claro, temáticas relacionadas aos feitos históricos, aos conflitos sociais, às ambições – sempre ligadas a dinheiro – e às crises domésticas, como as do casamento, por exemplo.

O público amava espetáculos grandiosos e exuberantes, com grande volume de cores e de ornamentos elaborados que garantissem a beleza da plasticidade do cenário. Havia um certo culto ao espetacular e, para atender aos desejos do público, era dedicado à cena um tratamento pitoresco e os cenógrafos representavam pinturas famosas no palco, integrando atores e cenários para criar o efeito de quadros vivos. Desta forma, a plateia via o palco como uma pintura do real e estabelecia relação de proximidade com os fatos encenados.

Para que aquelas produções espetaculares acontecessem eram necessárias grandes casas, uma espécie de indústria com muitas máquinas e pessoas – a mão de obra era barata – que se mobilizavam em prol daquela arte cênica. Da necessidade de dar o efeito grandioso pedido pelo público, aos poucos, com o passar do tempo, houve uma série de transformações na estrutura técnica do teatro e uma modernização de equipamentos de iluminação, de cenários e de figurinos.

Esse cenário teatral espetacular à disposição do lazer burguês é o que os simbolistas irão combater no início dos anos de 1890. Em resposta àquele teatro que imitava o real, para o qual os burgueses olhavam como se se vissem em cena, os simbolistas oferecem um teatro da alma, um teatro de ideias que não precisava obrigatoriamente conter uma fábula, nem personagens bem definidas, nem diálogos longos e unicidade de ação. Assim, esse novo teatro que lança chamadas às cenas dos fins dos anos de 1890 constitui-se, sobretudo, como um teatro poético.

Por se tratar de um teatro poético, não é espantoso pensar que os precursores do teatro simbolista tenham sido dois poetas que influenciaram a formação da arte moderna: Baudelaire e Mallarmé foram os primeiros idealizadores, que tentaram colocar em prática a ideia de um teatro poético que, posteriormente, serviu de pilar ao teatro simbolista. Contudo, muito mais no âmbito da poesia do que propriamente do dramático.

Esperava-se que o teatro simbolista fosse inaugurado por um poeta que se dedicasse a escrever um drama poético. De fato, tentativas não faltaram. Tanto Baudelaire quanto

Mallarmé se lançaram ao desafio de compor um teatro, mas nenhum chegou a concluí-lo.

Mallarmé, de sua parte, chegou a anunciar em 1860 a composição de *Hérodias* como uma tragédia em três atos. Contudo, essa tragédia jamais se concluiu e ficou somente o seu projeto, assim como ficaram também outros dois referentes aos fragmentos intitulados *Igitur* e *L'après midi d'un faune*. Os fragmentos poético-dramáticos de Mallarmé se relacionam com o teatro na medida em que eles ocultam, sob as camadas de significados dos versos, uma potência performática.

Baudelaire tentara escrever algumas peças de teatro: *Ideolus*, *La fin de Don Juan*, *Le marquis du Ier Houzards* e *L'Ivrogne*, mas elas não passaram de projetos e permaneceram fragmentadas, e são, por isso, consideradas como uma parte menor de sua obra. Contudo, um elemento que caracteriza seus projetos de dramas como distantes de uma peça teatral no sentido formal, a poeticidade, foi o que contribuiu para a formação da estética do drama simbolista. Também um outro elemento, e não menos importante, que é a ausência de teatralidade, viria a ser um dos alicerces do novo teatro.

Não se trata, na verdade, de ausência absoluta de teatralidade nos escritos dramáticos de Baudelaire. O que existe, de fato, é a presença marcante da poesia em uma escrita que ambiciona ao teatro. Dessa mistura nasce uma palavra poética dramática. Daí a presença de uma teatralidade poética e não de uma teatralidade originada do gênero dramático convencional. É justamente a teatralidade associada à poesia o ponto principal da dramaturgia simbolista.

Roland Barthes (1993, p. 1194) trata a teatralidade nos fragmentos destinados ao teatro de Baudelaire como sendo

*le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception oecuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur.*⁹

Esta reflexão de Barthes é muito relevante quando tratamos de textos que tiveram a possibilidade de encenação, ou de textos em que o autor deixa marcas ou didascálias sugerindo a encenação. Assim, é possível, ao menos, imaginar como se daria a relação dos

⁹ “O teatro menos o texto, é uma espessura de signos e de sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito; é essa espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude de sua linguagem exterior” (BARTHES, 1993, p. 1194, tradução nossa).

signos próprios da linguagem teatral e os da linguagem verbal. No caso dos fragmentos de Baudelaire e, sobretudo, de muitos textos teatrais simbolistas que não tiveram sua encenação realizada, a relação do texto dramático com os outros signos teatrais nem sempre teve sua eficiência comprovada porque tais “peças” não foram levadas ao palco.

Quando tratamos de teatro simbolista se faz necessário, inicialmente, relevar a importância da poesia lírica nessa manifestação artística. Do enlace desses dois gêneros literários resulta uma expressão híbrida, capaz de representar, ao mesmo tempo, tanto as (in)ações de personagens que vivem em permanente conflito interior, quanto a magnitude da palavra posta no texto escrito ou atualizado no palco.

O gênero dramático é o único dos gêneros literários que garante, já na sua concepção, a possibilidade de atualizar o texto no ato da leitura e também em forma de representação cênica. No espetáculo, têm-se, além da atualização do texto, as escolhas que fez o encenador para a representação. Todavia, é importante ressaltar que o espetáculo não tem que acontecer obrigatoriamente, para que o texto seja dramático. A ausência do espetáculo não interfere na dramaticidade do texto. Mas é nos instantes em que o espetáculo atualiza o texto de uma peça que se tem a realização plena e completa do fenômeno teatral. É no palco que todos os signos que compõem o teatro estão se relacionando concomitantemente, para que juntos representem e sugiram determinados efeitos de sentido.

Pode-se dizer que a linguagem do teatro é composta de diferentes signos que dão suporte à linguagem verbal falada no momento da representação do texto escrito. Segundo Tadeusz Kowzan, (2006, p.93),

A arte do espetáculo é, entre todas as artes e, talvez, entre todos os domínios da atividade humana, aquela onde o signo manifesta-se com maior riqueza, variedade e densidade. A palavra pronunciada pelo autor tem, de início, sua significação lingüística, isto é, ela é o signo de objetos, de pessoas, de sentimentos, de idéias ou de suas inter-relações, as quais o autor do texto quis evocar. [...]

O espetáculo serve-se tanto da palavra como de sistemas de significação não-lingüística. Utiliza-se tanto de signos auditivos como visuais. Aproveita os sistemas de signos destinados à comunicação entre homens e os sistemas criados em função da atividade artística. Utiliza-se de signos tomados em toda parte: na natureza, na vida social, nas diferentes ocupações, e em todos os domínios da Arte.

A linguagem verbal, no teatro, é o “instrumento que o homem forjou a fim de poder comunicar, ensinar e comandar” (HUIZINGA, 2001, p.7), mas, ao lado da faculdade de designar em forma de jogo de palavras, contém em si a função lúdica firmada em pacto de faz de conta.

Desde a cultura primitiva, tem-se, nos rituais e manifestações de louvor ao sagrado, a presença do jogo como forma de representar a devoção de um povo. Nesses rituais, já estava presente a ideia de o homem se tornar outra *persona* para praticar determinadas ações. O gosto pela máscara, pelo disfarce, que são capazes de transformar o eu em outro, já fazia parte dessa cultura, e manifestou-se em muitos poetas da modernidade como forma de culto ao artificial; o apego ao fictício se tornou elemento indispensável para compor uma arte distanciada das mazelas da realidade opressora.

Em se tratando do teatro simbolista, nota-se o desapego às convenções dramáticas, a fim de guiar o teatro a novos caminhos. Não foram poucos os críticos que, levados pela poeticidade do texto dramático simbolista, tacharam-no de teatro próprio para a leitura e, portanto, inapropriado para a encenação.

Se a poesia tem como uma de suas definições o jogo, o teatro, por sua vez, com o seu caráter mimético, também é lúdico. Sendo assim, o teatro simbolista tem em seu cerne a duplicidade do jogo, pois é ao mesmo tempo poético e mimético. Nesse tipo específico de drama, é a poesia que possibilita a criação de símbolos que propiciam o aparecimento de relações de sentidos múltiplos.

Sabe-se que o teatro simbolista não obteve sucesso com o público nem com a crítica, tendo em vista o costume e o apego a modelos tradicionais de dramaturgia que atraíam a plateia da época. Fundamentado numa poética da sugestão, continha em si, como elemento formador, o estranhamento, o suspense, o distanciamento da realidade prática. Por isso, causava espanto com sua linguagem poética fraturada, permeada por longas pausas e silêncios que geravam a incompreensão do público e da crítica que, definitivamente, não viam aqueles textos como apropriados para serem levados ao palco. O símbolo de que se utilizava essa linguagem explicava-se pela necessidade de exprimir algo especial, fugidio e vago em uma sucessão de palavras, de imagens, que pudessem sugerir-lo ao leitor/espectador.

No entanto, cabe refletir que, quando um autor escreve um texto destinado a compor uma peça de teatro, mesmo que esta não possua elementos comuns à prática dramatúrgica das peças bem feitas, a pode, sim, ter sido concebida como um texto que requer encenação. Cada autor pertencente a determinada época e movimento estético produz sua obra de arte conforme a ideologia e os pressupostos estéticos com os quais tem afinidade.

Na arte dramática simbolista, percebe-se, nitidamente, a recorrência à mistura de gêneros, ultrapassando, de uma vez por todas, a fronteira que separa e purifica os gêneros literários. Essa confluência de estilos e recursos estéticos dá suporte ao propósito artístico do artista moderno que é o de representar, por meio de uma estética híbrida, a diversidade e os

múltiplos estados de alma do sujeito moderno. Desta maneira, o teatro simbolista, também, pode ser definido pelo que disse E. Wilson (2004, p. 45): “uma tentativa, através de meios cuidadosamente estudados – uma complicada associação de idéias, representada por uma miscelânea de metáforas –, de comunicar percepções únicas e pessoais”.

Portanto, como parte de um movimento que propunha uma renovação na arte, a qual seria responsável por dar ao homem respostas às suas indagações existenciais, que a ciência já não era capaz de satisfazer, o teatro simbolista, assim como a poesia, propôs-se promover o afastamento do homem em relação à realidade, aos problemas sócio-políticos e à atmosfera desenvolvimentista e positivista que o mantinham preso à praticidade e à materialidade da vida moderna.

Tanto elementos formais da poesia quanto temas discutidos por ela podem se tornar subsídios a outros gêneros literários na modernidade estética. De acordo com Johan Huizinga (2001, p. 148),

Seja no mito ou na lírica, no drama ou na epopéia, nas lendas de um passado remoto ou num romance moderno, a finalidade do escritor, consciente ou inconsciente, é criar uma tensão que ‘encante’ o leitor e o mantenha enfeitiçado. Subjacente a toda escritura criadora está sempre alguma situação humana ou emocional suficientemente intensa para transmitir aos outros essa tensão. Mas o problema é que não existe um grande número dessas situações. Em termos gerais pode-se dizer que essas situações surgem do conflito ou do amor, ou da conjunção de ambos.

O termo símbolo, além de compor o nome do movimento estético do final do século XIX, o Simbolismo, traz consigo o caráter da sugestão, da ambiguidade e da multiplicidade de sentidos que são caros a esse teatro poético. Conforme a definição de Octávio Paz (s/d, p. 119),

designamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema. Essas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, etc. Quaisquer que sejam as diferenças que as separam, todas têm em comum a preservação da pluralidade de significados da palavra sem quebrar a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases. Cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los.

A linguagem poética no drama simbolista cria imagens/símbolos responsáveis pelas

relações de múltiplos sentidos que são sugeridos à imaginação do leitor/espectador. Atualizada em forma de espetáculo ou não, ela não deixa de incorporar elementos poéticos que a tornam atemporal.

O teatro simbolista desviou-se da convenção dramática tradicional, e inspirou, posteriormente, o teatro de vanguarda. Para esse teatro, de acordo com Anna Balakian (2000, p. 98), o palco seria o melhor *locus* para representar a sinestesia preconizada pelos simbolistas:

A forma, a cor, o gosto, o acompanhamento musical, mesmo os perfumes [...] anunciavam as correspondências feitas pelo homem que deveriam substituir o casamento entre o céu e a terra.

Neste sentido, o texto teatral simbolista procura, no momento da atualização,

a projeção gráfica da paisagem interior sobre a realidade exterior do mundo dos objetos e dos seres animados, e nenhum deles teria qualquer caráter autônomo, mas representaria os vários tons e flutuações do estado de espírito do autor. (BALAKIAN, 2000, p.98)

Com tudo isso, poderíamos questionar se caberia à palavra o papel de protagonista do teatro simbolista. Esse tipo de teatro se sustenta com o apoio de diferentes signos no momento de sua atualização em forma de espetáculo –, signos que combinam, que dialogam entre si para sugerir significações desejadas pelos poetas-dramaturgos simbolistas, mesmo que os efeitos de sentido sejam o vazio, o nada que habita o sujeito, o medo da morte etc.

O poeta fala no drama poético por meio de seus *médiuns*, suas personagens que, ao invés de somente interpretar, comunicam as palavras certas – em ritmo que por vezes sugere música –, acompanhadas de outros signos dramáticos como o gesto, a vestimenta, a maquiagem, o ambiente etc. Mas cabe à palavra simbólica, proferida nos diálogos entre as personagens, a função de eixo que sustenta todos os elementos que compõem esse tipo específico de drama, no qual se enfatiza, primordialmente, a polivalência de sentidos da palavra poética que permite ao leitor/espectador a busca e a construção do sentido ideal.

Por isso, cremos que no teatro simbolista compete à palavra poética o papel de grande protagonista. Por ser mito e poesia, ela torna-se eterna e capaz de unir realidades opostas e distantes no tempo e no espaço.

2. DO AMOR PLATÔNICO AO *AMOUR DÉCADENT*

2.1. A propósito do amor ou da beleza absoluta

L'Amour et le Crâne

Vieux cul-de-lampe

*L'Amour est assis sur le crâne
De l'Humanité,
Et sur ce trône le profane,
Au rire effronté,
Souffle gaiement des bulles rondes
Qui montent dans l'air,
Comme pour rejoindre les mondes
Au fond de l'éther.
Le globe lumineux et frêle
Prend un grand essor,
Crève et crache son âme grêle
Comme un songe d'or.
J'entends le crâne à chaque bulle
Prier et gémir:
- "Ce jeu féroce et ridicule,
Quand doit-il finir?
Car ce que ta bouche cruelle
Eparpille en l'air,
Monstre assassin, c'est ma cervelle,
Mon sang et ma chair!"¹⁰*

(BAUDELAIRE, 2006, p. 382-3)

Definir, explicar, estabelecer o que é o Amor é uma tarefa difícil e muitas vezes ineficaz. Não só por se tratar da sensibilidade da alma, mas também por se tratar de algo subjetivo, particular e específico em cada ser humano. Ao restringirmos a ideia de amor aos limites de um conceito, corremos o risco de forçar um cientificismo sobre um sentimento que todos conhecemos desde sempre, embora, muitas vezes, não saibamos dizer o que é.

Procuraremos, a partir de agora, tratar de ideias a respeito da temática amorosa, não com o intuito de buscar uma verdade absoluta, indissolúvel, e dogmática – até mesmo porque, em se tratando de sentimentos, não nos é possível criar regras –, mas com o interesse de estimular uma reflexão a respeito da presença de um certo perfil amoroso representativo na

¹⁰ **O amor e o crânio/ Velha Vinheta:** Sobre o crânio da raça humana/ O amor faz seu ninho/ E nessa atitude profana,/ Com riso escarninho,/ /Bolhas redondas lhe apetece/ Deixar ir subindo, / Como se os sóis reunir quisesse/ No vazio infindo.// A esfera tibia e cristalina,/ Com súbito estouro,/ Rebenta e cospe a alma franzina/ Como um sonho de ouro.// Em cada bolha o crânio escuto/ Gemer e implorar:/ “Este jogo cômico e bruto/ Quando há de acabar?// Pois o que a tua boca expele/ No ar como destroços,/ Monstro assassino, é minha pele/ Meu sangue e meus ossos!” (BAUDELAIRE, 2006, p. 383-4 – tradução de Ivan Junqueira)

arte literária do final do século XIX. A essa representação do sentimento amoroso damos o nome de *amour décadent*.

Representado pelas artes plásticas, literárias e cantado pela música, o amor também se tornou tema das investigações filosóficas por interferir tanto na visão que o homem tem do mundo quanto na representação que ele faz da realidade. Levado pelo sentimento amoroso e pela memória gerada quando tomado por esse sentimento, o homem tende, muitas vezes, a distorcer a realidade da qual faz parte, ou a afastar-se dela, revelando um comportamento obsessivo e a supervalorização de suas ideias.

Cada época da história teve seu discurso sobre o Amor. No entanto, comumente, faz-se a distinção – ainda que com intuito didático apenas – entre dois tipos de Amor: o amor ideal e o amor real, ou amor carnal, como por vezes é definido.

O Amor Ideal está relacionado à noção platônica de Amor Autêntico: louvável, bom e absoluto. O Amor Autêntico se opõe ao amor carnal, uma vez que este é o culto da beleza exterior, do corpo,¹¹ e está ligado aos instintos sexuais do homem e não ao intelecto. A discussão dessas concepções de amor está no eixo da filosofia platônica exposta no diálogo de *O Banquete* (2004), que deu origem à expressão “amor platônico”, hoje bastante popularizada.

Durante uma festa oferecida por Agatón, poeta premiado pela qualidade da sua poesia, cinco amigos e Sócrates debatem um tema proposto por um deles. Sua proposta é que cada um, que ali estivesse, fizesse uma homenagem a Eros, definindo o que é o amor. O homem justificou sua proposição afirmando que todos os deuses recebem hinos e poemas de louvor, mas nenhum canto fora ainda dedicado a Eros, o amor. Logo, caber-lhes-ia essa missão.

Então começam os discursos e para o primeiro deles, Fedro, o amor é o mais bondoso de todos os deuses porque leva o homem ao auto-sacrifício em favor do ser amado; incita a fazer o bem. Para Pausânias, o conviva que discursa em seguida, seria preciso distinguir duas espécies de amor: o amor carnal – sexual e grosseiro – e o amor espiritual entre as almas, pois o primeiro é imediato e fugaz, enquanto o segundo é eterno. Já Erixímaco, o terceiro a discursar, acusou os seus predecessores de restringirem muito o amor à relação entre duas pessoas. Para ele, o amor é uma força cósmica e harmônica que ordena o mundo e que faz os semelhantes se aproximarem e os diferentes se afastarem. Aristófanes, o quarto conviva a manifestar-se, prefere retomar o amor pela relação entre pessoas e narra um mito para enfatizar que, para ele, o amor é o encontro da cara metade, da completude de um indivíduo

¹¹ Os gregos davam muito valor aos jovens de corpo belo, definido pela ginástica e pela dança, pois estes se tornariam guerreiros corajosos.

em outro. Ao final, o anfitrião toma a palavra e critica seus amigos pelo louvor ao bem que o amor faz ao ser humano, passando então a ufanar Eros, o amor, por ele mesmo:

Todos os deuses, indubitavelmente, são felizes; mas Eros – e creio que tal afirmação nem é injusta, nem ímpia – é ao mesmo tempo o mais feliz e o mais belo e o melhor entre todos eles. É o mais belo (...) por ser o mais jovem dos deuses (...)

Onde ele está há doçura, desaparece a rudeza. É pródigo de bondade e avaro de ódio. Propício aos bons, admirado pelos sábios, agradável aos deuses. Objeto de desejo dos que ainda não o possuem; tesouro precioso para aqueles que o possuem; a ele cabe a paternidade das riquezas, das delícias, dos doces encantos e dos ternos desejos, das paixões. Vigia os bons e esquece os maus. Nos nossos trabalhos, nos nossos temores, nas nossas tristezas é ele o nosso conselheiro e nosso salvador. É a glória dos deuses e dos homens, o nosso mais belo guia. Todo o mortal deve segui-lo e entoar em sua honra os hinos que dirige aos deuses e aos homens. (PLATÃO, 2004, p.127; 131)

Depois de ter ouvido todos que discursaram em homenagem a Eros, resta a Sócrates fazer o seu discurso. Ele recusa-se a fazê-lo, num primeiro momento, em virtude da beleza das falas anteriores; mas, persuadido a falar, acaba aceitando o encargo: “Todavia, se quiserdes, poderei falar à minha maneira, dizendo a verdade, sem cair no ridículo de disputar convosco acerca da eloquência” (PLATÃO, 2004, p. 133).

O aviso de que Sócrates se pronunciará à sua maneira é uma estratégia discursiva de Platão que, a partir de então, pronunciar-se-á pelo seu porta-voz. Platão mudará todo o tom do discurso, uma vez que Sócrates se recusa a fazer elogios a imagens, aparências e sensações do amor. Ao contrário das declarações anteriores, Sócrates pronuncia-se sobre a verdadeira essência, a ideia e o ser do amor.

O filósofo inicia o seu discurso com a prática que lhe é característica, questionando os seus interlocutores acerca do que cada qual dissera anteriormente, com o intuito de fazer com que eles ultrapassem as ideias superficiais que têm sobre o amor e atinjam a profundidade do pensamento que envolve o conceito.

Para tanto, Sócrates apela para a estratégia de recontar o que ouvira outrora da boca de Diotima que, segundo ele, era “uma mulher natural de Mantinéia. Era uma pessoa sábia em muitíssimas coisas (...) A ela devo o que sei relativamente ao amor” (PLATÃO, 2004, p.137).

O filósofo prefere, estrategicamente, atribuir a Diotima a origem do seu discurso, fazendo uso, deste modo, de argumento de autoridade. O pensamento da mulher simples e sábia fundamenta o discurso de Sócrates, que assim procura ensinar aos seus ouvintes, acima de tudo, a noção de simplicidade e modéstia, que eles, em seus discursos eloquentes,

demonstram não conhecer: “tentarei reproduzir-vos o que de sua boca ouvi” (PLATÃO, 2004, p. 137).

Sócrates inicia a sua reflexão com a narração de Diotima sobre o nascimento de Eros, recorrendo assim ao mito:

Por ocasião do nascimento de Afrodite, os deuses deram um grande banquete comemorativo, a que compareceu também Poros, o Esperto, o filho de Métis, a Prudência. Enquanto se banquetevam, aproximou-se Penia, a Pobreza, para mendigar as sobras da festa, e sentou-se à porta.

Embriagado pelo néctar – pois o vinho ainda não existia –, Poros se encaminhou para os jardins de Zeus e lá adormeceu, dominado pela embriaguez. Foi então que Penia, em sua miséria, desejou ter um filho de Poros. Deitou-se a seu lado e concebeu a Eros. Por esse motivo é que Eros tornou-se mais tarde companheiro e servidor de Afrodite, pois foi concebido no dia em que esta nasceu. Além disso, Eros, devido à sua natureza, ama o que é belo e, como sabemos, Afrodite é bela. (PLATÃO, 2004, p. 139-40)

Filho de Poros e Penia, Eros, o amor é, por natureza, um ser híbrido constituído tanto das características nobres de seu pai como da míngua de sua mãe. Tal como a miserável Penia, ele é “pobre e muito longe está de ser delicado e belo. (...) é rude, é sujo, anda descalço, não tem lar, dorme no chão duro, junto aos umbrais das portas, ou nas ruas, sem leito nem conforto” (PLATÃO, 2004, p.140). Da natureza de seu pai, Eros herdara o interesse em tudo o que é belo e gracioso: ele é “bravo, audaz, constante e grande caçador; está sempre a deliberar e a urdir maquinações, a desejar e a adquirir conhecimentos, filosofia durante toda sua vida; é grande feiticeiro, mago e sofista” (PLATÃO, 2004, p. 140).

Eros não vive propriamente nem como mortal nem como imortal. Tem a sorte e a esperteza do pai, o que lhe garante proveitos e o afasta do completo estado de miséria, mas nem por isso vive em abundante riqueza. É um ser ambíguo por natureza, o que o faz oscilar entre a sabedoria e a tolice. O seu lado tolo, instintivo, impulsiona-o a buscar o seu objeto de desejo: o visualmente belo. Eros sente-se atraído por aquilo que ele, de fato, não possui: a beleza.

Os caracteres e a feição que Platão atribuiu a Eros aproximam-no mais da imagem de um humano comum e imperfeito que da figura endeusada com que usualmente aparece identificado: um menino alado, nu, que carrega consigo, por onde quer que vá, um arco e o seu bolsão cheio de flechas, com as quais fere de amor homens e deuses.

O fato de que o Amor é representado como uma criança pode simbolizar a eterna juventude do amor perfeito, mas também uma certa irresponsabilidade que é característica dos seres infantis. Daí a razão da zombaria de Eros quando caça suas presas humanas.



Figura 06 – Bourguereau, *Jovem defendendo-se de Eros* (1885).

Diotima, a estrangeira da Mantineia, diz a Sócrates que o interesse pelo belo requer, no entanto, um entendimento que vai muito além da busca pela beleza da imagem física, da perfeição do corpo, embora este seja o primeiro elemento que atrai a atenção e desperta o desejo pelo outro. Segundo a sábia, o amor é, sim, o desejo pelo belo, mas é também o desejo do bem, da felicidade, o desejo de possuir o que é bom. Pela aquisição do que é bom os homens se tornam felizes. Eis, então, o que complementa o instintivo e astucioso Eros: ele não possui a beleza, que tanto procura no outro, mas ele é bom segundo o seu espírito. Daí que amor pode ser o interesse pela beleza do corpo, mas é, sobretudo, o interesse pela beleza e bondade da alma.

Segundo Diotima, o desejo do belo está relacionado à necessidade que o homem tem de

se tornar imortal. Ela explica que:

Diotima: Todos os homens desejam procriar segundo o corpo e segundo o espírito. Quando atingimos certa idade, nossa natureza nos impele a que procriemos. Mas a procriação só se faz no belo. A união do homem e da mulher nada mais é do que procriação e nesse ato há alguma coisa de divino. A procriação e o nascimento são coisas imortais num ser mortal!

Tal ação, porém, não se realiza no que é desarmonioso. O feio está em completa desarmonia com o que é divino; o belo, ao contrário, se harmoniza com o divino. A beleza é, pois, na geração (...)

Assim, aquele que deseja procriar, quando se aproxima do que é belo, sente aumentar o desejo e o prazer. Concebe, e dá a luz. Quando, ao contrário, se aproxima do que é feio, fecha-se, afasta-se, abstém-se e não procria, sofrendo entre dores o desejo de procriar.

É por esse motivo que ama o belo todo aquele que anseia procriar e está cheio de desejos: porque o belo o liberta de uma grande dor. Pois o amor não é, como pensas, caro Sócrates, o desejo do que é belo!

Sócrates: Que é, então?

Diotima: É um desejo de procriação no belo

Sócrates: Talvez

Diotima: Não talvez, mas seguramente o é. E sabes qual é a importância da procriação? É que ela representa algo que perdura: é, para um mortal, a imortalidade. Ora, segundo vimos há pouco, o desejo de imortalidade é inseparável do desejo do bem, pois que o amor consiste no desejo da posse perpétua do bem; donde resulta que o amor é também o desejo de imortalidade.

Logo, o interesse do homem em ocupar perenemente o mundo em que vive é motivado quando ele sente que está envelhecendo e que a morte se aproxima. Daí provém a necessidade de se manter vivo e eterno, e a procriação é a maneira de dar continuidade à sua existência na terra. O interesse pelo belo e o desejo de procriação são fases do que Platão chama de pedagogia amorosa.

De acordo com o texto de Platão, que procura na fala de Diotima o meio de expressar a sua própria filosofia, a beleza inferior, representada nos belos corpos que fazem parte do plano sensível, constitui a etapa inicial da escala que situa o homem entre o mais rasteiro amor e a beleza suprema e perfeita, que está no Amor:

de um para dois, de dois para todos os belos corpos, dos belos corpos para as belas ocupações, destas aos belos conhecimentos – até que, de ciência em ciência, se eleve por fim o espírito à ciência das ciências que nada mais é do que o conhecimento da Beleza Absoluta. Assim, finalmente, se atinge o conhecimento da Beleza em si!

Com isso, Platão deixa claro que a única coisa que confere, com certeza, valor à vida é a contemplação da Beleza Absoluta e que se, um dia, o homem conseguir chegar a tal estágio de elevação do espírito, uma única vez que seja,

nunca mais considerará belos o ouro, as vestimentas magníficas e mesmo as belas jovens, a quem tanto admirais agora, tu e muitos outros, a ponto de estardes dispostos para ver vossos amados e viver sempre junto deles, se possível fosse, a deixar de beber e comer, animados unicamente pela paixão da sua contemplação, pelo anseio de estar sempre a seu lado.

Que deveremos pensar de um homem ao qual tivesse sido dado contemplar **a beleza pura, simples, sem mistura, a beleza não revestida de carne, de cores, e de várias outras coisas mortais e sem valor – mas a Beleza Divina?** Achas que não teria valor a vida daquele que elevasse seu olhar para ela e a contemplasse, e com ela vivesse em comunicação? Não te parece que, vendo assim adequadamente o belo, **esse homem seria o único a poder criar, não sombras de virtude, mas a verdadeira virtude, uma vez que se encontra em contato com a verdade? Ora, para aquele que em si cria e alimenta a verdadeira virtude é que vão os favores e o amor dos deuses – e, se é dado ao homem tornar-se imortal, ninguém mais do que esse o consegue!** (PLATÃO, 2004, p. 150 – grifos nossos)

Considera-se assim que amar as formas belas é amar o carnal, o mutável, o perecível e, conseqüentemente, é tornar-se perecível e mutável também. Para Platão, o perecível e o mutável são instâncias da esfera do sensível e, portanto, são sombras, cópias imperfeitas de um ser verdadeiro, imutável, imperecível, que é a ideia ou a essência da Beleza e do belo da alma. As almas belas possuem o que nelas é imperecível e eterno: o intelecto.

O que seria, então, o amor? O amor é o desejo da perfeição imortal das belas formas, do que permanece vivo e idêntico, do que pode ser admirado pelos olhos. Mas o amor que, inicialmente, é o desejo pelo perecível, pelo sensível, passa pelo pensamento e torna-se amor pelo inteligível. Ao atingir a superioridade do mundo das ideias, ou seja, do pensamento, da inteligência, o amor deixa de ser sensível, toma parte do mundo das essências e converte-se no verdadeiro Amor Absoluto.

A fusão do amor com a mente é explicada pela filosofia, mas também tem sua representação na mitologia, na qual a mente ou o intelecto é tratado como sendo a alma. Uma das narrativas interessantes em torno do mito de Eros trata simbolicamente do seu dramático encontro com Psiquê. Nesse mito Eros representa o Amor primitivo, que resulta dos instintos sexuais. Psiquê, por sua vez, representa a consciência que busca conhecer esse amor.

A jovem Psiquê era dona de uma beleza que sobrepujava a das mais belas moças. Era tão bela que o povo a comparava com a linda Afrodite. A deusa, enciumada com a comparação, fazia com que se afastassem de Psiquê todos os pretendentes. Daí que, enquanto

suas irmãs se casavam com príncipes, a bela jovem permanecia solteira, posto que todos os homens, que dela se aproximavam, assustavam-se com a excessiva perfeição. Não satisfeita com isso, Afrodite ordenou a Eros que a matasse, mas o Amor, quando viu Psiquê, apaixonou-se perdidamente por ela e não cumpriu a ordem da deusa.

Os pais de Psiquê, preocupados com a solidão da filha, consultaram um oráculo que os orientou a vestir a filha de noiva e deixá-la junto de um rochedo, onde um monstro terrível a tomaria como esposa. A jovem foi transportada para um palácio magnífico e passou a viver feliz na presença de um marido não identificado, de quem ela jamais poderia ver o rosto. Contudo, sua curiosidade fora despertada por suas invejosas irmãs, e Psiquê, não resistindo à tentação, viu o rosto do marido adormecido: o belo adolescente Eros. O Amor, assim descoberto, despertou e fugiu. Somente depois de muita desventura, procura, tarefas e provações é que Psiquê reencontrou Eros, que, por desejá-la, também a buscava persistentemente. Eros pede a Zeus a autorização para poder casar-se com a bela jovem.

Com a união de Eros e Psiquê, o amor não mais pertence somente ao plano do sensível, do desejo carnal, mas também ao plano espiritual, portanto, divinizado. Desta forma, Psiquê, que era em princípio somente bela, torna-se a esposa de alma, a consciência capaz de ligar-se ao Amor.



Figura 07 – Pompeo Girolamo Batoni, *O casamento de Eros e Psiquê* (1756).

2.2. O amor romântico e o princípio da decadência

O amor platônico, caracterizado como o tipo de amor fundamentado na beleza de caráter, na virtude e na inteligência – elementos da esfera do ideal e não da realidade sensível –, foi entendido, com o passar do tempo, como o amor à distância, que não permite aproximação, contato físico e muito menos envolvimento com o ser amado. É, por isso, revestido de fantasias e idealizações.

Essa concepção amorosa derivada do conceito de amor platônico tornou-se muito recorrente na literatura. Em uma das vertentes do Romantismo literário, a subjetividade do indivíduo artista – sua imaginação, suas emoções e seu sentimento amoroso – converte-se no principal tema das discussões poéticas. À medida que se intensifica o aprofundamento em direção ao “eu”, cultivando o individualismo e o subjetivismo, os poetas passam a considerar-se o centro do universo, gerando uma atitude que se convencionou chamar de egocentrismo. Todavia, o mundo interior do poeta está em choque com a realidade objetiva, que vive as conquistas geradas pelo processo industrial. Derrotado, frustrado e em tédio constante, o poeta romântico foge da realidade e dedica-se inteiramente ao exercício obsessivo da idealização do amor e da mulher, configurando-se assim a decantada evasão romântica.

Na visão romântica do amor incutem-se certos valores cristãos, que preservam a concepção dualista, maniqueísta, que valoriza o amor sublime, ideal, em face da realização carnal. Contudo, não se pode deixar de observar que há no amor cristão uma humanização que Denis de Rougemont (1988, p. 53-54) não deixa passar despercebida:

Amar torna-se agora uma ação positiva, uma ação transformadora. Eros buscava a superação no infinito. O amor cristão é obediência no presente. Porque amar a Deus é obedecer a Deus, que nos ordenou amar uns aos outros.(...) A partir desse instante, todas as relações humanas mudam de sentido.

O novo símbolo do Amor já não é a paixão infinita da alma em busca de luz, mas o casamento entre Cristo e a Igreja.

O próprio amor humano se encontra assim transformado. Enquanto os místicos pagãos o sublimavam até torná-lo um deus e simultaneamente o consagravam à morte, o cristianismo o restitui à sua ordem e então o santifica pelo casamento.

Tal amor, concebido à imagem do amor do Cristo por sua Igreja (Efésios, V, 25), pode ser verdadeiramente recíproco. Isto porque ele ama o outro tal como ele é – em vez de amar a ideia do amor ou seu mortal e delicioso ardor. (“É melhor casar do que viver abrasado”, escreve São Paulo aos Coríntios.) Além do mais, é um amor feliz – malgrado os entraves do pecado –, pois conhece a partir da vida terrena, na obediência, a plenitude de sua ordem.

A nova abordagem garante ao homem a liberdade de consumir o desejo amoroso e o livra do pecado de vivê-lo em carne. No entanto, a consagração do Amor só se realizaria com o matrimônio que, na verdade, torna-se, além de estratégia impositiva de uma moral dogmática, fator de estabilização financeira segundo os interesses religiosos no novo mundo que então se vai configurando.

Tal visão profanada do mito aparece representada no gênero romanesco que invade a literatura burguesa. O mito, segundo Denis de Rougemont (1988, p. 166),

deixa de ser verdadeiro quando se vê despojado do seu contexto sagrado, e quando o segredo místico que exprime veladamente se vulgariza e se democratiza. O direito à paixão dos românticos torna-se então a vaga obsessão de luxo e de aventuras exóticas, que os ‘romances de passa-tempo’ bastam para satisfazer simbolicamente.

A literatura que representa o amor burguês é, na sua fase romântica, considerada por alguns como uma arte de valor questionável, tendo em vista os leitores para os quais era produzida: “de absoluta incapacidade (...) para conceber uma realidade mística, uma ascese, um esforço do espírito para libertar-se dos laços sensuais: ora, a paixão cortês só tinha esse objetivo e sua linguagem não tinha outra chave” (ROUGEMONT, 1988, p. 166). Para Rougemont, por exemplo, a perspectiva burguesa da paixão amorosa revela-se ineficiente quando se trata de exprimir o anseio dos espíritos que ardem pela nostalgia de um amor divino.

De acordo com Michelle Perrot (2009), co-responsável pela escritura da *História da vida privada*, o casamento torna-se uma “negociação, conduzida pelos parentes (as tias casamenteiras), pelos amigos, pelos próximos (o padre), e todos os seus fatores devem ser avaliados”. A historiadora francesa considera ainda que

as estratégias matrimoniais se diversificam e se tornam complexas. O dinheiro assume formas variadas: móveis, imóveis, negócios e ‘esperanças’. Outros elementos entram em linha de conta: o nome, a consideração, a ‘situação’ (as profissões liberais gozam de grande estima), a classe e a beleza fazem parte dos termos de troca. Um homem idoso e rico – tal como um rei – procura uma moça jovem e bela. As aparências, valorizadas pela individualização do corpo, constituem uma arma de sedução feminina. Com dificuldades financeiras, há quem aceite uma mãe solteira com propriedades (...) (PERROT, 2009, p. 124)

Nota-se, como indica Perrot, uma banalização da sedução e das emoções de

transgressão que caracterizavam o modelo de amor romântico, o qual, cada vez mais, dispersa-se e vai adquirindo novos contornos. Trata-se, ao fim e ao cabo, de uma descida do amor romântico em sentido à base da pirâmide social. Mas essa descida não acontece, como já dissemos, sem o impulso da Igreja, que instaura e valoriza o matrimônio.

