

# AXËL DE VILLIERS DE L'ISLE-ADAM E O TEATRO SIMBOLISTA NO FIM DO SÉCULO XIX

Lígia Maria Pereira DE PÁDUA XAVIER\*

**RESUMO:** No final do século XIX, as normas que regiam a criação artística caem por terra e o artista vivencia a crise da representação, uma vez que a arte não almeja mais imitar a natureza, mas sim, arrancar o homem da sua condição terrena para alçá-lo rumo ao Absoluto. Porém, a sociedade, apegada aos valores burgueses e materialistas, não partilha de seu anseio e ele se exila na sua criação, sua torre de marfim. A palavra poética é, assim, reivindicada como um caminho que conduz a esse Absoluto. No drama, essa palavra funda um novo tipo de teatro que não tem mais o intuito de comunicar, mas de sugerir. As fronteiras entre as artes se fundem e o teatro intenta tornar-se um templo de meditação. Eis que surge *Axël*, escrito pelo francês Villiers de L' Isle-Adam. Classificado como poema dramático em prosa, *Axël* faz ecoar todas essas questões que foram esteticamente trabalhadas pelo movimento simbolista-decadentista, e seu protagonista torna-se o protótipo do herói que se refugia na torre de marfim e prefere a inação à vida, dando as costas à mesquinhez da sociedade burguesa.

**PALAVRAS-CHAVE:** Simbolismo. Drama. Villiers. *Axël*.

O objetivo do presente estudo é verificar as relações estético-ideológicas da obra *Axël*, do autor francês Villiers de l'Isle-Adam, com o movimento simbolista-decadentista do fim do século XIX e, com a finalidade de determinar os preceitos do movimento simbolista, faz-se necessário situar a obra em questão no cenário sócio temporal e estilístico em que ela foi concebida.

O Simbolismo nasceu na França na última parte do século XIX e alcançou seu auge na década situada entre 1885 e 1895. Apesar de ter sido profundamente influenciado pelo movimento romântico, ele não pode ser considerado um mero prolongamento deste. Mais um movimento do que uma

---

\* UNIFAFIBE - Curso de Letras. Bebedouro - São Paulo - Brasil. 14701-070 - lmp23@yahoo.com.br

escola ou doutrina (ao valorizar a variedade e a independência de cada talento individual, os simbolistas não se preocuparam em formular uma doutrina), o Simbolismo é um movimento literário autoconsciente e de grande importância. Ele irradia, através de alguns elementos-base – o símbolo, o sonho, o mito, o inconsciente – a sensibilidade estética e as aspirações metafísicas.

Historicamente, este movimento é contextualizado num momento de transformações políticas e sociais advindas do desenvolvimento da ciência e da tecnologia e da luta de classes entre burguesia e proletariado, resultante da expansão urbana, do êxodo rural e da grande miséria do mundo operário. Acrescido a esse clima de incertezas e desconforto social, o iminente fim do século anunciava, em uma perspectiva apocalíptica, o fim dos tempos.

Com o progresso científico, com a consolidação do capitalismo financeiro, evidencia-se o culto do “eu”, do individualismo, que fora consagrado como valor absoluto pela revolução burguesa. O geral deixa de ser o geral, “o indivíduo depois de ter estado no geral, isola-se como indivíduo acima do geral” diz o filósofo dinamarquês S. A. Kierkegaard (1813-1855). Assim, o indivíduo isola-se e fecha-se em si mesmo. Essa ruptura das participações remete ao isolamento, que remete à angústia que, por sua vez, leva à obsessão da morte. Dessa forma, o homem amortalhado no mistério terreno, submetido ao destino e às forças terrestres sobre as quais não tem controle, é marcado pela tendência de reduzir a vida à inação, a um niilismo que se traduz na fixação da morte como libertação. “Na literatura, obras inteiras são marcadas pela obsessão pela morte, se até então o tema era envolto nos temas mágicos ou recolhido e velado na participação estética, agora ela aparece nua e crua.” (MORIN, 1970, p. 266)

Dessa forma, a partir da segunda metade do século XIX, inicia-se uma crise da individualidade que resultará na crise da morte.

No domínio artístico, também se testemunha uma crise que faz eco à crise social: a crise da representação. Se na Antiguidade Clássica a relação poeta/público-leitor era estreita já que todos compactuavam do mesmo valor moral e estético, transmitido pelo conceito aristotélico de *mimesis*, na metade do século XIX, essa relação sofre um colapso (processo iniciado com a Revolução Romântica no século XVIII), já que a arte não almeja a representação, nem a comunicação, mas sim, a expressão do eu - lírico (o autotelismo).

O poeta solitário refugia-se no mundo do sonho, na torre de marfim, divorciando-se da sociedade, o que lhe garante um hermetismo poético que é alcançado pelo poeta francês Stéphane Mallarmé (1842-1898).

Esse hermetismo se dá uma vez que, impossibilitado de apreender a realidade caótica, o poeta recorre aos símbolos para fazê-lo, e é por isso que a estética referente a esse momento literário é chamada de Simbolismo. Assim, a poesia não é mais mimese, seu princípio estético não tem mais como finalidade representar, mas, suscitar, sugerir, provocar, e dessa forma, cada poema é um enigma. O que vem selar o desconcerto do poeta com a realidade, e o que vem garantir a expulsão do poeta da sociedade, encerrando a ideia de “poeta maldito”.

