

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

Mayquel Ferreira Eleuthério

*A adaptação da História à Tragédia: veracidade e verossimilhança em La Pratique
du Théâtre, de François Hédélin d'Aubignac*

Porto Alegre

2013

Mayquel Ferreira Eleuthério

*A adaptação da História à Tragédia: veracidade e verossimilhança em La Pratique
du Théâtre, de François Hédélin d'Aubignac*

Trabalho de conclusão de curso apresentado
como requisito parcial para a obtenção do
título de Licenciatura em História, pelo cur-
so de história da Universidade Federal do
Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Marshall

Porto Alegre

2013

Mayquel Ferreira Eleuthério

***A adaptação da História à Tragédia: veracidade e verossimilhança em La Pratique
du Théâtre, de François Hédélin d'Aubignac***

Trabalho de conclusão de curso apresentado
como requisito parcial para a obtenção do
título de Licenciatura em História, pelo cur-
so de história da Universidade Federal do
Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Francisco Marshall

Francisco Marshall (orientador)

Banca examinadora:

Fernando Felizardo Nicolazzi

Temístocles Américo Correa Cezar

Porto Alegre, 10 de dezembro de 2013

Agradecimentos

Agradeço à Universidade Federal do Rio Grande do Sul pelo acolhimento nesses anos de graduação, por me ter educado e iniciado minha formação acadêmica;

Ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas e à Faculdade de Educação, seus respectivos quadros técnico e docente, pela competência e atenção;

Aos demais setores da Universidade por que passei, que sempre me propiciaram serviço de qualidade e gratuito;

Aos professores que contribuíram de forma especial para minha graduação, pelo carinho e simpatia e pela qualidade ímpar das aulas: professora Cybele Crossetti de Almeida, professor José Augusto Costa Avancini e professora Carla Beatriz Meinerz;

Ao professor Francisco Marshall, orientador desta monografia, pela amizade, inteligência e solicitude;

Aos professores Fernando Felizardo Nicolazzi e Temístocles Américo Correa Cezar, por me darem a honra de submeter o presente trabalho a suas leituras;

À professora Deborah Blocker, da University of California – Berkeley, pela fecunda correspondência durante a pesquisa;

À minha família, pelo amparo em todos os momentos do curso;

E à Eduarda, pela inspiração, com um pequeno pedido de desculpas pela atenção que não pude dar durante a escrita deste texto.

*Mesdames et messieurs,
je suis bien votre très-humble et obéissant serviteur.*

*On ne peut guère lire l'histoire sans concevoir
de l'horreur pour le genre humain.
Voltaire, Dictionnaire Philosophique.*

RESUMO

Através da leitura da obra *La Pratique du Théâtre*, de François Hédélin d'Aubignac (1604 – 1676), e de fontes paralelas, este trabalho pretende analisar a adaptação do conhecimento histórico à tragédia conforme a proposta promovida pela monarquia francesa no primeiro século XVII. Pretende-se analisar as noções de mimese e verossimilhança que sustentavam a concepção dramática em um ponto de equilíbrio entre o conhecimento histórico e os imperativos políticos e morais de um contexto de progressiva institucionalização do saber pela monarquia.

SUMÁRIO

Capítulo 1 – Cultura e poder no século XVII francês

1.1 – A oficialização do saber sob o ministério de Richelieu _____	8
1.2 – O novo estatuto da arte e o ofício de escritor _____	11
1.3 – A institucionalização da arte teatral _____	15

Capítulo 2: Mimesis e arte poética

2.1 – O sentido de arte no século XVII _____	20
2.2 – A codificação da arte poética _____	22
2.3 – Mimesis, Verossimilhança e as regras da escrita teatral _____	25

Capítulo 3 – A tragédia histórica em *La Pratique du Théâtre*, de François Hédélin d’Aubignac

3.1 – A função do teatro na vida civil _____	29
3.2 – A operação mimética _____	31
3.3 – Verossimilhança e veracidade _____	33
- Considerações finais _____	40
- Referências bibliográficas _____	41