A crença num amor angelical, sublime e ideal é tratada de maneira irônica e simbólica por alguns romancistas do Realismo, que questionam a educação sentimental das jovens leitoras dos romances românticos:

No devaneio de Emma Bovary e Rodolphe, seu amante, quando se consoma a aventura, os elementos constitutivos do sentimento jazem esparsos e parecem deslizar ao sabor da água, tão próxima. Assim será ao longo de todo o meio século que se segue. Enquanto o anjo cede lugar à esfinge, um conjunto impreciso e móvel de sensações, sonhos, lembranças e medos substitui o irresistível impulso para o ideal. (PERROT, 2009, p. 487)

Em direção oposta à banalização do sentimento amoroso coloca-se Charles Baudelaire, que, ao cantar a morte, as drogas, a paixão e o sexo, ao elogiar a mulher artificial, ao valorizar o uso da *maquillage* não buscava senão um universo distante da obviedade medíocre da realidade burguesa. O poeta de *Les fleurs du mal* compôs uma literatura que se arriscou em sondagens da alma humana, em substituições da realidade pelo sonho, em vivências em paraísos artificiais, onde convivem o amor perverso e o sublime, onde a mulher ideal, o anjo, se funde ao sensualismo demoníaco, onde, enfim, se abrem as portas da imaginação do poeta. E é ela, a imaginação intelectualizada, que o liberta da massificação social. Não se pode deixar de relembrar, com efeito, o caráter dandista, de aristocrata da alma, de guardião dos métodos e artifícios, que Baudelaire codificou e preservou como um antídoto contra os venenos da vida burguesa.

A ética do dândi baudelaireano pressupõe um conceito de vida que aniquila a ideia de casamento, valorizando a vagabundagem como forma de resistência acirrada aos valores sociais contemporâneos.

Nesses moldes de conduta, o Amor transgride a realidade e sobrevive na confusão entre real e imaginário, presença e ausência, sonho e recordação. A figura feminina, ao mesmo tempo em que desperta no poeta a nostalgia de um mundo ideal, também se torna uma representação das tentações, das aflições mundanas e, deste modo, uma extensão dos tormentos da alma do poeta.

Logo, a representação do amor romântico modifica-se e estabelece novos parâmetros que dão lugar a uma expressão marginal e decadente do sentimento amoroso. A linguagem

que expressava adequadamente os temas do amor cortês e do sensual – as trocas de olhares, de sorrisos, os toques físicos – e que mostrava as relações afetivas, na decadência transformava-se em um conjunto de expressões que sugerem a perturbação da alma e o gosto da evasão em uma atmosfera etérea que proporcione uma experiência amorosa distinta, transgressora dos valores burgueses. Isso acontece em decorrência da perda de fé no amor romântico, que é característica do artista decadente, que não mais expressa os seus sentimentos, tidos como nobres e superiores, através do imaginário sentimental vulgarizado em panfletos que se tornaram objeto de consumo, mercadoria.



Figura 08 – Jean Honoré Fragonard, *La liseuse* (1772).

2.3. O amor decadente

Certos aspectos amorosos representados pela literatura romântica também seriam abordados, no final do século XIX, pela literatura simbolista. O principal ponto de contato entre as duas tendências estéticas está na simpatia pela fábrica de sonhos, pelas idealizações amorosas e pelo desejo de escapismo da realidade. Contudo, como pudemos ver até agora, a idealização amorosa não é um elemento novo, de origem romântica. Ela, na verdade, tem sua origem na concepção de amor platônico e adquire nuances específicas da estética que representa.

No simbolismo o platonismo amoroso também está na base da construção de uma nova representação do amor. Tem-se, de fato, em obras dessa literatura o auge da idealização amorosa e da fuga imaginária. Todavia, isso acontece não em decorrência de uma reflexão acerca do sentimento, nem da evolução de uma fase do processo de amadurecimento do sentimento humano. Tanto a idealização do amor e da mulher quanto o desejo e a busca de um mundo absoluto decorrem da postura radical de isolamento do sujeito e da ruptura com a realidade. Nasce desta forma, a nosso ver, uma nova representação do amor, ao qual chamamos de amor decadente.

O amor decadente não se caracteriza pela ausência do ser amado em consequência da morte ou de um impedimento do destino. O que marca essa representação amorosa é a tentativa de negar a manifestação do amor por um ser real, próximo. O sujeito decadente afasta-se do objeto amado, reprimindo o sentimento amoroso e impedindo, assim, que ele se projete sobre o mundo real, tido como vil e aviltante.

A repressão do amor real é feita de maneira lúcida e consciente em prol de um sentimento e de um universo idealizados. É o sacrifício do desejo humano, é a negação da procriação e, portanto, da possibilidade de se tornar eterno.

O arrebatamento gerado por uma paixão seria um elemento que aproximaria o amor decadente do amor romântico se não fosse a presença do caráter racional que os diferencia por completo: o homem “decadente” não atinge a plenitude amorosa porque ele tem o controle sobre os seus atos e, assim, consegue domar seus impulsos e sublimar seus desejos. No entanto, nem sempre a sua força racional é suficiente para recalcar os seus instintos e impedir o arrebatamento amoroso. Ao ver-se vencido pelo amor carnal, o sujeito decadente, muitas vezes, prefere entregar-se à morte a ter que descumprir o seu propósito estético-ideológico. Desta forma, o herói decadente aniquila não só a possibilidade de satisfação do amor real, que ele crê superficial, mas também, por consequência, qualquer risco de sofrimento que essa possibilidade sempre implica.

2.4. A mulher sob a ótica do decadente

A descrença nos valores do mundo finissecular acarreta uma incredulidade inflexível no sentimento amoroso. Nesse momento de grande crise subjetiva e de transformações vertiginosas no modo de vida do homem civilizado, o artista *decadent*, angustiado e assombrado pelo fantasma da perda da aura romântica, sente a sua existência ameaçada. Tudo lhe parece esvaír-se: as relações humanas, o amor verdadeiro e a identificação com o ser amado.

Diante disso, a *mise en scène* das relações entre o feminino e o masculino é envolvida pelos sentimentos de desconfiança e medo. Consequentemente, a mulher moderna e a presença do feminino constituirão uma ameaça existencial. A deusa imaginada, a madona das representações religiosas, estaria muito distante daquela mulher carnal com quem o homem divide, palmo a palmo, o seu espaço. Nunca se falou tanto das mulheres como no século XIX.

A literatura e as artes estão sempre no centro das transformações do mundo e ambas preocupadas com o poder das imagens e com a sedução exercida por elas. Artificiais ou não, as imagens são significativas e revelam toda a realidade de uma época. Por isso, ao analisar as figuras da mulher na década de noventa daquele século, é preciso considerar que, antes de sugerirem modelos a serem seguidos, elas indicam uma ruptura da abordagem serena, romântica e pragmática da condição feminina.

É comum notar, em muitas abordagens literárias da temática amorosa no *fin de siècle*, que a figura feminina é, antes de tudo, a da mulher fatal que exerce fascínio ao mesmo tempo em que provoca temor no homem. A literatura simbolista não se absteve de retomar mitos e emblemas religiosos que representavam o fulgor do imaginário masculino decadente. Nessa linha, Salomé é o mito literário criado na segunda metade do século XIX, inspirado em figuras bíblicas, que melhor exprime a obsessão artística decadente pela perversidade lasciva da mulher:

A figura de Salomé se solta, então, de forma espetacular da história e da iconografia religiosas para evoluir sozinha e encarnar o arquétipo da mulher fatal adorada e execrada, fascinante e terrível, uma deusa de grande beleza e luxúria, diante da qual João não passa de mero adorno, ou de simples acessório num teatro de horror. (BRUNEL, 1998, p.807)

A mulher fatal é um ser dúbio: contém em si tanto o sagrado, o ventre frutífero capaz de gerar a vida, quanto o pecado do desejo carnal que pode levar à morte. Consciente do poder de alcance e de conquista de sua feminilidade, a fêmea pulsante, devoradora, atormenta o

imaginário masculino e ameaça sua crença na delicadeza e na fragilidade do eterno feminino. Daí que o medo e o pavor diante de tal pulsão transformar-se-ão, certas vezes, em um sentimento de misoginia que aparece ora sutilmente, ora declarado em expressões poéticas masculinas.

O corpo, a paixão, o desejo por essa mulher estarão associados diretamente à ideia de perdição. Sendo assim, o poeta tomará medidas para se proteger do abismo que essa mulher representa, matando-a de diversas maneiras. As forças vibrantes do feminino viril serão controladas pela transformação da mulher em um ser inoperante – uma boneca, um robô, uma estátua –, em um objeto decorativo, uma linda e estonteante mulher-objeto que tem como função alegrar os olhos e alimentar o ego do seu criador masculino.

Não há como negar que, por trás das tentativas de anular a força feminina está um pensamento dominador que pretende manter a mulher como um ser preso, sem fala e sem vida própria. Lord Ewal, em *L'Ève future* de Villiers de L'Isle-Adam, é o protótipo do homem engenhoso, cujo poder criador visa a dominação da mulher. Ewal não se constrange em dizer que “*Contempler morte miss Alicia serait mon désir*” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p. 84). Nesse romance, Villiers não se contenta em representar a mulher bela e vazia. Ele vai muito além disso e mostra-a como um robô modelado e controlado pelo homem para satisfazer os seus anseios. Portanto, a mulher é completamente reprimida e anulada em suas pulsões e passa a apresentar-se como um não-ser, uma não-pessoa, uma mulher-andróide que simula e executa tudo exatamente como o desejo seu criador.

Pensar no poeta que representa a mulher como um objeto decorativo é lembrar-se do mito do rei Pigmalião que, horrorizado pelo comportamento, que considerava indecente, das mulheres de Chipre, afastou-se da vida mundana e passou a viver isolado em seu trabalho. Como era escultor e não insensível à beleza feminina, criou uma escultura em mármore, à imagem de mulher, para lhe fazer companhia. Vaidoso e orgulhoso da bela obra que criara, Pigmalião acabou por se apaixonar por aquela mulher de pedra, a qual beijava e cobria de lindas joias e vestimentas. Chamou-a de Galatéia. Doente e atormentado de amor, o rei implorou a Afrodite que lhe desse uma mulher, bela e perfeita, tal qual a sua estátua de mármore. A deusa atendeu o seu pedido e deu vida à estátua, que se casou com Pigmalião.

Assim como Pigmalião criou sua mulher-arte, o artista decadente constrói com tal devoção o seu ser ideal – muitas vezes, metáfora de sua poesia – que a sua obra ganha vida própria e passa a fazer parte da existência do poeta.



Figura 09 – Ernest Normand, *Pigmalion e Galateia* (1886)

A arte de construir personagens femininas como mulher-androide, mulher-boneca ou mulher-estátua, todas elas figurações de mulheres mortas, pode sugerir, além da busca de controle do masculino sobre o feminino, uma mostra de rejeição do modelo da banal mulher burguesa, muito distante da Mulher Ideal, sonhada e inacessível, que foge das mãos masculinas antes que o homem a possua.

É evidente que essas concepções do feminino guardam o pensamento decadente de recusa do real, que tanto decepciona e desespera os artistas. Negar o feminino e a mulher é uma maneira de recusar as imposições e as agressões com que aquele modelo de vida finisse secular constrangia os artistas. Mostrar a mulher como uma pedra, como estátua ou como um ser diabólico é o mesmo que libertar-se da obrigação cristã de dar continuidade à própria

existência; é negar herdeiros a uma sociedade que muito valoriza a procriação e a função maternal.

Embora negar o amor e a mulher real seja uma das maneiras de repudiar qualquer vínculo com a realidade e com os modelos sociais contemporâneos, fica claro também, por outro lado, que nas entrelinhas de certos discursos literários decadentes, que tratam do amor entre homem e mulher, torna-se notório o medo que a personagem masculina sente em face da mulher, seja ela disfarçada de mulher fatal ou de mulher emancipada. Sobre esta última, cumpre lembrar que o final do grande século industrial é deveras importante para a evolução social da mulher e, com certeza, isso contribuiu para inquietar ainda mais o homem perante a presença feminina. Não admira, pois, que tal inquietação transpareça em escritos de cunho renunciador e, por vezes, dominador, e de retomada de valores tradicionais moralizantes.

O medo da emancipação feminina, tanto no âmbito sensual quanto no racional, somado à rejeição do real aprofundam o estado de crise de identidade dos poetas decadentes e estimulam uma intelectualização da volúpia. No inconsciente, a fuga imaginária faz nascer os vários avatares de Salomé – reconstituições, associações e idealizações da virgem pavorosa. Sempre existirá na mulher ficcional do *fin de siècle* um pouco da dançarina sedutora.

3. LA SCÈNE FRANÇAISE DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM

3.1. *Le génie clochard*

Elévation

*Au-dessus des étangs, au-dessus des vallées,
Des montagnes, des bois, des nuages, des mers,
Par delà le soleil, par delà les éthers,
Par delà les confins des sphères étoilées,*

*Mon esprit, tu te meus avec agilité,
Et, comme un bon nageur qui se pâme dans l'onde,
Tu sillones gaiement l'immensité profonde
Avec une indicible et mâle volupté.*

*Envole-toi bien loin de ces miasmes morbides;
Va te purifier dans l'air supérieur,
Et bois, comme une pure et divine liqueur,
Le feu clair qui remplit les espaces limpides.*

*Derrière les ennuis et les vastes chagrins
Qui chargent de leur poids l'existence brumeuse,
Heureux celui qui peut d'une aile vigoureuse
S'élancer vers les champs lumineux et sereins;*

*Celui dont les penses, comme des alouettes,
Vers les cieux le matin prennent un libre essor,
- Qui plane sur la vie, et comprend sans effort
Le langage des fleurs et des choses muettes!*

(BAUDELAIRE, 2006, p.124)¹²

Jean-Marie-Mathias-Philippe-Auguste de Villiers de l'Isle-Adam nasceu em Saint Brieuc em 1838 e morreu em 1889 em Paris. Portador de um grande nome, muitos dos seus contemporâneos, porém, não próximos a ele, acreditavam que ele pertencesse a uma nobreza da qual, no entanto, ele não mais fazia parte. Desde a infância, mostrou-se uma criança afeita às artes e a música foi sua primeira paixão. Aos dezessete anos deixa sua terra natal e chega a Paris, onde é recebido e saudado nos meios teatrais como um gênio promissor na vanguarda

¹² **Elevação:** Por sobre os pantanais, os vales orvalhados,/ As montanhas, os bosques, as nuvens, os mares/ Para além do ígneo sol e do éter que há nos ares, / Para além dos confins dos tetos estrelados,// Flutuas, meu espírito, ágil peregrino,/ E, como um nadador que nas águas profundas afunda,/ Sulcas alegremente a imensidão profunda/ Com um lascivo e fluido gozo masculino.// Vai mais, vai mais além do lodo repelente,/ Vai te purificar onde o ar se faz mais fino,/ E bebe, qual licor translúcido e divino,/ O puro fogo que enche o espaço transparente.// Depois do tédio e dos desgostos e das penas/ Que gravam com seu peso a vida dolorosa,/ Feliz daquele a quem uma asa vigorosa/ Pode lançar às várzeas claras e serenas.// Aquele que, ao pensar, qual pássaro veloz,/ De manhã rumo aos céus liberto se distende,/ Que paira sobre a vida e sem esforço entende/ A linguagem da flor e das coisas sem voz! (BAUDELAIRE, 2006, p. 126-7 – tradução de Ivan Junqueira)

literária. Com pouco tempo de estada em Paris, aos vinte anos de idade e patrocinado por sua avó adotiva, Villiers publica seus primeiros versos, suas *Premières poésies* em 1859. Aos vinte e quatro anos, dá à luz seu primeiro romance e, quatro anos mais tarde, publica dois dramas.

Até àquele momento, sua obra buscava a nobreza e a pureza poética. Embora não tenha se dedicado com afinco à escrita de textos teóricos sobre literatura – o pouco que escreveu está publicado em *Chez les passants* –, ele procurou expor em seus textos ficcionais as suas preocupações filosóficas e seus pensamentos estéticos.

Diferentemente dos seus primeiros anos em Paris, que foram anos de glória em que publicou várias obras, Villiers passaria depois por tempos muito difíceis, um período maldito. Sua protetora, a avó adotiva que financiava seus projetos literários, faleceu e, sem dinheiro, o autor não conseguiu, durante doze anos, encenar uma peça de teatro ou editar um livro. Para dificultar e entristecer ainda mais sua vida, ele não pôde se casar com Estelle, uma das filhas de Théophile Gautier, porque não tinha dinheiro.

Sem condições financeiras para publicar seus escritos em livros, o autor dos *Contes cruels* publica-os em revistas e jornais ignorados pelo grande público. Daí que durante muito tempo ele permaneceu desconhecido, e só recentemente é que pesquisadores – ainda que poucos – têm se debruçado sobre as suas letras, reconhecendo-o como um dos grandes escritores do século XIX.

Descendente de um marechal francês do século XVI – de quem herdara o prenome Jean-Marie, e Mathias era uma homenagem ao bispo que o batizara – e de um outro grande mestre da ordem de Malta do século XVI, de sangue real, do qual recebera os prenomes Philippe Auguste, Villiers, com seu título duplo, de conde e de cavaleiro da Ordem de Malta, nascido em berço aristocrata, não se livrava das humilhações por que passava naquela sociedade moderna que o via levar uma vida miserável e habitar quartos de hotéis paupérrimos, dos quais, frequentemente, era despejado por falta de pagamento. Era encontrado nos bulevares pelos seus amigos, com os bolsos abarrotados de manuscritos em papéis avulsos, que Auguste de Villiers fazia questão de declamar a um público admirado. Contudo, o retrato dele deixado por Anatole France é aquele do *clochard*, do vagabundo, do aristocrata decadente que não aceitava a sua real situação.

Contra a aspereza com que era tratado pela sociedade parisiense, Villiers nutriu um ódio feroz que se manifestou em sua obra sob forma de uma ironia vingadora. Logo, ao lado daquela sua tendência a buscar o Ideal por meio de uma linguagem poética pura e nobre há também a preocupação em construir textos que são verdadeiras sátiras à sociedade burguesa.

Sem o dinheiro dos novos ricos, mas com a imponência de um aristocrata, Villiers permanece distante dos românticos e dos naturalistas, fugindo a qualquer tentativa de enquadramento em escolas literárias e de classificação de sua obra. Ele próprio se dizia parnasiano, romântico e simbolista de uma só vez. Além de qualquer etiqueta, o autor de *L'Ève future* cultuou alguns grandes escritores um tanto mais velhos que ele e dos quais emprestou princípios, traços relacionados com uma arte imaginativa. Foram eles Théophile Gautier (1811-1872), Edgar Allan Poe (1809-1849) e, principalmente, Charles Baudelaire (1821-1867).

De Baudelaire Villiers está próximo tanto pelas dificuldades materiais da vida quanto pela busca da escrita perfeita. Ambos possuem, de um lado, um estilo de escrita permeado por uma ironia amarga e fria, e de outro um interesse pelo misticismo:

Alto, magro, com os cabelos ruivos muito finos, os olhos azuis muito límpidos, impecável no redingote, a aparência de Villiers era a de um dândi irretocável. Muitas vezes tocava trechos de Wagner, ao piano, para Baudelaire; saíam juntos pela cidade, perambulando pelos cafês, e iam às vezes ao teatro. Aquelas peças da moda faziam-no sair do sério. Vociferava, furioso, contra a banalidade de diabos e diabretes que transformavam o satanismo em piada. [...]

Quantas vezes ele e Baudelaire conversaram sobre os desencontros daquela época voraz, de positivismo triunfante, refratária a qualquer inovação na linguagem poética. [...]

Baudelaire, Villiers e Mallarmé captaram o sentido mais amplo dos textos de Poe, e cada um à sua maneira dispôs-se a partir para a aventura do Novo. (GRÜNEWALD, 2001, p.13)

Pertenceu à mesma geração de Verlaine, Rimbaud e Mallarmé. E o sentimento de exílio era comum a todos eles, que não se sentiam parte da engrenagem social e vislumbravam uma pátria ideal, diferente daquela ordenada pelos valores burgueses. Compartilhava com Baudelaire e Rimbaud o desprezo ao burguês e aos modismos e estereótipos que tomavam conta da arte naquele momento. A predileção artística burguesa não se identificava em nada com as propostas artísticas revolucionárias daqueles poetas malditos – assim denominados por Verlaine – que almejavam o Novo, o Absoluto e o Ideal e tinham na imaginação as portas abertas para a fuga de uma realidade que os emparedava.

Mathias – como era chamado pelos seus familiares – e seus contemporâneos viveram naquela realidade limitada pelas certezas da ciência, e conviveram com uma sociedade que estimulava o progresso, o consumo e o ganho de dinheiro até cada um à sua maneira encontrar um caminho para se afastar daquilo tudo. No caso de Rimbaud o afastamento fora definitivo. Não bastava mais o distanciamento e a busca de abrigo na arte. Para ele foi preciso mudar de

vida por completo para se manter respirando. A Villiers bastou criar um antigo castelo, localizado na Floresta Negra, e exilar-se na pele de Axël. Todas as suas personagens foram de certa forma seu instrumento de crítica ao burguês e ao pensamento positivista, e é nelas e em sua escrita ficcional que ele se refugia e cria uma realidade distante da banalidade cotidiana de sua época.

Tanto lhe importava se distanciar da atmosfera em que vivia e distinguir sua escrita da dos autores de grande alcance comercial que Villiers elaborava com cuidado a sua linguagem literária, que, impregnada de musicalidade, preciosismo e arcaísmos exige um leitor atento e cuidadoso.

Atento e, sobretudo, cuidadoso são dois adjetivos que caracterizam o relacionamento de Villiers de l'Isle-Adam com sua obra de arte. Dedicou-se a ela ao longo de toda a vida, ora como escritor de uma ironia mordaz, ora como o filósofo idealista que tinha as ideias como seres vivos. Perseguiu o projeto de uma obra de arte que fugisse às convenções realistas-naturalistas e à pieguice romântica, sempre em busca de uma existência Absoluta no *Au-delà* que preenchesse o vazio do real. Construiu uma obra esparsa, multifacetada; aventurou-se nos palcos com o seu teatro. Foi, sem dúvida, um contista exemplar, e consagrou esse gênero em seu tempo. Suas narrativas, a exemplo dos *Contes cruels*, eram a arma que empunhava para dar tiros certos contra a sociedade moderna e seus costumes. Tinha uma forma peculiar de narrar: traçava “o relato com detalhes inusitados ou insólitos que se mesclam à objetividade da narrativa, de forma a garantir a aceitação do amálgama por parte do leitor” (GRÜNEWALD, 2001, p. 25).

Em seu romance *L'Ève future* (1886), Villiers mostra-se um grande criador de suspense e expectativas. Constrói a linguagem narrativa sem que ela desvende de imediato o suspense criado, deixando o leitor inquieto e a imaginar os finais possíveis à obra.

Villiers cria em *L'Ève future* uma história que satiriza a burguesia e critica os progressos tecnológicos desmesurados. Traz à cena do seu romance, como personagens principais, Thomas Edison, o inventor do fonógrafo e representante convicto da razão e do pensamento cientificista, e Hadaly, uma androide construída por Edson a partir do aspecto físico da bela, porém vazia, Alicia Clary. Hadaly representa a mulher perfeita, o ser Ideal, mas que, por ter alma e sentimentos próprios dos seres humanos, foge ao controle de seu criador, trazendo-lhe consequências imprevistas. Além desse romance outras duas obras em prosa, *Contes cruels* (1883) e *Claire Lenoir* (1887) são responsáveis pelo prestígio do autor como ficcionista.

Como poeta maldito que foi, Villiers de l'Isle-Adam era um homem fora de seu tempo,

um inadaptado, um sonhador que buscava na imaginação e na escrita a passagem salvadora que lhe permitia transitar do mundo real para o Ideal. Acreditava que, ao tratar de qualquer tema em literatura, o escritor deveria fazer pensar, tratar de ideias que valorizassem a obra de arte e a distanciassem da superficialidade e da pobreza da arte comercial de seu tempo. Para Villiers, escrever literatura era, de certa maneira, discorrer sobre si mesmo, sobre suas experiências de vida. Ser ignorado e visto como um fracassado pela sociedade não seria para ele motivo para se sentir derrotado, mas sim vitorioso por não se curvar à arrogância do saber positivista e por se negar a escrever uma literatura de senso comum.

O conde Villiers de L'Isle-Adam é considerado um grande paradigma do movimento simbolista. Ainda que não tenha participado dele, exerceu bastantes influências em autores seus sucessores, como é o caso de Maurice Maeterlinck, que se mudou para Paris aos 25 anos de idade, abandonando sua carreira de advogado para seguir os passos do autor de *Axël*, de quem se sentia tributário.

Suas influências foram tanto de ordem filosófica – no âmbito das ideias e pensamentos que cultivava e das atitudes que tinha – quanto de caráter linguístico. Sua aversão ao burguês, seu desprezo pelo estilo de vida da nova sociedade que se formava, seu culto a uma Arte Ideal serviram de exemplo aos jovens poetas simbolistas e fortaleceram o comportamento daqueles que não se sentiam adaptados à realidade do final do século XIX.

Villiers foi reconhecido como um dos mestres da língua francesa em decorrência do estilo peculiar de sua linguagem literária, que também foi um contributo importante aos simbolistas principalmente no que concerne à mistura de gêneros literários e, sobretudo, à presença da linguagem poética nos gêneros pelos quais transitou. Por trás da prosa ou da estrutura dramática villiersiana há sempre um símbolo que possibilita o aparecimento de duplos sentidos e de leituras infinitas.

3.2. *Le rêve du dramaturge*

Villiers jamais se acomodara diante das adversidades que o impediam de fazer veicular e publicar a sua literatura, tampouco se limitou a um só gênero de escrita literária. Queria, ao contrário, percorrer todos eles e deixar sua marca de especulador, de curioso, de gênio insatisfeito em busca da obra perfeita. Aspirava a uma glória que o tornasse um autor imortal e foi tentá-la no teatro, mas sem nunca se esquecer dos preceitos básicos do seu pensamento estético e ideológico. Estava disposto a criar novas heroínas na literatura dramática. Daí que as suas primeiras tentativas de escritura de peças teatrais realçassem mulheres, cujos nomes lhes deram títulos. As suas heroínas são construídas como figuras grandiosas.

Ambicioso e com a altivez de um adolescente de dezessete anos, em 1855 ele sonhava construir uma obra dramática que o levasse, em dez anos, a ocupar o lugar de topo da dramaturgia francesa, que naquele momento era ocupado por Victor Hugo. Tal anseio o impulsionou a tentar escrever um drama filosófico, o seu *Fauste*. Trabalhou nos cinco atos que constituiriam esse drama, mas logo abdicou do projeto. No entanto, tal renúncia não se deu antes que o autor tivesse em mente um outro intento.

Em 1865, após escrever uma primeira peça intitulada *Elën*, que fora mal concebida para a cena, Villiers apresenta ao público em uma grande sala de Paris uma outra peça de nome *Morgane*. Essas duas peças foram publicadas em um número restrito de exemplares que não foram comercializados e que o autor distribuiu entre homens de teatro, diretores e comediantes a fim de causar-lhes uma boa impressão e convencê-los da sua qualidade de dramaturgo. *Morgane* é um melodrama concebido à maneira tradicional e possui diálogos longos. Sua ação, considerada muito interiorizada, talvez em decorrência de seu tema, passa-se em Nápoles, no ano de 1793, e tem como motivo a conspiração imaginária de uma mulher que tem a intenção de destituir do poder o rei para entronar, no seu lugar, o seu escolhido, Sergius Albamab, com quem vive uma aventura passionnal. A peça tem certos pontos fracos que evidenciam a inexperiência do jovem dramaturgo. Um deles é o fato de repetir-se, adaptada à estrutura dramática, uma intriga já criada anteriormente pelo autor na novela *Ísis* (1862).

Tempos mais tarde, Villiers reavalia racional e corajosamente a peça *Morgane* e procura modificá-la. Daí que aquele drama adquiere novas variações e se torna um outro de nome *Le prétendant*. No entanto, ele permaneceu inédito enquanto teatro, mas foi adaptado para a televisão. A partir dessa versão televisiva, os especialistas puderam notar que o dramaturgo soubera corrigir as falhas técnicas da primeira versão do drama, a malfadada *Morgane*, e ampliara a intriga psicológica, enriquecendo-a com o elemento humano. Além disso, Villiers deu espaço na peça a elementos de sua própria ideologia, deixando à mostra o seu interesse em preservar valores nobres que já não eram mais cultivados naqueles fins da segunda metade do século XIX. Identifica-se com Prétendant, o herói da peça, que tenta fazer valer o princípio da legitimidade em um tempo regido pela democracia.

Conquanto tenha permanecido por muito tempo ignorado pela crítica e pelo público, *Le prétendant* foi o drama mais bem sucedido de Villiers de l'Isle-Adam antes de *Axël*. Ele está entre as peças que introduziram o autor na escrita de uma obra voltada para o teatro e representa a ambição de produzir também dramaturgia de acordo com os seus preceitos estético-ideológicos, que preconizavam um teatro de caráter filosófico, interessado mais em

expor ideias que ações.

Se não fosse a frustração com a realização do seu projeto teatral seguinte, o drama *Le nouveau monde*, porventura Villiers teria continuado a escrever um maior número de peças. No mesmo período em que se ocupava de *Le prétendant*, em 1875, ele também escrevia *Le nouveau monde*, que foi concebido para participar de um concurso organizado em comemoração ao centenário de independência dos Estados Unidos da América. Não obstante a distinção que obteve na competição por ganhar o primeiro lugar, a peça só foi publicada em 1880, perdendo-se assim o fio que a ligava à atualidade em que tinha sido escrita. Foi encenada em 1883, mas não teve grande sucesso. Mallarmé reivindicou para essa obra uma retomada que valorizasse a sua grandeza. Somente em 1977, por iniciativa de Jean-Louis Barrault é que a peça teve uma encenação no teatro de Orsay para um público numeroso.

Alguns críticos e apreciadores da obra dramática de Villiers questionavam-se a respeito do que teria faltado a *Le prétendant* para se tornar uma obra importante. A conclusão a que chegaram é que talvez tenha faltado o tom mais pessoal do autor que, trabalhando com vistas ao concurso, não se colocou e nem mostrou nesse texto as suas marcas características.

De todas as peças de Villiers de l'Isle-Adam, *La Révolte* é considerada a de menor pujança. Inicialmente foi mal acolhida. Todavia, com o passar dos anos, recebeu a atenção do público e no início do século XX fez parte do repertório da Comédia Francesa. Ela distingue-se, tanto na linguagem quanto no conteúdo, das peças dedicadas aos problemas da pátria. Tem um lento desenrolar da ação, que se passa em Paris. Em princípio parece tratar de problemas de uma família burguesa, de uma esposa e de um marido que tratam de inventário e de dívidas. Contudo, a ação tem uma reviravolta quando a esposa, Élisabeth, decide libertar-se das amarras que seu marido, Félix, impôs-lhe.

Essa peça ganhou leituras de diferentes tendências. Por um lado, foi considerada um drama burguês, fruto da apelação de Villiers que, por já não ter mais um público cativo para as peças que transmitiam a sua ideologia, estaria, segundo essa visão, em busca de uma nova plateia. Por isso, ter-lhe-ia adequado a linguagem e a temática tendo em vista a recepção e a compreensão do público burguês que enchia o teatro. Por outro lado – cremos ser esta a leitura mais plausível –, *La Révolte* é tida como uma peça antiburguesa, de crítica às relações familiares burguesas. Deste ponto de vista, a revolta da mulher que se rebela contra o marido é uma provocação de Villiers àquela sociedade pela qual ele não nutria nenhum bom sentimento e que era para ele um lugar de falsas aparências.

3.3 *Axël*, le testament de Villiers

Villiers dedicou-se à escritura de *Axël* mais de vinte anos de sua vida e mesmo em seu leito de morte permaneceu trabalhando sobre essa obra. Não teve tempo de vê-la publicada na última versão que fizera. Somente teve acesso à que foi divulgada pela revista *La jeune France* entre 1858 e 1886. Porventura tivesse vivido um pouco mais, levado pela obsessão em busca da obra perfeita ainda teria permanecido a trabalhar nesse drama, melhorando cada vez mais a sua linguagem expressiva.

Alguns meses antes de morrer, Villiers teria declarado a um jornalista as expectativas que tinha com relação a Axel, sua obra predileta, à qual ele chamava, sem falsa modéstia, de um manifesto necessário:

Vous y verrez la promenade à travers toute existence, toute apparence, toute pensée, Du héros accompli de corps et d'âme, en qui j'ai mis toutes mes complaisances. Et je veux que telle soit la conclusion qui s'impose à ceux qui sortiront de cette lecture: "Illusion pour illusion, nous gardons celle de Dieu, qui seule donne à ses éternels éblouis La lumière et la paix". (VILLIERS DE LISLE-ADAM *apud* RAITT, 1986, p. 37)¹³

Axël só fora publicado em 1890, dois meses após a morte de Villiers, graças ao empenho de Mallarmé e à investidura de J.K. Huysmans. E, assim que chegou às livrarias e caiu no domínio dos leitores interessados em Villiers, suscitou comentários admirados, como o do poeta e dramaturgo simbolista francês Remy de Gourmont, que foi o autor da geração simbolista que melhor soube compreender a genialidade e a filosofia de Villiers: “Comme littérature, *Axël* est le grand oeuvre de Villiers, d'une radieuse gloire verbale, d'une richesse d'art plus éblouissante que toutes les pierreries qui ruissellent dans les cryptes du burg d'Auërsperg” (GOURMONT *apud* RAITT, 1986, p.37).¹⁴

Esta obra – grande em tamanho e conteúdo – apresenta-se dividida em quatro partes subdivididas em longas cenas. Traz ainda em uma das versões preparadas pelo autor uma partitura musical composta segundo os moldes das de Richard Wagner. Não é de causar estranheza a presença desse material com músicas feitas especialmente por Villiers para a sua peça, visto que ele era um grande admirador de Wagner e que se interessava muito por

¹³ Você verá nessa obra o passeio através de toda a existência, de toda a aparência, de todo pensamento, do herói perfeito de corpo e alma, em que eu coloquei toda a minha complacência. E eu quero que essa seja a conclusão tirada dessa leitura: “Ilusão por ilusão, nós conservamos a de Deus, o único que deu a seus eternos deslumbrados a luz e a paz.” (VILLIERS *apud* Raitt, 1986, p. 37, tradução nossa)

¹⁴ Como literatura, *Axël* é a grande obra de Villiers, de uma radiante glória verbal, de uma riqueza artística mais deslumbrante que todas as pedras preciosas que corriam nas criptas do burgo de Auërsperg. (GOURMONT *apud* RAITT, 1986, p. 37 – tradução nossa)

música, que foi, afinal, o gênero com o qual começou a expressar-se artisticamente.

Ainda que o autor não tenha mantido a partitura anexada à última versão que preparara, o caráter musical se sustenta no drama pela presença de uma linguagem poética. Daí que alguns críticos o considerem um drama poético e outros um longo poema dramático. Todavia, parece difícil chegar a uma conclusão definitiva quanto ao gênero a que pertence essa peça.

É conveniente, então, refletir acerca da configuração de um drama poético. Para dar início a uma breve reflexão, voltemos, primeiramente, à definição de drama. A palavra drama tem sua origem no grego e quer dizer ação. O termo grego disseminou-se em várias línguas europeias e passou a designar a obra dramática.

Patrice Pavis, em seu *Dicionário de teatro* (2011, p. 109), explica que “Num sentido geral, o drama é o poema dramático, o texto escrito para diferentes papéis e de acordo com uma ação conflituosa”. Em francês, “drama” é o termo usado para “qualificar um gênero, em particular: o drama burguês (do século XVIII), e posteriormente o drama romântico e o drama lírico (no século XIX)”.

O drama poético (ou lírico) teve o seu auge no final do século XIX com Mallarmé, Régner, Maeterlinck e Hofmannsthal, e originou-se das formas musicais da ópera, do oratório, da cantata e do drama lírico italiano. De acordo com Pavis (2011, p.109), o drama lírico

contém uma ação limitada em extensão, a intriga não possui outra função senão a de proporcionar momentos de êxtases líricos. A aproximação do lírico e do dramático provoca uma desestruturação da forma trágica ou dramática. A música não é mais um componente exterior acrescentado ao texto: é o próprio texto que se ‘musicaliza’ numa série de motivos, falas e poemas que têm valor em si e não em função de uma estrutura dramática claramente desenhada.