Na esteira da lírica, Peter Szondi (2001) vem proclamar a crise do drama ocasionada pela exclusão do homem das relações inter-humanas, relegando-o à solidão. Como consequência, o diálogo, enquanto componente absoluto da estrutura dramática tradicional cede ao apelo do lirismo e torna-se um receptáculo de reflexões monológicas: “Quando não há mais nada a dizer, quando algo não pode ser dito, o drama emudece. Mas na lírica mesmo o silêncio se torna linguagem. Sem dúvida, nela as palavras já não caem, mas são expressas com uma evidência que constitui a essência do lírico.” (SZONDI, 2000, p.50).

Assim, o protótipo do homem solitário é encarnado plenamente por esses artistas, espíritos mais sensíveis, que ao visualizarem o poder da morte se refugiam na crença da imortalidade como ideia de salvação. Sendo assim, muitos foram os que fecharam os olhos e se refugiaram no misticismo e no mundo dos sonhos e é dessa forma que emerge o espírito decadente e o decadentismo.

O decadentismo caracterizou muitas poesias e prosas simbolistas, nas quais os autores se colocavam como testemunhas de um universo em decadência, de um *fin de siècle*, que seria, também, o fim do mundo. O espírito decadente representa o cansaço de uma civilização entediada que se julga estar no ocaso, e sendo assim, sempre está à busca de situações novas, estejam elas no extravagante, no mórbido ou no requinte da forma. O artista decadente, por sentir exausta a força criadora, evade-se para o mundo da imaginação sensual. Nesta forma de misticismo, a alma torna-se, então, um produto terrestre que reconhece o abismo em que vive a consciência humana.

Nessa mesma perspectiva, Balakian (2000) define decadência como a habilidade de transmitir, mediante imagens, o estado de espírito de inquietação misteriosa e metafísica e o lírico sentido do destino. Assim, ser decadente não implica uma questão moral, mas sim, metafísica, artística. O decadente é o arquétipo do homem amortalhado no mistério terreno, submetido ao destino e às forças terrestres sobre as quais não tem controle. Ele é marcado pelo excessivo

*ennui*, pela aguda sensibilidade, pelo olhar enclausurado e pela tendência de reduzir a vida à inação e ao sonho. E assim o é quando pressente a morte – a grande intrusa –, a passagem do tempo, o *fin de siècle*.

A consciência realista da morte como lei inelutável assombra a humanidade desde os seus primórdios. Embora, a morte, nos vocabulários arcaicos, não exista como um conceito, ela, desde então, encerra a ideia de aniquilamento do ser. Dessa forma, a morte está diretamente ligada à perda da individualidade. Porém, a dor, o terror e a obsessão provocados por essa ideia aumentam à medida que a afirmação do indivíduo se coloca como motor propulsor da evolução e do progresso da civilização. Essa colisão do indivíduo com a morte é determinada pela recusa da lei da natureza, é fruto da inadaptação do indivíduo humano à sua própria espécie.

Se o Romantismo se recusa a acreditar que o ser humano é apenas uma peça da grande máquina que é o universo, o Simbolismo também renega o determinismo darwiniano, e recoloca o indivíduo no centro do mundo. Dessa forma, a morte, enquanto ideia de aniquilamento da individualidade, leva os artistas a uma crise metafísica e espiritual, e, sendo assim, muitos se refugiam na religião que traz na crença da imortalidade, a ideia de salvação: a sobrevivência da individualidade depois da morte do corpo.

Sendo este artista altamente consciente dessa crise espiritual, ele é, muitas vezes, compelido a converter-se a uma religião e a redescobrir Deus, ora por causa de sua alma, ora para salvar sua arte de um estado de exaustão.

Dessa forma, o tema central do simbolismo se faz na luta contra o vazio quando se visualiza o poder da morte sobre a consciência da individualidade.

Se a característica dos românticos era procurar a experiência – no amor, nas viagens, na política – e lutar e desafiar a sociedade da qual eles se sentiam inimigos, os simbolistas, ao contrário, desligam-se da sociedade e permanecem alheios a ela, não lutando para afirmar sua vontade pessoal. No que toca a esse aspecto, o Simbolismo se aproxima mais do Naturalismo e se opõe ao Romantismo: assim, quando o simbolista projeta sua ideia de destino, se aproxima do naturalista que acredita que o ser humano é determinado pelo meio e condições em que vive. O que garante o afastamento do poeta da sociedade: com a consolidação da burguesia no poder e o conseqüente apogeu da sociedade capitalista e utilitária, parecia inútil ao poeta opor-se-lhe, e assim ele se afasta dessa sociedade hostilizando-a. E “[...] fazia quanto pudesse para ignorá-la, para manter a imaginação inteiramente livre.” (WILSON, 2004, p.189).

## O Teatro Simbolista

Ao contrário do teatro realista-naturalista que predominava nos palcos da época e cuja estrutura dramática se baseava nos princípios aristotélicos de unidade de tempo, ação e espaço, o teatro simbolista não focalizava a peripécia das personagens (suas ações físicas), mas seus conflitos e crises interiores; assim, se lançava mão da sinestesia no palco, a forma, a cor, o gosto, os perfumes (que eram ejetados no ar) anunciavam as correspondências feitas pelo homem de maneira a se consagrar a comunhão entre o mundo real e o ideal. Dessa forma, no teatro simbolista, nenhum objeto é decorativo, ele está ali para exteriorizar uma visão, sublinhar um efeito, desempenhar um papel tanto quanto a interação das luzes e sons que enfatizam as correspondências entre o físico e o espiritual.

E é assim que nasce o conceito de teatro-santuário. Lugné-Poe, grande diretor da arte teatral francesa, reconheceu a necessidade de um novo conceito de teatro, e preparou terreno para o teatro simbolista ao acostumar suas audiências a um teatro santuário: **mais um lugar de meditação do que para predicação**; tem-se, desse modo, a apologia do silêncio – mais poderoso do que a tagarelice do teatro convencional –, as interrupções verbais representam a indefinição e a não resposta às grandes questões e mistérios da vida que na escrita poética apareciam representadas por folhas em branco.