1 – Cultura e poder no século XVII francês

1.1 – A oficialização do saber sob o ministério de Richelieu

Este trabalho se dedica a estudar parte de uma importante etapa da instituição social e política do que se entende, hoje, por *literatura*, como conjunto de práticas socialmente reconhecidas e como representação. Embora não possamos pensar na produção cultural do século XVII usando os mesmos referenciais que usamos para a literatura a partir do século XIX, sabemos que o século clássico francês é povoado por debates que abrangem diversas questões relacionadas ao fato literário, como as balizas morais da representação ficcional, sua relação com o conhecimento histórico, as estruturas internas do texto e sua relação política com o público. Durante as três primeiras décadas do século, as formas do drama estão em vias de consolidação, a discussão sobre as formas e funções do teatro na vida civil ganha cada vez mais protagonismo nos círculos intelectuais. A instituição monárquica promove o teatro e, ao mesmo tempo, institucionaliza suas práticas, estabelecendo as regras da representação através de uma reinterpretação de conceitos retirados à Antiguidade, sobretudo aristotélicos e horacianos.

A promoção do teatro e a discussão em torno das formas ideais dos gêneros é parte de um gesto mais largo associado ao fortalecimento progressivo da monarquia na França. A história do estabelecimento da monarquia absoluta francesa é estreitamente relacionada à promoção de uma cultura oficial e o estabelecimento de uma normatividade sobre as formas de expressão do saber.

O processo de fortificação da monarquia envolve uma mística, que, segundo Marcos Antônio Lopes, é análoga à união espiritual que a cristandade experimenta num corpo cuja cabeça é Cristo: os súditos estão atados moral e politicamente ao corpo da república, encabeçada pelo Príncipe (LOPES, 1994, p. 21). O Príncipe é venerado em seu corpo simbólico, ao qual é atribuída toda justiça e todo saber (BURKE, 1994, p. 20). Os saberes autenticados e exercidos por esse corpo simbólico configuram o sistema fechado que é a cultura palaciana e que, a partir das décadas críticas do início do século XVII, passam a definir a própria França (ELIAS, 1986, p. 55).

O reinado de Luís XIII (1610 – 1643), protagonizado por seu ministro Armand Jean du Plessis, Cardeal de Richelieu (1585 – 1642), foi uma etapa decisiva na constituição de uma cultura a serviço da monarquia. A grande preocupação em manter o controle sobre a arte e as outras formas do saber é testemunha de uma política delicada, de

uma forma de governo ainda em construção. Fragilizada por perturbações internas, como a Fronde e as crises de fome, os combates contra os protestantes, os processo de Théophile de Viau (1590 – 1626) em 1623-25, Henri II de Montmorency (1595 – 1632) em 1632 e Cinq-Mars (1620 – 1642) em 1642, os complôs de Chalais em 1626, e externas, como as guerras com a Espanha e o Sacro Império, a monarquia nada teve de estável entre as décadas de 1610 e 1640.

É importante percebermos que a afirmação de uma França identificada pela cultura não obedece tanto ao impulso de sustentar internacionalmente a imagem de uma nação constituída quanto à necessidade interna de assegurar o poder legítimo diante dos conflitos herdados do século XVI.

Tal é o exemplo da Fronde, as guerras civis encabeçadas pela nobreza entre o fim do reinado de Luís XIII e o início daquele de Luís XIV. A Fronde representou um perigo verdadeiro à nova ordem moral propagada pela monarquia e marcou profundamente a vida intelectual do século XVII. No entanto, desbaratada, a reivindicação nobre ficou como ilustração do triunfo da unidade real sobre o monstro policéfalo da rebelião. A Fronde pode ser considerada o marco da divisão cultural entre dois reinos: a condição da arte como tributária unicamente da glória do Príncipe, convicção no governo de Luís XIV (1643 – 1715), não está garantida durante o reinado de Luís XIII. O campo da arte simula discussões com forte natureza política no ministério de Richelieu, e os esforços do Estado na promoção de uma cultura eleita dão voz a vivas discussões sobre a natureza da arte e sua função na vida civil.

O processo de constituição do saber oficial, do saber válido emanado do Príncipe que encabeça o corpo da República, é pontuado de episódios significativos, como a criação da *Académie Française*, em 1634, por Richelieu. Diversas academias foram criadas no decorrer do século, com o intuito de reallizar a apropriação dos saberes pelo Estado. Segundo Apostolidès, a criação das academias é uma luta contra as corporações de ofício, um empreendimento para eliminar abstratamente as desigualdades internas do reino pelo estabelecimento de um cânone. Através de suas instituições, o Estado se apropria de um saber e o oficializa, de modo que ele se torna o único válido. Apostolidès chama esse processo de confisco e transformação do saber pelo Estado (APOSTOLIDÈS, 1993, p. 30).