O poema dramático, por sua vez, era considerado na era clássica como sendo somente o texto da peça, dispensando, portanto, sua realização cênica, “que os doutos tendem a rejeitar como exterior, secundário ou, em todo caso, menos precioso que o poema” (PAVIS, 2011, p. 293). No século XVIII ele passa a ser escrito, na maioria das vezes, em versos alexandrinos. Pavis (2011, p.293) chama a atenção para a contradição que a expressão “poema dramático” pode suscitar, quando se pensa que “o texto nada mais é senão a etapa primeira e incompleta da representação”. O autor, contudo, resolve a incongruência afirmando que ao se falar em

poesia dramática (ou ainda em *poesia representativa*), considera-se

que o poema é que deve conter todas as indicações necessárias à sua compreensão e os discursos nele representam as ações “de tal forma que **agir seja falar**”. (D’AUBIGNAC, *Pratique du Théâtre*, 1657). **Este poema pode, então, ser lido “numa poltrona”, mas já está “dividido” em papéis**; a *poiesis*, a fabricação da ficção, não prejudica a qualidade literária do texto, mas sua composição harmoniosa numa fábula mais contada do que interpretada pelos atores que se exprimem em longos monólogos sucessivos. (PAVIS, 2011, p.293 – grifo nosso)

Ainda para Pavis, embora haja uma fronteira bastante fluida entre o poema ‘dramatizado’, com personagens, conflitos e diálogos ocasionais, e o drama poético, a diferença entre essas duas vertentes dramáticas está em que o último destina-se realmente à cena e é composto de uma série de textos poéticos.

Diante de tais definições, *Axël* seria um poema dramático ou um drama poético? É possível responder à pergunta a partir de uma análise da estrutura-base do texto, na qual notamos o empréstimo de elementos da poesia que reverberam em efeitos de linguagem poética. Todavia, o texto em sua completude não configura um poema, mesmo que determinadas falas de personagens possam sugerir, isoladamente, verdadeiros corpos de poema realizados em linguagem livre.

Ademais, não existe em *Axël* um esquema de versificação fixa – o que caracterizaria um poema dramático –, nem sequer há sombra do uso de versos alexandrinos. De acordo com Pavis (2011, p. 294), não é “a versificação que fará do texto, um texto poético: Racine escreveu suas tragédias em verso, mas em momento algum em detrimento da tensão dramática, e da língua poética; qualquer que seja sua força e autonomia, está a serviço da situação dramática.”

Logo, poderíamos classificar *Axël* como um drama poético, tendo em vista que o que há, de fato, nesse texto, é uma composição fabular que harmoniza os procedimentos do discurso dramático – portanto, dialógico – com determinados componentes poéticos. Ele não é um poema dramático, mas nem por isso deixa de possuir uma poeticidade criada com a pretensão de gerar efeitos de sentido importantes tanto no que concerne ao tema quanto ao contexto em que o drama é escrito.

Os elementos líricos são responsáveis por manter na peça a presença da função poética que, por sua vez, atrai a atenção do leitor/espectador para a mensagem que se quer passar. Daí que, além de uma análise do dialogismo dramático que ocorre entre as personagens em tempo cronológico, é necessário, no caso do drama poético, verificar o discurso vertical, que é onde se instaura o discurso poético que, não por acaso, confere uma nova forma e um novo sentido ao drama.

Villiers decerto não terá sido desambicioso ao escrever e reescrever, ao longo de toda a sua vida, um drama de gênero híbrido, ligado ao poético e ao dramático. O seu pensamento artístico demandava uma arte nova, profunda, que tivesse uma linguagem especial para tratar do sonho do Absoluto, linguagem capaz de expressar a reflexão filosófica do autor e a crença que ele tinha em um mundo Ideal. Ao encontro do seu pensamento estético surgia uma expressão artística dramática que preconizava a criação de novas formas. Tudo o que buscavam os autores engajados em construir uma nova arte era uma expressão descompromissada com o real, livre tanto do dever de representá-lo fielmente quanto da exigência do uso de uma linguagem realista.

Mudaram-se, portanto, os temas, e os autores tiveram que adequar os novos motes a uma nova linguagem. Logo, uma expressão literária híbrida passa a ser reivindicada enquanto forma literária e torna-se a marca da ruptura com a linguagem lógica da comunicação cotidiana.

Em *Axël* a inserção de elementos poéticos como, por exemplo, a densidade sonora, a potência imagética, a recorrência a temas e personagens míticos, é uma estratégia do autor para sugerir novos sentidos à obra e, conseqüentemente, à vida. O novo sentido pode ser interpretado como uma tentativa de parar o tempo do relógio real, de desligar o cronômetro que rege as coisas e a vida no mundo físico para promover uma transferência temporal e espacial. Essa migração transportaria não só o autor, ele mesmo, e suas personagens, mas também o leitor/espectador ao espaço do “mundo oculto”, mítico, ideal, localizado em um tempo infinito, o do eterno retorno das coisas, um tempo cíclico, distante das ambições terrenas. Os procedimentos poéticos que possibilitam, por meio da linguagem, a travagem do tempo real como estratégia de escapismo para um mundo Absoluto também veiculam os princípios de uma filosofia de vida. Essa filosofia, expressa na obra pelas ideias do Mestre Janus, guia o modo de viver de Axël: viver a vida real seria um mera ilusão e a causa de todas as angústias e sofrimentos; a verdadeira experiência existencial, a verdadeira liberdade estaria salvaguardada no mundo das Ideias:

Maître Janus

(...)

Ainsi, réfléchissant l'essentielle valeur de tes jours sur la Loi, tous leurs moments, pénétrés de sa réfraction, participeront de sa pérennité. Ainsi, tu annuleras, en toi, autour de toi, toute limite! Et, oublieux à jamais de ce qui fut l'illusion de toi-même avant conquis l'idée, - libre enfin, - de ton être, tu reviendras, dans Intemporel, - esprit purifié, distincte essence en l'Esprit Absolu, - le consort même

de ce que tu appelles Dêité.¹⁵ (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p. 638)

Notamos nas falas de Mestre Janus, e neste trecho em especial, o pronunciamento de uma filosofia muito apegada ao pensamento de Platão, que propunha a existência de uma verdade suprema, uma realidade superior, de ideias supremas, eternas, imutáveis, incorruptíveis. Desse modelo de existência superior ter-se-ia originado o mundo sensível, mas como cópia grosseira do mundo das ideias, como reflexo distorcido em cujo centro está o homem, sujeito à corrupção e à morte.

Parece-nos claro que Villiers era partidário da filosofia platônica e também dos preceitos da alquimia e das ciências ocultas. Ele, então, escolhe o velho sábio, Janus, e confere-lhe, estrategicamente, uma linguagem precisa e profética para transmitir a sua mensagem.

É claro que Villiers não dá ao preceptor de Axël o nome Janus por mero acaso. Este nome remete-nos imediatamente ao deus da mitologia latina. Essa divindade é conhecida por ser o deus das transições e das passagens, aquele que marca a evolução do passado para o futuro, de um estado a outro, de uma visão a outra, de um universo a outro. É o deus guardião de todas as portas, de cujas chaves somente ele é o portador. A imagem do deus Janus é a do homem que tem o seu rosto dividido em duas faces, que simbolizam sua vigilância tanto sobre as entradas como sobre as saídas. Tem vidência tanto para o exterior quanto para o interior das coisas e dos seres. Esse deus está relacionado com a ideia de começo, de início – daí que a designação do mês janeiro seja uma derivação do seu nome.

Mestre Janus, no drama de Villiers, personifica o deus mitológico. É o velho sábio e conselheiro, responsável por educar o jovem príncipe e ensinar-lhe a ciência do ocultismo. É ele quem procura iniciar Axël nos fundamentos de uma doutrina que o tornará um espírito elevado, que o libertará de uma vida vil, de esperanças frustradas. O ancião guarda consigo os segredos e as respostas que Axël tanto procura. Ele tudo sabe, tudo vê e prevê. Sua clarividência e sua sabedoria são tamanhas que ele anuncia o infortúnio de Axël quando este sucumbir aos desejos que o atraem à vida terrena.

A mitologia infiltra-se nessa obra de Villiers através de elementos que se relacionam com figuras míticas, sugeridas ou citadas diretamente, como é o caso da personagem Janus,

¹⁵ Assim, refletindo o essencial valor dos teus dias sobre a Lei, todos os seus momentos, penetrados por sua refração, participarão de sua perenidade. Assim, anularás em ti, em torno de ti, todo limite! E, esquecido para sempre do que foi a ilusão de ti mesmo, tendo conquistado a ideia, livre enfim, de teu ser, retornarás, no Intemporal, espírito purificado, essência distinta no Espírito Absoluto, o próprio consorte do que chamas Deidade (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2005, p. 153).

mas, sobretudo, pela palavra que, além de ser um meio de significação simbólica, também produz metalinguagem. A palavra torna-se também um mito por construir uma teia linguística que origina todo o ser e todo o acontecer; é ela que constrói o pensamento humano e lança luzes sobre ele, é ela que insere o homem em um círculo mágico, afastando-o do real sensível.

Axel é a grande obra de Villiers, síntese do seu projeto estético. Não terá sido por acaso que Mallarmé o denominou de “o testamento de Villiers de l’Isle-Adam”. De acordo com Marcos Siscar (2005, p.210), autor do posfácio à edição brasileira dessa obra,

Axël tem lugar especial nesse universo *fin-de-siècle* pois, além de tornar-se referência para toda a geração seguinte, como obra derradeira de seu autor, tratava-se ali de constituir uma espécie de suma literário-filosófica, de legado espiritual e poético.

Existem nesse drama elementos textuais, bastante recorrentes, que chamam atenção para a presença do lírico no discurso dramático de *Axël*. São paralelismos linguísticos e de sentido, são rimas internas originadas de assonâncias e aliteraões, que conferem musicalidade ao texto:

Axël

(...) Or, **conçues** par toi, **imbues** 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 l’intime de ta présence, que comme autant d’effigies de **toi-même** – **frappées** en des sons neutres d’une vibration toujours étrangère à leur **sens**, et le **démentant**.

Car ces **choses**, fictivement incluses en des mots qui, par **eux-mêmes**, ne peuvent être, jamais, que virtuels, - ne me **semblaient** plus, **songées** par toi, que d’une **prétendue identité** avec celles, - du **même nom**, - dont la vivante **illusion** verbale m’eût peut-être **charmé**. Comment, en effet, les reconnaître! Sèches, répulsives, inquietantes, **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 coeur desséché**, qu’une **impression** de cadavérique **impudeur** d’âme, que le sourd avertissement d’une constante arrière-pensée de **perfidie**. Et, ce triple **élément, constituant**, à mes **yeux**, l’air itérne, exclusivement pour toi **respirable**, de ton hybride, ambiguë, éteinte et tortueuse **entité**, tes paroles ne **résonnaient** que... comme des **vocables** troubles, ne **traduisant** que l’**atrophie, innée** en toi, des choses mêmes dont ils **prétendaient** me suggérer le désir. 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**.

Cependant que m’**importait**! **Étais-je** donc ton **juge**! **Avais-je** à te condamner? À t’**absoudre**? – Voici, d’**ailleurs**, que l’**heure sonnait**, pour le **chambellan**, d’aller reprendre sa chaîne, de s’en retourner vers ses... plaisirs, - de délivrer ma **solitude**, en un mot, de son ombre insignifiante. Mon devoir, légué para les **miens**, n’**était** donc plus que lui cacher tout à fait le grave désennui que me causait son adieu.

*C'est pourquoi j'**allais** te conduire mon seuil, avec bienveillance et bons souhaits de voyage. Tu n'étais pour moi qu'un **passant** comme les autres, **ayant** droit à la déférence **due** à la forme humaine. – Enfin, on **salue** bien les morts!*

Soudain, je m'aperçois que tu as utilisé tes loisirs, ici! – et que tu as surpris l'un des plus importants secrets de ma maison. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p. 608-9 – grifos nossos)¹⁶

Neste excerto temos uma das falas mais fortemente expressivas da personagem Axël, no momento de confronto com seu primo, o comandante Kaspar de Aüersperg. Essa fala tem um grande peso no drama por revelar a ideologia de Axël. Além da carga semântica, há também uma sonoridade que se repete insistentemente. Agrupamos algumas palavras, cuja sonoridade motiva a melodia do texto, com o propósito de ressaltar o trabalho de Villiers com a expressão poética:

Som vocálico final	Palavras usadas
[e]	pénétrées; reflétées; proférées; glacées; songées; dénués; desséché; entité; incarnées; frappées; identité; innée; brodée; charmé; usurper; abuser; absoudre
[y]	conçues; imbues; prétendue; due; salue
[œ]	odeur; coeur; impudeur; ailleurs; heure
[E]	ressentais; ressonnaient; prétendaient; importait; étais; avais; sonnait
[o]	mots; beaux
[Ø]	captieux; yeux
[ã]	chambellan; passant, traduisant, démentant, élément, constituant; sens; ayant
[Ê]	Miens
Palavras repetidas	même (toi-même; eux-mêmes; même); chose; nom;

¹⁶ **Axël:** 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. Porque essas coisas, ficticiamente incluídas nessas palavras que, por elas mesmas, só podem ser, sempre, virtuais, não me pareciam ter mais, imaginadas por ti, que uma pretensa identidade com aquelas, de mesmo nome, cuja viva ilusão verbal me teria talvez encantado. Como, de fato, reconhecê-las! 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. E, constituindo este triplo elemento, aos meus olhos, o ar interno, respirável exclusivamente por ti, de tua híbrida, ambígua, apagada e tortuosa essência, tuas falas só ressoam como... vocábulos confusos, traduzindo apenas a atrofia, inata em ti, das mesmas coisas cujo desejo pretendiam me sugerir. De sorte que, sob os véus capciosos de tua conversação assim enfeitada com essas belas palavras-espectros, sabe que somente tu – triste e brilhante conviva! – me apareceste. Entretanto, que me importava! Era eu teu juiz! Tinha a obrigação de te condenar? De te absolver? Vê, aliás, que a hora soava, para o camareiro do rei, de ir retomar seu circuito, de voltar para seus... prazeres, de liberar minha solidão, em uma palavra, da sua sombra insignificante. Meu dever, legado pelos meus, não era mais esconder completamente o grave desenfado que me causava seu adeus. É por isso que eu ia te conduzir à minha porta, com beneficência e bons desejos para a viagem. Eras para mim apenas um passageiro como os outros, tendo direito à deferência devida à forma humana. Enfim, saúda-se mesmo aos mortos! De repente, descobro que utilizaste teus lazeres aqui! e que surpreendeste um dos mais importantes segredos de minha casa (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2005, p.112-3).

Villiers constrói uma reflexão metalinguística na fala em que Axël analisa o discurso envenenado e ardiloso de seu primo. Toda a consideração discursiva é reforçada por um esquema fônico que tende a sugerir a contundência e a indiferença do conde. As palavras com sons finais [e], [E] e [ã] são as que aparecem com maior frequência no fragmento citado. No grupo das terminadas em som [e] temos, em sua maioria, adjetivos que caracterizam negativamente o discurso do primo Kaspar, que tentava enganar o conde de Aüersperg. Ao proferir tais palavras, Axël não esconde a decepção que o primo provoca em si. No entanto, essa decepção logo se transforma em ódio e repulsa, e torna-se força para defender seus ideais.

Quanto aos verbos, eles se apresentam ora no infinitivo – com a terminação sonora em [e], por se tratar de verbos de primeiro grupo – ora aparecem no pretérito imperfeito, com a terminação sonora representada por [E]. Os verbos que são utilizados no infinitivo, “absoudre, abuser e usurper”,¹⁷ tendem a reforçar o sentido próprio do verbo, ou seja, mantêm a ênfase na ação de que se quer tratar. Já os verbos que se encontram no pretérito imperfeito, “ressentais; ressonaient; prétendaient; importait; étais; avais; sonnait”¹⁸ denotam ações de um passado inacabado, anterior ao momento em que Axël fala – instante em que Kaspar tentava iludir e persuadir Axël a viver as delícias da vida mundana. Os sentidos atribuídos a esses verbos, nesse contexto, são negativos e expressam a visão negativa que Axël tem de seu parente.

Mesmo após muito escrever, adaptar e modificar o drama Axël, ainda houve quem dissesse que Villiers não teria concluído sua obra mor. Entretanto, não é a sensação de incompletude que sentimos ao ler *Axël* – e aqui só falamos de leitura porque, infelizmente, não temos notícia de nenhuma encenação atual da peça de Villiers.

A última versão deste drama, autorizada pelo próprio escritor, organiza-se em quatro partes. Cada parte é precedida de um título que anuncia o tipo de mundo a que o autor se refere ou de qual ele pensaria em aproximar a ambientação de suas cenas dramáticas.

Além de títulos específicos que nomeiam as partes do drama, Villiers faz uso de epígrafes – para a primeira, segunda e terceira partes, respectivamente – que são citações de pensamentos de Lamartine, Fedro e Lao Tse.

Ao citar trechos de obras desses autores como epígrafes, Villiers estabelece um diálogo direto entre o seu drama e a tradição literária. Apresentar uma voz extra-ficcional como epígrafe é uma forma de anunciar o mote que será tratado na ficção e, também, uma estratégia

¹⁷ **Absoudre**: absolver / **Abuser**: abusar; enganar / **Usurper**: usurpar, atribuir-se; arrogar-se. (RÓNAI, 2007, p. 2-274)

¹⁸ **Ressentais**: ressentia / **ressonnaient**: ressoavam / **prétendaient**: pretendiam / **importait**: importava / **étais**: era, estava / **avais**: tinha / **sonnait**: soava, tocava (tradução nossa).

discursiva que procura reforçar o valor das ideias apresentadas e, portanto, garantir-lhes coerência e confiabilidade. Além do caráter discursivo, as epígrafes – não escolhidas despretensiosamente – mostram a afinidade de Villiers com os autores citados.

Alphonse de Lamartine (1790-1869) é considerado o primeiro poeta romântico francês. Foi escritor e político, mas é por sua literatura que se tornou conhecido: sua poesia influenciou o Romantismo não só na França, mas também no mundo todo. Lamartine trata de temáticas relacionadas ao amor e à religião; sua obra é marcada por um tom de profunda melancolia.

Villiers cita versos do poeta romântico como epígrafe à primeira parte do drama *Axël*. Com isso, é possível notar o seu apego ao legado romântico da busca pelo amor sublime, puro, imortal, que escape às imperfeições humanas:

*Coeurs tendres, approchez: ici l'on aime encore!
Mais l'amour, épuré, s'allume sur lautel:
Tout ce qu'il a d'humain à ce feu s'évapore,
Tout ce qui reste est immortel*¹⁹

A primeira parte, *Le monde religieux*,²⁰ está dividida em nove cenas, distribuídas em dois momentos – *Et forcez-les d'entrer*,²¹ com seis cenas, e *La renonciatrice*,²² com três cenas – que apresentam ao leitor/espectador a personagem Ève Sara Emmanuèle de Maupers e sua vida solitária e audaciosa no convento que habita desde muito jovem.

Do fabulista romano Fedro (30/15 a.C – 44/50 d.C), Villiers traz a seguinte citação: “... *quia nominor leo*”,²³ que abre a segunda parte do drama, *Le monde tragique*.²⁴ A frase, usada por Fedro para estigmatizar aqueles que abusam de sua posição ou força para oprimir os fracos e indefesos, é emblemática da postura de Axël, que pode ser visto alegoricamente como um leão feroz em defesa de sua dinastia, de sua terra, da fortuna misteriosa e, sobretudo, de sua ideologia, contra a corrupção dos homens de Estado. O conteúdo dessa parte do drama é de teor moralizante, próprio das fábulas de Fedro, que procura transmitir um ensinamento baseado na luta entre o bem e o mal.

¹⁹ “Corações ternos, venham: aqui ainda amamos! / Mas o amor, purgado, brilha sobre o altar: / Neste fogo evapora o que ele tem de humano, / Imortal é tudo que restar.” (LAMARTINE apud VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2005, p. 11)

²⁰ “O mundo religioso” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2005, p. 11)

²¹ “E forçai-os a entrar” (Ibid., 2005, p. 13)

²² “A renunciante” (Ibid., 2005, p. 39)

²³ “...porque recebo o nome de leão.” (Ibid., 2005, p. 49)

²⁴ “O mundo trágico” (Ibid., 2005, p. 49)

O mundo trágico abarca dois momentos: *Les veilleurs de souverain secret*,²⁵ que contém seis cenas, e *Le récit de Herr Zacharias*,²⁶ que contém cinco cenas, totalizando onze cenas. É a partir daí que o leitor/espectador toma contato com a personagem Axël e com o seu universo particular, o velho castelo situado na distante e secreta Floresta Negra. Trata-se de um espaço habitado majoritariamente por personagens masculinas e de grandes virtudes. Esta parte, a mais longa da peça, faz referência a uma luta sangrenta, que afinal simboliza o conflito entre ideologias e modos de vida distintos. O pensamento filosófico que aí se infiltra será aprofundado na parte subsequente.

A terceira parte recebe o nome de *Le monde occulte*²⁷ e subdivide-se em dois momentos, *Au seuil*²⁸ e *Le renonciateur*²⁹ que contém, respectivamente, uma e duas cenas. É a parte mais curta da peça, mas, sem dúvida, a que traz na profundidade a representação do pensamento idealista de Villiers de l'Isle-Adam. O título sugere a temática ocultista que permeia os diálogos de Mestre Janus com Axël. A epígrafe “*Acueille tes pensées comme des hôtes, et tes désirs comme des enfants*”,³⁰ de autoria do filósofo e alquimista chinês Lao Tsé, anuncia a densidade existencial que se apresentará nas falas das duas personagens.

De acordo com a tradição chinesa, Lao Tsé trabalhou muito tempo como superintendente judicial dos arquivos imperiais em Loyang, capital do estado de Chu. No entanto, ele desiludiu-se com esse mundo de ambições, disputas e intrigas e decidiu abandonar tudo e seguir para a Índia em busca de uma vida espiritualizada. Ao chegar à fronteira daquele país, o guardião das fronteiras reconheceu o valor da sabedoria do velho chinês e pediu-lhe que o aceitasse como seu discípulo. Desde então, Lao Tse é visto como uma figura que representa tanto a sabedoria quanto a guarda de fronteiras.

Tanto os dados biográficos quanto o pensamento do filósofo e guardião chinês remetem-nos à personagem Mestre Janus, do drama de Villiers. A personalidade do preceptor de Axël identifica-se com o velho chinês e com a figura mitológica de Janus, o guardião dos portais. Desta forma, Villiers entrelaça a história de vida de Lao Tsé ao mito para fundamentar o caráter de sábio e guia da personagem que será, em última análise, o porta-voz dos ideais do autor nesse drama.

²⁵ “Os guardadores do soberano segredo” (Ibid., 2005, p. 51)

²⁶ “A narração de Herr Zacharias (Ibid., 2005, p. 78)

²⁷ “O mundo oculto” (Ibid., p. 143)

²⁸ “Na entrada” (Ibid., 2005, p.145)

²⁹ “O renunciador” (Ibid., 2005, p. 161)

³⁰ “Acolhe teus pensamentos como hóspedes, e teus desejos como crianças” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2005, p. 143).

A quarta e última parte do drama intitula-se *Le monde passionnel*³¹ e não traz nenhuma epígrafe. Tem o primeiro momento, *L'épreuve par l'or et par l'amour*,³² composto de cinco cenas e trata do tempo dos encontros e das revelações: o tesouro é descoberto; Ève-Sara e Axël apaixonam-se perdidamente um pelo outro. Já o seu segundo momento é o instante de *L'option suprême*,³³ a hora de decidir entre viver a vida, aproveitar a beleza da juventude, a fortuna e a liberdade, ou partir, pelos caminhos da morte, em busca de uma realidade menos corruptora.

Axël é uma obra emblemática da misantropia de certos artistas do final do século XIX, que se revelam avessos ao mundo burguês e tecnocrático. Nela encontramos a expressão do ideal simbolista de isolamento, de auto-exílio no mundo literário, ideal que se reflete na conduta do protagonista, que dá nome ao drama. Junto de Axel, refugiado no castelo antigo da Floresta Negra está também exilado o conde Villiers de l'Isle-Adam – também avesso, ele próprio, ao racionalismo e ao materialismo dominantes no seu tempo.

No âmago da linguagem cifrada desse drama poético, o autor tem também o propósito de proteger a identidade de sua literatura das transformações impostas pela adoção de novos valores culturais, de novas tecnologias, e pela valorização de outros tipos de linguagem como, por exemplo, a narrativa romanesca piegas e de interesse comercial.

Esse drama, como já dissemos anteriormente e vale reafirmar, está vinculado à idéia de obra de arte que não expressa simpatia pela realidade e pela verdade científica. É o lugar fictício onde Villiers procura recriar a realidade a partir de correspondências entre o físico e o metafísico, conforme o propósito de Baudelaire, seu amigo e companheiro de ideologia. Sendo assim, *Axël* traz em sua forma a mistura dos gêneros poético e dramático, como maneira de romper com os padrões que regravam a obra literária e também a fim de sugerir a ambigüidade do ser humano cindido entre o mundo real e o imaginário, entre o sonho e a realidade, entre a matéria e a essência, entre a carne e o espírito – um sujeito fragmentado que vive o drama do medo e da rejeição do mundo; um sujeito que se vê perdido, indeciso e descrente nos homens e na vida do seu tempo, e que, por isso, busca um lugar no Absoluto Ideal.

Axël foi um drama pouco encenado por ser considerado de difícil adaptação às exigências do palco no tempo de Villiers. Toda a profundidade psicológica e filosófica da peça, somada à intensidade poética da linguagem, tudo isso dificultou o interesse pela sua

³¹ “O mundo passional” (Ibid., 2005, p. 165)

³² “A prova pelo ouro e pelo amor” (Ibid., 2005, p. 167)

³³ “A opção suprema” (Ibid., 2005, p. 197)

encenação e desencorajou os encenadores franceses. Somente em 1894, sob a direção de Lugné-Poe (1869-1940), o drama de Villiers de L'Isle-Adam foi encenado.

Lugné-Poe fora o criador do *Théâtre de l'oeuvre* (1893-1929), um teatro experimental, inovador, que se posicionava contra a dramaturgia realista-naturalista. *L'oeuvre* estava na vanguarda do teatro por suas encenações revolucionárias e, inicialmente, escolhia textos da dramaturgia simbolista para levar à cena:

O que é pertinente ao movimento simbolista europeu é o fato de que Lugné-Poe teve a visão de encenar peças estrangeiras que tinham uma afinidade com o simbolismo quando as peças verdadeiramente simbolistas não surgiram instantânea ou espontaneamente da literatura nacional. Strindberg, Ibsen, Tolstói e Shakespeare contrastavam flagrantemente com a cena teatral local do teatro naturalista. Lugné-Poe reconheceu a necessidade de um novo conceito de teatro e preparou o terreno para o teatro simbolista ao acostumar suas audiências a um teatro santuário, mais um lugar para meditação do que para predicação. (BALAKIAN, 2000, p. 101)

A inauguração do *Théâtre de l'oeuvre* ocorreu com a encenação de uma peça simbolista de língua francesa, o drama *Pélleas et Mélisande* de Maurice Maeterlinck, o grande dramaturgo da cena simbolista.

Dos experimentos cênicos de Lugné-Poe, merecem destaque a transformação do espaço cênico que ele fez e a instauração de uma atmosfera conveniente à realização do teatro simbolista. Por vezes, ele encenava as peças em um palco giratório, ou em palco desmembrado em vários níveis. Utilizava rampas nas laterais do palco e plataformas no meio do público para estender e ampliar a cena. Incorporava a tecnologia aos espetáculos, lançando mão do uso de aparelhos projetores de imagens e de textos explicativos.

Além da presença desses novos elementos na cena, o encenador dava-lhe novas cores, acompanhamentos musicais e, até mesmo vaporizava perfumes no ar. Tudo isso para estabelecer entre o texto e a representação as correspondências que remetiam o espectador diretamente ao estado de espírito das personagens e às ideias do autor atualizadas em forma de espetáculo teatral.

As inovações de Lugné-Poe estavam de acordo com as novas propostas do teatro simbolista. Por seu espírito arrojado, caberia justamente a este audacioso ator e diretor de teatro a desafiadora tarefa de fazer com que *Axël* subisse aos palcos em 1894.

Anna Balakian (2000, p. 101) chama atenção para o fato importante de esse drama anteceder o movimento simbolista e ser, portanto, um precursor da nova estética, assim como

muitos escritos de Mallarmé. Para a autora de *O simbolismo*, *Axël* tem muito mais de “filosófico, shakesperiano, mesmo romântico, do que de simbolista”. A pesquisadora ainda compara o drama com o teatro romântico de Goethe, Musset e Hugo e crê que sua estrutura está mais próxima da arte dramática desses dramaturgos do que das peças que eram produzidas na altura em que Lugné-Poe fez a primeira encenação da obra de Villiers.

Balakian reforça sua tese de que a peça não possui uma conformação simbolista a partir da constatação da existência de três pilares-base que sustentam o drama até pouco antes do final do século XIX: exposição, crise e desfecho. De acordo com a crítica, estes três elementos são os que estruturam o enredo de *Axël* de maneira clara e cabal. Balakian aponta ainda para um outro fator que distanciaria o drama de Villiers da dramaturgia simbolista: o diálogo. Segundo ela, o diálogo mantém-se constantemente na peça em questão, que assim não se caracteriza, na sua opinião, pelo enfraquecimento da função dialógica, marca principal da dramaturgia simbolista. Ademais, a crítica sustenta a sua proposição com uma investigação que faz do cenário e dos objetos posicionados em torno de Axël. Com isso, ela conclui que eles

não têm nenhum significado ambíguo capaz de desenvolver um estado de espírito subjetivo no espectador. Se há simbolismo na floresta escura para onde ele arrasta sua melancolia, nas cavernas de seus antepassados onde o drama de sua vida se define, esses cenários são apenas alegóricos e têm mais representatividade do que força sugestiva. Os objetos não desempenham nenhum papel no desenrolar do drama; são as cores locais como nas peças de Victor Hugo. Não há neles animismo latente; decoram os lugares em que as personagens vagueiam enquanto elas transmitem explicitamente o seu estado de espírito. (2000, p.100-1)

Anna Balakian declara categoricamente que não é nem na “ambiguidade do discurso, nem na estrutura dramática que a peça de Villiers é simbolista” (2000, p. 101). Para ela, o caráter simbolista desse drama estaria no espírito decadente do protagonista, que se torna, por isso, herói simbolista.

Ora, se o que a peça tem de simbolista, conforme Balakian, é somente o espírito decadente do príncipe de Aüersperg, então por que a mesma autora declara que o drama tem “os mesmos fadados defeitos do teatro simbolista, mesmo que não tenha todas as suas marcas estruturais: é estática, de estado de espírito sombrio, tom sepulcral, que sugere a persistente preocupação com a morte, principal assunto das obras simbolistas” (BALAKIAN, 2000, p. 102). Por que será que a mesma crítica, em outra passagem do mesmo livro, afasta a personagem Axël do Hamlet shakespeareano, a quem o havia aproximado anteriormente?

Diz ela que

Em vez de colocar Axël em conflito aberto com as forças que fizeram dele o que é; em vez de fazê-lo empunhar armas contra seu “mar de confusão”, como Shakespeare fez com Hamlet, fazendo assim desta personagem um único indivíduo, Villiers se concentra nas consequências aplicáveis não apenas a este Axël particular, mas as que podem constituir o desfecho de muitos finais de outras obras. Desse modo, o culto do “eu” transcende a simples preocupação com o ego pessoal e, na verdade, pode ser identificado com toda uma área da condição humana, particularmente a que prevalecia no final do século XIX e que ressoa em muitos artistas de meados do século XX. (200, p. 102)

Parece-nos, de fato, que há uma incoerência no discurso da autora, que não atina claramente com o simbolismo de *Axël*, o qual, mais tarde, seria assimilado e transformado pelos dramaturgos adeptos da nova escola. Ao contrário de Balakian, consideramos que na obra de Villiers encontra-se o embrião do teatro que se desenvolve a partir de 1890. E esse embrião, segundo o nosso entendimento, não está presente só no espírito decadente que se manifesta em Axël, mas aparece também na forma desse drama, a começar pela mistura de gêneros em que ele se fundamenta.

Apenas em certa medida concordamos com Balakian, especificamente no que concerne à forma do drama simbolista. Não nos parece, de fato, que *Axël* seja um drama rigorosamente configurado como a dramaturgia simbolista que o sucedeu. Entretanto, é preciso atentar para algumas informações extratextuais e intratextuais que podem ajudar a compreender determinadas opções do autor na construção desse drama e, especialmente, inferir até que medida a estrutura dessa peça se relaciona com o tempo em que foi escrita e com a nova proposta estética que então surgia.

Para entendermos o panorama de formação do drama moderno e, assim, tentarmos apontar o lugar que Villiers e o seu *Axël* ocupam nele, recorreremos ao pensamento do teórico húngaro Peter Szondi (2001) e à sua *Teoria do drama moderno (1880-1950)*.

Szondi localiza o nascimento do drama da época moderna no Renascimento. Trata-se de um tipo de representação que mostrou

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. O homem entrava no drama, por assim dizer, apenas como membro de uma comunidade. A esfera do “inter” lhe parecia o essencial de sua existência; liberdade e formação, vontade e decisão, o mais importante de suas determinações. O “lugar” onde ele alcançava sua realização dramática era o ato de decisão. Decidindo-se pelo mundo da comunidade, seu interior se manifestava e tornava-se presença dramática. Mas o mundo da

comunidade entrava em relação com ele por sua decisão de agir e alcançava a realização dramática principalmente por isso. Tudo o que estava aquém ou além desse ato tinha de permanecer estranho ao drama: o inexprimível e o já expresso, a alma fechada e a ideia já separada do sujeito. E sobretudo o que era desprovido de expressão, o mundo das coisas, na medida em que não participava da relação intersubjetiva. (SZONDI, 2001, p, 29)

Essa nova forma de representação é absoluta e suprime a necessidade de existência do prólogo, do coro e do epílogo. Dada a ausência dessas instâncias teatrais, concentra-se toda a ação na representação das relações intersubjetivas, ou seja, na relação mediada pelos diálogos entre as personagens. Trata-se de uma forma fechada em si mesma.

Para Szondi, essa forma dramática é tida como absoluta: ela se circunscreve no presente e exclui tudo o que é exterior à troca interpessoal dirigida pelo diálogo. Esse modelo de drama se desenvolveu “na Inglaterra elisabetana e principalmente, no século XVII francês, sobrevivendo no classicismo alemão” (PASTA JUNIOR, 2001, p. 14). Szondi constata a permanência dessa forma estruturada pela ação e pelo diálogo até o final do século XIX.

Originalmente, o drama é um gênero burguês, criado para representar os temas relacionados aos conflitos domésticos da burguesia, classe em ascensão que reivindicava o seu lugar no teatro e nas artes em geral.

Com o passar do tempo e na medida em que o capitalismo se estabelece como sistema e os avanços tecnico-científicos crescem em ritmo acelerado, o homem torna-se, ele mesmo, uma peça a mais da engrenagem de produção, que aos poucos vai transformando o humano em máquina, em autômato. Como consequência desse automatismo, as relações interpessoais se enfraquecem e o diálogo se torna raro.

Ora, se o homem encontra-se em uma relação problemática com o mundo e com a sociedade em que vive, a personagem dramática que representa esse homem, por sua vez, também estará em crise. Daí que a configuração da moderna personagem de teatro será a de um sujeito solitário, que permanece isolado. Nestas circunstâncias, a função dialógica, sustentáculo do drama, estará prejudicada.

Segundo Szondi, a crise da forma dramática é consequência da rarefação do diálogo e da falta de liberdade para agir, que caracteriza o homem moderno. Com efeito, se não existe mais o diálogo, que é a força motora do drama, consequentemente deixará de existir o drama em sua forma absoluta:

Colocado sistematicamente em confronto com a pureza dialógica de seu próprio modelo – na qual se manifesta a centralidade das relações

intersubjetivas –, o drama moderno, rondado pelo solilóquio e pela mudez, pela objetivação e pela reificação, dá testemunho, em sua própria crise formal, de um estado de coisas que Adorno chamaria de “a vida danificada”. (SZONDI, 2001, p. 15)

A crise do drama é decorrente de uma dissociação de forma e conteúdo, visto que a forma dramática clássica já não é suficiente e nem a mais adequada para representar os novos conteúdos, os novos temas relacionados à solidão, ao indivíduo isolado, à expressão da subjetividade.

Que relações há entre essa crise dramática e a forma do drama *Axël*, de Villiers de L'Isle-Adam? Vejamos.

De fato, o drama poético de Villiers não quer evidenciar uma crise do diálogo. Aliás, são justamente as longas falas, as réplicas narrativo-descritivas que constituem as teias dialógicas argumentativas e que afastam essa peça do vazio dialógico. Essas teias desdobram-se em várias páginas e, por vezes, constituem pequenas histórias dentro da forma dramática. Com isso, nota-se que, ainda que esse drama não traga a escassez do diálogo, que prefigura a crise descrita por Szondi, ele antecipa em sua forma híbrida, sintomática da mudança iminente, um elemento crucial da dramaturgia moderna: a sua tendência à assimilação progressiva de estruturas *épicas*:

Le Récit de Herr Zacharias

Herr Zacharias (du ton d'un homme qui, d'abord, debite um discours écrit et appris depuis longtemps, - puis, peu à peu, s'anime et improvise): Voici des pièces et des documents; ils reportent à ce moment précis de notre Histoire où l'événement dont je parle se produisit. Alors nous étions sous le coup de cette invasion, qui, aujourd'hui, nous semble une sorte de rêve fatal.