Apesar dos esforços de diretores e cenógrafos em apresentar as peças simbolistas como manifestação de um teatro de arte, o teatro simbolista não pode gozar de ampla apreciação e é considerado um ramo ou uma parte da poesia. Além do despreparo dos espectadores em aceitar o teatro como um novo templo de meditação e a peça como o texto de uma nova liturgia, Balakian (2000) aponta três aspectos em que esse teatro “falha” em relação ao teatro convencional, ocasionando a não receptividade do público: a não caracterização dificultando as oportunidades de interpretação; a falta de crise e conflito no drama simbolista; a ausência da exposição de um conteúdo ideológico capaz de promover a catarse no público.

Ora, se o objetivo do teatro simbolista era justamente revolucionar o teatro convencional trazendo uma linguagem inovadora para o palco, o que Balakian (2000) aponta como “falhas” pode até serem os aspectos responsáveis pela não aceitação do público, ainda habituado à linguagem aristotélica do teatro convencional, porém elas são, na verdade, as grandes contribuições do teatro simbolista para a posterioridade.

## Villiers de l'Isle-Adam: o homem e o dramaturgo

Filho único do marquês Joseph-Toussaint e de Marie-Françoise Le Nepvou de Carfot, Jean-Marie-Mathias-Philippe-Auguste, o conde de Villiers de l'Isle-Adam, nasceu em Saint-Brieuc, França, em 07 de novembro de 1838. Em 1846 é pronunciada a separação de bens que sua mãe, diante das extravagâncias financeiras do marquês, pedira em 1843. A partir dessa data a família passa a viver à custa da Senhorita Kérinou, tia-avó de Villiers, que posteriormente financiará alguns de seus projetos literários. Até 1855, Villiers faz seus estudos como aluno interno e externo e, também com preceptores eclesiásticos, sem, contudo, chegar ao “*baccalauréat*”. Entre 1855 e 1858, é conduzido pela família a Paris onde frequenta teatros, cafés e sonha tornar-se autor dramático. É em 1859 que a família se instala definitivamente na capital e Villiers se introduz nos meios literários. Conhece então Baudelaire, Alexandre Dumas e pintores tal como Courbet e Manet, e começa a frequentar círculos literários e ocultistas. Em 1869, depois de publicar “Claire Noire”, Villiers encena sua peça “La Révolte” que seria um fracasso. Em 1872, aparecem publicadas na revista *La Renaissance littéraire et artistique* as duas primeiras partes de *Axël*, em outubro de 1882, ele publica uma parte do “Mundo Oculto” e em 1884, uma parte do “Mundo Passional” em “*La Vie Militaire*”.

Assim, *Axël* começou a ser concebida quase vinte anos antes de sua encenação em 1894 e uma única versão completa aparecerá publicada na revista *La Jeune France* em 1885-1886. Em 1887, Villiers trabalha ainda sobre a obra. Doente, ele será hospitalizado em 12 de julho e morre dia 18 de agosto de 1889.

Considerado um dos principais autores da segunda metade do século XIX, no domínio teatral, ele contribuiu de maneira fulcral para o estabelecimento da estética simbolista, visto seu desejo de reformar o gênero estabelecendo um teatro metafísico de cunho filosófico, assim como cita Alan Raitt (1986, p.58):

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

Geneviève Jolly (2002), em *Dramaturgie de Villiers de l'Isle-Adam*, afirma que apesar de toda a sua vida Villiers de l'Isle-Adam, renomado “*conteur*”, ter se consagrado à produção dramática, ele permanece um dramaturgo desconhecido e considerado “menor”. No entanto, no domínio teatral, foi o mais inventivo na

sua época (como o reconhecem seus contemporâneos, o poeta dramático belga Maurice Maeterlinck e o célebre poeta francês Stéphane Mallarmé), pois foi um dos desbravadores do “*théâtre de la parole*” e levou às últimas consequências a *Gesamtkunstwerk*, o projeto wagneriano de fusão das artes.

Em Villiers, a concepção do teatro, longe de corresponder àquela de um “gênero” estritamente codificado, é aquela de um modo de expressão aberto, multiforme e atípico. É talvez aí que ele seja o mais criativo com relação às produções teatrais da época: Villiers procurou reformar profundamente sua linguagem dramática. (JOLLY, 2002, p.19, tradução nossa, grifos do autor)<sup>1</sup>.

Todavia, esse tipo de teatro não obteve sucesso com o público, ainda muito apegado aos moldes tradicionais da dramaturgia, e Villiers foi muito criticado por seu estilo diletante e “*phraseur*”. *Axël*, por exemplo, teria sido concebido primeiramente para a cena, mas visto o fracasso de *La Révolte* (1870) e de *Le Nouveau Monde* (1880), ao ser concluído, destinar-se-ia mais à leitura, daí a classificação da obra em poema dramático em prosa. Dessa forma, Villiers renuncia ao palco e insiste na leitura de suas peças mesmo mantendo todas as indicações cênicas.

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

Avessa ao materialismo e ao positivismo em voga no final do século XIX, a obra villieriana tem como marca indelével o desejo de ascense, de sublimar a realidade tangível com propósito de atingir o Absoluto, reivindicando assim, uma nova modalidade de teatro, a do teatro filosófico de cunho idealista. Como foi anteriormente citado, essa modalidade foi alcunhada pelo renomado diretor de teatro Lugné-Poe de **teatro santuário**, fazendo menção a um espaço de

---

<sup>1</sup> « Chez Villiers, la conception du théâtre, loin de correspondre à celle d'un 'genre' strictement codifié, est celle d'un mode d'expression ouvert, multiforme et atypique. C'est peut-être là qu'il est le plus créatif par rapport aux productions théâtrales de l'époque : Villiers a bien cherché à réformer en profondeur son langage dramatique. » (JOLLY, 2002, p.19, grifos do autor).

meditação; o que vem divergir da concepção de teatro da sociedade francesa da época, habituada às sisudas regras do teatro clássico que imperou absoluto por séculos na França.