Em um contexto em que o Estado passa a ser definido pela cultura que ele mesmo autentica, a mudança de status do saber faz com que a função intelectual seja cada vez mais enobrecedora. No decorrer do século, vemos homens de letras alçarem a glória

sem terem vindo de famílias nobres, entre os quais Molière e Jean Racine são somente os nomes mais célebres. Da mudança na importância do saber, decorre a mudança da posição social do ofício do escritor. Temos diversas consequências provocadas por essa alteração de perspectiva em relação à cultura, mas uma delas é importante destacar para os fins deste trabalho: ao mesmo tempo em que o escritor ascende socialmente no interior do Estado, o reconhecimento da categoria de *homem de letras* traz certa dissolução das divisões sociais ligadas aos indivíduos. Trata-se do desenvolvimento da ideia de comunidade reconhecida como República das Letras.

A República das Letras desdobrou-se em salões literários dentro e fora da corte, onde as obras eram lidas e avaliadas conforme a voga do momento. Um circuito cultural de que participam desde autores ligados à Corte e à cidade até aqueles oriundos das províncias. A relativa independência da República das Letras entraria em atrito com o projeto político promovido pelo Cardeal de Richelieu, e, de fato, notamos que as discussões intelectuais mantiveram-se acesas durante a primeira metade do século em verdadeiras batalhas travadas com pena e tinta.

Se o reconhecimento do ofício do homem de letras cultivava o debate sobre os preceitos artísticos, a institucionalização do saber pelo Estado, por sua vez, também favorece a teorização da arte. A *Académie Française* centra-se na linguagem, na formulação de uma língua autorizada, eliminando os vocabulários dos ofícios e as disparidades regionais. Na arte, o grupo fechado promovido pelo poder forma um consenso acerca do verdadeiro e do falso, do justo e do injusto. Podemos perceber a promoção de uma nova literatura: poetas posicionados politicamente, que defendem a inerência entre os conceitos *vraysemblance* e *bienséance*, e uma escrita lógica, pomposa, regular, harmônica, doce e apologista da paz interna. O moralismo impõe-se na literatura e na vida social do escritor: os processos dos autores Théophile de Viau (1623-25), preso por dois anos em Paris e, depois, condenado ao exílio, e de Lucilio Vanini (1618-19), que teve a língua cortada e foi queimado vivo em Toulouse após acusações de propagar ideias anticristãs, testemunham a chegada de uma época de disciplina do ofício de escritor.

A ideia que deu direção ao governo do Cardeal foi a de assegurar a grandeza do Estado, sobretudo contra a indisciplina da nobreza. Richelieu se dedica a instrumentos capazes de agir sobre aquilo que, a título de explicação, podemos chamar de opinião pública. O encorajamento de uma poesia oficial foi intenso, e a literatura assume um importante papel na difusão de uma opinião otimista em relação ao poder do príncipe. A figura de um rei cujos atos são sinônimos de esperança e regeneração foi construída, no

mínimo, desde Henrique IV, cujo Editto de Nantes, assinado em 1598, pôs fim a anos de guerra civil. Sob Luís XIII, a veiculação dessa imagem encontra oportunidade nas artes promovidas pela política do Cardeal, sobretudo o teatro. A literatura assume, então, um importante papel nessa difusão. No que interessa a este trabalho, vemos que a proposta do grupo intelectual reunido por Richelieu foi a de instrumentalizar o saber poético por meio da codificação do drama. As artes poéticas, assim, trabalharam na construção de uma imagem imaculada da monarquia.

1.2 – O novo estatuto da arte e o ofício de escritor

Com a criação de espaços próprios à arte, a normatização sobre a escrita e a representação e a composição de um circuito de conhecedores e especialistas no interior do Estado, a arte assume, progressivamente, um novo estatuto na sociedade. A importância política que é investida ao drama, nas primeiras décadas do século XVII, não tem precedentes desde a Antiguidade. Naturalmente, tal importância se deve ao enorme trabalho de redirecionamento moral e civil de que são incumbidos os intelectuais do círculo edificado pelo Cardeal.