Aux sucessives nouvelles des défaites subies par nos armes dans l'Allemagne centrale, se mêlèrent bientôt des bruits, semi-officiels, que l'ennemi préparait un soudain mouvement d'offensive retraite vers divers États situés en arrière de sa marche apparente. Aussitôt, les Villes de la zone qui se crut menacée – (l'électorale et financière cité de Francfort en particulier) – commencèrent à trembler au pressentiment des exactions et des violences que la soldatesque française allait sans doute exercer, – la recrue, surtout, s'étant signalée par tant de duretés, là-bas, dans les provinces envahies! – Napoléon semblait se dresser, à la fois, de tous côtés; – car, avec cet étrange capitaine qui, em trois jours, se trouvait brusquement à trente lieues du point où le supposaient nos calculs, on devait s'attendre aux sombres surprises. Ce fut une épouvante: on ne se croyait même pas le temps d'utiliser l'emprunt de guerre, depuis peu réalisé. Rappelez-vous, monseigneur, l'aspect des villes centrales, ces maisons fermées, ce deuil, cette fusillade lointaine, et ces perpétuelles rumeurs du canon, – le tocsin dispersé par le vent sur toutes les routes...

Le Commandeur: Passons.

Herr Zacharias: *Cependant, même em ces États qui s'alarmaient ainsi, l'on ignorait l'étendue réelle du péril dont, en ce moment précis, une circonstance financière des plus insolites eût encore majoré la calamité. En effet, depuis près de cinq semaines avant ces bruits funestes, un afflux de numéraire d'or, provenu, de toutes parts, d'une sorte de panique et d'un courant de confiance irraisonnés, – (ces phénomènes ne sont point rares en temps de guerre), – avait fait irruption dans les caves de la Banque nationale de Francfort.*

(Dépliant un papier d'aspect jauni et ancien.)

En vain, pour essayer d'endiguer ce torrent, la Banque avait-elle, des longtemps, notifié que ses contenances ne lui permettaient plus l'encaisse qu'en espèces d'or. Voici le détail des valeurs qui s'y trouvaient alors, – entonnellées, à tout événement, sous les voûtes basses de la grande Trésorerie, – en... près de quatre cents barils de fer, scellés des sceaux de la Confédération:

Actif, or monnayé, de l'épargne publique, garantie de papier fiduciaire, immobilisés par l'interruption subite des affaires et du négoce normal de l'Allemagne: 42 millions de thalers. – Actif provenant des récentes émissions de l'emprunt de guerre: 76 millions de thalers; numéraire en or. – Sacs de dépôts précieux confiés à la ville custode, diamants taillés, bijoux de grand prix, gemmes diverses réunies en colliers et rivières, perles fines, oeuvres d'orfèvrerie, montures d'art, lingots et saumons d'or pur, d'une estimation totale de 78 millions de thalers. – Envois, en espèces d'or, des banques particulières du Wurtemberg, de la Bavière, de la Saxe et des Grands-Duchés, à titre de sommes placées sans intérêts sous la sauvegarde de la sûreté d'État, 75 millions de thalers. – Dépôts divers des hautes seigneuries et bourgeoisies, 26 millions de thalers, toujours en or liquide. – Etc., etc. – Total de l'encaisse ainsi amoncelée dans les retraits souterrains et caveaux subsidiaires du Trésor: environ 350 millions de thalers: soit avec l'excédent des appoints omis, l'actif invraisemblable, démesuré, de plus de onze cents millions de francs de France, représentant la circulation tout d'un coup suspendue de plus des deux tiers des monnaies d'or, tant d'effigies étrangères qu'allemandes. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p.582-3)³⁴

³⁴ **Herr Zacharias** (com o tom de um homem que, antes de tudo, expõe um discurso escrito e decorado há muito tempo, depois, pouco a pouco, se anima e improvisa): Aqui estão peças e documentos; eles se reportam àquele momento preciso de nossa história em que o acontecimento do qual eu falo se produziu. Estávamos então sob o golpe dessa invasão que, hoje, nos parece uma espécie de sonho fatal.

As sucessivas notícias de derrotas sofridas pelas nossas armas na Alemanha central misturaram-se repentinamente rumores, semi-oficiais, de que o inimigo preparava um súbito movimento de ofensiva retirada para os diversos Estados situados atrás de sua marcha aparente. No mesmo momento, as vilas da região que se acreditava ameaçada (a eleitoral e financeira cidade de Franckfurt em particular) começaram a tremer com o pressentimento das exações e das violências que a soldadesca francesa iria sem dúvida exercer, os recrutas, sobretudo, que se tinham assinalado por tantas durezas, lá, nas províncias invadidas! Napoleão parecia se colocar, ao mesmo tempo, em todos os lados; porque com este estranho capitão que, em três dias, se encontrava bruscamente a trinta léguas do ponto onde supunham nossos cálculos, devia-se esperar as mais sombrias surpresas. Foi um pavor: não se acreditava mesmo haver tempo de utilizar o empréstimo de guerra, realizado havia pouco. Lembrai-vos, monsenhor, o aspecto das vilas centrais, as casas fechadas, o luto, a fuzilaria longínqua e os perpétuos rumores de canhões, os toques de sino dispersados pelo vento sobre todas as estradas...

O Comendador: Adiante.

Herr Zacharias: Entretanto, mesmo nesses Estados que se alarmavam assim, ignorava-se a extensão real do perigo cuja calamidade, nesse momento preciso, uma circunstância financeira das mais insólitas ainda aumentou. De fato, desde cerca de cinco semanas antes desses rumores funestos, um afluxo de numerário em ouro,

“A narração de Herr Zacharias”, título do segundo momento de “O mundo trágico”, segunda parte do drama, é uma composição de longas falas que narram o episódio da captação do ouro e das riquezas que constituem a fortuna guardada em segredo na Floresta Negra. É importante notar o caráter narrativo – e, portanto, épico – que o dramaturgo procurou conferir às falas reveladoras do velho empregado, com o intuito de que ele, por intermédio de uma construção diegética, deixe o Comendador a par do que sucedera na ocasião das campanhas napoleônicas. Todavia, a exposição dessas informações não é dirigida somente ao primo de Axël, mas também ao público e ao leitor, que assim tomam ciência dos acontecimentos que antecederam a cena e que não podem ser trazidos ao palco, mas precisam ser mencionados, uma vez que constituem dados importantes para o desenvolvimento da trama.

Além disso, é considerável o papel descritivo-informativo das didascálias, que dão suporte à presença da instância narrativa na peça. Sempre longas, elaboradas e direcionadoras, elas confirmam a preocupação do autor em dar detalhes das ações e das situações que constituem o drama. É por meio delas que conhecemos os espaços onde as personagens se encontram e os objetos simbólicos que preenchem a cena; é por meio delas que temos, enfim, a noção do transcorrer do tempo:

(Soudain toute l'épaisseur du pan de mur, se scindant en une large ouverture voûtée, glisse et s'abîme, lentement, sous terre, au-devant de Sara, laissant entrevoir de sombre galeries, aux spacieux arceaux, qui s'étendent au plus profond du souterrain.

Et voici que, du sommet de la fissure cintrée de l'ouverture, – à mesure que celle-ci s'élargit plus béante, - s'échappe, d'abord, une scintillante averse de pierreries, une bruissante pluie de diamants et, l'instant d'après, un écroulement de gemmes de toutes couleurs,

provindo de todas as partes por uma espécie de pânico e de uma corrente de confiança irracionais (estes fenômenos não são raros em tempos de guerra), havia irrompido nos porões do Banco nacional de Frankfurt. *(Desdobrando um papel de aspecto amarelado e antigo)* Em vão, para tentar represar esta torrente, o Banco havia, há muito tempo, notificado que seu espaço só lhe permitia depósitos em espécie e em peças de ouro. Aqui estão os detalhes sobre os valores que lá estavam então, acondicionados, para qualquer acontecimento, sob as abóbadas baixas da grande Tesouraria, em... perto de quatrocentos barris de ferro, lacrados com o selo da Confederação: Ativo, dinheiro em ouro, da economia pública, garantia de papel fiduciário, imobilizados pela interrupção súbita dos negócios e das finanças normais da Alemanha: 42 milhões de táleres. Ativo proveniente das recentes emissões do empréstimo de guerra: 76 milhões de táleres, numerário em ouro. Sacos de depósitos preciosos confiados à custódia da cidade, diamantes lapidados, joias caríssimas, gemas diversas reunidas em colares e *rivières*, pérolas finas, obras de ourivesaria, molduras de arte, lingotes e barras de ouro puro, estimativa total de 78 milhões de táleres. Envios, ouro em espécie, dos bancos particulares de Wurtemberg, da Baviera, da Saxônia e dos Grão-Ducados, a título de somas depositadas sem juros sob a salvaguarda e a segurança do Estado, 75 milhões de táleres. Depósitos diversos de altas senhorias e burguesias, 26 milhões de táleres, líquidos, sempre em ouro. Etc, etc. Total do caixa assim amontoado nos subterrâneos isolados e nos porões subsidiários do Tesouro: em torno de 350 milhões de táleres: sendo, com o excedente dos arredondamentos omitidos, o ativo inverossímil, desmedido, de mais de 1.100 milhões de francos franceses, representando a circulação suspensa, de um momento a outro, de mais de dois terços das moedas de ouro, tanto de efígies estrangeiras como alemãs. VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2005, p. 78-80)

moillées de lumières, une myriade de brillants aux facettes d'éclaires, de lourd colliers de diamants encore, sans nombre, de bijoux en feu, de perles. – Ce torrentiel ruissellement de lueurs semble inonder, brusquement, les épaules, les cheveux et les vêtements de Sara: les pierres précieuses et les perles bondissent autour d'elle de toutes parts, tintant sur le marbre des tombes et rejaillissant, en gerbes d'éblouissantes étincelles, jusque sur les blanches statues, avec le crépitemment d'un incendie.

Et, comme ce pan de la muraille s'est, maintenant, enfoncé plus d'à moitié sous terre, voici que, des deux côtés de la vaste embrassure, de tonnantes et sonnantes cataractes d'or liquide se profluent aux pieds de la ténébreuse advenue.

Ainsi que tout à l'heure les pierreries, de roulants flots de pièces d'or tombent formidablement de l'intérieur de barils défoncés, brisés par la rouille et par la pression de leur nombre.

Les premiers, leurs propres richesses en ont tassé et calé dans l'immense caverne, les entrecroisements; les autres, accumulés, derrière eux, en désordre, se superposent et s'allongent en centaines massives. Ça et là, dans les lointains intervalles, des reflets du flambeau laissent distinguer, sur se fond de l'obscurité, quelque bande jaunie d'un parchemin, que scelle encore, en des moisissures, une large empreinte de cire rouge.

Les dunes d'or les plus proches, amoncelées contre cette paroi disparue du mur – qui s'est arrêtée au ras du sol – roulent, à profusion, bruissent, bourdonnet, et se répandent, follement, - irruption vermeille – à travers les allées sépulcrales.

Alors, s'appuyant d'une main contre l'épaule d'une très ancienne statue de chevalier, Sara s'est rendressée, au centre de tout ce rayonnement où se multiplie, em mille et mille réfractions, la double flamme funéraire de la lampe et du vacillant flambeau; – puis, toujours pâle, grave et les paupières abaissées, apparaissant, ainsi, vêtue de deuil, em cette effusion de splendeurs, elle achève de murmurer sa familiale devise que cette éruption terrible de trésors vient d'interrompre) (...) (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p. 653-4)³⁵

³⁵ (De repente toda a espessura do pano da parede, cindindo-se em uma larga abertura abobadada, desliza e adentra, lentamente, sob a terra, em frente de Sara, deixando entrever galerias sombrias, com arcos espaçosos, que se estendem ao mais profundo subterrâneo.

E eis que do alto da fissura arqueada da abertura, à medida que ela se alarga mais exposta, escapa, de início, uma cintilante tempestade de pedrarias, uma barulhenta chuva de diamantes e, no instante seguinte, um desabamento de gemas de todas as cores, molhadas de luz, uma miríade de brilhantes com facetas de luz, pesados colares de diamantes sem número, joias em chamas, pérolas. Esta torrencial vertente de luzes parece inundar, bruscamente, os ombros, os cabelos e as roupas de Sara: as pedras preciosas e as pérolas saltam em torno dela de todas as partes, tilintando no mármore das tumbas e espirrando, em gavelas de faíscas resplandecentes, até nas estátuas brancas, com o crepitar de um incêndio.

E, como este pano de muralha, agora, afundou pela metade sob a terra, eis que, dos dois lados da vasta fenda, tonantes e sonantes cataratas de ouro líquido fluem aos pés da tenebrosa advinda.

Da mesma maneira com há pouco as pedrarias, os fluxos rolantes de peças de ouro caem formidavelmente do interior de barris rachados, rompidos pela ferrugem e pela pressão de seu número.

Na imensa caverna, as próprias riquezas dos primeiros barris comprimiram e fizeram ceder as aduelas; os outros barris, amontoados atrás deles, em desordem, se sobrepõem e se alongam em centenas maciças. Aqui e lá, em longínquos intervalos, os reflexos da lamparina deixam distinguir, sobre o fundo da obscuridade, alguma fita amarelada de um pergaminho que, em meio ao mofo, uma larga impressão de cera vermelha ainda sela.

As mais próximas dunas de ouro, amontoadas contra a divisória desaparecida da parede – que parou à altura do chão –, rolam em profusão, ressoam, zumbem e se espalham, loucamente, irrupção rubra – através dos

Isto posto, e considerando a linguagem poética que permeia todo o drama de Villiers, entendemos que a sua forma híbrida, por si só, prenuncia as próximas mudanças da estrutura dramática, além de lançar luzes que guiariam os futuros dramaturgos, fossem eles os adeptos dos propósitos poético-dramáticos simbolistas, fossem os que, como Brecht, cultivariam formas mais propriamente épicas do que dramáticas.

A poeticidade, ainda que não seja um elemento inovador no teatro, pode ser considerada, no caso de *Axël*, como um contributo formal que aponta para a tentativa de adequar a forma do drama ao novo espírito da época. Os traços líricos são adequados à expressão de uma subjetividade em conflito, que anda à procura de respostas para as suas indagações existenciais. Logo, em se tratando do exaustivo trabalho de Villiers de L'Isle-Adam com a linguagem, é coerente pensar que ele procuraria fazer com que sua obra de arte *mor* exercesse, ela mesma, o papel de precursora das transformações estético-dramáticas no findar do século XIX.

Para concluir, diremos que Villiers de l'Isle-Adam parece propor, em *Axel*, uma reflexão estética muito arrojada. Não há nesse drama, de fato, a escassez do diálogo, que desencadearia a crise do drama. Porém, está já na linha da vanguarda a configuração dramática – híbrida de vários gêneros literários – concebida por Villiers. Com isso, ele não apenas prevê uma evolução da forma dramática como também parece adivinhar que essa evolução passaria pela convivência entre o dramático e outros gêneros literários.

corredores sepulcrais.

Então, apoiando-se com uma mão contra o ombro de uma estátua de cavaleiro muito antiga, Sara se endireitou, no centro de todo esse brilho onde se multiplica, em mil e mil refrações, a dupla chama funerária da lâmpada e da vacilante lamparina; depois, sempre pálida, grave e com as pálpebras abaixadas, aparecendo, assim, vestida de luto, nesta efusão de esplendores, ela acaba de murmurar sua divisa familiar que esta erupção terrível de tesouros acaba de interromper...) (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2005, p. 175-6)

3.4. *L'option suprême d'Axël*

VIII

(...)

Ô Mort, vieux capitaine, il est temps ! levons l'ancre !
Ce pays nous ennuie, ô Mort ! Appareillons !
Si le ciel et la mer sont noirs comme de l'encre,
Nos coeurs que tu connais sont remplis de rayons !

Verse-nous ton poison pour qu'il nous réconforte !
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel, qu'importe ?
Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau !

(BAUDELAIRE, 2006, p. 422)³⁶

O príncipe Axël de Aüersperg é a personagem literária que se tornou exemplo singular da vertente do amor decadente, que busca através do suicídio um outro modelo de vida que viabilize a realização de um amor sublime.

Antes de conhecer a mulher que mudara o rumo de sua vida – a misteriosa jovem viajante que lhe pedira abrigo em noite fria, no coração da obscura Floresta Negra –, Axël, depois de se tornar órfão, foi criado sob os cuidados e os preceitos ideológicos de Mestre Janus, o que fez com que ele vivesse convencido de que almejar uma existência superior, isolada nos pensamentos e nos ensinamentos ocultistas, na meditação, é o que o protegerá da “velha Exterioridade, maligna, complicada, inflexível” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2005, p. 153). É-lhe ensinado o dever de abster-se de qualquer experiência amorosa mundana, uma vez que, a cada vez que se apaixonar, morrerá o “mesmo tanto”. Somente se se afastar do amor é que

Maître Janus

(...) annuleras en toi, autour de toi, toute limite! Et, oublieux à jamais de ce qui fut l'illusion de toi-même, ayant conquis l'idée, - libre enfin, - de ton être, tu reviendras, dans l'intemporel, - esprit purifié, distincte essence en l'Esprit Absolu, - le consort même de ce que tu appelles Déité. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p. 638)³⁷

³⁶ “Ó morte, velho capitão, é tempo! Às velas! Este país enfara, ó Morte! Para frente! Se o mar e o céu recobre o luto das procelas,/ Em nossos corações brilha uma chama ardente!// Verte-nos teu veneno, ele é que nos conforta!// Queremos, tal o cérebro nos arde em fogo,/ Ir ao fundo do abismo, Inferno ou Céu, que importa?/ Para encontrar no Ignoto o que ele tem de novo! (BAUDELAIRE, 2006, p. 423 – tradução de Ivan Junqueira).

³⁷ **Mestre Janus:** (...) anularás em ti, em torno de ti, todo limite! E, esquecido para sempre do que foi a ilusão de ti mesmo, tendo conquistado a ideia, livre enfim, de teu ser, retornarás, no Intemporal, espírito purificado, essência distinta no Espírito Absoluto, o próprio consorte do que chamas Deidade. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2005, p. 153)

Mestre Janus representa, nesse contexto, uma espécie de voz da consciência, da razão, que procura conduzir Axël às explorações do pensamento abstrato como forma de ultrapassar as limitações da vida material. É perceptível, nas falas do Mestre, a permanência de um pensamento com raízes na filosofia platônica sobre o mundo das essências e o das aparências. Para o velho conselheiro, somente o mergulho introspectivo no mundo interior é capaz de garantir a elevação do espírito e o conhecimento da Verdade de uma vida não corrompida por falsas ilusões:

Sache une fois pour toujours qu'il n'est d'autre univers pour toi que la conception même qui s'en réfléchit au fond de tes pensées; - car tu ne peux le voir pleinement, ni le connaître, ni distinguer même un seul point tel que ce mystérieux point doit être en sa réalité. Si, par impossible, tu pouvais, un moment, embrasser l'omnivision du monde, ce serait encore une illusion l'instant d'après, puisque l'univers change - comme tu changes toi-même - à chaque battement de tes veines, - et qu'ainsi son Apparaître, quel qu'il puisse être, n'est, en principe, que fictif, mobile, illusoire, insaisissable.
Et tu en fais partie! - Où ta limite, en lui? Où la sienne, en toi?... C'est toi qu'il appellerait l' "univers" s'il n'était aveugle et sans parole! Il s'agit donc de t'en isoler! De t'en affranchir! de vaincre, en toi, ses fictions, ses mobilités, son illusoire, - son caractère! Telle est la vérité, selon l'absolu que tu peux pressentir, car la Vérité n'est, elle-même, qu'une indécise conception de l'espèce où tu passes et qui prête à la Totalité les formes de son esprit. Si tu veux la posséder, crée-la! Comme tout le reste! Tu n'emporteras, tu ne seras que ta création. Le monde n'aura jamais, pour toi, d'autre sens que celui que tu lui attribuieras. Grandis-toi donc, sous ses voiles, en lui conférant le sens sublime de t'en délivrer! ne t'amoindris pas en t'asservissant aux sens d'esclave par lesquels il t'enserre et t'enchaîne. Puisque tu ne sortiras pas de l'illusion que tu te feras de l'univers, choisis la plus divine. Ne perds pas le temps à tressaillir, ni à somnoler dans une indolence incrédule ou indécise, ni à disputer avec le langage changeant de la poudre et de la vermine. Tu es ton futur créateur. Tu es un Dieu qui ne feint d'oublier à toute-essence qu'afin d'en réaliser le rayonnement. Ce que tu nommes l'univers n'est que le résultat de cette feintise dont tu contiens le secret. Reconnais-toi! Profère-toi dans l'Être! Extrais-toi de la geôle du monde, enfant des prisonniers. Évade-toi du Devenir! Ta "Vérité" sera ce que tu l'auras conçue: son essence n'est-elle pas infinie, comme toi! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p. 640-1)³⁸

³⁸ **Mestre Janus:** Sabe de uma vez por todas que o único outro universo que há para ti é a própria concepção que se reflete no fundo de teus pensamentos; porque tu não podes vê-lo plenamente, conhecê-lo, nem mesmo distinguir um só ponto de como este misterioso ponto deve ser na realidade. Se, impossível, pudesses, um momento, abraçar a onivisão do mundo, seria ainda uma ilusão no instante seguinte, já que o universo muda – como tu mesmo mudas – a cada batimento das tuas veias, e que assim seu Aparecer, qualquer que ele possa ser, é, em princípio, apenas fictício, móvel, ilusório, intangível. E fazes parte disso! Onde está teu limite, nele? Onde o teu, em ti?... Tu és quem ele chamaria o “universo” se ele não fosse cego e sem palavras! Trata portanto de isolar-te! de libertar-te! de vencer, em ti, suas ficções, suas

Com todos os ensinamentos filosóficos que preveem uma realidade de essência absoluta, Mestre Janus exorta Axël a permanecer isolado e a buscar, assim, uma vida radicada no intelecto, no nível das ideias, pois só dessa maneira ele garantiria a plenitude de uma existência sem sofrimentos. Entretanto, Axël deseja a liberdade de conhecer o mundo comum e renuncia a tudo em favor da experiência humana, da possibilidade de realizar sonhos e conhecer as paixões. Ele prefere sentir na pele a experiência das emoções, das dores e dos prazeres de um homem qualquer e decide, então, partir em busca das reais sensações. Contudo, predestinado que é – pelo autor e por forças maiores – a não viver uma vida comum, o príncipe não precisa sair do seu castelo à procura do amor e das sensações reais, pois eles todos virão até ele na carne e nos encantos de Ève Sara Emmanuëlle de Maupers, a fugitiva que bate à sua porta em busca de abrigo e da fortuna do príncipe.

Axël apaixona-se perdidamente pela misteriosa Ève assim que a vê. Percebe-se completamente envolvido por aquela mulher, mas, racional que é, prefere acreditar na possibilidade de haver em algum lugar “um sentimento verdadeiramente imortal”. Sendo assim, ele reprime todos os seus desejos e impulsos por acreditar que dar vazão a eles seria cair em uma armadilha miserável capaz de aprisionar todos os belos sonhos. Axël volta a si, recobrando os preceitos de Mestre Janus que fundamentaram o seu modo de viver, e recusa-se, definitivamente, a consubstanciar o amor. Prefere antes acreditar na promessa de poder vivê-lo na eternidade:

Axël

La qualité de notre espoir ne nous permet plus la terre. Que demander, si non de pâles reflets de tels instants, à cette misérable étoile, ou 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! Reconnais-le, Sara: nous avons détruit, dans nos étranges coeurs, l'amour de la vie – et c'est bien en RÉALITÉ que

mobilidades, seu ilusório, seu caráter! Tal é a verdade, segundo o absoluto que tu podes pressentir, porque a Verdade não é, ela própria, nada além de uma indecisa concepção da aparência em que transitas e que empresta à Totalidade as formas de seu espírito. Se queres possuí-la, cria-a! como todo o resto! Tu comportarás apenas, serás apenas, tua criação. O mundo não terá nunca, para ti, outro sentido além do que tu lhe atribuires. Engrandece-te então, sob seus véus, conferindo-lhe o sentido sublime de libertar-te dele! Não te apeques sujeitando-te aos instintos de escravo pelos quais ele te encerra e te acorrenta. Já que não sairás da ilusão que tu te farás do universo, escolhe a mais divina.

Não percas tempo a estremecer, nem a ressonar em uma indolência incrédula ou indecisa, nem a disputar com a linguagem mutante da poeira e da vermina. Tu és teu futuro criador. Tu és um Deus que simula esquecer-se de sua toda-essência apenas para realizar a irradiação. O que nomeias universo é apenas o resultado desta simulação cujo segredo guardas. Reconhece-te! Profere-te no Ser! Extraí-te do cárcere do mundo, infante dos prisioneiros. Evade-te do Devir! Tua “Verdade” será o que tiveres concebido: sua essência não é infinita como tu? (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2005, p. 157-8)

*nous sommes devenus nos âmes! Accepter, désormais, de vivre, ne serait plus qu' un sacrilège envers nous-mêmes.*³⁹

Axël declara a Sara a sua “option suprême”: a morte (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p.671). Uma vez que só ela o libertaria completamente da “febre de existir” e do “tédio de continuar” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2005, p. 199-0). Viver o trivial e tornar o seu sentimento comum já não mais lhe interessa, agora que encontrou o seu grande amor. A existência torna-se-lhe, portanto, enfadonha, sem surpresas e já não mais lhe basta.

O conde de Aüersperg persegue o silêncio e o esquecimento, deseja substituir a nulidade da vida real por uma outra, sublime e perfeita. Para ele, a superação das limitações da vida real, a passagem da subexistência para uma Existência, a ruptura definitiva com o mundo sensível só é possível através do suicídio.

É importante ressaltar aqui que o suicídio de Axël e Sara não equivale ao abandono e à desistência da vida. Ao contrário, o ato de dar cabo à própria vida representa, nesse texto, uma escolha consciente, a opção de deixar de compactuar com as leis que limitam a existência à busca de enriquecimento material e de prazer mundano. Logo, o suicido não seria a autodestruição inconsequente, mas, sobretudo, uma resposta negativa à superficialidade das relações humanas, ao interesse desmesurado pelo progresso, à idolatria do sexo e da sensualidade banal. Para Marcos Siscar (2005, p. 216), autor do posfácio à edição brasileira de *Axël*, “o suicídio é um ato de insubmissão, de rebeldia, mais do que um abandono. As personagens não matam a vida, mas se matam pela vida, paradoxal sutileza. O suicídio não poderia, pelo fato de promover uma certa visão da vida, ser um ‘exemplo’ ou uma lei de renúncia à vida”.

Matar-se seria, então, o ápice do desejo do encontro com o amor absoluto e eterno e a maneira de afirmar os próprios ideais pela via do sacrifício. Nesse sentido, o amor absoluto ou decadente não seria somente o sentimento de devoção ao outro, mas também o amor que se consagra narcisicamente a si mesmo: “*L’homme n’emporte dans la mort que ce qu’il renonce de posséder dans la vie. En vérité – nous ne laissons ici qu’une écorce vide. Ce qui fait la*

³⁹ **Axël:** 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 se atarda 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 destruímos, nos nossos estranhos corações, o amor pela vida – e é justamente na REALIDADE que nos transformamos em nossas almas! Aceitar, a partir de agora, viver, não seria mais que um sacrilégio contra nós mesmos (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2005, p.198-9).

valeur de ce trésor est en nous-mêmes” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p. 674).⁴⁰

Dá que de certas passagens da obra, como a célebre frase “*Vivre? Les serviteurs feront cela pour nous*” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 1986, p. 672),⁴¹ ecoe um tom um tanto elitista, próprio do sujeito aristocrata de alma, do ser decadente – ficcional ou não – que expressa em seus discursos a urgência e a supervalorização de um mundo ideal, alcançado ficcionalmente pela linguagem ou por via da morte, mas que se torne o lugar aonde o sujeito possa evadir-se do mundo presente.

Não se pode deixar de notar o caráter alegórico que a morte confere ao drama de Villiers. Transferindo para as suas personagens-marionetes, Sara e Axël, a missão de interromper o curso da vida terrena, o autor livra-se da responsabilidade de realizar consigo mesmo a difícil tarefa. Assim, a sua busca pessoal pelo “au-delà” faz-se pela criação literária. É através dela que o poeta se livra da mediania existencial e reafirma o seu anseio por uma essência sublime. É este mesmo, de resto, o espírito da proposta estética do Decadentismo-Simbolismo: o universo ficcional da literatura sustenta-se e basta-se a si mesmo e é, ademais, o único meio de promover as transformações que o universo ainda não é capaz de operar.

Ainda que o amor de Axël e Sara se configure como um amor sublime, eterno, o que se destaca na peça de Villiers de l’Isle-Adam é o amargo sentimento de desprezo pela realidade social, arruinada pelo vazio do Ser.

3.5. A princesa da vida e o guardião do Absoluto

Órfã e rica, enclausurada em um convento desde muito moça, a Ève Sara de Villiers de L’Isle-Adam, “de natureza tão estudiosa e tão solitária” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2005, p. 14), traz consigo um coração endurecido pela amargura e pela tristeza da solidão.

Sua alma obscura e sombria confunde os religiosos no isolamento da velha abadia. Sara é impedida pela Abadessa, a quem foi confiada, de entrar no mundo das tentações. Assim como Axël, ela tem um preceptora incumbida de lhe “preservar de sua atração” pela “voluptuosidade que conduz ao desespero” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2005, p. 15). Na noite de Natal, Sara será “a noiva amarga dessa noite nupcial” e, oferecida à consagração de Deus, deverá entregar-se inteiramente à vida religiosa. Mas para isso terá que se destituir de “todo orgulho e de toda riqueza”, de todos os “castelos, palácios, florestas e planícies” que

⁴⁰ **Axël:** O homem só leva na morte o que ele renunciou a possuir na vida. Na verdade – nós só deixamos aqui uma casca vazia. O que faz o valor deste tesouro está em nós mesmos (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2005, p. 202).

⁴¹ “Viver? Os criados farão isso por nós” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2005, p.199).

seus pais lhe legaram pois, segundo a Abadessa, a “pobreza só se enobrece pela caridade.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2005, p. 16). Diante disso, a Eva misteriosa assina impassivelmente a renúncia de todos os seus bens em prol daquela igreja que, só assim, purifica-a de toda a suspeita de hesitação. Não é por acaso que a astuta aceita o voto de pobreza. Sara conhece a sua linhagem e sabe, pelos estudos que fez nos livros proibidos da abadia, que ela, a última herdeira dos príncipes de Maupers, tem direito a uma grande fortuna que deve ser partilhada com a família dos Auërsperg. Somente ela, o único sobrevivente dos Maupers, poderia adquirir a metade ou toda a riqueza e perpetuar a sua dinastia. Além do brasão familiar que carrega consigo, a herdeira traz em seu prenome significados importantes que sintetizam a sua personalidade. Ève Sara Emmanuèle representa o dom da vida (Ève), a soberania e nobreza de uma princesa (Sara) e a inteligência e agilidade de uma personalidade múltipla que, ao mesmo tempo que aventureira, mantém uma ligação com Deus (Emmanuèle). Certamente, esse nome simbólico foi criado por Villiers para sugerir as tantas multifaces dessa mulher que, logo de início, remete-nos diretamente àquela Eva da tradição cristã, a quem atribuem o pecado original. Estamos, portanto, diante de um exemplo perfeito de mulher polivalente, multifacetada, que representa as muitas vertentes da *femme fatale*. Ève Sara tem todo o mistério, a beleza e a sedução da dançarina caprichosa que fascinou Herodes: “Sedução dos anjos das trevas! A excessiva, a perigosa beleza de Sara perturba e inquieta com seu escândalo”. De grandes e negros cabelos desatados que caem ondeadamente e dispersos, a jovem “alta e branca como um círio pascal, é um coração fechado que sabe muitas coisas”; “é como aço, que se dobra até seu centro, e então se estende ou se quebra” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2005, p. 20-1). Ademais, ela possui um atributo que é, indubitavelmente, o seu maior trunfo, “o dom terrível: a Inteligência” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2005, p. 27). E é isso que causa o terror dos clérigos à sua volta, pois eles creem que, sobretudo na mulher, a inteligência pode se tornar facilmente uma fogueira e não apenas uma pequena chama.

Personificação da curiosidade, estudiosa, leitora incansável, Sara é uma daquelas criaturas, frutos da imaginação decadente, capazes de levar um homem à loucura ou à morte. Entretanto, no caso do drama de Villiers não se trata de morte em decorrência de uma paixão não correspondida, mas da morte como possibilidade de ascensão ao Ideal; da morte que alforria o homem escravo da realidade ilusória.

Ève-Sara, a princesa da vida, quer abrir as portas do mundo a Axël, convidando-o a saborear as delícias reais. No entanto, o príncipe se recusa a atravessá-las. Ele reprime o desejo de experiência dos prazeres carnavais, sufoca sua paixão em favor da eternidade:

Axël

Ô ma bien-aimée! Ô Sara! Demain, je serais le prisonnier de ton corps splendide! Ses délices auront enchaîné la chaste énergie qui m'anime en cet instant! Mais bientôt, puisque c'est une loi des êtres, si nos transports allaient s'éteindre, et si quelque maudite devait sonner, où notre amour, pâissant, dissipe en ses propres flammes... Oh! N'attendons pas cette heure triste. – Notre résolution n'est-elle pas si sublime qu'il ne faut pas laisser à nos esprits le temps de s'en réveiller! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 1986, p. 674)⁴²

Nesse drama de Villiers de L'Isle-Adam a figura de Sara não é representada segundo uma concepção que vê a mulher como um ser vazio e inerte a tudo. A Eva de Axël não é como a androide imóvel de *L'Ève future*. Ela revive, ao contrário, um outro protótipo de Eva, que é sinônimo de desejo, de movimento, de atitude. Essa mulher, na trajetória de Salomé, é capaz de levar o homem à perdição, o que de fato acontece com Axël, como já havia renunciado Mestre Janus, ao saber do encontro entre os jovens – as partes que completam o brasão:

Maître Janus

*(À lui même, au sommet de l'escalier de Pierre)
Le Voile et le Manteau, tous deux renonciateurs, se sont croisés:
l'Oeuvre s'accomplit.⁴³*

No entanto, não podemos atribuir a Sara a principal responsabilidade da perdição dos dois jovens, visto que não se trata aqui de uma paixão não correspondida que desencadeia a loucura e, conseqüentemente, o suicídio do jovem príncipe. A perdição fatal é resultado de uma decisão racional de Axël, que recua diante da possibilidade de viver os prazeres da vida com Sara. O fatalismo nasce da indiferença radical de Axël perante qualquer possibilidade de existência real, e não dos encantos sedutores de Sara. Ainda que Sara seja, de fato, uma mulher sedutora, a sua perversidade, característica da figura lendária de Salomé, não se manifesta contra o nobre rapaz por quem ela se apaixona cegamente. No momento em que sente tal arrebatamento por Axël, Sara vai perdendo, aos poucos, a perversão que outrora garantira a sua fuga do convento. Alucinada, ela sim, de amor pelo rapaz encantador, a

⁴² **Axël:** Ó minha bem-amada! Ó Sara! Amanhã eu serei prisioneiro de teu corpo esplêndido! Suas delícias terão acorrentado a casta energia que me anima neste instante! Mas logo, já que é uma lei dos seres, se nossos transportes forem apagar-se, e se alguma hora maldita deverá soar, onde nosso amor, empalidecendo, dissipado em suas próprias chamas...

Oh! Não esperemos essa hora triste. Não é tão sublime nossa resolução que não faz necessário deixar a nossos espíritos o tempo de despertar dela? (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2005, p. 201)

⁴³ **Mestre Janus** (a si mesmo, no topo da escada de pedra): O Véu e o Manto, ambos renunciadores, cruzaram-se: a Obra está terminada (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2005, p. 164).

princesa Sara enfraquece, abandona o projeto de recobrar sua herança familiar, e aceita o convite de seu amante para viver na eternidade.

Axël incorpora a necessidade do artista decadente de proteger-se dos perigos que o impeçam de ter acesso a um plano superior: quer seja do convívio social quer seja da presença feminina usurpadora. Suas únicas defesas possíveis são, pois, ou o refúgio em paraísos artificiais e em uma vida intelectualizada, ou na morte. Esta última, a mais radical e definitiva, pode ser-lhe a única saída para uma existência Absoluta. Axël tenta incansavelmente distanciar-se do real. E quando parece sucumbir ao desejo de experimentar as sensações do amor, a ideologia de seu preceptor pesa-lhe, condenando-o a renunciar à vida em prol da busca da Verdade Essencial.

4 – MAURICE MAETERLINCK: *UN HOMME D'AVANT-GARDE DANS LA SCÈNE SYMBOLISTE*

4.1. O advogado, o poeta e o dramaturgo

N'est-ce pas le silence qui détermine et qui fixe la saveur de l'amour? S'il était privé du silence, l'amour n'aurait ni goût ni parfums éternels. Qui de nous n'a connu ces minutes muettes qui séparaient les lèvres pour réunir les âmes? Il faut les rechercher sans cesse. Il n'y a pas de silence plus docile que le silence de l'amour: et c'est vraiment le seul qui ne soit qu'à nous seuls. (MAETERLINCK, 1912, p.30)⁴⁴

Como dissemos no início deste trabalho, o teatro simbolista nasce de um meio de poetas que procuram contrariar a vertente de teatro de divertimento que preenchia completamente as salas de teatro do final do século XIX. A fim de negar tal vertente, que não mais condizia com certas necessidades do artista moderno, os poetas-dramaturgos simbolistas investiram na escrita de um teatro que, para eles, era mais adequado à representação do homem moderno, que se vê em constante tensão consigo mesmo, com sua alma irrequieta e com o mundo exterior.