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

Poema dramático, teatro em versos ou drama poético são designações que testemunham a relação fluante entre teatro e poesia. Nos meios literários do século XIX, as fronteiras tradicionalmente estabelecidas entre os gêneros são demolidas e na obra dramática se faz ecoar a linguagem do romance e a poesia, uma vez que a estética simbolista proclama a *arte total*, ou seja, a não divisão da literatura em gêneros distintos: “O teatro de Villiers se inscreve nessa mutação, como o mostram a busca de uma forma entre as formas teatrais preexistentes, a contaminação da escrita dramática por aquelas do romance e do poema ou, ainda, a disfunção do diálogo ou da relação inter-humana no presente.” (SZONDI, 2001, p.18).

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

Os simbolistas, a exemplo de Villiers, alargaram as fronteiras tradicionalmente estabelecidas entre os gêneros literários e colocaram a poesia em cena: a palavra poética torna-se, assim, fundadora da teatralidade, uma vez que dela nasce o ritmo do discurso: “A palavra poética impõe a escuta [...] ela supõe uma reapropriação do texto por aquele que o ouve e obriga a ouvir não somente por trás e além das palavras, mas, antes, as próprias palavras.” (JOLLY, 2002, p.69, tradução nossa)<sup>2</sup>.

Em Villiers, o discurso dramático é calcado na escolha do léxico de modo a produzir sensações ao invés de reportá-las: verifica-se uma abundância de imagens, sobretudo metafóricas, provenientes de associações lexicais ricas de sentido, de adjetivos cuidadosamente empregados além do trabalho com a sonoridade e com o ritmo do discurso. Por essa razão, ele é extremamente zeloso com a *mise en page* do seu texto (títulos, epígrafes, parágrafos) e com as

---

<sup>2</sup> «La parole poétique impose l'écoute [...] elle suppose une réappropriation du texte par celui qui l'entend et oblige à entendre non seulement derrière et au-delà des mots mais d'abord les mots eux-mêmes.» (JOLLY, 2002, p.69).

suas indicações cênicas exigindo uma elaboração interpretativa tanto do leitor quanto do espectador. Assim, o trabalho linguístico efetua-se simultaneamente em vários planos, como foi anteriormente citado, conjugando imagens verbais e materiais. A palavra poética é também reivindicada uma vez que ela, ao restituir a dimensão interior do discurso dos personagens, de modo a fazer vir à tona até seus desejos e pensamentos mais secretos, resgata o lirismo do teatro e faz emergir o psiquismo do ser humano, antes aprisionado ao seu invólucro material. O lirismo, além disso, libera o dramaturgo da forma dramática canônica abolindo as unidades de tempo, de ação e de espaço e estabelece uma nova configuração na qual o centro gravitacional é o “eu-lírico”.

Esse teatro exige, assim, a palavra poética não somente porque é por meio dela que se funda a obra de arte, mas também porque é a única capaz de restituir a dimensão interior do discurso dos personagens, então inaptos a se comunicar. O recurso ao monólogo, aos devaneios conota essa emergência do psiquismo, da subjetivação do diálogo uma vez que a palavra assim como a arte não tem mais como finalidade comunicar, mas sugerir selando desse modo, a crise do drama, reflexo da crise da representação do século XIX, representada em termos estéticos pelo Simbolismo.

## ***Axël* e o teatro simbolista**

*Axël*, de Villiers de l'Isle-Adam, publicado em 1890, é tido como uma espécie de longo poema dramático em prosa que antecede o simbolismo pré-anunciando os elementos da nova estética, já que nele ainda se encontram elementos do teatro romântico.

A sua trama discorre sobre o Conde Axël de Auërsperg, um jovem aristocrata que vive em um castelo velho e isolado no coração da Floresta Negra, onde se entrega ao estudo da filosofia hermética dos alquimistas e está sendo preparado por um adepto rosa-cruz para revelação dos últimos mistérios desta seita. Esse castelo sepulta seu próprio segredo: quando o exército de Napoleão havia ameaçado Francforte, o povo da região trouxera ouros, joias e outros valores depositados no Banco Nacional e decidira enviar esse tesouro, sob escolta chefiada pelo pai de Axël, para um lugar secreto de sua custódia; porém, alguns infames funcionários do governo haviam planejado assassinar o conde e apoderar-se do tesouro, de modo a fazer parecer que ele se deixara apanhar pelos franceses. O Conde, todavia, antes de sucumbir à traição, tivera tempo de ocultar o tesouro em alguma parte de sua vasta propriedade,

comunicando o segredo a uma única pessoa, sua esposa que morreu sem revelá-lo. Entrementes, o segredo do paradeiro do tesouro foi descoberto, num *Livro de Horas* que pertencera à mãe de Axël, por Sara, uma jovem fidalga francesa, que fora posta no convento ao qual o livro havia sido doado. A moça leva a cabo uma fuga audaciosa e acha o caminho do castelo de Axël, onde este lhe oferece pousada para a noite. Sara aguarda até o momento em que julga estarem todos adormecidos, e desce, então, às ocultas, para a cripta subterrânea do castelo onde estão os túmulos da família e lá localiza o tesouro; contudo, ela se dá conta de que Axël estivera a espreitá-la e, num ato de desespero, saca uma arma e dispara contra ele dois tiros que o atingem de raspão. Axël tenta imobilizá-la, mas, no momento em que ele a agarra, ambos ficam embevecidos com a beleza um do outro e se apaixonam. Sara lhe revela ser também da rosa-cruz e conta que sua fuga do convento fora assinalada pelo florescimento da rosa mística. Os dois se abraçam num êxtase profundo que revela o encontro de dois espíritos altaneiros e Sara o convida a viajar e descobrir o mundo, porém, o seu amante recusa dizendo que a realidade nada lhes podia oferecer a não ser tédio e frustração e ele a persuade que o suicídio é o único ato legítimo de liberdade e que só depois da morte seus espíritos poderiam se consumir de Amor; assim, bebem uma taça de veneno e morrem num arroubo.