Esse novo estatuto da arte no Estado traz uma nova posição social ao poeta dramaturgo. O reconhecimento do ofício de dramaturgo supõe condicionamentos políticos que implicam a perda de grande parte de sua independência intelectual. Desse modo, a relação tributária com a corte e o sistema de proteção é o que caracterizará com mais precisão o poeta do século clássico francês. A visão hegemônica sobre a poesia entende a criação poética como puramente ornamental, e o poeta é integrado na sociedade com um papel bastante definido: não o de profeta, não o de filósofo ou guia espiritual, mas o de vate dos grandes, cantor de louvores (LANDRY, 1992, p. 51). O lugar do poeta na sociedade de corte é o de glorificador do corpo simbólico real, do qual ele mesmo faz parte (APOSTOLIDÈS, 1993, p. 45).

Alain Viala, em seu trabalho de sociologia literária, indica como um dos perfis de reconhecimento e projeção social do escritor nas primeiras décadas do século a eventualidade de ser admitido em uma academia. Tal conquista significava ser reconhecido entre seus pares. A instituição funciona com uma consagração socialmente restrita da condição de artista, a legitimação de seu personagem oficial, o que lhe acrescenta em termos de função social. Com a criação de instituições nacionais como a *Académie*

Française, a *Petite Académie*, e academias provinciais, o Estado dotava a vida literária de instituições específicas e reconhecidas. O Estado, através da instituição, dava um papel ao escritor dentro da coletividade, o de regulador da língua e da estética (VIALA, 1985, p. 44).

A ascensão do escritor no meio acadêmico dava à condição de homem de letras uma consideração elevada na sociedade de corte. A nova posição do escritor é parte de um processo maior da formação e consolidação de um campo intelectual. Ainda que estritamente encerradas no interior do Estado, as academias foram um importante fator de autonomização do campo intelectual e da divisão do saber em domínios específicos. Protagonizaram a consolidação do campo literário e do ofício de escritor, de resto, em uma época em que não podemos aplicar o conceito de escola literária, é nas academias que se desenvolve a parte mais importante dos debates sobre as normas e a definição das maneiras de produzir a arte.

Assim, o conceito que usamos hoje para autor de ficção não serve à compreensão da realidade do século XVII. O escritor seiscentista de corte vivia no interior de uma delicada rede de relações políticas interdependentes, e o trabalho de criação dramática era uma frágil reconstrução das relações sociais. Sua posição social era tão estritamente determinada que a própria obra de arte não era vista como oriunda de um sujeito autônomo, mas de um sistema externo ao indivíduo, uma realidade anterior à obra que o autor nada mais faz que traduzir e comunicar ao público através de uma elaboração poética verossímil (KREMER, 2011, p. 8).

Notamos, portanto, que a noção de obra de arte também é muito diferente daquela corrente em nossos dias, tributária da subjetividade do artista. O autor clássico é um súdito, e, como tal, tem sua produção profundamente marcada pela relação de mecenato ou de patronagem que mantém com seu protetor particular e com o protetor simbólico maior – o Príncipe.

Dá-se, comumente, o nome de mecenato¹ estatal ao gesto de investimento direto pelo Estado monárquico às artes representativas. Convém esclarecer o conceito antes de prosseguirmos a análise da teoria dramática proposta, pois, com o que vimos, podemos notar que a criação poética passa por uma série de prismas político-sociais externos ao texto, prismas que constituem a estrutura do campo literário na idade clássica.

¹ Sobre o nascimento do mecenato como propaganda do imperador romano Augusto, protagonizado por Caio Clínio Mecenas, ver ZANKER, 1992.

O mecenato, da Antiguidade ao século XVII, caracteriza-se como a ajuda que um personagem de relevo dispensa a artistas para sustentá-los no exercício de sua arte (VIALA, 1985, p. 55). A lógica do mecenato leva em consideração a ostentação social que a imagem de mecenas possibilita. O benefício é retribuído pelo autor, via de regra, na dedicatória de sua obra, ou em determinadas passagens no corpo dela, como o fez Jean Chapelain (1595 – 1674) em sua obra épica *La Pucelle d'Orléans*, onde o herói Dunois é apresentado como ancestral do Duque de Longueville, que sustentava o poeta com duas mil libras anuais. O mecenato era um gesto de troca, carregado de alta distinção social e uma espécie de propaganda encomiástica para aquele que favorece o artista, e de onde o artista beneficiário poderia tirar recursos, proteção e projeção.