O nome mais importante desse tipo de expressão dramática é o do autor belga Maurice Polydore Marie Bernard Maeterlinck (1862-1949), que se opôs, com o seu teatro poético, aos preceitos do teatro naturalista, tão em voga naqueles fins de século.

Maurice Maeterlinck, o segundo autor que contemplamos neste trabalho, era, assim como Villiers de L'Isle-Adam, aquela espécie de *flâneur* que está em busca de respostas aos fatos misteriosos da vida. Essa necessidade de explicações se projetou em personagens que manifestam, incansavelmente, o desejo de partir em viagens reais, imaginárias ou definitivas, que lhes proporcionem descobrimentos e autoconhecimento.

Filho de uma família abastada, Maurice Maeterlinck fora educado severa e exclusivamente na língua e na cultura francesas pelos jesuítas do Colégio Sainte-Barbe, como

⁴⁴ “Não é o silêncio que determina e define o sabor do amor? Se fosse privado de silêncio, o amor não teria nem o gosto nem os perfumes eternos. Quem de nós não experimentou os minutos silenciosos que separavam os lábios para reunir almas? Devemos buscá-los sem cessar. Não há silêncio mais dócil que o silêncio do amor: e é realmente o único que é para nós mesmos” (MAETERLINCK, 1912, p.30, tradução nossa).

foram também seus compatriotas literatos Grégoire Le Roy (1862-1941) e Charles van Lerberghe (1861-1907). É curioso notar que a rigorosa educação recebida naquele nobre colégio lhe causara traumas que o acompanharam por toda a sua vida, pois foram os tais jesuítas que lhe inculcaram, ainda criança, os horrores do pecado e do inferno. Apesar dos abalos emocionais sofridos, foi no ambiente do Sainte-Barbe que Maurice Maeterlinck descobriu o gosto pela literatura e onde escreveu os primeiros poemas, dos quais, infelizmente, nada se conservou. Desde cedo, o menino artista aprendera que a arte seria o melhor meio de sublimar seus medos do inferno e de dar vazão às suas angústias.

Foi também nos espaços do colégio católico que aconteceram as primeiras participações do garoto Maurice em apresentações de peças teatrais e onde pôde, portanto, iniciar-se nas artes dramáticas.

Na juventude, o rapaz cedeu aos interesses da família e ingressou na Faculdade de Direito da Universidade de Gand, da qual obteve o título de Doutor em Direito, em 1885. Aparentemente, o sucesso e o futuro promissor na advocacia estariam garantidos graças ao apoio das famílias burguesas católicas que pertenciam ao círculo de amizades de seus pais. Mesmo não se sentindo atraído pela profissão de advogado, o jovem bacharel empenhou-se em segui-la. Partiu, então, com seu amigo Grégoire Le Roy rumo a Paris, com o pretexto de aperfeiçoar-se na carreira. Tentou, durante um curto tempo, conciliar o trabalho de estagiário em direito com os estudos literários. No entanto, o contato com o Conde de L'Isle-Adam e a integração aos novos círculos de poesia da época foram suficientemente importantes para que ele se encorajasse e decidisse, finalmente, seguir sua verdadeira vocação, a literatura. Villiers de L'Isle-Adam é considerado, portanto, o preceptor de Maurice Maeterlinck na passagem definitiva da vida de homem de leis para a de artista. Não somente pela conduta que tinha, mas sobretudo por seu interesse pelas investigações literárias, Villiers foi uma das principais motivações para que o jovem poeta belga admitisse finalmente a sua falta de vocação para a magistratura e passasse, então, a se dedicar inteiramente à literatura. Mais tarde, Maeterlinck acabaria assumindo publicamente que, como advogado, ele conduziria fatalmente seus clientes à prisão, ao invés de defendê-los dela.



Figura 10 – Théo van Rysselberghe (1903), Museu de Belas Artes de Gand.

Émile Verhaeren lê para seus amigos, dentre os quais se encontram os grandes nomes do Simbolismo Belga e Francês. Da esquerda para a direita, o biólogo Félix Le Dantec, Émile Verhaeren, Francis Vielé-Griffin, Henri-Edmond Cross, André Gide e Maurice Maeterlinck de perfil.

Assim como Villiers, Baudelaire, Rimbaud e Verlaine foram-lhe espécies de faróis-guias no início de seu percurso artístico. As obras desses poetas lhe serviram de exemplos originais de expressão e cultura antiracionalistas, por tratarem a vida e o homem em uma dimensão supra material.

Maurice Maeterlinck fundou em cooperação com seus amigos Van Lerberghe e Grégoire Le Roy a revista literária *La Pléiade*. Tratava-se de um periódico que publicava as produções artísticas de vanguarda. A propósito, foi nessa revista, em 1886, que Maeterlinck publicou pela primeira vez um dos seus escritos literários: uma curta história intitulada “O massacre dos inocentes”. Também foi em *La Pléiade* que ele apresentou em 1889 os primeiros poemas de *Serres chaudes* (2008).

Na coleção de poemas que compõem *Serres chaudes* já é possível notar a sintomática pretensão do escritor de tratar de temáticas relacionadas ao universo mítico, ao mundo irreal habitado por príncipes e princesas etéreos, por plantas e animais maravilhosos. A linguagem dos poemas expressa a solidão e a dor da alma de um sujeito lírico embrenhado em uma atmosfera nebulosa de sonhos e alucinações.

O poema intitulado “*Serre chaude*” é o que abre o compêndio e introduz o leitor, logo de início, nas viagens imaginárias propostas pelo poeta.

Serre chaude

Ô serre au milieu des forêts !
Et vos portes à jamais closes !
Et tout ce qu'il y a sous votre coupole !
Et sous mon âme en vos analogies !

Les pensées d'une princesse qui a faim,
L'ennui d'un matelot dans le désert,
Une musique de cuivre aux fenêtres des incurables.

Allez aux angles les plus tièdes !
On dirait une femme évanouie un jour de moisson ;
Il y a des postillons dans la cour de l'hospice ;
Au loin, passe un chasseur d'élans, devenu infirmier.

Examinez au clair de lune !
(Oh rien n'y est à sa place !)
On dirait une folle devant les juges,
Un navire de guerre à pleines voiles sur un canal,
Des oiseaux de nuit sur des lys,
Un glas vers midi,
(Là-bas sous ces cloches !)
Une étape de malades dans la prairie,
Une odeur d'éther un jour de soleil.

Mon Dieu ! mon Dieu ! quand aurons-nous la pluie,
Et la neige et le vent dans la serre !

(MATERLINCK, 2008, p. 31)

Os leitores que estavam, até então, habituados a ler a poesia convencional produzida naquela época, foram expostos a uma experiência diferente com essa poesia mística de versos, em grande parte, livres.

Os poemas de Maeterlinck traziam em sua forma novos procedimentos de escrita poética responsáveis, principalmente, por sugerir uma profusão de imagens irreais e sensações de estranhamento, confusão, delírio e pesadelos. A língua sonoramente musical trouxe as influências que o autor recebera das cantigas populares flamengas e da poesia medieval holandesa. A força dos versos vem de uma linguagem simbólica que insinua a imersão do eu-lírico nos ambientes do subconsciente.

Os versos imagéticos de *Serres chaudes* inspiraram os ilustradores George Minne (1866-1883) e Charles Doudelet (1861-1938) a representar na pintura os aspectos daquela atmosfera sombria e misteriosa que Maeterlinck delineou em poesia.



Figura 11 – Georges Minne, *A mulher que lê*. Ilustração feita para a primeira publicação de *Serres chaudes*. (Museu de Belas Artes de Gand, Bélgica).

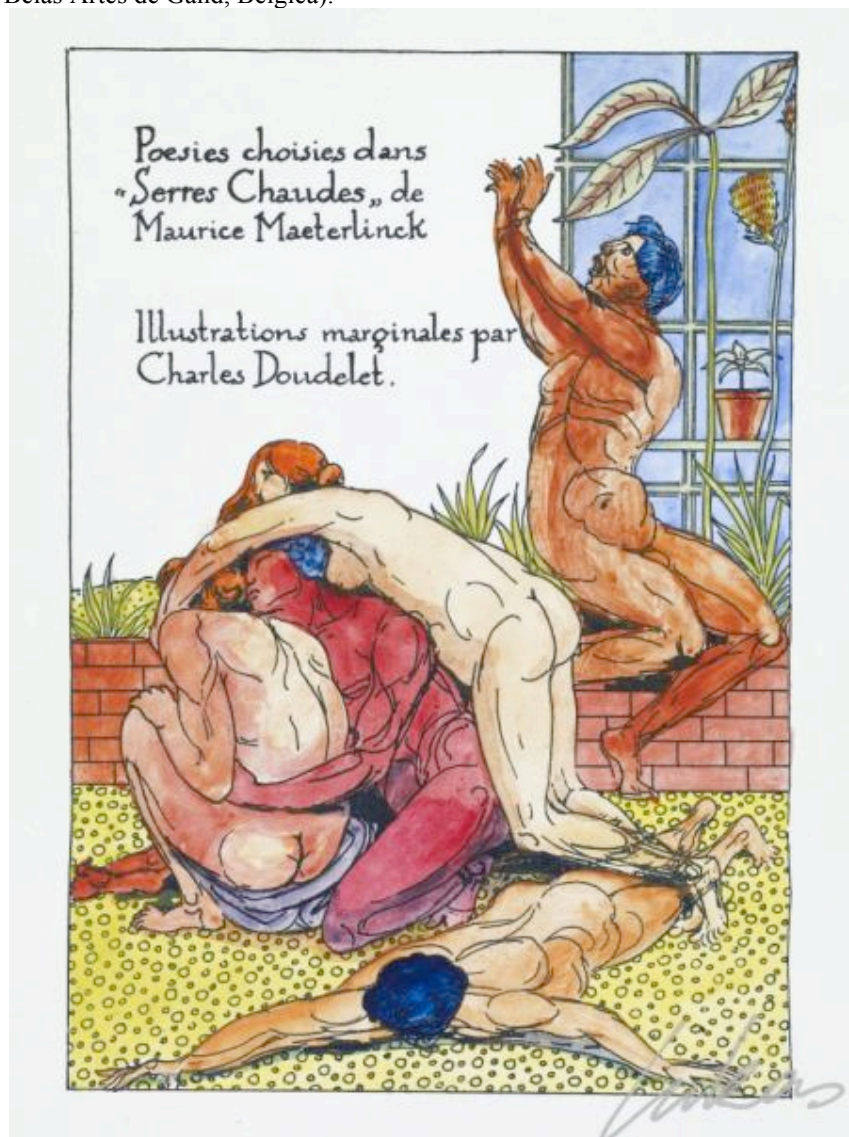


Figura 12 – Charles Doudelet (s/d) (Museu Arnold Vander Haegen, Gand, Bélgica)

Maurice Maeterlinck fez a sua estreia na literatura com poesia, mas foi com o mesmo talento que ele escreveu também em outros gêneros literários. Ao tornar públicos os seus poemas, o autor se dedicou simultaneamente a escrever ensaios críticos e, principalmente, a dar corpo à sua obra dramática que se encontrava, já naqueles tempos, bem projetada e prestes a ganhar cena. É compreensível que, nessa primeira fase, Maeterlinck não quisesse escrever em prosa: era um meio de se esquivar das exigências realistas-naturalistas que o gênero pudesse demandar. Em contrapartida, escrever poesia e teatro, concomitantemente, influiu sobremaneira na escrita de suas primeiras peças de teatro, que desconsideram qualquer fronteira entre os gêneros poético e dramático.

4.2. *Le théâtre de l'horreur*

É aceitável que a obra de Maurice Maeterlinck, autor que se dedicou à escrita literária até o final de sua vida – como, de fato, confirmam os derradeiros rascunhos e notas deixados em suas pequenas cadernetas azuis –, sofresse transformações e recebesse novos direcionamentos ao longo do tempo. E é o que podemos constatar ao examinarmos toda a coleção de sua obras teatrais. Por isso, a crítica – e o próprio autor! – separa a dramaturgia de Maeterlinck em duas fases.

O primeiro teatro compreende a produção simbolista do autor, na qual se incluem os dramas *La Princesse Maleine* (1890), *L'Intruse* (1890), *Les aveugles* (1890), *Les Sept Princesses* (1891), *Pelléas et Mélisande* (1892), *Alladine et Palomides* (1894), *Intérieur* (1894), e *La Mort de Tintagiles* (1894). Todas estas peças têm em comum a presença de um elemento trágico – que o autor caracteriza como *Le tragique quotidien*, conceito sobre o qual nos deteremos oportunamente – que se manifesta inesperadamente, causando medo e descrença nas personagens.

Por tratar de temas relacionados à morte, a primeira produção do autor recebeu o nome de *Théâtre de l'horreur*, e ela muito se distancia do enfoque dado ao teatro posterior, no qual a morte não é mais o elemento que domina a cena. A nova perspectiva se explicará pela necessidade que o dramaturgo teve “d’écarter la mort de ce trône auquel il n’est pas certain qu’elle ait droit.” (MAETERLINCK, 1979, 17). Desta segunda fase, destacam-se os dramas *Aglavaine et Sélysette*, de 1896, *Monna Vanna*, de 1902, *L’oiseau bleu* e *Le Bourgmestre de Stilmonde*, de 1908 e 1917, respectivamente.

A peça *Aglavaine et Sélysette* foi bem recebida tanto pelo público como pela crítica. No entanto, a sua importância decorre, sobretudo, da apreciação que a Academia Sueca fez do drama, considerando-o como uma inspiradora obra de Maurice Maeterlinck.

Monna Vanna desperta interesse por marcar a incursão do autor na escrita que segue o modelo dos dramas históricos. Entretanto, acreditamos que esse drama terá se destacado não tanto pela forma em que se estrutura, mas mais pela temática que envolve a personagem principal, Monna Vanna, uma heroína que se deixa sacrificar para salvar a sua cidade da destruição. Trata-se de uma mulher consciente, emancipada dos limites domésticos e de uma visão restrita da vida.

L'oiseau bleu, peça escrita entre 1905 e 1908, a partir de um conto natalino fantástico publicado pelo autor em um jornal, deu-lhe mais fama, por se tratar da obra que rendeu a Maeterlinck o Prêmio Nobel de Literatura em 1911. Sobre a premiação, o crítico Otto Maria Carpeaux afirma ter sido justa, tendo em vista que Maeterlinck

disse na hora certa a palavra certa que o mundo inteiro compreendeu porque era uma palavra muito vaga, intensamente poética sem chegar a ser grande poesia. Assim, não foi injustiça para a literatura belga receber, na pessoa de Maeterlinck, a suprema homenagem da Europa burguesa: o prêmio Nobel. (CARPEAUX, 1964, vol. VI, p. 2624)

É importante também citar a peça *Le Bourgmestre de Stilmonde*, por ser esse um texto de intenções políticas em que prevalece um discurso engajado a favor da Bélgica. O tom do discurso dramático dessa peça se distingue claramente do proferido nos outros dramas da mesma fase.

A crítica de cunho biográfico tende a relacionar a segunda fase literária de Maeterlinck a fatos de sua vida pessoal, levando em consideração a época em que o autor conheceu a atriz Georgette Leblanc, com quem viveu durante 23 anos. Vale ressaltar que, além de ter sido uma importante divulgadora de seu teatro, ela foi também a atriz preferida para desempenhar os papéis de suas personagens protagonistas. Segundo tal crítica, Leblanc teria sido a principal motivação de Maeterlinck para escrever novas obras, pois dela viriam os ares e as visões mais otimistas e felizes.

Maeterlinck dedicou-se, pois, à composição de uma outra dramaturgia, que teve contornos próprios e outras possibilidades de realização – haja vista o sucesso que *L'oiseau bleu* teve, inspirando posteriormente duas versões cinematográficas. Diante de tamanho sucesso, o autor que vivia um momento distinto e especial de sua vida, deixava clara ao leitor e espectador a necessidade de se afastar de temáticas que suscitasse indagações sobre a morte e o destino.

No entanto, ainda que o segundo teatro tenha alcançado reconhecimento crítico, o que chama mais atenção e predomina, ainda hoje, são as peças do *Théâtre de l'horreur*, onde, de

fato, Maeterlinck provou ser o mestre dramaturgo simbolista. Voltemos, então, a ele para ressaltar os aspectos que precisam ser comentados. Um deles é, certamente, a elaboração de um diálogo compatível com a matéria humana e com as relações intersubjetivas representadas. As peças do primeiro teatro reproduzem uma linguagem dialógica escassa, limitada a questionamentos e respostas reticentes. Tal precariedade está a serviço da representação da necessidade de conhecimento e do estado de espírito das personagens, que se veem perdidas diante de fenômenos que não compreendem e carentes de respostas complexas que satisfaçam às suas angústias existenciais.

O teatro “dos horrores” causou *frisson* não só no público e nos críticos que assistiam às apresentações, mas sobretudo em grandes poetas da importância do alemão Rainer Maria Rilke que, entusiasmado com o que presenciava, chegou a cogitar a possibilidade de deixar a poesia e fundar um centro teatral onde ele produziria somente as peças do dramaturgo que tanto admirava:

On pourrait reunir tous ces ‘dramas de la mort’, car ils ne contiennent rien d’autre que des heures d’agonie et sont la confession d’un poète voyant dans la mort l’unique chose sûre, l’unique certitude quotidienne et desesperante de notre vie. (RILKE *apud* CAPITEYN, 2008, p.63)

Nessa altura dos fins do século XIX, o escritor de Gand era um poeta e dramaturgo que procurava nutrir a sua arte do pensamento baudelairiano de valorização dos aspectos sensoriais da linguagem poética, das ideias do “espetáculo total” de Wagner, e da concepção de Mallarmé, que via a palavra como o único elemento capaz de unir todas as formas artísticas.

Peter Szondi encara, pois, as primeiras peças de teatro de Maurice Maeterlinck como a criação de um novo gênero que substitui a ideia de ação pela de situação e, portanto, conclui que se trata de inovação da forma dramática, que passa então a combater a tradição. Ainda que o conflito se mostre “de maneira ainda não resolvida, no interior das obras”, ele se revela como “um indicador de caminho para as formas dos dramaturgos posteriores” (SZONDI, 2001, p.36). Mais adiante, trataremos da substituição da ideia de ação pela de situação. Por ora, é importante entender que essas peças de *horreur* “representam dramaticamente o homem em sua impotência existencial, em seu estado de entrega a um destino imperscrutável” (SZONDI, 2001, p. 70), e que revelam já, como destaca Szondi, a crise do drama moderno.

Maurice Maeterlinck compôs uma dramaturgia despreocupada com o princípio de causalidade, mas atenta ao posicionamento do homem face ao seu destino e à consciência de um universo interior profundo e misterioso, como veremos, principalmente, em *Les aveugles*

e *L’Intruse*, peças que, juntamente com *Pelléas et Mélisande*, têm, a nosso ver, a maior relevância nesse teatro.

La Princesse Maleine é a peça que estreia o teatro de Maeterlinck em 1890. Encantado com o texto da *Princesse*, Mallarmé recomendou-o imediatamente ao escritor e crítico de arte francês Octave Mirbeau (1848-1917), que, admirado com o que vira do autor belga, escreveu em 24 de agosto daquele ano, no jornal *Le Figaro*, uma crítica elogiosa ao teatro do estreante:

Je ne sais rien de M. Maurice Maeterlinck. Je ne sais d’où il est, ni comment il est. S’il est vieux ou jeune, riche ou pauvre, je ne le sais. Je sais seulement qu’aucun homme n’est plus inconnu que lui; et je sais aussi qu’il a fait un chef-d’œuvre, non pas un chef-d’œuvre étiqueté chef-d’œuvre à l’avance, comme en publient tous les jours nos jeunes maîtres, chantés sur tous les tons de la glapissante lyre – ou plutôt de la glapissante flûte contemporaine –, mais un admirable, et pur, et éternel chef-d’œuvre qui suffit à immortaliser un nom et à faire bénir ce nom par tous les affamés du beau et du grand; un chef-d’œuvre comme les artistes honnêtes et tourmentés, parfois, aux heures d’enthousiasme, ont rêvé d’en écrire un, et comme ils n’en ont écrit aucun jusqu’ici. Enfin, M. Maurice Maeterlinck nous a donné l’œuvre la plus géniale de ce temps, et la plus extraordinaire, et la plus naïve aussi, comparable et – oserai-je le dire? – supérieure en beauté à ce qu’il y a de plus beau dans Shakespeare. Cette œuvre s’appelle *La Princesse Maleine*. Existe-t-il dans le monde vingt personnes qui la connaissent? J’en doute.



Figura 13 – Jornal Le Figaro de 24 de agosto de 1890

Em *La Princesse Maleine*, Maurice Maeterlinck rompe com a tradição realista-naturalista, à medida que reduz a ação desse drama ao mínimo possível. Desta forma, ele apresenta uma nova estrutura dramática e abre as portas à modernidade teatral do século XX.

Fato curioso que merece ser mencionado é que, ao estudarmos certos dramaturgos do século XX, como o irlandês Samuel Beckett (1906-1989), com o drama seu *Esperando Godot* (1952), e como o português Fernando Pessoa (1888-1935) e seu *O marinheiro* (1913), é impossível não nos lembrarmos, ainda que vagamente, das inovadoras peças de horror de Maeterlinck. Para nós, é evidente a alusão a aspectos caros ao teatro do belga tanto na peça absurda do irlandês, como no drama estático do poeta português. Ainda que esses dramaturgos não admitissem terem sido influenciados por Maeterlinck, somos partidários da crítica que enxerga em *Godot* e n' *O Marinheiro* certos resquícios de *Les Aveugles* e de *L'Intruse* de Maeterlinck e, portanto, concordamos com o autor Roger Bodart que afirma que *Esperando Godot* e *Les aveugles* têm em comum o tema de “l’attente désespérée” de homens que vagam e “cherchent en vain dans la nuit” (BODART *apud* DESCAMPS, 1986, p.31).

Retornemos, então, ao primeiro grande sucesso teatral de Maeterlinck, *La Princesse Maleine*, cujo texto foi impresso de forma modesta junto com os poemas de *Serres chaudes*, em 1889, marcando, desta forma, um duplo *début* do autor. Utilizamos aqui, propositadamente, o termo “modesta” para realçar a confecção dessas primeiras edições, tendo em vista que coube ao próprio autor arcar com os custos da publicação de trinta exemplares do drama e de cento e cinquenta volumes do livro de poesia. Ademais, ele mesmo, com o auxílio de seu amigo George Minne, foi quem realizou a impressão do material na gráfica Marioni de Van Melle, em Gand. Somente após a crítica entusiasmada de Mirbeau é que a peça ganhou uma impressão comercial, a do editor e livreiro de Bruxelas, Paul Lacomblez.



Figura 14 – Gráfica Louis Van Melle, na rua Saint-Georges (Steendam), no final do século XIX.

La Princesse Maleine mostra a história de um amor impossível entre dois jovens apaixonados, Maleine e o príncipe Hjalmar. O casal fora impedido de viver unido pela madrasta do príncipe, a rainha Anne, que assassinara Maleine com o intuito de unir o rapaz à sua filha Uglyane. O príncipe, ao saber do assassinato de sua amada, mata a madrasta e se suicida logo em seguida.



Figura 15 – Xilogravura de E. Tielemans, *La Princesse Maleine* (1923).

Depois do sucesso que obteve com essa peça, Maurice Maeterlinck conseguiu deixar o público ainda mais atordoado com os mistérios de *Les aveugles* e de *L’Intruse*, no mesmo ano de 1890. E nestas peças em especial, a morte ganha de vez toda a cena e reina entre as personagens que, na sua maioria, não conseguem senti-la nem tampouco vê-la. Somente os seres dotados de uma sensibilidade aguçada são capazes de perceber a sua presença.

Anna Balakian considera *L’Intruse* de Maeterlinck como

uma preciosidade do teatro simbolista, completamente clara e perfeita quando julgada segundo os padrões simbolistas. O tema é abstrato: a própria morte. Toda a encenação é *verdadeiramente* simbolista, sem qualquer localização da ideia. O que se simboliza é a ausência e a passagem dela através de um *décor* e entre as pessoas que estão nele, e todas

reagem à passagem não como entidades separadas mas como uma unidade sinfônica, modulando-se entre si, repetindo-se em sua fala e movimento a uma simples harmonia, em vez de qualquer conflito pessoal ou particular. (...) Não há conflito; se há confronto é entre o grupo humano e a força ausente que passa entre eles e torna sua presença sentida mas não vista. (BALAKIAN, 2000, p. 102-4)

É importante notar que tanto em *Les aveugles* como em *L’Intruse*, Maeterlinck concede à personagem cega e anciã o poder de sentir a manifestação da morte. Essas personagens representam os seres sensitivos, detentores de dons especiais que os tornam capazes de compreender certos sinais e de conseguir decodificá-los. Nessas obras, os presságios sempre levam tais personagens a intuir a presença da morte.

Em se tratando de *Pelléas et Mélisande*, peça de 1892 que será analisada neste trabalho, Balakian a considera como a maior contribuição de Maeterlinck ao teatro simbolista. Mesmo assim, a professora não receia afirmar que “o tema, o enredo e as personagens são estereotipados” (BALAKIAN, 2000, p. 104). Novamente, somos de opinião contrária à asserção da crítica francesa, pois não acreditamos que nessa peça haja simplesmente o tema banal e romântico do “eterno triângulo: dois irmãos amam a mesma mulher que está casada com um deles”. Mostraremos, mais adiante, em nossa análise, que por trás desse tema aparentemente banal está implícito um projeto estético muito maior, que é o de representar uma concepção de sentimento amoroso própria dos tempos difíceis do final do século XIX.

As peças sobre as quais discorreremos anteriormente contêm em sua estrutura os chamados “defeitos do teatro simbolista”, conforme conceitua Anna Balakian (2000, p. 102). Elas são, de fato, estáticas; mostram um estado de espírito sombrio e fazem soar um tom sepulcral que sugere a persistente preocupação com a morte. Ainda assim, cremos que justamente por se pautarem por tais elementos, os dramas de horror de Maurice Maeterlinck conseguiram ser bem-sucedidos. Ademais, eles lançam mão de novas técnicas para conceber um teatro que, primeiramente, define-se como antiteatro, no sentido de contestar as convenções da dramaturgia tradicional.

4.3. A presença do trágico cotidiano no teatro estático

“(...) la parole est du temps, le silence de l'éternité”
(MAETERLINCK, 1912, p. 10)⁴⁵

Como já foi mencionado no início deste capítulo, Maurice Maeterlinck não cuidou apenas de sua obra ficcional, mas dedicou-se com o mesmo empenho à produção de textos teórico-críticos, nos quais expressou seu ponto de vista a respeito da arte e, de forma especial, do teatro moderno. Tal produção tinha relevância para o autor, visto que ele mesmo tratou de reunir seus escritos ensaísticos e publicá-los em um livro.

Le trésor des humbles (1896) é a obra de Maeterlinck que congrega artigos filosóficos a propósito da dramaturgia contemporânea. São textos publicados em revistas literárias entre os anos de 1892 e 1895, período que encerra a sua produção dramática simbolista, o primeiro teatro, de que tratamos há pouco.

Embora o livro compreenda estudos críticos, é impossível deixar de observar a influência mística da estética do *fin-de-siècle* também no discurso teórico maeterlinckiano. Na primeira edição do livro, os artigos se apresentam entremeados de ilustrações em xilogravura de autoria de Frans Masreel, artista que procurou representar em desenhos as ideias místicas do dramaturgo.

Não somente em se tratando de ficção literária, mas igualmente no discurso teórico, Maeterlinck recorre, quase frequentemente, aos seus amigos pintores, a fim de lhes propor um diálogo entre a linguagem verbal literária e a pictórica. Desta forma, também nos escritos ensaísticos o autor reafirma a simpatia pelo ideal wagneriano de obra de arte total, fundindo diferentes signos artísticos, tentando edificar um discurso livre que fale de arte, e que, ao mesmo tempo, seja artístico.

O principal artigo do seu *Trésor* é o intitulado *Le tragique quotidien*, que fora publicado pela primeira vez em 1894. É sobretudo neste artigo que Maeterlinck expõe o cerne de sua doutrina teatral simbolista, que se alicerça em um elemento que ele chama de “trágico dramático”. O autor cria em torno disso os fundamentos de trágico moderno, diferenciando-o do conceito de trágico clássico relacionado a intrigas e paixões motivadoras das tragédias gregas.

⁴⁵ A fala é do tempo, o silêncio da eternidade (MAETERLINCK, 1912, p. 10, tradução nossa).

Maurice Maeterlinck tem em comum com os tragediógrafos gregos a necessidade de mostrar o conflito existente entre o homem e seu destino. É sobretudo nos primeiros dramas do poeta-dramaturgo que se evidencia esse elemento trágico como fruto da profunda crise do sujeito moderno face às manifestações de forças ocultas. No entanto, os primeiros dramas de Maeterlinck se distanciam do trágico antigo, uma vez que o efeito trágico não se origina de fatos ou eventos grandiosos, de lutas sangrentas entre homens que fazem prevalecer pela força suas vontades e deveres, nem tampouco de paixões avassaladoras. O trágico moderno maeterlinckiano é um componente inesperado que se manifesta em situações comuns da vida cotidiana, nas quais o homem, seu contemporâneo, vê-se indefeso, confuso e desprovido de capacidade de ação para lutar contra a fatalidade do próprio destino. Segundo Maeterlinck,

Il y a un tragique quotidien qui est bien plus réel, bien plus profond et bien plus conforme à notre être véritable que le tragique des grandes aventures. Il est facile de le sentir, mais il n'est pas aisé de le montrer, parce que ce tragique essentiel n'est pas simplement matériel ou psychologique. Il ne s'agit plus ici de la lutte déterminnée d'un être contre un être, de la lutte d'un désir contre un autre désir ou de l'éternel combat de la passion et du devoir. Il s'agirait plutôt de faire voir ce qu'il y a d'étonnant dans le fait seul de vivre. Il s'agirait plutôt de faire voir l'existence d'une âme en elle-même, au milieu d'une immensité qui n'est jamais inactive. Il s'agirait plutôt de faire entendre, par-dessus les dialogues ordinaires de la raison et des sentiments, le dialogue plus solennel et ininterrompu de l'être et de sa destinée. Il s'agirait plutôt de nous faire suivre les pas hésitants et douloureux d'une vie qui s'approche ou s'éloigne de sa vérité, de sa beauté ou de son Dieu. Il s'agirait encore de nous montrer et de nous faire entendre mille choses analogues que les poètes tragiques nous ont fait entrevoir en passant. (MAETERLINCK, 2005, p. 101)⁴⁶

O dramaturgo belga concebe o trágico tal qual um elemento sobrenatural que está diretamente relacionado à realidade misteriosa da alma. Para ele, que é deveras apegado ao misticismo do belga Jan van Ruysbroeck (1293-1381), é fácil sentir e identificar a

⁴⁶ Existe uma tragédia diária que é muito mais real, muito mais profunda e condizente com o nosso verdadeiro ser que a tragédia das grandes aventuras. É fácil senti-la, mas não o é explicá-la, porque esta essência trágica não é simplesmente material ou psicológica. Agora, não é mais importante uma luta determinada de um ser contra outro ser, de um desejo contra um outro desejo ou o eterno combate entre a paixão e o dever. Importa mostrar o que há de surpreendente no simples fato de viver. Seria bastante relevante mostrar a existência de uma alma, no meio de uma imensidão que nunca está inativa. É necessário ouvir, acima dos diálogos comuns da razão e dos sentimentos, o diálogo mais solene e ininterrupto entre o ser e seu destino. É mais interessante seguir os passos hesitantes e dolorosos de uma vida que se aproxima ou se afasta de sua verdade, de sua beleza ou de seu Deus. Seria ainda mais importante mostrar-nos e ouvirmos mil coisas semelhantes que os poetas trágicos nos fizeram perceber (MAETERLINCK, 2005, p.101, tradução nossa).

manifestação do “trágico cotidiano”, mas não é tão simples representá-lo nas artes, sobretudo no teatro, já que se trata de uma força supra-individual que excede o plano material da vida.

Cansado do teatro com seus excessos descritivos e, principalmente, por não encontrar nele as respostas às indagações sobre mistérios e forças ocultas, Maeterlinck chega a tachar as peças de pretensão realista-naturalista, as comédias de costumes burgueses e os dramas sentimentais de anacrônicos, limitados e fechados à inserção de novas ideias. Compara-os às esculturas imóveis e sem vida que sofreram a ação do tempo; vê nos atores a figura alegórica de trágicos pintores que erram insistentemente ao realçar a violência em suas imagens, valorizando o sangue, as armas e os gritos:

Lorsque je vais au théâtre, il me semble que je me retrouve quelques heures au milieu de mes ancêtres, qui avaient de l'existence une conception simple, sèche et brutale, que je ne me rappelle plus et à laquelle je ne puis plus prendre part. J'y vois un mari trompé qui tue sa femme, une femme qui empoisonne son amant, un fils qui venge son père qui immole ses enfants, des enfants qui font mourir leur père, des rois assassinés, des vierges violées, des bourgeois emprisonnés, et tout le sublime traditionnel, mais hélas! Si superficiel et si matériel, du sang, des larmes extérieures et de la mort. Que peuvent me dire des êtres qui n'ont qu'une idée fixe et qui n'ont pas le temps de vivre parce qu'il leur faut mettre à mort un rival ou une maîtresse?

J'étais venu dans l'espoir de voir mes jours rattachés à leurs sources et à leurs mystères par des liens que je n'ai l'occasion ni la force d'apercevoir à tout instant. J'étais venu dans l'espoir d'entrevoir un instant la beauté, la grandeur et la gravité de mon humble existence quotidienne. J'espérais qu'on m'aurait montré je ne sais quelle présence, quelle puissance ou quel dieu qui vit avec moi dans ma chambre. J'attendais je ne sais quelles minutes supérieures que je vis sans les connaître au milieu de mes plus misérables heures; et je n'ai le plus souvent découvert qu'un homme qui m'a dit longuement pourquoi il est jaloux, pourquoi il empoisonne ou pourquoi il se tue. (MAETERLINCK, 2005, p. 103-5)⁴⁷

⁴⁷ Quando vou ao teatro, parece que me encontro por algumas horas no meio dos meus ancestrais, que tinham da existência uma concepção simples, seca e brutal de que eu já não me lembro e nem posso participar. Vejo um marido enganado que mata a sua esposa, uma mulher que envenena seu amante, um filho que vinga seu pai, um pai que sacrifica seus filhos, filhos que matam o pai, reis assassinados, virgens violadas, burgueses presos e todo o tradicional sublime. Mas, infelizmente, tudo é tão superficial e material. Sangue, lágrimas e morte. O que podem me dizer os seres que têm somente uma ideia fixa e que não têm tempo de viver porque eles precisam matar um rival ou uma amante?

Eu vou com a esperança de ver os meus dias ligados às suas fontes e aos seus mistérios por elos que eu não tenho oportunidade nem força de ver a qualquer momento. Eu vou com a esperança de vislumbrar um momento de grandeza, de beleza e da gravidade da minha humilde vida diária. Eu esperava que me mostrassem o que eu não conheço. Qual presença, poder ou deus que vive comigo no meu quarto. Esperava por não sei quais minutos superiores que eu vivo sem conhecê-los no meio das minhas horas mais miseráveis; e eu, frequentemente, só encontro um homem que me diz continuamente o porquê é ciumento, porquê envenena ou porquê ele se mata (MAETERLINCK, 2005, p.104-5, tradução nossa).

Assim, Maeterlinck sente e manifesta a necessidade de transpor à cena teatral o real e atual sofrimento do sujeito moderno que não mais vive armado e na linha de frente de batalhas sangrentas, mas que, ao contrário disso, vive solitário, atormentado e chora em silêncio por não entender as angústias que sente.

A tragédia moderna de Maeterlinck se distancia não só da tragédia grega, como já dissemos, mas também, de acordo com Peter Szondi (2001, p.70), da tragédia de destino romântica, que se concentra “no convívio humano dentro do espaço de um destino cego” e cujo tema principal é a “fatalidade e a concomitante perversão que ela causa na relação intersubjetiva”.

Vale ressaltar que nas primeiras peças do belga a presença desse tipo específico de trágico basta a si-mesma. Trata-se de uma situação que se origina no momento em que as personagens, homens e mulheres comuns, tomam consciência de que o seu destino inevitável é a morte. O sentimento de medo resultante da tomada de consciência da finitude da vida e o pavor que o homem sente diante do desconhecido deixam-no sem fala, em permanente estado de inação, enquanto simplesmente espera o que poderá (ou não) acontecer.

Para Peter Szondi (2001, p. 70), nas primeiras obras de Maurice Maeterlinck

é a morte que domina o palco. E isso sem qualquer personagem especial, sem qualquer vínculo trágico com a vida. Nenhum ato a provoca, ninguém tem de responder por ela. De uma perspectiva dramaturgica, isso significa a substituição da categoria de ação pela de situação. E por ela deveria ser denominado o gênero que Maeterlinck criou (...) No drama genuíno, a situação é somente o ponto de partida para a ação. Mas aqui é tirada do homem essa possibilidade por motivos temáticos. Em completa passividade, ele persiste na sua situação até avistar a morte. Só a tentativa de assegurar-se de sua situação leva-o a falar: o homem chega ao seu objetivo com o reconhecimento da morte.

Daí que para mostrar uma nova temática que trata dos conflitos internos do homem indefeso e passivo perante a atuação de forças inexplicáveis e as fatalidades do destino, Maeterlinck rompe com o drama de ação e lança ao público/leitor uma proposta de teatro estático que seria, a seu ver, a melhor forma de representar os enigmas transcendentais que percorrem as suas primeiras temáticas. O dramaturgo atribui a esse teatro estático a tarefa de confrontar o leitor/espectador com fatos inerentes à condição humana, ainda que o drama seja estagnado, que não evolua enquanto sucessão de ações, e que contrarie, portanto, a exigência de movimento que o conceito de drama prevê.