Na verdade, a peça deriva de uma fonte sueca – *Axël* escrito por Isaiás Tégner em 1825 e traduzida para o francês em 1867. A semelhança entre as duas peças salta à vista: os protagonistas, cujos nomes intitulam as obras, são órfãos, educados por tutores para as artes da guerra, preferem a meditação à ação, ambos têm a natureza sensível que os faz preferir a vida na floresta à corte, o silêncio de seus pensamentos à conversação com outros seres. De modo inesperado, ambos encontram uma donzela exótica que quer afastar o herói de seu austero meio. Porém, se na versão sueca, essa donzela é Maria, na versão francesa, ela é Sara. Se na primeira é uma morte acidental que estraga a felicidade do casal, na segunda, os amantes se suicidam, visto que o suicídio é o único ato voluntário de que o ser humano é capaz. Assim, se na versão sueca reina o espírito romântico, na versão francesa o espírito decadente é incorporado pelo protagonista.

Embora a peça de Villiers não tenha todas as marcas estruturais do teatro simbolista, o que a caracteriza como tal é a sua estaticidade, o seu estado de espírito sombrio, seu tom sepulcral que sugere a obsessiva preocupação com a morte. Villiers transforma assim Axël na síntese do espírito simbolista, uma

figura universal que reflete a condição humana de muitos artistas que viviam no final do século XIX e meados do século XX.

Quanto a sua estrutura, *Axël* tem exposição, crise e desfecho e as personagens recorrem ao discurso direto e a monólogos claros, porém, como já fora anteriormente citado, a peça é simbolista não em função de sua estrutura dramática, mas, de seu espírito decadente que se manifesta em *Axël*, herói simbolista por excelência: “[...] 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 alegóricos e têm mais representatividade que força sugestiva.” (BALAKIAN, 2000, p. 580).

A obra divide-se em quatro partes: a 1ª parte “O Mundo Religioso”, a 2ª parte “O Mundo Trágico”, a 3ª parte “O Mundo Oculto” e a 4ª parte “O Mundo Passional”. Na verdade, a obra deveria contar com uma quinta parte que se chamaria “O Mundo Astral”, porém, o autor falece e a deixa inacabada.

Na primeira parte - “O Mundo Religioso” - que conta com uma divisão em nove cenas – três personagens se destacam (Sara, a Abadessa, e o Arcediago) e contracenam na capela de uma velha abadia. A abadessa, responsável pelas práticas do convento, denuncia o caráter demoníaco da noviça cujo temperamento serviu a profanar as regras às quais foi subordinada; assim, a abadessa propõe ao Arcediago a consagração definitiva de Sara a Deus. Assim é feito e quando ele propõe à noviça sua total entrega ao mundo religioso ela diz que não, causando grande escândalo. Para puni-la, o Arcediago a condena ao claustro de onde ela foge.

Embora ela seja a personagem principal da primeira parte, Sara é apresentada ao público pelas falas da Abadessa e do Arcediago como uma órfã de origem aristocrática que foi confiada aos cuidados da própria Abadessa, enquanto responsável pelo convento. Desde criança seu caráter obscuro se manifesta aos olhos de todos:

A Abadessa: [...] Lembrai-vos, Sara. Vosso pai e vossa mãe, perto da morte, convocaram-me a seu castelo para vos confiar a mim. Há sete anos viveis neste claustro, livre como uma criança em um jardim. Entretanto, as brincadeiras de criança vos foram sempre estranhas e eu jamais vos vi sorrir. O que pode significar uma natureza tão estudiosa e tão solitária? (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2006, p.16).

E assim nos é introduzida a protagonista: jovem de 23 anos, de estonteante beleza, de uma natureza hermética, quase impenetrável e “dotada do dom

terrível: a Inteligência”. Apesar da sua participação nesse primeiro momento se limitar às encenações sem participação ativa nos diálogos, com exceção da cena VI / II “A Renunciante”, com o seu retumbante “não”, ela está onipresente em todas as cenas. Sua presença é sempre cercada por uma atmosfera sombria, ora refletida pelo próprio cenário – a capela de uma velha abadia, o claustro, ora pela sua própria natureza obscura: “A Abadessa: Minha filha, sois uma lâmpada em um túmulo.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2006, p.14).

A sua natureza, de uma obscuridade quase demoníaca, provoca suspeitas e assim, é vigiada de perto pela Abadessa, que deste modo, descobre em meio às suas vastas leituras, a relação entre sua família e a dos condes de Auërsperg (família de Axël) e o pergaminho do livro de Horas que Sara viria a queimar. Por conta de todos esses eventos, a Abadessa confessa ao Arcediago suas inquietações e o convence a ordená-la, assim os preparativos são feitos, simbolicamente na noite de Natal. Num primeiro momento, a impassibilidade de Sara faz o leitor tomá-la como um ser submisso, principalmente quando ela assina um documento renunciando a todos os seus bens, porém, na Cena II, ao ver a irmã Aloyse, que encarna a figura da santidade, se deixar envolver pela beleza de Sara, a Abadessa desconfia de seu silêncio e confia ao espectador o quão perigosa ela é: “A Abadessa: Está feito! A criança já prova a embriaguez e os regozijos do Inferno! Sedução dos anjos das trevas! A excessiva, a perigosa beleza de Sara perturba e inquieta com seu escândalo este coração eleito.” (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2006, p.18).

Sara é, então, revelada como “o anjo das trevas” que perturba e seduz tal como Eva no Jardim do Éden. Essa relação com Eva do Livro dos Gênesis se confirma quando, na Cena VI que mostra a cerimônia de ordenação, o Arcediago conclama Sara a pronunciar seus votos:

O Arcediago: Agora, Eva-Sara-Emanuèle, princesa de Maupers, lembrai-vos da força das palavras juradas frente aqueles que representam o Senhor, aqueles cuja injunção o Verbo transforma em carne. Pronunciai, portanto, livremente, os votos supremos que engajam vossa alma. (VILLIERS DE L’ISLE-ADAM, 2006, p.36).

A denominação Eva-Sara-Emanuèle remete às personagens do mundo religioso cristão e parece indicar os caminhos pelos quais a protagonista tem que trilhar para alcançar a redenção. Se Emanuèle é a forma feminina de Emanuel que significa “Deus Convosco” e que, em um primeiro momento, deveria ser o nome de Jesus, Eva, como é sabido, é a encarnação do pecado. Se de um

extremo se encontra o pecado; do outro, encontra-se a redenção. E é o que é proposto a Sara, mas, ela o recusa categoricamente.

Sara, por sua vez, configura-se também na galeria das personagens bíblicas. Do hebraico, Sara quer dizer “princesa” e num sentido mais amplo “aquela que domina”. Se no Antigo Testamento ela é conhecida como a esposa submissa de Abraão que renunciou à sua vida de confortos para acompanhá-lo a pedido de Deus, a história bíblica revela que Sara era, também, uma mulher bela e de uma sapiência ardilosa. Inconformada com sua esterilidade ela convence o marido, a despeito das ordens divinas, a engravidar uma escrava cujo filho lhe seria entregue. Com este ato, Sara compromete a linhagem santa e a descendência de Abraão.

Dessa forma, a Sara de *Axël* dialoga com a Sara bíblica já que as duas têm como característica um paradoxo: a submissão (que ficará mais latente na Sara de *Axël* no final da peça) e o poder de corromper.

Na segunda parte - “O Mundo Trágico”, dividido em onze cenas – dois personagens se destacam: Axël de Auërsperg e o Comendador Kaspar de Auërsperg, primo de Axël, e ambos contracenam nas dependências de um velho castelo que é situado na região da Floresta Negra (que, como faz lembrar a tradutora, fica a oeste da Alemanha Meridional e não no leste da Alemanha setentrional como indica a rubrica). Porém, eles são apresentados ao espectador por meio do diálogo entre os serviçais do castelo. Axël é apresentado como um jovem destemido e admirado por toda população das cercanias do castelo e ao mesmo tempo como um jovem solitário e introspectivo: “Gotthold: Ele, que se priva de todas as alegrias de sua idade! Que usa seus melhores anos para velar, lá, na torre, e tantas noites! Sob as luminárias de estudo, curvado sobre velhos manuscritos, em companhia do doutor!” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2006, p.59). Por outro lado, os mesmos serviçais apresentam o Comendador como uma pessoa astuta e extremamente calculista:

Gotthold (atijando o fogo): [...] vinte anos se passaram sem que o ‘responsável se preocupasse com a criança’. Foi necessária esta circunstância de herança, interesses, para lembrá-lo, lá embaixo, na corte da Prússia, que seu primo, o conde Axël de Auërsperg, príncipe germânico e, ainda mais, chefe do ramo mais antigo, vivia sozinho, com servidores muito velhos, em um castelo em ruínas, perdido no meio da Floresta Negra. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2006, p.56).

Na cena V, em um monólogo, o Comendador confia ao espectador suas intenções junto a seu primo e confirma, então, as impressões dos serviços do castelo:

O Comendador (sozinho): [...] estou certo de que, bem dirigido, o conde Axël de Auërsperg poderia me conquistar, junto ao rei, certas influências... de uma utilidade muito apreciável; este velho *affaire* do seu pai e dos Tesouros está tão esquecido (Depois de um silêncio). Oh! Minha velha ambição, sempre decepcionada até o presente! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2006, p.73).

No final da cena VI, o Comendador contracena com Axël, que é apresentado ao espectador como um jovem de “uma admirável beleza viril” e de uma “possante força física” contrastando com seu rosto “de uma palidez radiosa” e de “uma expressão pensativa”. Acusando Axël de misantropia e na tentativa vã de enganá-lo com os prazeres ilusórios que trazem a vida mundana, o Comendador lhe oferece “um mundo de festas, de luxo e de amores” e, num tom imperativo, conclama-o a descer de sua torre, a deixar seu exílio, e aproveitar a vida:

O Comendador: Sai desse túmulo obsoleto! Tua inteligência necessita de ar. Vem comigo! Eu te guiarei, lá embaixo, na corte, onde a própria inteligência não é nada sem conduta. Deixa aqui as quimeras! Anda sobre a terra, como cabe a um homem. Faz-te temer. Torna-te poderoso. Mão leve! É preciso ter sucesso! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2006, p.100).