A partir da leitura que fez de *Solness, o construtor* (1892) de Henrik Ibsen (1828-

1906), Maeterlinck percebe no drama uma certa ausência de ação física compensada por ações psicológicas decorrentes do (re)conhecimento da gravidade e da tragicidade da vida comum e imóvel. Ele enxerga em Hilde e Solness os “*premiers héros qui se sentent vivre un instant dans l’atmosphère de l’âme, et cette vie essentielle qu’ils ont découvert en eux, par delà de leur vie ordinaire, les épouvante*” (MAETERLINCK, 2005, p. 109). Em vista disso, o dramaturgo belga confirma a possibilidade de existir um drama estático e se pauta no texto do escritor norueguês para estabelecer os parâmetros de sua teoria acerca do estatismo dramático. É interessante atentar para as unidades opostas que ele interpreta no drama de Ibsen – vida ordinária *versus* vida essencial, – pois serão elas, do mesmo modo, as norteadoras do estatismo em seu primeiro teatro:

*Il m’est arrivé de croire qu’un vieillard assis dans son fauteuil, attendant simplement sous la lampe, écoutant sous sa conscience toutes les lois éternelles qui règnent autour de sa maison, interprétant sans le comprendre ce qu’il y a dans le silence des portes et des fenêtres et dans la petite voix de la lumière, subissant la présence de son âme et de sa destinée, inclinant un peu la tête, sans se douter que toutes les puissances de ce monde interviennent et veillent dans la chambre comme des servantes inattentives, ignorant que le soleil lui-même soutient au-dessus de l’abîme la petite table sur laquelle il s’accoude, et qu’il n’y a pas un astre du ciel ni une force de l’âme qui soient indifférent au mouvement d’une paupière qui retombe ou d’une pensée qui s’élève, - il m’est arrivé de croire que **ce vieillard immobile vivait, en réalité, d’une vie plus profonde, plus humaine et plus générale que l’amant qui étrangle sa maîtresse, le capitaine qui remporte une victoire ou l’époux qui venge son honneur.*** (MAETERLINCK, 2005, p.104, grifo nosso)⁴⁸

Embora motivado pelos (próprios) preceitos dramatúrgicos simbolistas que o fazem interpretar *O construtor* de Ibsen como uma peça sem ação, Maeterlinck não menospreza aí a presença de aspectos realistas, considerando-os como os ingredientes fundamentais à representação da banalidade da vida cotidiana.

Da mesma forma que detecta o estatismo no *Construtor*, o autor do *Tragique*

⁴⁸ “Penso que um velhinho sentado em sua cadeira sob a lâmpada, apenas a esperar, escutando de sua consciência todas as leis eternas que reinam ao redor de sua casa, interpretando sem entender o que há no silêncio das portas e janelas, e na pequena voz da luz, experimentando a presença de sua alma e de seu destino, inclinando a cabeça um pouco, sem duvidar que todas as potências desse mundo interveem e guardam o quarto como servos desatentos, sem saber que o próprio sol suporta acima do abismo da pequena mesa em que ele se inclina, e que não existe um astro do céu nem uma força da alma que sejam indiferentes ao movimento de uma pálpebra que cai ou de um pensamento que sobe, - chego a acreditar que esse velho imóvel vivia, na realidade, uma vida mais profunda, mais humana e mais geral que o amante que estrangula sua amante, o capitão que ganha uma vitória ou o marido que vinga sua honra (MAETERLINCK, 2005, p. 104-5, tradução nossa).

quotidien pondera sobre a inércia que frequenta a maioria das tragédias de Ésquilo. Para Maeterlinck estaria nelas, portanto, muito anteriormente a Ibsen e a ele próprio, o embrião do estatismo dramático.

Assim como Ibsen, Maeterlinck estava em busca de uma nova fórmula dramática: a forma estática. A justificativa da opção pelo estatismo se encontra na própria obra do autor belga, que crê no teatro estático como a melhor saída para representar o momento flagrante da experiência interior, aquele estado de alma que nasce quando o sujeito entra em contato com a morte. O que Maeterlinck designa de estatismo é a recusa de ação em proveito de uma imobilidade. Tal pensamento é explicitado também na análise que o dramaturgo faz da postura de Otello em oposição à de Hamlet, privilegiando a inércia deste: “*J’admire Othello, mais il ne me paraît pas vivre de l’auguste vie quotidienne d’un Hamlet, qui a le temps de vivre parce qu’il n’agit pas*” (MAETERLINCK, 2005, p. 104).⁴⁹

Conclui-se que o modelo de drama convencional, que sustentava as relações intersubjetivas na estrutura dialógica, não é mais conveniente para representar a inação e o vazio interior do indivíduo moderno. Logo, o “único tema das primeiras obras de Maeterlinck – o homem entregue ao destino, sem salvação – requer sua expressão no aspecto formal” (SZONDI, 2001, p. 73). Essa expressão que encontra no teatro estático a forma coerente com o novo tipo de conteúdo visado.

A busca por uma cena perfeita que revelasse a interioridade do sujeito e seus temores despertou em Maeterlinck a crença de que a figura do ator pudesse corromper o caráter secreto e mistificador de seus dramas. Essa desconfiança fez com que ele ajustasse o aspecto estático à forma mais pura e primitiva de encenação, a do teatro de marionetes, forma teatral que ele adaptou e passou a chamar de *Théâtre d’androïdes*.

O teatro de andróides é uma espécie de espetáculo que preconiza a utilização de marionetes, bonecos de ceras, jogos de luzes e efeitos cenográficos ao invés de recorrer à figura humana. Maeterlinck acreditava que a alma e as experiências do ator atrapalhariam a realização da poesia e destruiriam por completo o significado espontâneo que existe no símbolo poético. Consequentemente, segundo essa concepção dramatúrgica seria necessário “*écarter entièrement l’être vivant de la scène*” e substituí-lo “*par une ombre, un effet de projection de formes symboliques ou un être qui aurait les allures de la vie*” (MAETERLINCK, 2006, p.86). A ausência humana se tornaria, portanto, indispensável, pois

⁴⁹ Admiro Otelo, mas ele não me parece viver a augusta vida de um Hamlet, que tem tempo para viver porque ele não age (MAETERLINCK, 2005, p.104, tradução nossa).

só assim a representação dramática se estabeleceria, ela mesma, como um poema completo.

Assim, Maeterlinck dispensa a presença do ator e supre a sua ausência com outros signos dramatúrgicos que são, para ele, a força simbólico-dramática suficiente para sugerir a tensão entre a realidade visível e palpável e a intuição do invisível. Deste modo, os cenários e os objetos cênicos perdem a função decorativa e ganham uma importância mais significativa no seu primeiro teatro, porque são, também eles, a extensão das almas tristes e lúgubres que o poeta tanto queria encenar. As florestas e fontes etéreas, os quartos e salas angustiantes, as grutas claustrofóbicas, os castelos de altas torres que se aproximavam do céu, enfim, todos esses cenários projetam e confirmam o ideal estético de renovação teatral.

Ainda que muitos críticos rejeitem essa categoria teatral com forte apelo poético, os dramas de horror de Maurice Maeterlinck obtiveram êxito glorioso no contexto em que se desenvolveram as propostas dramatúrgicas do Simbolismo. A experiência maeterlinckiana perpassou tanto a literatura dramática como a prática teatral, abrindo portas e caminhos para uma nova maneira de conceber e pensar o teatro moderno.

4.4. *Pelléas et Mélisande*, do mito da traição ao amor sublime

4.4.1. Ecos de Tristão e Isolda

Em 1892, Maurice Maeterlinck publicava uma peça com a qual pretendia fazer esquecer a sua alcunha de dramaturgo do horror. Tratava-se de *Pelléas et Mélisande*, um drama lírico em cinco atos que o autor considera um drama “*simplement et banalement passionnel*”.

Grande parte da crítica julga essa peça a obra-prima do primeiro teatro de Maeterlinck. Anna Balakian (2000, p. 104) partilha desse pensamento e afirma que “A maior contribuição de Maeterlinck ao teatro simbolista foi, naturalmente, sua grande peça *Pelléas et Mélisande*”. No entanto, convém reafirmar que Balakian acusa que “Também neste caso, o tema, o enredo e as personagens são estereotipados e sem originalidade”. A autora de *O simbolismo* (2000) vê no triângulo amoroso formado pelo irmãos – o experiente Golaud e o jovem Pelléas, e a moça Mélisande, que é casada com o primogênito – a repetição de um tema que já tinha sido explorado em várias outras literaturas. Diz ela que

Existe uma peça em verso de Ludwig Tieck, chamada *Genoveva de Brabant*, que tem essencialmente as mesmas personagens, inclusive o nome Golo, que lembra Golaud de Maeterlinck. Poderíamos dizer que a peça de Tieck é pré-simbolista, pois, se refere ao estado de espírito em uma atmosfera noturna; tem símbolos como a Taça Dourada e joga com

a ideia de um sonho profético e suas implicações na vida das personagens. Todavia se este é um exemplo de drama poético, nem todo drama poético é teatro simbolista; mesmo quando vemos que existem símbolos no verso lírico, o caráter simbolista não está tomado nos termos específicos que nós situamos histórica e estilisticamente, dentro da moldura da escola simbolista e suas radiações. (BALAKIAN, 2000, p. 104)

É evidente, nesta passagem, que a autora quer e tenta explicar a origem da temática e das personagens de Maeterlinck em outros textos literários, com o intuito de comprovar uma certa falta de originalidade. No entanto, Balakian simplesmente menciona a pré-existência desses componentes em uma única obra, a de Tieck, e desvia o foco de sua análise comparativa, estabelecendo uma oposição entre os aspectos poéticos pré-simbolistas e os recursos estilísticos previstos na escola simbolista. Ficamos frustrados por ela não apontar precisamente as tais raízes que comprovariam a falta de originalidade do autor belga. O que temos da autora é apenas uma referência ao que podemos chamar de uma influência. É válido lembrar que Balakian também se vale desse procedimento, que sugere as influências, ao analisar as personagens e a temática do *Axël* de Villiers de L'Isle-Adam. Também nesse caso, a autora d'*O simbolismo* (2000) apenas se refere às fontes de que derivaria a peça francesa e termina por caracterizá-la de um ponto de vista que opõe o Romantismo ao Decadentismo, sem, contudo, indagar de forma crítica o suposto interesse e a motivação que levaram Villiers de L'Isle-Adam a retomar a temática e as personagens que ela diz serem românticas:

A peça deriva de uma fonte sueca. Havia um *Axël* escrito por Isaias Tégner, o autor de *Saga de Frithiof* em 1825; a peça tinha sido traduzida para o francês em 1867 e se sabe que é pouco depois desta data que Villiers fez o primeiro esboço da sua peça. Comparando-se a interpretação das personagens nas duas peças, é fácil ver quão diferente é o espírito romântico do espírito do “decadente”, cristalizado no herói de Villiers. Ambos os Axël são órfãos, educados por tutores para as artes da guerra, e ambos preferem a meditação à ação, como se lhes invadissem um espírito de perversão. Ambos têm natureza sensível que os faz preferir a floresta à vida na corte, o silêncio de seus pensamentos às conversações com outros seres. De modo inesperado, ambos encontram uma donzela exótica que quer afastar o herói de seu austero meio. A sueca Maria devolve a saúde a Axël, e é uma morte acidental que estraga a felicidade deles, como ocorre frequentemente no teatro romântico. No *Axël* de Villiers, ao contrário, quando Sara convida Axël a se aventurar no desconhecido, ele responde que o tipo de aventura que está procurando é uma ilusão da humanidade. Ele escolhe a antiviagem, como Baudelaire fez no final do seu poema “Le Voyage” (Plonger au fond du gouffre), e convida Sara a se juntar a ele na única fuga que acredita que não trará decepção: a morte. (BALAKIAN, 2000, p. 101)

De nossa parte, tendo em mente a ironia perspicaz villiersiana, não resta dúvida que o dramaturgo francês pretendia, no mínimo, escarnecer o fatalismo excessivo presente na visão romântica das relações amorosas, e mostrar um homem e uma mulher que agem conscientemente, pois são os verdadeiros donos de seus destinos.

Voltemos, entretanto, à peça de Maeterlinck, que nos parece estar mais apegada à lendária história de amor e traição de Tristão e Isolda. As primeiras alusões à lenda situam-se entre os povos de origem celta, mas é nos textos medievais de língua inglesa que os nomes das personagens Tristão e Isolda aparecem pela primeira vez. Todavia, não é possível estabelecer com certeza qual o enfoque temático e as especificidades dessa história nos textos antigos. O que nos chegou, extraída de textos mais próximos do nosso tempo, é a história do cavaleiro que se apaixona perdidamente pela jovem e bela esposa de seu tio, de quem é o fiel escudeiro. Com ela, o rapaz vive uma história de amor que causará imensa tragédia. Essa história ganhou, ao longo dos séculos, muitas versões na literatura, na pintura e alcançou, com igual sucesso, o cinema. Richard Wagner, o admirável artista que tanto inspirou os escritores simbolistas, compôs uma ópera ressuscitando o tema por meio da música. Denis de Rougemont, em *O amor e o ocidente* (1988), entende que, ao compor *Tristão e Isolda*, Richard Wagner

Violou o tabu: *disse* tudo, confessou tudo nas palavras de seu libreto e ainda mais através de sua música. Cantou a Noite da dissolução das formas e dos seres, a libertação do desejo, o anátema do desejo, a glória crepuscular, imensamente lamuriosa e bem-aventurada da alma salva pela ferida mortal do corpo. Mas para aceitar o sentido maléfico dessa mensagem era preciso negá-lo, era preciso mascará-lo a todo custo e interpretá-lo de uma maneira tolerável, quer dizer, em nome do bom senso. Do mistério inquietante da Noite e da destruição dos corpos, fez-se a “sublimação” de um insignificante segredo do dia pleno: a atração dos sexos, a lei puramente animal dos corpos – necessária para que a sociedade procrie e se consolide, para que o burguês usufrua a vida... O fato dessa operação se verificar tão rápida e completamente não representa, aliás, uma prova de vitalidade social excepcional: foi, antes de tudo, a frivolidade do público habitual dos teatros, seu sentimentalismo elementar, ou seja, sua capacidade excepcional de não ouvir o que se canta, que facilitou a operação. Assim, o *Tristão* de Wagner pode ser impunemente representado diante de plateias comovidas com toda tranquilidade; todos têm a certeza de que *ninguém acreditará na sua mensagem*. (ROUGEMONT, 1988, p. 162-3)

Foi também seguindo essa vertente fascinante que Maeterlinck criou a história de amor de Pelléas et Mélisande, apresentando um drama que trata, sim, de um triângulo amoroso, mas não de maneira estereotipada, como crê Anna Balakian. Ao contrário, esse drama atende uma

proposta artística específica que se baseia na sugestão de fatos e na instituição de situações. Com isso, Maeterlinck transfere ao leitor/espectador diversas possibilidades de compreensão da peça, mas somente os atentos ao seu projeto estético poderão perceber o que realmente o dramaturgo quis dizer com a sua representação do adultério.

4.4.2. Composição do drama: história e estrutura

Pelléas et Mélisande (1904) é um drama lírico composto de cinco atos que se dividem em quatro cenas, com exceção do terceiro e quinto ato que têm, cada um, cinco e duas cenas. São seis as personagens que encenam o drama: Arkël, rei de Allemonde; Geneviève, mãe de Pelléas e Golaud, os dois príncipes e netos de Arkël; Mélisande; e Yniold, filho das primeiras núpcias de Golaud. Além destas, existe a participação rápida de um médico, de empregadas, de mendigos e de um porteiro do castelo.

O espaço em que o drama se desenvolve se restringe ao reino de Allemonde,

Golaud

Il est vrai que ce château est très vieux et très sombre... Il est très froid et très profond. Et tous ceux qui l'habitent sont déjà vieux. Et la campagne semble bien triste aussi, avec toutes ses forêts, toutes ses vieilles forêts sans lumière. (MAETERLINCK, 1904, p. 33-4)

O reino é perspectivado com variações de cenários que alternam entre ambientes abertos e fechados, altos e baixos. Não por acaso Maeterlinck faz tal alternância: o autor procura, como vimos ao tratar de suas contribuições ao teatro simbolista, por meio da ambientação espacial de seu drama estabelecer correspondências entre os objetos cênicos e a alma de suas personagens. Portanto, nessa peça especialmente, os ambientes abertos – que são, no geral, os jardins, os terraços e os entornos do castelo – harmonizam-se bem com a busca de liberdade das personagens jovens que procuram se evadir da escuridão do castelo. Já os espaços fechados, representados pela gruta, pela torre, pelo quarto e pelos subterrâneos do castelo, condizem com os mistérios e segredos das personagens e com o início e fechamento do ciclo vital. É importante observar que o único ambiente distinto de Allemonde é a floresta longínqua onde, à beira de uma fonte, acontece o primeiro encontro entre o príncipe Golaud e a bela Mélisande. Esse é o único espaço aberto e natural em que as duas forças opostas, representadas por essas personagens, convivem por um curto espaço de tempo.

A temporalidade em que os eventos ocorrem não é medida claramente na peça. Tomamos conhecimento da passagem do tempo, por meio de referências que as personagens fazem à natureza. Deste modo, intuímos que toda a história se desenvolveu durante um ano ou

um pouco mais que isso. A passagem do tempo é marcada pelas referências ao clima frio ou quente, e às transformações da natureza diante das mudanças de estação. Neste último aspecto, o texto faz menção à época de colheita – que acontece, provavelmente, durante os últimos dias de verão –, às folhas secas que cobrem o chão dos jardins e à ausência das mesmas, indicando o inverno. Outro marcador temporal é a carta que Golaud escreve ao irmão Pelléas, aos seis meses de seu casamento com Mélisande. Além dessas alusões temporais, é primordial relacioná-las à noção de ciclo que nelas se imprime, sugerindo a ideia do eterno retorno.

O drama se inicia com empregadas pedindo ao porteiro que abra rapidamente as portas emperradas do castelo, que nunca se abrem. Anunciando a ocorrência de uma festa, elas querem iniciar a limpeza o quanto antes: “Il y aura de grandes fêtes! Ouvrez vite!...” (MAETERLINCK, 1904, p.6). As serventes iniciam os trabalhos nessa cena inicial, compartilhando com o público um evento decorrente de algo de que ele ainda não tem conhecimento, e que lhe será apresentado somente na cena seguinte, que apresenta Golaud perdido em uma floresta à procura de uma presa que havia ferido fatalmente, mas que lhe tinha escapado. Essa cena é simbólica: atraído por um ser irracional, o rei também perderá o seu rumo:

Golaud

Je ne pourrai plus sortir de cette forêt. – Dieu sait jusqu’ où cette bête m’a mené. Je croyais cependant l’avoir blessée à mort; et voici des traces de sang. Mais maintenant, je l’ai perdue de vue; je crois que je suis perdu moi-même – et mes chiens ne me retrouvent plus – je vais revenir sur mes pas... (MAETERLINCK, 1904, p. 8)

As frases ditas por Golaud nessa cena prenunciam o final trágico da peça, quando motivado pelo desejo de lavar a própria honra e pelo sentimento de ciúme que o faz perder a cabeça e a si mesmo, mata o próprio irmão e deixa a sua esposa grávida ferida. O príncipe, agindo instintivamente, provará que é “*un homme comme les autres*” (MAETERLINCK, 1904, p.12).

Essa segunda cena marca o momento em que Golaud conhece Mélisande, a suposta princesa que chora à beira de uma fonte, fragilizada e arredia tal qual uma presa passível de ser capturada. Golaud, manso e insistente, consegue se aproximar da jovem, que ameaça atirar-se na água caso ele a toque. O príncipe não desiste e lhe faz perguntas na tentativa de se aproximar da moça, até que, sentindo-se mais segura, ela revela ser fugitiva de alguém que lhe fizera muito mal. Entretanto, Mélisande expressa dúvida e insegurança ao dizer que não quer e não pode dizer a Golaud quem lhe fizera mal: “*Je veux pas le dire! Je ne peux pas le*

dire!...” (MAETERLINCK, 1904, p. 9). A jovem nem sequer diz de onde vem. Só afirma, repetidamente, que está perdida:

Mélisande

Je suis perdue!... perdue ici... Je ne suis pas d'ici... Je ne suis pas née là...

Golaud

D' où êtes-vous? Où êtes-vous née?

Mélisande

Oh! oh! Loin d'ici... loin... loin...
(MAETERLINCK, 1904, p.10)

A referência a uma coroa que Mélisande deixara cair no fundo da fonte enquanto chorava, deixa adivinhar que ela havia fugido de algum reino para o qual não quer mais voltar. Curioso, o príncipe deseja saber quem a presenteara com aquela joia, e se oferece para apanhar o objeto no fundo da fonte, mas Mélisande diz-lhe apenas que “*c'est la couronne qu'il m'a donné*” e que ela não a quer mais: “*Je n'en veux plus! Si vous la retirez, je me jette à sa place!...*” (MAETERLINCK, 1904, p. 11).

Desde o primeiro contato com a misteriosa mulher, Golaud já se encantara por aquela aparência jovem de olhar parado, assustado e envolvente, cujos cabelos loiros se opunham aos seus grisalhos. A juventude da moça, sem idade revelada, o atraía cada vez mais.

O leitor/espectador só tomará ciência de que os dois se tornaram marido e mulher na cena três do primeiro ato, logo que Geneviève, em uma sala do castelo, lê a carta que Golaud escreveu a Pelléas, reportando-lhe o que se tinha passado naquela floresta:

Geneviève

Voici ce qu'il a écrit à son frère Pelléas: “Un soir, je l'ai trouvée tout en pleurs au bord d'une fontaine, dans la forêt où je m'étais perdu. Je ne sais ni son âge, ni qui elle est, ni d'où elle vient et je n'ose pas l'interroger, car elle doit avoir eu une grande épouvante, et quand on lui demande ce qui lui est arrivé, elle pleure tout à coup comme un enfant et sanglote si profondément qu'on a peur. Au moment où je l'ai trouvée près des sources, une couronne d'or avait glissé de ses cheveux, et était tombée au fond de l'eau. Elle était d'ailleurs vêtue comme une princesse, bien que ses vêtements fussent déchirés par les ronces. Il y a maintenant six mois que je l'ai épousée et je n'en sais pas plus qu'au jour de notre premier reencontre. En attendant, mon cher Pelléas, toi que j'aime plus qu'un frère, bien que nous ne soyons pas nés du même père; en attendant, prépare mon retour... Je sais que ma mère me pardonnera volontiers. Mais j'ai peur du roi, notre vénérable aïeul, j'ai peur d'Arkël, malgré toute sa bonté, car j'ai déçu par ce mariage étrange, tous ses projets politiques, et je crains

que la beauté de Mélisande n'excuse pas à ses yeux, si sages, ma folie. S'il consente néanmoins à l'accueillir comme il accueillerait sa propre fille, le troisième soir qui suivra cette lettre, allume un lampe au sommet de la tour qui regarde la mer. Je l'apercevrai du pont de notre navire; sinon j'irai plus loin et ne reviendrai plus..."Qu'en dites vous? (MAETERLINCK, 1904, p. 14-5, grifos nossos)

Percebemos nessa carta o caráter descritivo-informativo que explica e resume acontecimentos que o leitor/espectador não viu passarem em cena. É pela leitura da correspondência que nós somos informados de que há seis meses houve o “casamento estranho” de Golaud com a jovem Mélisande, que ele crê ser uma princesa. Nota-se, no apelo do príncipe mais velho, que ele tem consciência de sua atitude impetuosa, e de que sua “folie” poderia colocar em risco os projetos políticos que o rei Arkël tinha para ele.

Em se tratando de forma dramática, é certo que em *Pelléas et Mélisande* Maeterlinck recorre à inclusão de componentes épicos, não somente como estratégia de deixar o leitor inteirado dos fatos ocorridos extra-cena, mas, sobretudo, como manobra dramatúrgica que garante sentido ao todo da peça, já que os seus diálogos poéticos e concisos não resultam em atitudes práticas das personagens.

O Rei Arkël, após ouvir a leitura que Geneviève faz da carta, ainda que não quisesse dizer nada fez um discurso taxativo advertindo que o futuro de Golaud é responsabilidade dele próprio : *“Qu'il en soit comme il l'a voulu: je ne me suis jamais mis en travers d'une destinée; et il sait mieux que moi son avenir. Il n'arrive peut-être pas d'événements inutiles...”* (MAETERLINCK, 1904, p. 16). Com isso, o rei expressa a sabedoria que Maeterlinck sempre atribui às suas personagens idosas.

Geneviève, a mãe insatisfeita com a imprudência do filho mais velho, não consegue aceitar que o príncipe viúvo, na idade que tem, pudesse introduzir no convívio familiar *“Une inconnue trouvée le long des routes...”* (MAETERLINCK, 1904, p. 16). Mesmo contrariada, a mãe incumbe o filho mais jovem, Pelléas, de acender uma lâmpada no castelo, como sinal de boas-vindas ao casal. O rapaz, que pretendia partir para se despedir de Marcellus, um amigo à beira da morte, é impedido pelo rei, que o obriga a esperar pela chegada do irmão casado. Além desses fatos, tomamos conhecimento de que o pai de Pelléas também se encontrava doente e, portanto, o protagonista não poderia mesmo visitar seu amigo.

Na quarta cena do primeiro ato, temos Mélisande acompanhada de Geneviève em busca de claridade nos jardins do castelo. Nesse momento acontece o primeiro encontro entre Pelléas e a princesa forasteira. Os dois trocam algumas frases e Mélisande é informada de que o jovem príncipe partiria de Allemonde no dia seguinte.

O segundo ato da peça se inicia com a dupla de jovens em torno de uma fonte considerada miraculosa por curar os olhos dos cegos: “On l’appelle encore la ‘fontaine des aveugles’ (MAETERLINCK, 1904, p.23). A fonte é mais um dos locais simbólicos que Maurice Maeterlinck cria para ambientar cenas importantes. Embora a fonte fosse milagrosa, Pelléas conta que ela estava abandonada desde que o seu pai ficara quase completamente cego.

Curiosa por ver o fundo do tanque que nunca ninguém vira, Mélisande deita-se sobre o mármore da fonte, pendura-se para conseguir tocar a água e sugere que “Si quelque chose brillait au fond, on le verrait peut-être...”(MAETERLINCK, 1904, p.24-5). De fato, é o que acontece, uma vez que o ponto brilhante de que necessitava para enxergar o limite das águas é o seu anel de núpcias, presente de Golaud, que cai nas águas frescas da fonte.



Figura 16 – Edmund Blair Leighton, *Pelléas et Mélisande* (s/d)

É significativo que a perda do anel ocorra ao meio-dia, exatamente quando Golaud sofre um acidente de cavalo. Deitado em sua cama, no início da cena dois, Golaud narra o que

Ihe tinha acontecido:

Ah! Ah! Tout va bien, cela ne sera rien. Mais je ne puis m'expliquer comment cela s'est passé. Je chassais tranquillement dans la forêt. Mon cheval s'est emporté tout à coup, sans raison. A-t-il vu quelque chose d'extraordinaire?... Je venais d'entendre sonner les douze coups de midi. Au douzième coup, il s'effraie subitement, et court, comme un aveugle fou, contre un arbre. Je n'ai plus rien entendu. Je ne sais plus ce qui est arrivé. Je suis tombé, et lui doit être tombé sur moi. Je croyais avoir toute la forêt sur la poitrine; je croyais que mon coeur était écrasé. Mais mon coeur est solide. Il paraît que ce n'est rien... (MAETERLINCK, 1904, p. 29-30)

Novamente o leitor/espectador é colocado a par do que sucedeu *derrière la scène*, por meio de uma história contada por Golaud, que diz não saber ao certo o que se passou após o cavalo sair em disparada, como um “*aveugle fou*”, e chocar-se contra uma árvore. Naquele mesmo instante em que Mélisande perdia o anel, Golaud caía do cavalo e ficava desnorteadado. Além da perda de consciência, ele sente o seu “*coeur écrasé*”. Coração atingido tanto pelo animal que cai sobre si como pelas forças invisíveis que indicam naquela metade do dia, a ruptura do laço que o unia a Mélisande.



Figura 17 – Charles Doudelet, *Golaud et Mélisande* (s/d) (Museu Arnold Vander Haegen, Gand, Bélgica)

A princesa, desde a queda do anel e a do marido, passa a expressar a necessidade que sente de ir embora daquele lugar, pois, se não, ela ali morrerá: “*C’est ici que je ne peux plus*

vivre... Je sens que je ne vivrai plus longtemps...” (MAETERLINCK, 1904, p. 33). Assustada com seus novos sentimentos, ela não pensa em deixar o marido; prefere, antes, partir com ele. Golaud consola Mélisande, que reclama de nunca ver “*le ciel clair...*” (MAETERLINCK, 1904, p. 34), e percebe que a esposa não está usando o anel que lhe dera. Ela mente, então, dizendo que o deixara cair na gruta à beira mar, enquanto apanhava conchas para o pequeno Yniold. Enfurecido, Golaud ordena que ela vá procurar o anel, acompanhada de Pelléas:

Golaud

Il faut aller la chercher tout de suite...

(...) Oui, j'aimerais mieux avoir perdu tout ce que j'ai plutôt que d'avoir perdu cette bague. Tu ne sais pas ce que c'est. Tu ne sais pas d'où elle vient.

A cena três do segundo ato inicia-se com Pelléas muito agitado explicando e mostrando a Mélisande os caminhos da gruta onde ela disse ter perdido a aliança, para que, assim, ela pudesse descrevê-los ao marido, se ele a interrogasse. Contudo, durante a travessia da gruta, a moça se assusta com a presença de três mendigos que lá dormem e os jovens cúmplices vão-se embora.

Pelléas, na cena quatro, manifesta novamente ao rei Arkël o desejo de partir de Allemonde. Contudo, de novo o rei lhe nega o direito de partir, alertando-o para o estado de saúde do seu pai do rapaz e para a miséria que assola a população:

Arkël

Vous voyez que tout vous retient ici et que tout vous interdit ce Voyage inutile. On vous a caché, jusqu'à ce jour, l'état de votre père; mais il est peut-être sans espoir; et cela seul devrait suffire à vous arrêter sur le seuil. Mais il y a tant d'autres raisons... Et ce n'est pas l'heure où nos ennemis se réveillent et où le peuple meurt de faim et murmure autour de nous que vous avez le droit de nous abandonner. (...) Mais cependant, écoutez-moi: si vous croyez que c'est du fond de votre vie que ce voyage est exigé, je ne vous interdit pas de l'entreprendre, car vous devez savoir, mieux que moi, les événements que vous devez offrir à votre être ou à votre destinée. Je vous demanderais seulement d'attendre que nous sachions ce qui doit arriver avant peu... (MAETERLINCK, 1904, p. 40-1)

O terceiro ato é o que divide a peça em duas partes. Ele é de fulcral importância, pois traz as cenas fundamentais para o desenvolvimento da tragédia maeterlinckiana. Na cena um, o pequeno Yniold ouve a conversa de Pelléas e Mélisande atrás da porta de um quarto do castelo e, sem entender ao certo o que se disseram, conclui que seu paizinho teria ido embora

e que a madrasta também o deixaria. Ainda que tenha compreendido mal, a criança, aparentemente sonolenta, parece sentir medo de perder a sua mãezinha, por pressentir algo ruim. Yniold aconchega-se em Mélisande tentando evitar uma separação. Mesmo que suas palavras não tenham credibilidade para o tio e a madrasta, nota-se que Maeterlinck agracia a criança com uma intuição que os adultos não têm.

Pelléas

Il est tard; petit-père ne reviendra plus ce soir; il est temps de t'aller coucher.

Le petit Yniold

Je n'irai pas me coucher avant vous.

Pelléas

Quoi?... Qu'est-ce que tu dis là?

Le petit Yniold

*Je dis... pas avant vous... pas avant vous...
(Il éclate en sanglots et va se réfugier près de Mélisande.)*

Mélisande

Qu'y a-t-il, Yniold? Qu'y a-t-il?... pourquoi pleures-tu tout à coup?

Yniold, sanglotant.

Parce que... Oh! Oh! Parce que...

Mélisande

Pourquoi?... Pourquoi?... dis-le moi...

Yniold

Petite-mère... petite-mère...vous allez partir...

Mélisande

Mais qu'est-ce qui te prend, Yniold?... Je n'ai jamais songé à partir...

Yniold

Si, si; petit-père est parti... petit-père ne revient pas, et vous allez partir aussi... Je l'ai vu... je l'ai vu...

Mélisande

Mais il n'a jamais été question de cela, Yniold... A quoi donc as-tu vu que j'allais partir?

Yniold

Je l'ai vu... je l'ai vu... Vous avez dit à mon oncle des choses que je ne pouvais pas entendre...

Pelléas

*Il a sommeil... il a rêvé... Viens ici, Yniold; tu dors déjà?... Viens donc voir à la fenêtre; les cygnes se batent contre les chiens...
(MAETERLINCK, 1904, p. 44-5)*

Fatalmente, é dos relatos de Yniold que Golaud tirará as próprias conclusões a respeito da relação que a esposa tem com seu irmão. Envenenado de ciúme, o pai estimulará o filho a confirmar-lhe o que ele, na verdade, acredita estar acontecendo.

A cena dois do terceiro ato mostra Mélisande cantando no alto de uma torre, enquanto penteia sua longa cabeleira, na qual Pelléas se emaranha apaixonadamente. Golaud surpreende os jovens e não gosta do que vê: “*Vous êtes des enfants... Riant nerveusement. Quels enfants!... Quels enfants!...*” (MAETERLINCK, 1904, p.54).

Em seguida, na cena três, os dois irmãos enveredam-se nos subterrâneos do castelo, onde Golaud quer mostrar a Pelléas o cheiro de morte que existe lá embaixo. No caminho tortuoso, o príncipe mais velho pede que o irmão ande à sua frente.

Golaud

Sentez-vous l'odeur mortelle qui règne ici? – C'est ce que je voulais vous faire remarquer. Selon moi, elle provient du petit lac souterrain que je vais vous faire voir. Prenez garde; marchez devant moi; dans la clarté de ma lanterne. Je vous avertirai lorsque nous y serons. (Ils continuent à marcher en silence.) Hé! hé! Pelléas! arrêtez! arrêtez! – (Il le saisit par le bras.) Pour Dieu!... Mais ne voyez-vous pas? – Un pas de plus et vous étiez dans le gouffre!... (MAETERLINCK, 1904, p. 55)



Figura 18 – Carlos Schwab – *Golaud et Pelléas* (s/d) (Museu Arnold Vander Haegen, Gand, Bélgica).

Pelléas quase cai no precipício, e Golaud o adverte do perigo iminente. Torna-se evidente, nessa cena, que Golaud pretende, na verdade, amedrontar o irmão, o que se confirma na cena quatro, quando ele diz claramente que não quer mais ver Pelléas brincando com Mélisande:

Golaud

A propos de Mélisande, j'ai entendu ce qui s'est passé et ce qui s'est dit hier au soir. Je le sais bien, ce sont là jeux d'enfants; mais il ne faut pas qu'ils se renouvellent. Mélisande est très jeune et très impressionnable, et il faut qu'on la ménage d'autant plus qu'elle est peut-être enceinte en ce moment... Elle est très délicate, à peine femme; et la moindre émotion pourrait amener un malheur. Ce n'est pas la première fois que je remarque qu'il pourrait y avoir quelque chose entre vous... vous êtes plus âgé qu'elle; il suffira de vous l'avoir dit... Evitez-la autant que possible, mais sans affectation d'ailleurs; sans affectation... (MAETERLINCK, 1904, p. 59)

Este diálogo expressa em sua superfície não somente a suposta preocupação de um esposo com a sua mulher grávida, mas, principalmente, a desconfiança de um homem que teme ser traído por seu irmão e por sua esposa. Golaud não pede que o irmão se afaste de Mélisande. Ele ordena que o faça: “*Évitez-la*”.

A fala de Golaud não obteve a réplica de Pelléas, acatando ou não a sua ordem. Ao contrário, o que se vê é Golaud não lhe dar espaço para falar, uma vez que ao terminar o seu recado, ele interrompe o assunto aproveitando a passagem de um rebanho encaminhado ao abate para, mais uma vez, transmitir ao jovem irmão uma mensagem com sentido de morte:

Golaud

(...) – Qu'est-ce que je vois là sur la route du côté de la forêt? ...

Pelléas

Ce sont des troupeaux qu'on mène vers la ville...

Golaud

Ils pleurent comme des enfants perdus; on dirait qu'ils sentent déjà le boucher. – Quelle belle journée! Quelle belle journée pour la moisson!... (MAETERLINCK, 1904, p. 59-60)

O ciúme e o sentimento de posse de Golaud não se restringem somente à esposa, mas se estendem ao pequeno Yniold. Na cena cinco, o pai passa a agir como um espião que investiga a própria família. Ele percebe que o filho é mais próximo da madrasta que dele mesmo, e

aproveita o momento em que o garoto está só para o interrogar sobre o comportamento de Mélisande e Pelléas quando estão juntos: “*Tu m’abandonnes aussi, tu es toujours chez petite-mère... Mais dis-moi, Yniold, elle est souvent avec ton oncle Pelléas, n’est-ce pas?*” (MAETERLINCK, 1904, p. 60). Golaud induz o menino a dizer e a confirmar as suas suspeitas. Em certos momentos, ele assusta a criança que chora por estranhar o comportamento agressivo do pai. Golaud chantageia o próprio filho, oferecendo-lhe presentes em troca do que sabe:

Golaud

(...) Réponds à ce que je te demande; tu dois apprendre à parler; il est temps... Ne mets pas ainsi la main dans la bouche... voyons...