Não se contendo diante da impassibilidade de Axël durante todo seu discurso, ele traz à tona o assunto do Tesouro de maneira a propor-lhe um trato que beneficiaria financeiramente a ambos. Axël, indignado diante da frieza de seu primo frente a um Tesouro que lhe trouxe tantas tristezas, se ofende com tal proposta e convida-o para um duelo no qual o Comendador morre tragicamente. E assim, o título que nomeia essa segunda parte da obra, Mundo Trágico, salta aos olhos do leitor-espectador já que ele remete de maneira anafórica ao seu final. Porém, ao pensar na definição de tragédia, pode-se perceber, grosso modo, que ela se caracteriza pela presença de um conflito entre uma personagem e algum poder de instância maior. Diante disso, tal duelo, em uma análise mais detida, poderia figurar o embate entre a realidade, personificada pelo Comendador (“Eu me chamo *a vida real*”, ele proclama, Cena IX, p.100), e o mundo dos Sonhos, terreno onde vive Axël.

Bem aos moldes do discurso de Villiers, em que o duelo é travado por palavras tão cortantes e afiadas quanto as espadas que eles têm à mão, o mundo dos Sonhos supera e vence o mundo real, tomado como um antro da corrupção da alma humana; ao matá-lo, a realidade é condenada a ser ignorada.

Axël: Eu vou eliminar-te sem cólera, como se tira pedra do caminho, sem que tua morte interrompa, em meu espírito, o curso de um só destes pensamentos – mais elevados que estes que nos ocupam – e que te são desconhecidos. Tu és nada e eu te nego, sem temer um só remorso. Eu não te quero, eu não te enxergo. Para mim, és inanimado: és a eterna mariposa que, por si mesma, correu destruir-se na eterna chama. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2006, p.127).

Na terceira parte - “O Mundo Oculto” cuja divisão se dá em três cenas – Mestre Janus e Axël, respectivamente mestre e discípulo das ciências ocultas, estabelecem um duelo, porém dessa vez, um duelo de ideias.

Janus, na mitologia greco-romana, é o deus dos portais e transições, inícios e fins. Também é associada a ele a mudança entre a vida primitiva e a civilização, o obscurantismo e a ciência, o campo e a cidade e as cerimônias de mudança durante a vida dos mortais. O Mestre Janus da peça dialoga com o deus da mitologia clássica e toma Axël, desde a infância, como um discípulo das Ciências Ocultas de modo a prepará-lo para o sacerdócio. Axël, porém, perturbado com a intervenção do Comendador, sente a lei da gravidade que o atrai para o mundo real e, assim, questiona sua escolha e a preparação à qual ele é submetido pelo Mestre.

Axël: A Vida clama por minha juventude com mais força que estes pensamentos muito puros para a idade do fogo que me domina! Esta morte me escandalizou... o sangue talvez.... Não importa! Eu quero romper essa cadeia e gozar a vida! ... (Ele sonha). (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2006, p.146).

Mestre Janus, sempre **impassível**, tenta mostrar a seu jovem discípulo que ele está prestes a passar por uma prova suprema, resultado da confrontação de duas vias: o ideal divino e a verdade humana. Assim, ele apela à consciência de Axël:

Mestre Janus: Sê a privação! Renuncia! Liberta-te. Sê a tua própria vítima! Consagra-te sobre os braseiros do amor da Ciência - augusta para aí morrer, como asceta, as mortes das fênices [...] 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, 2006, p.153).

Todavia, Axël, seduzido pela ilusão de viver e renegando o niilismo do qual ele sempre foi adepto, sentencia na Cena I, parte II (cujo nome é *O Renunciador*):

Axël: A Ciência constata, mas não explica: é a filha mais velha das quimeras: todas as quimeras são, portanto, como o mundo – a mais antiga! Qualquer coisa mais que o Nada... (Bruscamente). Ah! Que me importa! É muito sombrio! Eu quero viver! Eu quero não mais saber! O ouro é o acaso, aí está a palavra da Terra. Esferas de Eleição sagrada, já que vós também sois apenas possíveis, adeus! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2006, p.154).

Constatando que a realização da quimera só era possível pela vontade própria de seu discípulo, Mestre Janus, pergunta-lhe: “Aceitai a Luz, A Esperança e a Vida?” Ao que reponde, “depois de um grande silêncio: Não”

Como aponta a tradutora da obra em questão (na nota de rodapé da página 145) muitos dos diálogos dessa parte referem-se às obras de Eliphaz Lévi (1810-1875), grande estudioso do ocultismo moderno. Segundo ele, na sua obra *Dogma e Ritual da Alta Magia* (1896), a preparação do mago, remetendo àquela de Axël, deveria seguir certos preceitos – sobriedade, castidade e impassividade diante de qualquer tipo de preconceito e terror - que se assemelham aos da filosofia de vida até então por ele defendida.

Esta cena, que traz um sentimento de *déjà vu*, já pré-anuncia a presença de Sara, uma vez que ela fora submetida à mesma questão em ocasião de sua ordenação, ao que ela também responde um categórico **não**. Ora, se Sara renega o Mundo Religioso ao qual ela fora submetida e enclausurada, Axël o faz com o seu Mundo Obscuro.

A quarta parte - “O Mundo Passional” que conta cinco cenas – é protagonizada por Sara e Axël. E o encontro dos dois também é precedido por um duelo, físico, que levará a uma paixão arrebatadora, que por sua vez, transformar-se-á em Amor Supremo. Assim declara Axël diante da beleza estarrecadora de Sara:

*Axël* de Villiers de L'Isle-Adam e o teatro simbolista no fim do século XIX

Axël: A terra me desafia e me tenta com a tua aparição [...]. Maldita és tu, já que fostes a tentadora que perturbou, pela magia de tua presença, suas velhas esperanças. De agora em diante, eu o sinto, saber-te no mundo me impedirá de viver! É porque tenho sede de contemplar-te inanimada... e - que possas ou não compreendê-lo – é para esquecer-te que eu me transformarei em carrasco! (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2006, p.180-181).

O protagonista, perante seu conflito, que aqui aparece sob a dicotomia paixão e Amor, escolhe o Amor, e, para tanto, necessita da morte para poder vivê-lo plenamente. Desse modo, contrariando todos os sonhos de viagem e a sede de viver de Sara [“Far-te-á embaixador de algum reino longínquo e me farás visita em Sabá” – (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2006, p.194)], ele opta por não os realizar:

Axël: Todas as realidades, amanhã que serão elas em comparação às miragens que acabamos de viver? [...] 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 tarda a melancolia? [...]. Viver? Os criados farão isso por nós. (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2006, p. 198-199).

E Sara responde ao convite: “Eu te seguirei na noite desconhecida!” (VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, 2006, p.201). E ambos optam pelo suicídio na segunda parte da última cena, nomeada *A Opção Suprema*.

Assim, esses dois espíritos eleitos sucumbem à lei própria de suas matérias, àquela contrária à da gravidade, a da ascensão. Eles renunciam ao desejo da carne, à “volúpia de viver”, para se lançarem no infinito. Sendo assim, a quinta parte que levaria o nome de Mundo Astral simboliza a ânsia de alcançar o Amor, O Infinito, A Luz e a Verdade.

## Conclusão

Villiers de l'Isle-Adam viveu em uma época impregnada pelo materialismo e o racionalismo advindos dos ideais de progresso e da nova ordem econômica e social que se instaurava, o capitalismo; Villiers travou uma batalha contra essa tendência uma vez que acreditava que o ser humano não era só composto de razão, mas também, de imaginação e emoção. Amplamente influenciado pela filosofia neoplatônica das correspondências (irradiada pela poética baudelairiana), ele procurava a essência através das aparências, de modo a

transcender o mundo sensual, palpável para chegar ao mundo Ideal, e é por isso que suas obras têm um caráter ascético, de elevação, contrariando o ideário da época. Axël, assim é tomado como protótipo desse homem, cindido entre o céu e a terra, e que acaba por preferir o céu.

Mais do que um mero escapismo, ou uma apologia à alienação, a obra vem anunciar a ruptura com um mundo impregnado de valores materialistas que coisificam o homem e, finalmente, reivindica a palavra poética como estandarte dessa revolução.

O poeta dramático dela se serve, pois ela não pressupõe um simples leitor/espectador, mas se faz comunicar somente para aqueles que o podem e/ou o querem realmente escutar. Os personagens, assim, são médiuns que, ao invés de interpretar, criam um novo espaço e um novo tempo com ajuda de elementos não verbais como a iluminação, a música, os gestos, etc. Atualizada ou não em forma de espetáculo, a linguagem não deixa de incorporar elementos poéticos que a tornam atemporal. Nesse intento, a linguagem villieriana, sempre sonora e rica, funda um novo teatro, o teatro poético que concerne ao mesmo tempo o texto e sua representação: “A preocupação de Villiers nunca foi de fazer rir ou chorar, ou mesmo de divertir, mas de ‘tocar’ o espectador nas suas profundezas e de o fazer viver, pela via do espetáculo, uma experiência completa, física e intelectual.”<sup>3</sup> (JOLLY, 2002, p.89, tradução nossa, grifo do autor).

### *Axël by Villiers de L'Isle-Adam and the symbolist theater in the late nineteenth century*

**ABSTRACT:** *In the late nineteenth century, the rules governing the artistic creation collapse and the artist experiences the crisis of representation once art no longer seeks to imitate nature but to wrest man of his earthly condition to elevate him towards the Absolute. Nevertheless, the society, attached to bourgeois and materialist values, does not share this longing so the artist exiles himself in his creation, his ivory tower. Poetry is, therefore, claimed as the way of conducting to this Absolute. In drama, poetry establishes a new kind of theater, which no longer has the intention to communicate, but to suggest. The line between arts merges so theater seeks to become a temple of meditation. Then, there comes Axël, written by the French writer Villiers de L' Isle-Adam. Classified as a dramatic poem in prose, Axël reverberates all these questions aesthetically worked by the Symbolist-Decadent movement and its protagonist becomes*

---

<sup>3</sup> «La préoccupation de Villiers n'a jamais été de faire rire ou pleurer, ou même de divertir, mais de « toucher » le spectateur au plus profond de lui, et de lui faire vivre, par le biais d'un spectacle, une expérience complète, physique et intellectuelle.» (JOLLY, 2002, p.89, grifo do autor).

*Axël* de Villiers de L'Isle-Adam e o teatro simbolista no fim do século XIX

*the prototype of the hero who takes refuge in the ivory tower and prefers inaction to life, turning away from the pettiness of bourgeois society.*

**KEYWORDS:** *Symbolism. Drama. Villiers. Axël.*

## REFERÊNCIAS

BALAKIAN, A. **O Simbolismo**. Tradução de José Bonifácio A. Caldas. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

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

MORIN, E. **O homem e a morte**. Tradução de João Guerreiro Boto. Lisboa: Publicações Europa-América, 1970.

RAITT, A. W. **Villiers de l'Isle-Adam et le mouvement Symboliste**. Paris: J. Corti, 1986.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno [1881-1950]**. Tradução de Luis Sérgio Repa. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

VILLIERS DE L'ISLE-ADAM, A. comte de. **Axël**. Tradução de Sandra M. Stroparo. Curitiba: Editora da UFPR, 2006.

WILSON, E. **O Castelo de Axël**: estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Tradução de José Paulo Paes. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.