Yniold

Petit-père! Petit-père!... Je ne le ferai plus... (Il pleure).

Golaud

Voyons; pourquoi pleures-tu? Qu’est-il arrivé?

Yniold

Oh! Oh! Petit-père, vous m’avez fait mal...

Golaud

Je t’ai fait mal? – Où t’ai-je fait mal? C’est sans le vouloir...

Yniold

Ici, à mon petit bras...

Golaud

C’est sans le vouloir; voyons, ne pleure plus, je te donnerai quelque chose demain...

Yniold

Quoi, petit-père?

Golaud

Un carquois et des fleches; mais dis-moi ce que tu sais au sujet de la porte.

Yniold

De grandes fleches?

Golaud

Oui, oui; de très grandes fleches. – Mais pourquoi ne veulent-ils pas que la porte soit ouverte? (...) (MAETERLINCK, 1904, p. 62-3)

Golaud ultrapassa todos os limites da razão e age instintivamente ao espionar, por intermédio do filho, a esposa e Pelléas em um quarto do castelo, na tentativa de flagrá-los e,

assim, confirmar a suspeita de traição: *“Mais que font-ils? – il faut qu’ils fassent quelque chose...”* (MAETERLINCK, 1904, p. 69).

O quarto ato começa com o encontro entre Pelléas e Mélisande, em um corredor do castelo, assim que o rapaz sai do quarto onde o seu pai convalescia. Feliz por saber da recuperação do pai que vê no filho a feição *“grave et amical de ceux qui ne vivront pas longtemps”* (MAETERLINCK, 1904, p. 73), Pelléas decide viajar no dia seguinte. Antes de partir, o jovem deseja se encontrar pela última vez com a sua amada. Os dois planejam ver-se à noite, *“Dans le parc; près de la fontaine des aveugles”* (MAETERLINCK, 1904, p. 73). Nessa cena, Maeterlinck recorre novamente aos recursos estruturais narrativo-descritivos que possibilitam a Pelléas explicar não somente a Mélisande, mas sobretudo ao público leitor/espectador, o estado de saúde de seu pai:

Pelléas

(...)

Il parle; il semble heureux. Il ne parle pas encore comme un homme ordinaire, mais déjà ses idées ne viennent plus toutes de l’autre monde... Il m’a reconnu. Il m’a pris la main, et il m’a dit de cet air étrange qu’il a depuis qu’il est malade: “Est-ce-toi, Pelléas? Tiens, tiens, je ne l’avais jamais remarqué, mais tu as le visage grave et amical de ceux qui ne vivront pas longtemps... Il faut voyager; il faut voyager...” (MAETERLINCK, 1904, p. 73)

Nesta fala existe a mistura do discurso direto, que é próprio da modalidade teatral, com o indireto livre, que é uma técnica da narrativa que mistura discurso direto com indireto. O discurso indireto imprime um efeito estilístico de grande força à história que Pelléas conta. Pois, ao reportar o que o pai supostamente lhe havia dito, ele traz ao texto não só a voz de uma outra personagem que passa a integrar a situação, mas garante, desta forma, credibilidade ao que ele próprio deseja dizer, motivado, certamente, pelas ameaças do irmão: *“Il faut voyager; il faut voyager...”*

A cena seguinte apresenta Mélisande e o rei Arkël conversando sobre *“l’ère nouvelle”* que o rei vê começar no castelo desde a vinda de Mélisande e com a cura do pai de Pelléas. A jovem e o ancião são surpreendidos por Golaud, que procura sua espada. Cego de ciúme e crente de ter sido traído pela esposa e pelo irmão, o marido se dirige furiosamente à mulher, puxando-a pelos cabelos e fazendo com que ela, humilhada, ajoelhe-se aos seus pés:

Golaud

(...)

Vous allez me suivre à genoux! – À genoux! – À genoux devant moi! Ah, ah! Vos long cheveux servent enfin à quelque chose!... A droite et puis à gauche! – À gauche et puis à droite! – Absalon! Absalon! – En

avant! En arrière! Jusqu'à terre! Jusqu'à terre!... Vous voyez, vous voyez; je ris déjà comme un veillard... (MAETERLINCK, 1904, p. 78)

Golaud trata Mélisande como um animal que tem a obrigação de o servir e que ele maltrata como bem quer. Nesse momento, o marido apaixonado dá lugar ao monarca déspota e perverso camuflado dentro de si.

A cena três mostra Yniold brincando no terraço do castelo. O pequeno tenta levantar uma pedra mais pesada que ele, “*plus lourde que tout...*” (MAETERLINCK, 1904, p. 79), ao mesmo tempo em que fala sozinho. Sua atenção se volta a um rebanho de ovelhas que parece passar à sua frente. O menino se detém a descrever tal passagem, que o espectador não vê em cena. Só ele percebe a presença dos animais e do humano que desfilam diante de si. Nota-se na fala do menino, mais uma manifestação do discurso narrativo neste drama de Maeterlinck, já que Yniold não só descreve a passagem dos animais conduzidos por seu pastor, mas interpreta os sentimentos dos bichos, que parecem chorar ao longo do caminho:

Yniold

(...)

Ils arrivent, les petits moutons; ils arrivent... Il y en a!... Il y en a!... Ils ont peur du noir... Ils se passent... Ils ne peuvent presque plus marcher... Ils pleurent! Ils pleurent! Et ils vont vite!... Ils sont déjà au grand carrefour. Ah! Ah! Ils ne savent plus par où ils doivent aller... Ils ne pleurent plus... Ils attendent... Il y en a qui voudraient prendre à droite... Ils voudraient tous aller à droite... Ils ne peuvent pas!... Le berger leur jette de la terre... Ah! Ah! Ils vont passer par ici... Ils obéissent! Ils obéissent! Ils vont passer sous la terrasse... Ils vont passer sous les rochers... Je vais les voir de près... Oh! Oh! Comme il y en a!... Il y en a!... Toute la route en est pleine... Maintenant ils se taisent tous... Berger! Berger! Pourquoi ne parlent-ils plus?

Berger

Parce que ce n'est pas le chemin de l'étable...

Yniold

Où vont-ils? – Berger ! berger! – où vont-ils? – Il ne m'entend plus. Ils sont déjà trop loin... Ils vont vite... Ils ne font plus de bruit... Ce n'est plus le chemin de l'étable... Où vont-ils dormir cette nuit? – Oh! Oh! – Il fait trop noir... Je vais dire quelque chose à quelqu'un... (Il sort) (MAETERLINCK, 1904, p. 80-1)

Este discurso, com forte apego imagético, tocaria o absurdo se não fosse o seu caráter simbólico. A cena das ovelhas chorosas, impedidas de escapar do possível abate e de seguir o seu próprio caminho, pode ser interpretada como uma antecipação do que acontecerá logo depois com a madrastra e o tio que, assim como as ovelhas, querem buscar a liberdade, mas permanecem imóveis, obedecendo a um destino fatídico.

A última cena do quarto ato corresponde ao encontro derradeiro entre os dois jovens apaixonados. Mélisande atende ao pedido de Pelléas e vai ter com ele na fonte do parque. É a última chance que o príncipe tem para lhe declarar-lhe o seu amor, antes de fugir “*comme un aveugle qui fuirait l’incendie de sa maison...*” (MAETERLINCK, 1904, p. 81). Eles se veem; ele lhe diz que a ama e ela corresponde às suas declarações de amor. Ambos se beijam apaixonadamente, mas são flagrados por Golaud que os espiava, armado de sua espada. É Mélisande quem constata a presença do marido e a anuncia ao amante:

Mélisande, *d’une voix étouffée.*
A-a-h! – Il est derrière un arbre!

Pelléas
Qui?

Mélisande
Golaud!

Pelléas
Golaud? – où donc? – je ne vois rien...

Mélisande
Là... au bout de nos ombres...

Pelléas
Oui, oui; je l’ai vu... Ne nous retournons pas brusquement...

Mélisande
Il a son épée...

Pelléas
Je n’ai pas la mienne...

Mélisande
Il a vu que nous nous embrassions...
(MAETERLINCK, 1904, p. 90-1)

As atitudes de Golaud, que se seguem à constatação dos amantes, são descritas por uma curta didascália que indica: “*Golaud se précipite sur eux l’épée à la main, et frappe Pelléas, qui tombe au bord de la Fontaine. Mélisande fuit épouvantée.*” (MAETERLINCK, 1904, p. 92)

Desta forma objetiva o leitor é informado de que Golaud atinge mortalmente o irmão desarmado, e sai à caça de Mélisande, que foge na noite escura da floresta. Nesse momento, ocorre a segunda transformação do príncipe mais velho em caçador, naquele homem que persegue incansavelmente a presa ferida: (*Golaud la poursuit à travers le bois, en silence.*)

(MAETERLINCK, 1904, p. 92).



Figura 19 - Carlos Schwab, *Pelléas et Mélisande*, (s/d) (Museu Arnold Vander Haegen, Gand, Bélgica)

O quinto e último ato da peça contém apenas duas cenas curtas. Na primeira o leitor/espectador se depara com as nove criadas do castelo comentando o ocorrido, quando a criada mais velha entra em cena e reivindica o reconhecimento de que teria sido ela quem encontrara Golaud e Mélisande caídos e inconscientes em frente à porta fechada do castelo. A criada narra detalhadamente o episódio da descoberta do casal:

La vieille servente

(...)

– Enfin, je me lève à cinq heures; il ne faisait pas encore très clair; je me dis, je vais traverser la cour, et puis, je vais ouvrir la porte. Bien; je descends l'escalier sur la pointe des pieds et j'ouvre la porte comme se c'était une porte ordinaire... Mon Dieu! Mon Dieu! Qu'est-ce que je vois! Devinez un peu ce que je vois!...

Première servante

Ils étaient devant la porte?

La vieille servente

Ils étaient étendus tous les deux devant la porte!... Tout à fait comme des pauvres qui ont faim... Ils étaient serrés l'un contre l'autre comme des petits enfants qui ont peur... La petite princesse était presque morte, et le grand Golaud avait encore son épée dans le côté... Il y avait du sang sur le seuil...

(MAETERLINCK, 1904, p. 95-6)

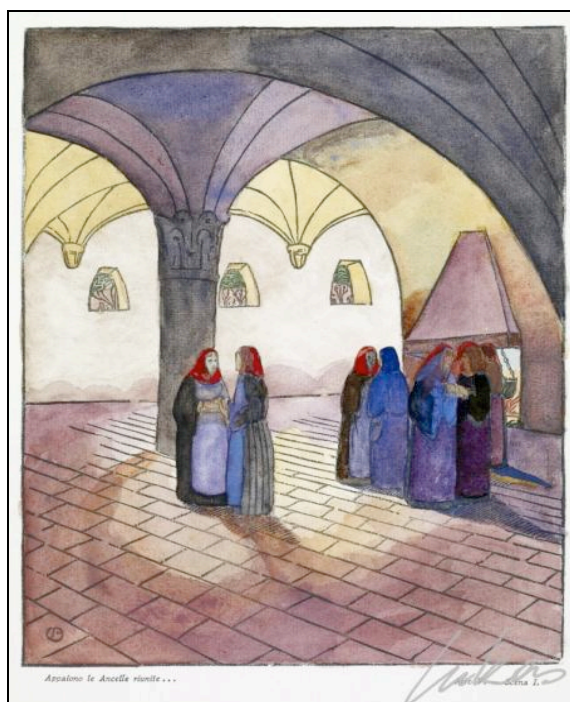


Figura 20 – Charles Doudelet, *Criadas no Castelo* (s/d), (Museu Arnold Vander Haegen, Gand, Bélgica)

Sabemos também, por meio das falas das criadas, que Golaud fora amparado como um bêbado por não conseguir manter-se em pé, provavelmente por ter se machucado durante a caça à esposa. Ele ainda não andaria sozinho, mas estava a salvo. Já Mélisande, ainda que com uma pequena ferida no seio esquerdo, estava quase morta há três dias, após ter dado à luz uma menina:

La vieille servante

Justement... Elle a accouché sur son lit de mort; est-ce que ce n'est pas un grand signe? – Et quel enfant! L'avez-vous vu? – Une toute petite fille qu'un pauvre ne voudrait pas mettre au monde... Une petite figure de cire qui est venu trop tôt... une petite figure de cire qui doit vivre dans de la laine d'agneau,... oui, oui; ce n'est pas le bonheur qui est entré dans la maison... (MAETERLINCK, 1904, p. 98)

A velha criada rompe o silêncio a respeito do paradeiro do “bon seigneur Pelléas”, deixando todos a par do final trágico que o rapaz tivera. “*Mais moi, je sais qu'on l'a trouvé au fond de la Fontaine des aveugles... mais personne, personne n'a pu le voir... Voilà, voilà, on ne saura tout cela qu'au dernier jour...*” (MAETERLINCK, 1904, p. 98).

Há nessa cena uma outra sugestão de *non sense* relacionada ao comportamento das crianças. Se no quarto ato Yniold fala sozinho e tem visões da passagem do rebanho de ovelhas, no início do quinto ato as crianças que brincavam e gritavam em frente a um respiradouro, tornam-se mudas e estáticas e permanecem abraçadas umas às outras, olhando fixamente a abertura por onde entrava e saía o ar. Da euforia ao silêncio absoluto: “*On n'entend plus de même respirer les enfants*” (MAETERLINCK, 1904, p. 100). Desta forma, Maeterlinck aproveita-se da sugestão de absurdo para manifestar a presença do trágico cotidiano: a morte já se aproxima do castelo e deixa Mélisande e seu bebê de cera estáticos, assim como as crianças que não a compreendem, mas sentem a estranheza de sua passagem.

A última cena da peça mostra o médico explicando a Golaud e a Arkël – de maneira poética – que Mélisande não está morrendo por causa da ferida que o marido lhe causara, mas sim porque “*Elle ne pouvait pas vivre... Elle est née sans raison... pour mourir; et elle meurt sans raison...*” (MAETERLINCK, 1904, p. 101). A fala do médico, repleta de múltiplos sentidos, sugere a ambiguidade da personagem.

Golaud, o marido traído, não se apieda sequer do estado terminal da esposa e deseja saber-lhe a verdade: se ela realmente amava o seu irmão Pelléas. Mélisande delira, parece não

saber o que está acontecendo consigo, nem mesmo o que sucedera com Pelléas. Próxima do fim, ela não tem forças para segurar em seus braços a filha mirrada, menos ainda para responder ao interrogatório do marido perturbado. A pequena princesa morre diante do marido, do rei, do médico e das criadas que apavoram ainda mais a consciência de Golaud.

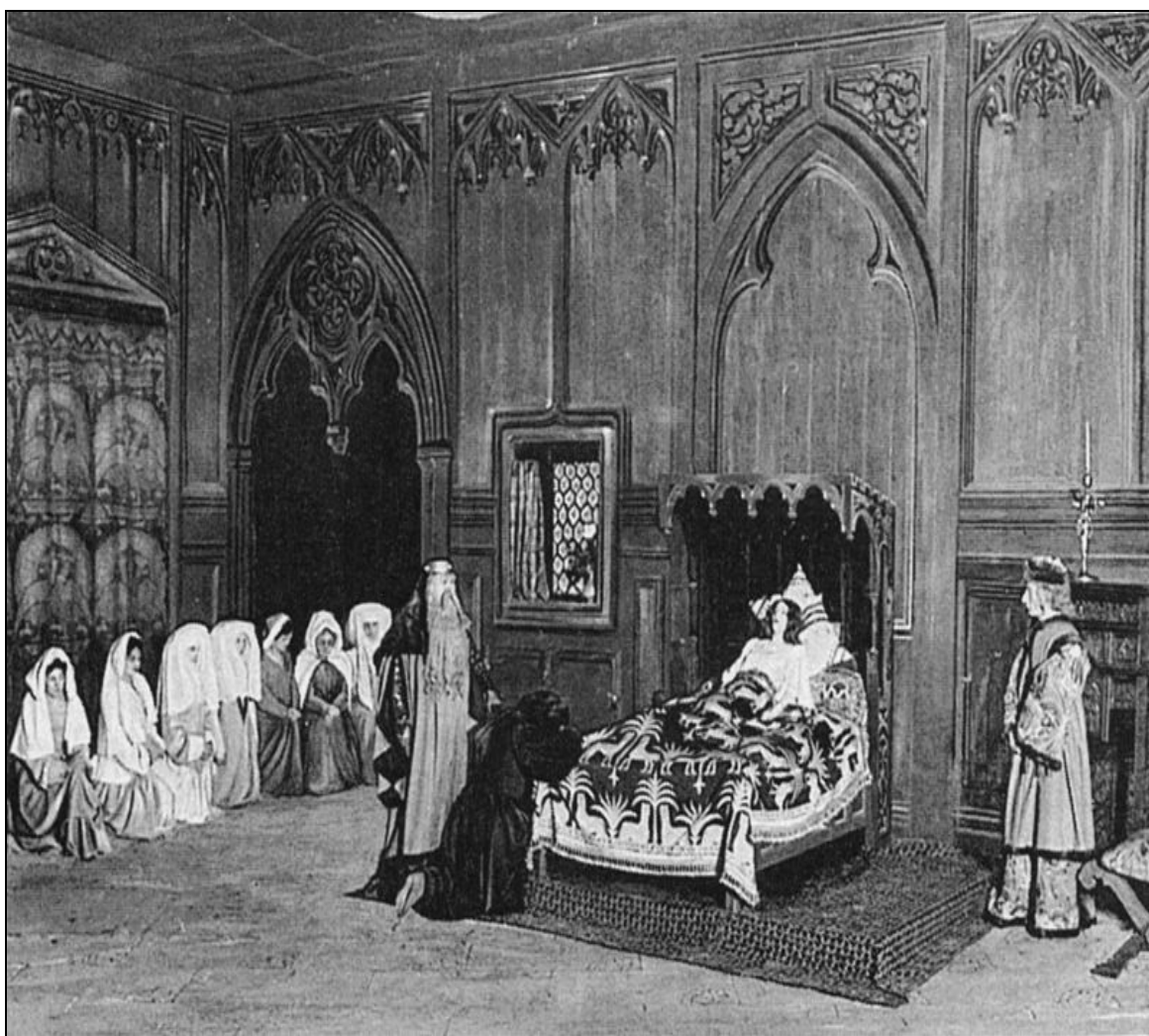


Figura 21 - Lucien Jusseaume – Fotografia do quinto ato da representação de Claude Debussy (1902), Paris.

4.4.3. Mélisande, as várias mulheres

La cabellera

(...)

— *Melisanda, un corcel galopa
cerca del bosque de laureles.*

— *Tiemblo, Pelleas, en la noche
cuando galopan los corceles.*

— *Pelleas, alguien me ha tocado
la sien cona mano fina.*

— *Sería un beso de tu amado
o el ala de una golondrina.*

*En la ventana del castillo
en un lampadario amarillo
la milagrosa cabellera.*

*Ebrio, Pelleas, enloquece,
su corazón también quisiera
ser una boca que la bese.*

(Pablo Neruda, 1919, p. 53)

Como já dissemos, a dramaturgia de Maurice Maeterlinck valoriza personagens-espectros. O dramaturgo belga procura criar personagens que sejam verdadeiros *médiuns*, seres capazes de revelar as manifestações de estados de alma. São sujeitos que vivem e vagam, muitas vezes, sem consciência da importância de suas atitudes para transformar o próprio destino. Tal concepção de personagem condiz perfeitamente com os propósitos poéticos do teatro simbolista, que concebe a *persona dramatica* como um veículo de expressão da visão de mundo do poeta-dramaturgo. Sendo assim, a personagem não é idealizada como um ser de carne e osso, mas sim concebida como um objeto apto a sugerir infinitas possibilidades de significado, assim como a poesia.

Mélisande, a personagem principal desse drama de maior sucesso de Maurice Maeterlinck, ela, principalmente, deve ser analisada como a personagem-espectro que em si mesma contém a ambiguidade das multífaces de diversos seres. Maeterlinck disse que sonhava em criar “*une femme inouïe et invue (...) une créature idéale, muse absolue, qui serait tout à la fois princesse préraphaélite, ondine, sybille, fée mystérieuse et adolescente gracile*” (SAUVAGE, 1992, p.142).

Assim, Mélisande seria a personagem de Maeterlinck que reuniria em si várias outras

mulheres e mitos. De uma beleza exuberante e vinda não se sabe de onde, a pequena princesa perdida, fugitiva de todos os que lhe fizeram mal, que chora em uma floresta fria e escura, seria mais uma repetição de tantas outras donzelas perdidas em bosques se não fosse o seu caráter misterioso e enigmático que encanta todos que dela se aproximam.

Não somente pela natureza misteriosa como a de Sara de Maupers, mas por todos os traços que indicam a sua ambiguidade, pensamos que Mélisande possui em si certos protótipos possíveis da *femme fatale*, tema tão explorado pelos artistas simbolistas. Ao invés de uma dançarina envolta em véus e coberta de joias, temos, agora, uma sereia que alucina com seu canto e sua cabeleira.

Tal qual a musa dos artistas do *fin-de-siècle*, a princesa de Maeterlinck é fatalmente bela e fascina todos os homens que estão à sua volta, deixando-os dependentes de si. Não só o experiente Golaud se rendeu aos seus encantamentos, mas também o velho rei Arkël, que busca na pequena um ânimo para a vida:

Arkël

Je ne t'ai embrassée qu'une seule fois jusqu'ici; le jour de ta venue; et cependant, les vieillards ont besoin de toucher quelquefois de leurs lèvres, le front d'une femme ou la joue d'un enfant, pour croire encore à la fraîcheur de la vie et éloigner un moment les menaces de la mort. As-tu peur de mes vieilles lèvres? Comme j'avais pitié de toi ces mois-ci!... (MAETERLINCK, 1904, p. 75-6)

Yniold, por sua vez, encontra em Mélisande o amparo e a proteção da mãe que ele não tem mais. Com o menino ela exerce o seu lado maternal, a sua faceta de mulher protetora e supre-lhe não só a ausência da mãe que morreu, mas também a do pai Golaud, ausente. Yniold é mais apegado à sua petite-mère que ao pai. Tamanha é a necessidade que o menino sente de Mélisande, que se apavora e chora ao pensar que ela poderia abandonar-lhe: “*Petite-mère... petite-mère... vous allez partir... (...) Si, si; petit-père est parti... petit-père ne revient pas, et vous allez partir aussi... Je l'ai vu... je l'ai vu*” (MAETERLINCK, 1904, p. 44-5).

Para Pelléas, ela deixa à mostra a sua vocação de eterna conquistadora. É, ao mesmo tempo, a ingênua e a perversa. E são, com efeito, estes os dois elementos combinados que definem a fatalidade de Mélisande. Seus olhos, embora de um azul translúcido, não são suficientemente capazes de revelar a sua alma nem mesmo para Pelléas: “*Où sont tes yeux? – Tu ne vas pas me fuir? – Tu ne songes pas à moi en ce moment. (...) Je ne pouvais pas regarder tes yeux... Je voulais m'en aller tout de suite... et puis...*” (MAETERLINCK, 1904, p. 87-8). A princesa fiadora, de olhos tão precisos como os de uma águia, não precisa de luz nem para enxergar os fios delicados que tece; ela trabalha “*aussi bien dans l'obscurité...*”

(MAETERLINCK, 1904, p. 43). A mulher-amante, na obscuridade da noite e do próprio coração, declara a Pelléas o seu amor, do mesmo modo como lhe confessa ser uma esposa mentirosa:

Pelléas

(...) Je ne puis pas le croire, Mélisande!... Pourquoi m'aimerais-tu? – Mais pourquoi m'aimes-tu? – Est-ce vrai ce que tu ne mens pas un peu, pour me faire sourire?...

Mélisande

Non; je ne mens jamais; je ne mens qu'à ton frère...
(MAETERLINCK, 1904, p. 85-6)

Pelléas, até então, é o único personagem do drama a conhecer daquela cândida mulher a face mentirosa que o público leitor/espectador já apreendeu desde o episódio da perda da aliança. Entretanto, quando Mélisande se revela farsante a Pelléas, ela ao mesmo tempo confessa o seu caráter a Golaud, que espreita os amantes detrás de uma árvore. Há na confissão da princesa um poder de dissimulação com requintes de perversão, à medida que entendemos que ela institui o marido como a única vítima de suas mentiras. Mélisande não o engana apenas quando da perda da aliança na fonte dos cegos; ela tenta trapaceá-lo ao criar a história das conchas que teria ido apanhar para Yniold na gruta. Desta maneira, a doce princesa apela afetivamente a Golaud, tentando desviar sua atenção e, conseqüentemente, obter o perdão do marido. Todavia, o sábio Golaud não se deixa esmorecer pela voz chorosa da esposa e exige-lhe que encontre o anel de casamento imediatamente. Da mesma forma que não se convenceu da perda da aliança, o príncipe mais experiente não se assegura da natureza fraternal do relacionamento que existe entre sua esposa e seu irmão Pelléas. Ele busca, a qualquer preço, saber o que eles fazem quando estão sós. O perspicaz Golaud – que estaria dormindo, segundo Mélisande –, no momento em que sua esposa o deixa para se encontrar com Pelléas, escondia-se, na verdade, atrás de uma árvore. O testemunho da mentira da mulher traz à tona a falsa inocência de Mélisande, despertando no marido o ciúme e o ódio por se sentir enganado.

Mélisande sintetiza várias mulheres em si. E é essa polivalência que concentra o maior interesse do poeta-dramaturgo neste drama. Certamente, ele também, como artista finissecular fascinado pela figura ambígua de Salomé, procurou, a seu modo, criar uma surpreendente mulher fatal, que é a criança angelical que brinca com Yniold, a sádica que se nega estar ao alcance de Pelléas, a mãe do filho que gera em seu ventre, e, ainda, a mulher pulsante e traidora que se apaixona pelo irmão de seu marido. Toda a ambiguidade e os mistérios dessa Salomé, que enlouqueceram Golaud, seduzem do mesmo jeito o leitor/espectador, que não

consegue nem condenar nem absolver Mélisande.

A ambiguidade inerente a essa personagem se apresenta a partir do nome Mélisande, que nos remete intencionalmente à fada de nome parecido: Melusina, um ser híbrido por natureza. O trecho seguinte, extraído do *Dicionário de símbolos* de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (2009, p. 605), explica o mito de Melusina e possibilita entender as semelhanças entre a personagem de Maeterlinck e a fada dúbia:

Lendária personagem feminina dos romances de cavalaria, de uma grande beleza, mas às vezes transformada em serpente. Gênio da família dos Lusignan, ela aparecia na torre do castelo e soltava gritos lúgubres a cada vez que um Lusignan ia morrer. Um romance do século XV popularizou a lenda: uma fada de beleza maravilhosa promete a Raimondin fazer dele o primeiro figurão do reino se ele aceitar desposá-la e jamais vê-la aos sábados. O casamento é concluído, a fortuna e os filhos coroam a união dos dois. Mas o ciúme se apodera de Raimondin, a quem fazem acreditar que sua mulher o enganava, e este, através de um buraco na parede vigia Melusina que, em um sábado se havia retirado para seu quarto. Ela toma um banho e ele descobre que ela é metade mulher e metade serpente, como as sereias eram metade peixe e metade pássaro. Raimondin se acaba de dor, Melusina traída voa, sem deixar de clamar o seu penar em gritos aterradores, na torre do castelo.

Da mesma maneira como desconhecemos as origens e o passado da misteriosa Melusina, não sabemos como era a mulher Mélisande antes de ser encontrada no bosque. A fada mítica e a princesinha simbolista, ambas são espécies de esfinges que não permitem ser decifradas, e, ao se sentirem ameaçadas por alguém que quer desvendar os seus segredos, fugitivas que são, elas desaparecem pela vida ou pela morte.

É possível entender a dupla constituída por marido e esposa a extensão do mito de Eros e Psiquê, à medida que um ser desconfiado procura, de qualquer jeito, a lucidez, a verdade e a clareza, mesmo que isso signifique sacrificar o amor existente entre eles e destruir a própria felicidade. O impetuoso ciúme de Golaud nasce da cegueira que tem face aos mistérios de sua mulher obscura. De modo igual ao marido da fada Melusina, Golaud não cumpre a promessa de respeitar o silêncio da esposa e a interroga diversas vezes sobre “toda a verdade”. Como um espião, o príncipe mais velho desfaz o encanto da pequena princesa e destrói o sentimento de gratidão que ela tem por ele.

Mélisande traz em seu nome e em sua voz o *melos*, os sons do canto que atrai e encanta os homens. No início da peça, o choro aproxima o caçador Golaud, que imediatamente se apaixona por ela. Posteriormente, é a vez do irmão mais novo, Pelléas, que,

enfeitiçado pelo canto que ela entoava do alto de uma torre do castelo, segue ao seu encontro e se depara com aquela mulher que o inunda com seus cabelos.

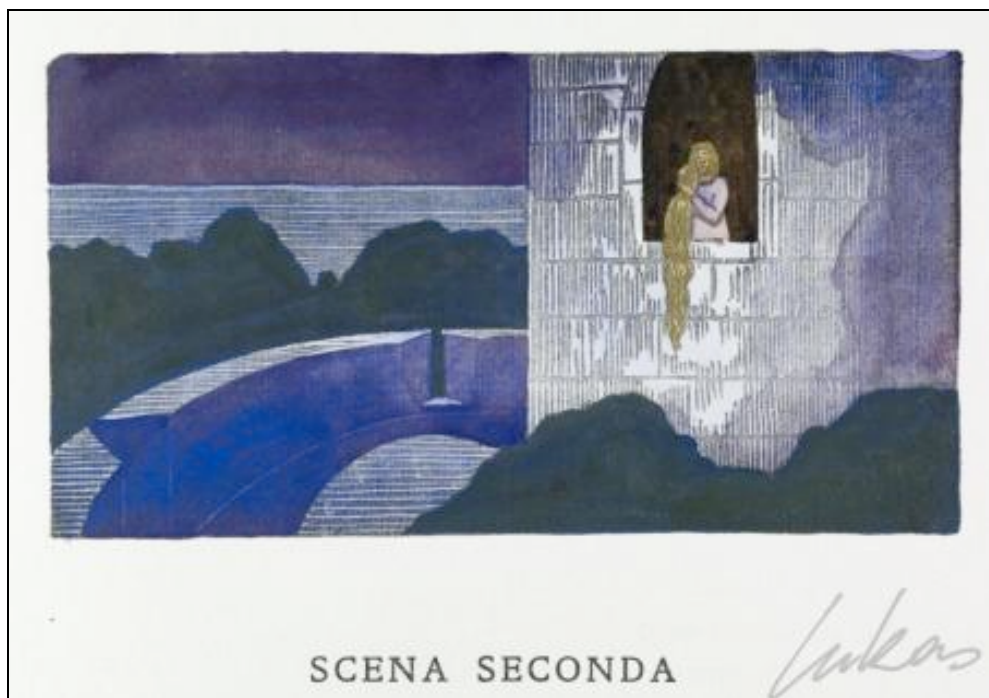


Figura 22 – Charles Doudelet, *Mélisande penteando os cabelos*, (s/d) (Museu Arnold Vander Haegen, Gand, Bélgica).

Mélisande tece o linho, os cabelos e a própria vida sem saber, cantando, sempre cantando, como um pássaro de outro mundo. Nas malhas dos seus longos fios, Pelléas, sem o saber, emaranha-se, perde-se, e enreda-se ao destino fatídico da princesa infeliz.

A cena dois do terceiro ato é a mais simbólica e sensual da peça. Ela representa a união do casal de jovens pelos cabelos de Mélisande. Pelléas quer uma prova de amor da amada antes de ir embora. A princesa, sabedora do desejo latente do amante, dá mostras de um certo sadismo, quando, do alto da torre de um quarto do castelo, envolve Pelléas, em posição submissa, em um jogo de troca-troca, no qual ela promete dar-lhe sua mão somente se ele lhe garantir que não partirá no outro dia. Fascinado pela bela e desejando desesperadamente beijar suas pequenas mãos, Pelléas implora-lhe que ela se debruce na torre o máximo que puder, para conseguir tocá-la:

Pelléas

... Que fais-tu là à la fenêtre en chantant comme un oiseau qui n'est pas d'ici?

Mélisande

J'arrange mes cheveux pour la nuit...

Pelléas

C'est là ce que je vois sur le mur?... Je croyais que c'était un rayon de lumière...

Mélisande

J'ai ouvert la fenêtre; la nuit me semblait belle...

Pelléas

*Il y a d'innombrables étoiles; je n'en ai jamais autant vu que ce soir;
... mais la lune est encore sur la mer... Ne reste pas dans l'ombre,
Mélisande, penche-toi un peu, que je voie tes cheveux dénoués.*

(Mélisande se penche à la fenêtre.)

Pelléas

*Oh! Mélisande!.. oh tu es belle!... tu es belle ainsi!... penche-toi!...
laisse-moi venir plus près de toi...*

Mélisande

Je ne puis pas venir plus près... je me penche tant que je peux...

Pelléas

*Je ne puis pas monter plus haut... donne-moi du moins ta main ce
soir... avant que je m'en aille... Je pars demain...*

Mélisande

Non, non, non...

Pelléas

*Si, si; je pars, je partirai demain... donne-moi ta main, ta petite main
sur mes lèvres...*

Mélisande

Je ne te donne pas ma main si tu pars...

Pelléas

Donne, donne...

Mélisande

Tu ne partiras pas?... Je vois une rose dans les ténèbres...

(MAETERLINCK, 1904, p. 49-50)



Figura 23 – Charles Doudelet, *Pelléas et Mélisande*, (s/d) (Museu Arnold Vander Haegen, Gand, Bélgica).

A princesa repete insistentemente não poder mais se inclinar, e para não perder o contato do jovem oferece-lhe seus cabelos – ainda que pareça tê-lo feito acidentalmente –, cobrindo Pelléas com todo o seu charme:

Pelléas

Oh! Oh! Qu'est-ce que c'est... Tes cheveux, tes cheveux descendent vers moi!... Toute ta chevelure, Mélisande toute ta chevelure est tombée de la tour!... Je la tiens dans les mains, je te la touche des lèvres... Je la tiens dans les bras, je la mets autour de mon cou... Je n'ouvrirai plus les mains cette nuit...

Mélisande

Laisse-moi! Laisse-moi!... Tu vas me faire tomber!...

Pelléas

Non, non, non;... je n'ai jamais vu de cheveux comme les tiens, Mélisande!... Vois, vois; ils viennent de si haut et m'inondent jusqu'au cœur... Ils sont tièdes et doux comme s'ils tombaient du ciel!... Je ne vois plus le ciel à travers tes cheveux et leur belle lumière me cache sa lumière!... Regarde, regarde donc, mes mains ne peuvent plus les contenir... Ils me fuient, ils me fuient jusqu'aux branches du saule... Ils s'échappent de toutes parts... Ils tressaillent, ils s'agitent, ils palpitent dans mes mains comme des oiseaux d'or; et ils m'aiment, ils m'aiment mille fois mieux que toi!...

Mélisande

Laisse-moi, laisse-moi... quelqu'un pourrait venir...

Pelléas

Non, non, non; je ne te délivre pas cette nuit... Tu es ma prisonnière cette nuit; toute la nuit, toute la nuit...

Mélisande

Pelléas! Pelléas!...

Pelléas

Tu ne t'en iras plus... Je t'embrasse tout entière en baisant tes cheveux, et je ne souffre plus au milieu de leurs flammes... Entends-tu mes baisers?... Ils s'élèvent le long des milles mailles d'or... Il faut que chacune d'elles t'en apporte un millier; et en retienne autant pour t'embrasser encore quand je n'y serai plus... Tu vois, tu vois, je puis ouvrir les mains... Tu vois, j'ai les mains libres et tu ne peux m'abandonner...

(MAETERLINCK, 1904, p. 51-3)

Pelléas, que vivia o conflito de estar dividido entre a liberdade e o amor, parece, nesse momento, ter realizado uma aventura ainda maior com a libertação os seus desejos. Mélisande, que parecia querer prender o rapaz a si, torna-se ela a prisioneira de Pelléas. Agora é a moça quem não consegue se libertar das próprias artimanhas lançadas, é ela que não

consegue desatar-se de Pélleas e não pode partir. Se antes ela pedia ao príncipe que não fosse embora, agora, com medo de que eles sejam surpreendidos por alguém, implora-lhe que a deixe ir. O jovem Pelléas vive minutos de êxtase ao possuir em seus braços e em seu corpo os cabelos da dama desejada. Pelos fios dos cabelos de Mélisande é como se ele conseguisse ascender ao céu e alcançar aquela criatura divina. A princesa, que em princípio assumia a posição dominadora, foi completamente rendida pelas mãos do admirador.

Considerando o universo simbólico relacionado aos longos cabelos femininos, definitivamente não terá sido casual a opção de Maeterlinck por representar uma princesa de longos fios loiros, com ares de menina e encantos de mulher. Os cabelos, segundo a tradição cristã, são uma das principais armas de sedução da mulher. Estejam soltos ou presos, à mostra ou escondidos, os cabelos podem ser interpretados como um sinal feminino de disponibilidade, de desejo de entregar-se ou não. Daí nasceria a noção de provocação sensual aliada à confiança, pois “deixar-se pentear por alguém é sinal de amor, de confiança, de intimidade. Pentear alguém longamente significa embalar, adormecer ou acariciar esse alguém (...)” (CHEVALIER, 2009, p.155). É de fato isso o que vemos no jogo do casal: Mélisande permite que Pelléas penteie suas madeixas volumosas, como sinal de uma entrega convicta. Todavia, quando se sente em posição desfavorável e percebe ter perdido o controle da situação, ela se nega a continuar a brincadeira.

Diante dessa cena, torna-se difícil não lembrar do longo poema “La chevelure”, d’*As flores do mal* de Charles Baudelaire. Os versos deste poema expressam o êxtase de um eu-lírico que declara seu arrebatamento pelos cabelos que guardam as ideias, os sonhos e os segredos da mulher, “rainha dos pecados”:

Ó tosão que até a nuca encrespa-se em cachoeira!
Ó cachos! Ó perfume que o ócio faz intenso!
Êxtase! Para encher à noite a alcova inteira
Das lembranças que dormem nessa cabeleira,
Quero agitá-la no ar como se agita um lenço!

(...)

Coma azul, pavilhão de trevas distendidas,
Do céu profundo dai-me a esférica amplidão;
Na trama espessa dessas mechas retorcidas
Embriago-me febril de essências confundidas
Talvez de óleo de coco, almíscar e alcatrão. (...)
(BAUDELAIRE, 2006, p. 163-5)

Maurice Maeterlinck e Villiers de L'Isle-Adam, seguidores que foram de Charles Baudelaire, inspiraram-se, certamente, na musa venal para compor os traços de suas mulheres decadentes. Tanto Mélisande como Ève Sara são mulheres de beleza arrebatadora, de cabelos longos e vistosos, que são seus trunfos de sedução e símbolo de sua femilidade. No entanto, a arma fascinante dessas mulheres, por vezes, acaba por se virar contra elas mesmas. É pelos cabelos que Golaud arrasta e humilha Mélisande. Sara, como prova de desprendimento do mundo material, foi obrigada a despir-se de seus longos e negros cabelos ondedos que foram tosados no convento. Mas mesmo sem sua moldura de rosto, Sara não perdeu sua força vital, que a fez enfrentar a todos e repudiar a vida de castidade.

Pelléas e Mélisande representam, na peça de Maeterlinck, as duas partes que se completam. Ambos sonham com a liberdade, desejam partir, fugir das limitações de um mundo regrado que os aprisiona. Neste sentido, notamos a representação do ideal do poeta dramaturgo, que busca, tanto pela forma dramática quanto por meio de suas personagens, escapar a qualquer tipo de convenção estética ou social. Sendo assim, o tipo de amor representado nesse drama não se limita aos modelos das trágicas histórias românticas. Ao contrário, *Pelléas et Mélisande* é fabulado de acordo com uma visão decadentista de amor fatal, que é marcado pela inação do ser-humano. Trata-se de sujeitos que permanecem estáticos – durante quase toda a peça – diante da atuação de forças e sentimentos que eles percebem, mas que não compreendem. Os dois jovens não fazem projetos de vida, não sonham viver um para o outro pelo resto de suas vidas e nem planejam uma fuga juntos. Eles simplesmente sentem e reconhecem que se amam. Entretanto, é somente no final da peça que acontece a tomada de consciência das duas personagens. Justamente quando elas sentem a presença da morte, manifestada na fúria de Golaud. A partir daí, um e outro sabem que o que sentem vai contra os princípios estabelecidos de fidelidade conjugal e fraternal, e decidem fugir um no outro, abraçando-se fortemente na tentativa de se unirem enquanto a morte não chega.

Pelléas e Mélisande são mais que dois seres semelhantes na juventude, na alegria, na dor e no desejo de liberdade e de experimentar o desconhecido. Eles são duas partes de um duplo que se fragmentou. Como partes separadas que se reconhecem almas gêmeas, elas necessitam urgentemente se fundir e se complementar. Mas tal completude só é possível nos braços da morte, onde em espírito eles formarão o casal ideal.

Do mesmo modo que Sara e Axël fizeram a “opção suprema”, fugindo da ilusão da humanidade, Pelléas e Mélisande optam – até certo tempo, inconscientemente – pelo risco de morte como negação do aqui e em favor da descoberta do Amor verdadeiro. Eles fecham as

portas da vida real, fugindo do mundo de velhice de Allemonde.

CONCLUSÃO

A abordagem que fizemos da temática amorosa neste trabalho procurou tornar evidente uma percepção decadentista presente na fabulação das histórias de amor dos dramas líricos *Axël* (1986), de Villiers de L'Isle-Adam, e *Pelléas et Mélisande* (1904), de Maurice Maeterlinck.

Ainda que esses poetas-dramaturgos imprimissem às suas obras vestígios de seu olhar crítico e da amargura que sentem face ao mundo, na trilha dos poetas malditos, não pensamos que nelas predomine um tom pessimista exagerado, que tocasse a ridicularização do sentimento amoroso. Cremos, ao contrário, que se trata de um tipo específico de representação da fatalidade amorosa, vinculado ao pensamento filosófico platônico de amor ideal, que preconiza a existência de um mundo essencial em detrimento do mundo aparente. Desprovido de um mundo que satisfaça aos seus anseios e indagações existenciais, o artista moderno dos fins do século XIX passa a expressar a sua insatisfação com a realidade ora pela criação de paraísos artificiais, ora negando modelos de vida que ele condena.

Seguidores de Charles Baudelaire e crentes da existência de um plano Absoluto, Villiers de L'Isle-Adam – herdeiro de uma aristocracia falida que só lhe deixara como herança o título de conde e o nome de família – e Maurice Maeterlinck – filho de uma família burguesa abastada – concebem personagens que expressam constantemente o desejo de estar Além, pois somente Lá é que poderia haver felicidade e realização dos sentimentos sublimes.

Daí que as personagens protagonistas das duas peças de histórias de amor aparentemente banais demonstram a necessidade de fugir e de se libertar do universo que as aprisiona. Axël e Sara tentam pelo suicídio despir-se da “casca vazia” que os enclausura, pois creem que na morte levarão consigo tudo aquilo a que renunciaram em vida. Para eles, anular o amor carnal e decidir não revivê-lo a cada dia é evitar a decepção que as aparências exteriores podem lhes causar, mutilando suas impressões divinas:

A terra, eu te digo, é inflada como uma bolha brilhante, de miséria e de mentiras e, filha do nada original, estoura ao menor sopro, Sara, daqueles que se aproximam dela! Distanciamo-nos dela, completamente! Em um sobressalto sagrado!... Tu o queres? Isto não é uma loucura: todos os deuses que a humanidade adorou o realizaram antes de nós, certos de um Céu, do céu dos seus seres!... E eu concluo, por seus exemplos, que nós não temos mais nada a fazer aqui. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2005, p. 200)

“Jovens e plenos de amor, senhores de uma opulência soberana! Belos e intrépidos!

Radiosos de inteligência, de nobreza e de espíritos” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2005, p. 201), Sara e Axël se recusam a cair na “armadilha miserável” de viver; refutam continuar a existir em uma “velha terra” de “solo ingrato”, de onde fogem indiferentes, sem ao menos “endereçar um adeus” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2005, p. 205).

Pelléas et Mélisande, personagens-espectros que permanecem em profundo estado de inércia durante todo o decorrer da peça, tomam consciência da necessidade de buscar a felicidade somente quando sentem a presença da morte. O medo e o terror fazem com que eles entendam, definitivamente, que a única possibilidade que lhes resta de serem livres é aceitar a tragédia que se precipita. O fato de não optarem conscientemente pela morte, tal como fizeram os heróis de Villiers, não nos impede de considerar uma motivação velada para tal ensejo, já que ambos se deixaram levar por uma impressão de sentimento que poderia, certamente, conduzi-los a um final fatídico.

Se de um lado temos personagens dotadas de razão, de consciência do poder de livre arbítrio, de outro está um jovem aventureiro, o “bon seigneur Pelléas” e uma mulher “née sans raison”, dois seres enfraquecidos que mal dialogam, mas que negam a vida e o espaço em que vivem, procurando, ainda que indiretamente, dar o grande salto sagrado.

Nas duas peças, a morte é a anti-viagem, a passagem libertadora para aqueles sujeitos aprisionados em um mundo de velharias e desordem, assolado pela miséria, pelo frio e pela guerra. A morte é o fogo renovador da esperança de existência de uma nova realidade, de uma outra possibilidade de ser feliz.

A figura feminina protagonista é a mola propulsora do desenlace fatídico nas duas peças. Com isso, entendemos que o olhar lançado sobre a mulher recebe as marcas do universo mítico, que tanto inspirou os artistas decadentes, e revela medo e admiração por esse tipo de ser polivalente.

A complexidade da *femme fatale*, que tanto atordoou os artistas do *fin-de-siècle*, é representada por Sara, a mulher dotada de razão, inteligência e astúcia, e por Mélisande, a princesinha angelical, mentirosa e traidora. Tal complexidade se manifesta como ingrediente crucial do amor decadentista, já que motiva, em homens apavorados e inseguros diante de seres tão misteriosos, a necessidade urgente de fugir da escravidão sentimental que as mulheres representam.

A temática amorosa desses dramas é envolta pela tragédia e, por isso, poderia possibilitar uma leitura segundo o viés melodramático, visto que as duas peças trazem em sua estrutura certos elementos que, *a priori*, motivariam tal análise. Entretanto, se partirmos da compreensão do projeto estético e dramático de Villiers de L’Isle-Adam e de Maurice

Maeterlinck, saberemos, imediatamente, que esses dois autores procuraram, antes de tudo, romper com toda a forma teatral que atendia às aspirações ideológicas da burguesia – que apreciava a representação de catástrofes sentimentais – e, por isso, não estariam, com esses dramas, a serviço de tal público. Também poderíamos pensar os dois dramas como uma paródia de tragédias românticas, se houvesse nos dois casos estudados a convencional separação das personagens em boas e más, o exagero discursivo e de sentimentos, e a presença de uma ironia que nutriria a estrutura paródica. Todavia, não encontramos nem em *Axël* nem em *Pelléas et Mélisande* a intenção expressa de escárnio. O que esses dramas têm, antes de tudo, é uma expressão condizente com os preceitos do teatro simbolista. Portanto, ainda que tratemos, sim, de uma tragédia motivada pelo sentimento amoroso, a temática volta-se, primeiramente, para as indagações existenciais das personagens e, de forma especial, para a questão da expressão da vontade própria e do livre arbítrio. Daí que para representar os novos temas relacionados à subjetividade e à descoberta do inconsciente humano, às forças invisíveis e aos mistérios da alma, foi necessário criar uma nova forma dramática, que se constitui basicamente, nesses dois casos, no encontro entre gêneros diversos da literatura. O diálogo puramente dramático, que já não é mais capaz de responder aos novos questionamentos do homem, cede lugar à poesia, à expressão do Eu, ao silêncio que nega o tempo e o espaço e revela a incompreensão do homem que sequer tem noção do que sente.

Não adotamos em nossa leitura de *Axël* e *Pelléas et Mélisande* o princípio analítico que tende a compreender estas obras estritamente como frutos da experiência de vida e da visão de mundo de seus autores. Mas acreditamos que, por se tratar de dramas líricos, a linguagem poética acaba refletindo traços da subjetividade do poeta-dramaturgo e, por isso, acaba por também sugerir o seu projeto estético-ideológico que, nesses casos, tem como principal objetivo a refutação tanto da forma dramática tradicional, que prevalecia nos palcos daquela época, quanto o do pensamento progressista que obcecava os homens. Sendo assim, em Villiers e Maeterlinck notamos um movimento de influência às avessas, pois não se trata de sua arte imitar a própria vida, mas sim de duas vidas que se inspiraram na arte que fizeram. Villiers de L'Isle-Adam e Maurice Maeterlinck, cada qual à sua maneira, viveram o ideal artístico que rejeitava uma vida banal e sem sentido. O *causeur* francês, que nem bem conseguia garantir o sustento da família, viveu miseravelmente até os seus últimos dias em prol de uma literatura *sui generis*, que jamais se rendeu à arte de consumo. Motivou com seus pensamentos, com sua arte e com sua vida, o movimento que transformou a literatura no final do século XIX, o Simbolismo. Já Maeterlinck, à maneira do príncipe de Auersperg, retirou-se da cena burguesa para compor, no conforto dos palácios da Riviera Francesa, os seus dramas

de horror, o capítulo mais importante da história do teatro simbolista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BALAKIAN, Anna. **O simbolismo**. Trad. José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Perspectiva, 1967. 147p.(Coleção Stylus)
- BARTHES, Roland. **Oeuvres complètes**. Paris: Seuil, 1993.
- BAUDELAIRE. **As flores do mal**: edição bilíngue. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fraonteira, 2006.
- _____. **O pintor da vida moderna**. Tradução de Tomaz Tadeu. São Paulo: Autêntica, 2010.
- _____. **Les fleurs du mal**. Édition établie par J. Dupont. Paris: Flammarion, 1991. 373p.
- BRUNEL, Pierre. (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekind...[et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
- CAPITEYN, André. **Maeterlinck, un prix nobel**. Gand: Snoeck Éditions, 2008.
- CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental; fin-de-siècle e depois**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1964. Vol. VI.
- CASTRO, Eugénio. Oaristos. In: _____. **Obra poética**. Lisboa: Lúmen, 1987.
- CHEVALIER, Jean.; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva... [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.
- DESCAMPS, Maryse. **Maurice Maeterlinck**. Bruxelles: Éditions Labor, 1986.
- GUIMARÃES, Fernando. **Simbolismo, modernismo e vanguardas**. Porto: Lello & Irmão, 1992. 269p.
- GIBSON, Michael. **O simbolismo**. São Paulo: Taschen, 2006.
- GOMBRICH, E.H. **A história da arte**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GOMES, Álvaro Cardoso. **A estética simbolista**: textos doutrinários comentados. São Paulo: Atlas, 1994.
- GORCEIX, Paul. **Littérature francophone de Belgique et Suisse**. Paris: Ellipses, 2000.
- GRÜNEWALD, Ecila de Azeredo. Villiers, entre o sonho e o escárnio. In: VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste. **A Eva futura**. Tradução de Ecila de Azeredo Grünwald. São Paulo: Edusp, 2001. p. 11 – 40.
- HAUSER, Arnold. **História social da arte e da literatura**. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo:

Martins Fontes, 2003

HUIZINGA, Johan. **Homo ludens**: o jogo como elemento da cultura. 5.ed. Trad. J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HUYSMANS, J. - K. **Às avessas**. Trad. J. P. Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. 273p. Tradução de: À rebours.

JUNQUEIRA, Renata Soares. **Florbela Espanca**: uma estética da teatralidade. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 2003. 154p.

KOWZAN, Tadeusz. Os signos no teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: **Semiologia do teatro**. (Org.) J. Guinsburg; J. Teixeira Coelho Netto; Reni Chaves Cardoso. São Paulo: Perspectiva, 2006 (Debates; 138)

MAETERLINCK, Maurice. **Oeuvres complètes**. (Org.) Paul Gorceix. Bruxelles: Éditions Complexes, 1904. 2 vol.

MAETERLINCK, Maurice. Le tragique quotidien. In: GORCEIX, Paul. **Dramaturgie de la mort chez Maurice Maeterlinck**. Paris: Eurédit, 2005. p. 99-110.

MICHAUD, Guy. **Message poétique du symbolisme**. Paris: Nizet, 1947. 439p.

NERUDA, Pablo. “Pelléas y Mélisanda”. In: **Poemas**. Barcelona: Plazza & Javes Editora, S.A., 1993.

PASTA JÚNIOR, José Antônio. Apresentação. In: SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira (s/d)

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2011.

PERROT, Michelle.; MARTIN-FUGIER, Anne. Os atores. In: _____. **História da vida privada, 4**: da revolução francesa à primeira guerra. Org. Michelle Perrot. Trad. Denise Bttmann, Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PERROT, Michelle.; FRAISE, Geneviève. (Orgs.) **História das mulheres: o século XIX**. Tradução de Maria Helena da Cruz Coelho...[et.all.]. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

PLATÃO. O banquete. In: _____. *Fédon*: diálogo sobre a alma e morte de Sócrates. São Paulo: Martin Claret, 2004.

RAITT, Alan W. et al. (Ed.) Préface, notes, variantes. In: VILLIERS DE L'ISLEADAM, Auguste, comte de. **Oeuvres Complètes**. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Éditions Gallimard, 1986.

ROUGEMENT, Denis. **O amor e o ocidente**. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

SAUVAGE, Sylvie. “Le mythe féminin chez Maeterlinck et Alain-Fournier”. In: **Colloque International de Gand (1992)**. Actes du Colloque International de Gand: **Pelléas et**

Mélisande / Edités par Christian Angelet. Gand: Fondation Maurice Maeterlinck, 27 Nov. 1992, Annales 29.

SISCAR, Marcos. As paradoxais sutilezas de Villiers de L'Isle-Adam. In: VILLIERS DE L'ISLE ADAM, August. **Axel**. Trad. Sandra M. Stroparo. Ed. da UFPR, 2005. p. 209-18.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 184p.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, J.-M. M. P. A. **Oeuvre complète**. (Orgs.) Alan Raitt, Pierre Georges Castex e Jean-Marie Bellefroid. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1986. 2 vol.

WEBBER, Eugen Joseph. **França fin-de-siècle**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

WILSON, Edmund. **O castelo de Axel**: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Trad. J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, [1985?]. 220p. Tradução de: Axel's castle.

BIBLIOGRAFIA

ABEL, Lionel. **Metateatro**: uma visão nova da forma dramática. Tradução de Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1968. Título original: Metatheatre: a new view of dramatic form, 1963.

ADORNO, Theodor. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003. p.55-63.

ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Cultrix, 1962.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Man Limonad, 1984. Título original: Le théâtre et son double, 1938.

ALMADA-NEGREIROS, José Sobral de. **Obras completas**: teatro. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1993. v. 7. (Biblioteca de Autores Portugueses).

BARATA, José Oliveira. **História do teatro português**. Lisboa: Universidade Aberta, 1991. 417p.

BARTHES, Roland. **Oeuvres completes**. Paris: Seuil, 1993.

BAUDELAIRE, Charles. **O pintor da vida moderna**. Trad. Adolfo Casais Monteiro. Lisboa: Editorial Inquérito, 1941. 68p.

_____. **O pintor da vida moderna**. Tradução de Tomaz Tadeu. São Paulo: Autêntica, 2010.

_____. **As flores do mal**: edição bilingue. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fraonteira, 2006.

BENTLEY, Eric. **A experiência viva do teatro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

BORIE, Monique, ROUGEMONT, Martine de, SCHERER, Jacques. **Estética teatral**: textos de Platão a Brecht. Trad. de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996. 501p.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Trad. de Carlos Sussekund et al. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000. p. 261-88.

BRUNEL, Pierre. (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Tradução de Carlos Sussekund...[et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

CARLSON, Marvin. **Teorias do teatro**: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Trad. G. C. Cardoso de Souza. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1997. 538p. (Prismas).

CASAIIS MONTEIRO, Adolfo. **Estudos sobre a poesia de Fernando Pessoa**. Rio de Janeiro: Agir, 1958. 258p.

- CASTRO, Eugénio. Oaristos. In: _____. **Obra poética**. Lisboa: Lúmen, 1987.
- CHEVALIER, Jean; GHERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- COELHO, M. Paula Mendes. Do simbolismo à modernidade: ainda e sempre os modelos europeus. In BARATA, José Oliveira. **História do teatro português**. Lisboa: Universidade Aberta, 1991.
- CRUZ, Duarte Ivo. **Introdução à história do teatro português**. Lisboa: Guimarães Editores, 1983. 231p.
- DAWSON, S. W. **O drama e o dramático**. Tradução de Maria Salomé Machado. Lisboa: Lysia, 1975.
- ESSLIN, Martin. **Uma anatomia do drama**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Zahar, 1978. Título original: An anatomy of drama, 1976.
- FERNANDES, Annie Gisele. Estaticidade e ação em **O marinheiro**, de Fernando Pessoa. In: _____. **Literatura portuguesa ontem, hoje**. (Orgs) Flavia Maria Corradin e Lilian Jacoto. São Paulo: Paulistana Editora, 2008. p.11-26.
- FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978. 349p. (Problemas atuais e suas fontes, 3).
- GAUTIER, Théophile. "Prefácio" às **Flores do mal** de Charles Baudelaire. In: MORETTO, Fúlvia M. L. (Org.). **Caminhos do decadentismo francês**. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1989. p. 41-51.
- GIBSON, Michael. **O simbolismo**. São Paulo: Taschen, 2006.
- GOMBRICH, E.H. **A história da arte**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GOMES, Álvaro Cardoso. **A estética simbolista**: textos doutrinários comentados. São Paulo: Atlas, 1994.
- GRÜNEWALD, Ecila de Azeredo. Villiers, entre o sonho e o escárnio. In: VILLIERS DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, Auguste. **A Eva futura**. Tradução de Ecila de Azeredo Grünwald. São Paulo: Edusp, 2001. p. 11 – 40.
- GUÉRIOS, Rosário Farani Mansur. **Dicionário etimológico de nomes e sobrenomes**. São Paulo: Editora Ave Maria LTDA, 1973.
- GUIMARÃES, Fernando. **Simbolismo, modernismo e vanguardas**. Porto: Lello & Irmão, 1992. 269p.
- GUIMARÃES, Ruth. **Dicionário da mitologia grega**. São Paulo: Cultrix, 1972.
- HAMBURGER, Michael. Identidades perdidas. In: _____. **La verdad de la poesía**: tensiones

en la poesía moderna de Baudelaire a los años sessenta. Trads. M. A. Flores, M. C. Magro. México: Fondo de Cultura Económica, 1991. p. 49-67. Tradução de: The truth of poetry: tensions in modern poetry from Baudelaire to the 1960's.

HUGO, Victor. **Do grotesco e do sublime**: tradução do Prefácio de Cromwell por C. Berretini. São Paulo: Perspectiva, 1988. (Elos, 5). 90p.

_____. **Préface de Cromwell**. Paris: Larousse, 1949. (Classiques Larousse)

JAKOBSON, Roman. **Os oxímoros dialéticos de Fernando Pessoa**. São Paulo: Abril Cultural, 1985. (Os Pensadores)

JOURDE, Pierre, TORTONESE, Paolo. **Visages du double**: un thème littéraire. Paris: Nathan, 1996. 251p. (Fac. Littérature).

JUNQUEIRA, Renata Soares. **Florbela Espanca**: uma estética da teatralidade. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 2003. 154p.

_____. Sobre o Teatro-Música ou Simbolismo e Modernismo n'O MARINHEIRO de Fernando Pessoa. In: FACHIN, Lúcia; DEZOTTI, Maria Celeste Consolin. (Org.). **Teatro em debate**. Araraquara: Laboratório Editorial da Faculdade de Ciências e Letras (UNESP-Araraquara), 2003, v. , p. 201-212.

_____. Uma leitura d' O MARINHEIRO, de Fernando Pessoa. In: Fúlvio M. L. Moretto; Sidney Barbosa. (Org.). **Aspectos do Teatro Ocidental**. 1 ed. São Paulo: Editora UNESP, 2006, v. 1, p. 193-207.

JUNQUEIRA, R. S. ; NEVES, Maria Helena de Moura . O estatuto da linguagem n'O Marinheiro de Fernando Pessoa. In: I Simpósio de Língua e Literatura: Interseções, 2003, Belo Horizonte. I Simpósio de Língua Portuguesa e Literatura: Interseções - CD-Rom. Belo Horizonte : Editora PUC Minas, 2003. v. CD-Rom. p. 183-201.

KOWZAN, Tadeusz. Os signos no teatro – introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: J. GUINSBURG; J. Teixeira COELHO NETO; Reni Chaves CARDOSO. (Orgs.). **Semiologia do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2006 (Debates; 138)

LOPES, Maria Teresa Rita. **Fernando Pessoa et le drame symboliste**: heritage et creation. 2. ed. Paris: Fondation Calouste Gulbenkian, 1985. 583p.

_____. **Pessoa por conhecer**: roteiro para uma expedição / textos para um novo mapa. 1. ed. Lisboa: Estampa, 1990. 2v.

SARAIVA, António José.; LOPES, Oscar. **História da literatura portuguesa**. Lisboa: Porto Editora, s.d. 1134 p.

LOPES, Oscar. **Entre Fialho e Nemésio**: estudos de literatura portuguesa contemporânea. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1987. v. 1, 459p.

LOURENÇO, Eduardo. **Fernando, rei da nossa Baviera**. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional -

Casa da Moeda, 1993. 147p. (Temas Portugueses).

LUCIE-SMITH, Edward. **Symbolist art**. London: Thames & Hudson, 1995 (reprint). 216p. (World of Art).

MACEDO, Suzette. Mentira, fingimento e máscaras: alguns comentários sobre Oscar Wilde, W. B. Yeats e Fernando Pessoa. *Colóquio-Letras*: homenagem a Fernando Pessoa. N.º 88 – Nov. 1985. Portugal: NOBA – Grupo Editorial Ltda Porto.

MAETERLINCK, Maurice. **Oeuvres complètes**. (Org.) Paul Gorceix. Bruxelles: Éditions Complexes, 1904. 2 vol.

_____. **A intrusa**. Trad. de Guilhermino César. Porto Alegre: Centro de Arte Dramática da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1967. 56p.

_____. **O pássaro azul**. Trad. de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Opera Mundi, 1971.

_____. **O pássaro azul**. Trad. de Carlos Drummond de Andrade. Rio de Janeiro: Delta, 1962.

_____. **A sabedoria e o destino**. Trad. Monteiro Lobato. São Paulo: Pensamento, 1963.

MAETERLINCK, Maurice. O trágico cotidiano. In: BORIE, Monique, ROUGEMONT, Martine de, SCHERER, Jacques. **Estética teatral**: textos de Platão a Brecht. Tradução de Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996. p. 358-362.

MAGALDI, Sábato. **O texto no teatro**. 3 ed. São Paulo: Perspectiva, 2001. 487p. (Estudos, 111).

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária**: enunciação, escritor, sociedade. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 201p.

MARINHO, Maria de Fátima. A viagem no drama estático O marinheiro. In: _____ **Persona**. Porto, n.9, p.28-31, out. 1983.

MARTINO, Pierre. **Parnasse et Symbolisme (1850-1900)**. 10 ed. Paris: Librairie Armand Colin, 1958. 220p.

MATHIEU, Pierre-Louis. **Gustave Moreau**. Trads. T. Blondel, L. Guiney, M. Hutchinson. Paris-New York: Flammarion, 1995. 311p. Original français.

MENDONÇA, Fernando. **Para o estudo do teatro em Portugal (1946-1966)**. Assis: Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1971. 156p.

MICHAUD, Guy. **Message poétique du symbolisme**. Paris: Nizet, 1947. 439p.

_____. **La doctrine symboliste**. Paris: Nizet, 1947.

_____. **Message poétique du symbolisme**. Paris: Nizet, 1966. 820p.

MOISÉS, Massaud. **A literatura portuguesa**. São Paulo: Cultrix, 1978. 388p.

MOLER, Lara Biasoli. **Da palavra ao silêncio**: o teatro simbolista de Maurice Maeterlinck. Tese (Doutorado) – Faculdade Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. 303p.

MORETTO, Fúlvia M. L. (Org). **Caminhos do decadentismo francês**. São Paulo: Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1989. 234p. (Textos, 9).

MORETTO, Fúlvia; BARBOSA, Sidney. (Orgs.). **Aspectos do teatro ocidental**. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

NASCIMENTO ROSA, Armando. **As máscaras nigromantes**: uma leitura do teatro escrito de António Patrício. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003. 490p.

NUNES, Benedito. Fernando Pessoa. In: _____. **O dorso do tigre**. São Paulo: Perspectiva, 1969. p. 213-262. (Coleção Debates).

ORTEGA y GASSET, J. **A idéia do teatro**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1991. Título original: Idea del teatro, 1966.

OSAKABE. Haqira. **Fernando Pessoa**: resposta à decadência. Curitiba: Criar Edições, 2002. 219p.

PALLOTINI, R. **Dramaturgia: a construção da personagem**. São Paulo: Ática, 1989.

_____. **Introdução à dramaturgia**. São Paulo: Ática, 1988.

PASTA JÚNIOR, José Antônio. Apresentação de Teoria do drama modern. In: SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

PATRÍCIO, António. **D. João e a máscara; Judas**. Lisboa: Livraria Sam Carlos, 1972. (Obras Completas de António Patrício, 2).

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. Tradução de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAZ, Octavio. O desconhecido de si mesmo – Fernando Pessoa. In: _____. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1972. p. 201- 20.

_____. A outra margem. In: _____. **O arco e a lira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, p.141-65.

_____. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira (s/d)

PERNES, Fernando (Org.). **Fernando Pessoa e a Europa do século XX**. s. l.: Fundação de Serralves, 1991. 308p.

PEREIRA, José Carlos Seabra. **Decadentismo e simbolismo na poesia portuguesa**.

Coimbra: CER, 1975.

PERROT, Michelle.; MARTIN-FUGIER, Anne. Os atores. In: _____. **História da vida privada, 4: da revolução francesa à primeira guerra.**Org. Michelle Perrot. Trad. Denise Bttmann, Bernardo Joffily. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

PERROT, Michelle; FRAISE, Geneviève. (Orgs.) **História das mulheres: o século XIX.** Tradução de Maria Helena da Cruz Coelho...[et.all.]. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

PESSOA, Fernando. O marinheiro. In: _____. **Poemas escolhidos.** Seleção e apresentação de Jorge Fazenda Lourenço. Lisboa: Ulisseia, 1985. p. 147-65. (Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses).

_____. **O eu profundo e os outros eus** (seleção poética por ele mesmo). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1974.

_____. **Páginas de estética e de teoria e crítica literárias.** Textos estabelecidos e prefaciados por G. R. Lind, J. P. Coelho. Lisboa: Ática, s. d. 381p.

_____. **Páginas sobre literatura e estética.** Org. A. Quadros. Mem Martins: Europa-América, 1986. 240p. (Livros de bolso Europa-América, 475).

_____. **Livro do desassossego/** por Bernardo Soares. Org. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. Sobre o drama. In: _____. **Obras em prosa.** Lisboa: Círculo de Leitores, 1987. v. 2, p. 169-85.

_____. **Obras em prosa.** Org. Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1974.

_____. **Obra poética.** Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 2005.

_____. Os graus da poesia lírica. In: _____. **Obras em prosa.** Org. Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1974. p.274.

PESSOA, Fernando. O problema da sinceridade do poeta. In: _____. **Obras em prosa.** Org. Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1974. p.274.

_____. **Páginas íntimas e de auto-interpretação.** Textos estabelecidos e prefaciados por G. R. Lind, J. P. Coelho. Lisboa: Ática, 1966. 445p.

_____. **Livro do desassossego /** por Vicente Guedes e Bernardo Soares: versão integral. Org. T. S. Cunha. Campinas: Editora da UNICAMP, 1994. 2v. (Viagens da voz).

_____. **Livro do desassossego/** composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. Org. Richard Zenith. São Paulo: Companhia das letras, 2002. 534p.

REIS, Carlos. O modernismo em Portugal. In: _____. **Literatura portuguesa moderna e contemporânea.** Lisboa: Universidade Aberta, 1990. p. 164-180.

_____. Fernando Pessoa e o modernismo português: unidade e diversidade. In: _____. **Literatura portuguesa moderna e contemporânea**. Lisboa, 1990. p. 182-206.

PICCHIO, Luciana Stegagno. **História do teatro português**. Trad. de Manuel de Lucena. Lisboa: Portugália, 1969.

PIRES, Antônio Donizeti. **Pela volúpia do vago**: O simbolismo. (O poema em prosa nas literaturas portuguesa e brasileira). 2002. 441p. 2.vol.. Tese (Doutorado em letras) - Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Araraquara, 2002.

POE, Edgar Allan. Filosofia da composição. In: _____. **Ficção completa, poesia & ensaios**. Trad. O. Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 911-20.

PRAZ, Mario. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Trad. P. Menezes. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996. 515p. (Repertórios). Tradução de: La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica.

_____. **La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX siècle**: le romantisme noir. Paris: Gallimard, 1977.

RAITT, Alan W. et al. (Ed.) Préface, notes, variantes. In: VILLIERS DE L'ISLEADAM, Auguste, comte de. **Oeuvres Complètes**. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Éditions Gallimard, 1986.

RANK, Otto. **Don Juan et le double**. Traduit de l'allemand par le Dr. S. Lautmann. Paris: Payot, 1989. 193p. (Petite Bibliothèque Payot, 23). Tradução de: Don Juan und Der Doppelgänger.

RAYMOND, Marcel. **De Baudelaire ao surrealismo**. Trans. F. M. L. Moretto, G. M. Machado. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997. 328p. (Ensaio de Cultura, 12).

REBELLO, Luiz Francisco. **100 anos de teatro português (1880-1980)**. Porto: Brasília Editora, 1984. 307p.

_____. **Fragmentos de uma dramaturgia**. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1994. 277p. (Temas Portugueses).

_____. **O teatro simbolista e modernista (1890-1930)**. Amadora: Oficinas gráficas da livraria Bertrand Venda Nova. ICALP – Coleção biblioteca breve. vol.40, 1979. (Série literatura breve).

_____. Teatro e significação da realidade. In: _____. **Jogo dos homens**: ensaios, crônicas e críticas de teatro. Lisboa: Ática, 1971. p. 13-20.

REBELLO, Luiz Francisco. Teatro, tempo e história. **Colóquio/Letras**. Lisboa, n. 151/152, p. 143-50, jan.-jun. 1999.

RÉGIO, José. **Jacob e o anjo**: mistério em três actos, um prólogo e um epílogo. 3 ed. Lisboa: Portugália, 1964. 189p. (Obras Completas de José Régio).

_____. Vistas sobre o teatro. In: _____. **Três ensaios sobre arte**. Lisboa: Portugalia, 1967. p. 104-70.

ROBICHEZ, Jacques. **Le Symbolisme au théâtre**: Lugné-Poe et les débuts de l'Oeuvre. Paris: L'Arche, 1957. 568p.

ROSENFELD, Anatol. **Teatro moderno**. São Paulo: Perspectiva, 1977. 254p. (Debates, 153).

_____. A essência do teatro. In: _____. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 21-6.

_____. Aspectos do teatro moderno. In: _____. **Prismas do teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 107-12.

_____. A teoria dos gêneros. In: _____. **O teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 1994, p. 13-36.

_____. O fenômeno teatral. In: _____. **Texto/Contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996, p.19-41.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A linguagem da encenação teatral**. Tradução e apresentação de Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

ROUGEMENT, Denis. **O amor e o ocidente**. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1988.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

SANDERS, James B. (Org.). **Aux sources de la verité du théâtre moderne**: actes du Colloque de London (Canada). Paris: Minard, 1974. 223p. (Situation, 30).

SARAIVA, Antonio José, LOPES, Óscar. Neo-romantismo e simbolismo-decadentismo. In: _____. **História da literatura portuguesa**. 17. ed. Porto: Porto Ed., 1996. p. 957-92.

SARAMAGO, José. As máscaras que se olham. In: _____. **Jornal de letras, artes e idéias**. Lisboa, 26 nov. 1985.

SAVIOTTI, G. **Estética do teatro antigo e moderno**. Lisboa: Portugalia, s/d.

_____. O triunfo da burguesia e o nascimento do drama moderno. In: _____. **Filosofia do teatro**: tendências estéticas e gosto representativo das origens à formação do drama moderno. Lisboa: Editorial Inquérito, 1945, p. 75-81.

SENA, Jorge de. Sobre a ideia de decadência nas artes e nas letras. In: _____. **Dialécticas da literatura**. Lisboa: Edições 70, 1973. p. 187-99.

SIMÕES, João Gaspar. **Crítica VI**: o teatro contemporâneo (1942-1982). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1985. v. 6, 413p. (Temas Portugueses).

SISCAR, Marcos. As paradoxais sutilezas de Villiers de L'Isle-Adam. In: VILLIERS DE L'ISLE ADAM, August. **Axël**. Trad. Sandra M. Stroparo. Ed. da UFPR, 2005. p. 209-18.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. Trad. de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 184p.

TODOROV, Tzvetan. **Simbolismo e interpretação**. Lisboa: Ed. 70, Col. Signos.

_____. **Os gêneros do discurso**. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980, p. 95-125.

TROUBETZKOY, Wladimir. **L'ombre et la différence**: le double en Europe. Paris: Presses Universitaires de France, 1996. 247p. (Littératures Européennes).

VIEIRA-PIMENTEL, Fernando Jorge. **Tendências da literatura dramática nos finais do século XIX**: D. João da Câmara, um caso exemplar. Ponta Delgada: Universidade dos Açores, 1981. 219p.

VILLIERS DE L'ISLE ADAM, August. **Axël**. Trad. Sandra M. Stroparo. Ed. da UFPR, 2005.

_____. **Axël**. Paris: Maison Quantin, 1890. 310 p.

_____. **OEuvre complète**. (Orgs.) Alan Raitt, Pierre Georges Castex e Jean-Marie Bellefroid. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1986. 2 vol.

WEBBER, Eugen Joseph. **França fin-de-siècle**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

WILDE, Oscar. O declínio da mentira. In: _____. **Intenções**: quatro ensaios sobre estética. Trad. A. M. Feijó. Lisboa: Cotovia, 1992. p. 11-52. Tradução de: Intentions.

WILSON, Edmund. **O castelo de Axel**: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Trad. J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, [1985?]. 220p. Tradução de: Axel's castle.