Foi um dos principais instrumentos utilizado pelo Estado para a promoção de dramaturgos e demais artistas que compõem a seleta subcultura letrada do Antigo Regime. O mecenato real vai, entre o fim do século XVI e a metade do XVII, suplantando aos poucos o patrocínio pessoal, e, após a Fronde, o número de mecenas particulares cai consideravelmente. Os subsídios dispensados pela monarquia, por conta de Richelieu e, após, de Mazarino, aumentaram após o esmagamento da rebelião e a dispersão de personalidades proeminentes, levando à morte, ao exílio ou ao retiro voluntário um número não negligenciável de nobres que praticavam o mecenato (os duques Gaston d'Orléans, Condé, exilados, Montmorency, executado, Bassompierre, preso, Vendôme e Guise, retirados, entre outros de menor projeção). Sob Luís XIV, o Príncipe é o mecenas central, que concentra praticamente todo o circuito artístico no perímetro coberto pelas pensões dispensadas pelo Príncipe. Sob Luís XIII, Richelieu prepara esse cenário ao investir em determinados letrados cujos préstimos formariam a base da poética institucional. Portanto, embora tenha alcançado sua forma mais completa sob Luís XIV e Colbert (1619-1683), é sob Luís XIII, sobretudo pelas ações levadas a cabo pelo Cardeal, que o poder do mecenato real é descoberto e desenvolvido.

Nesse primeiro momento, os benefícios são dispensados por Richelieu como particular, de modo que Alain Viala menciona ser antes um mecenato ministerial que estatal, uma vez que a configuração do corpo político da monarquia só com reserva nos permite falar em investimento *estatal* na arte. Isso torna difícil estabelecermos ligações firmes entre os subsídios concedidos e uma política governamental de conjunto. De resto, os ministros encontravam-se praticamente na mesma categoria que a demais nobreza e alto clero, o que tornava sua atividade de mecenas não muito distinta daquela praticada por mecenas *privados*. No entanto, a partir dos anos 1640, podemos ver claramente

que um novo modelo de mecenato começa a ser praticado, agora oficialmente em nome do Príncipe. Richelieu prepara o cenário em que Mazarino (1602 – 1661) atuará quando, em 1655, solicita ao autor Ménage (1613 – 1692), e, após, a Chapelain, uma lista completa dos homens de letras que mereceriam as gratificações reais. O mecenato se torna uma instituição controlada, nacional e oficial, além de sistemática, seletiva e exigente, gerida por árbitros conhecedores do ofício das letras e que há muito já atuavam no campo de batalha das letras com seus tratados poéticos e manuais de versificação.

Ser gratificado pelo ministro era um atestado de dignidade literária, o prestígio mais elevado para as letras da época, bem como a aceitação na Academia. Podemos notar, com isso, que a consagração pública de um autor, seu reconhecimento por uma personalidade *oficial*, como o Cardeal, supõe um novo status da arte literária. Um status onde ela é matéria de grande interesse político.

O tempo de Richelieu, sobretudo a década de 1630, será a antessala do momento em que o mecenato será oficialmente praticado pelo Estado. Boisrobert (1592 – 1662), Colletet (1598 – 1659), Pierre Corneille (1606 – 1654), L'Estoile (1602 – 1652) e Jean Rotrou (1609 – 1650) são os autores conhecidos como *Sociedade dos cinco de Richelieu*, escritores diretamente relacionados ao Cardeal, estudiosos do drama que se dedicaram a estabelecer uma teoria dramática desbastada de medievalismos, onde o deleite não entrasse em conflito com a proposta moralizante, e onde a poética clássica seria revivida, ou reelaborada conforme os imperativos do século. Jean Chapelain era o articulador do movimento, e François Hédélin d'Aubignac, um dos colaboradores mais importantes.

Se, por um lado, o escritor é identificado cada vez mais como um personagem socialmente reconhecido, por outro, a atenção do Estado, cada vez mais voltada sobre essa figura de interesse, impõe diretivas e normatizações que vêm inerentes à promoção do ofício no meio social. As academias funcionam como normatizadoras tanto como promotoras do fazer artístico, e as ordens dominantes, clero e nobreza, por meio da lógica do mecenato, acrescentam condicionante sobre condicionante à produção literária. O mecenato da monarquia não diminui a duplicidade da situação do homem de letras: o progressivo reconhecimento social do ofício de escritor e a restrição da liberdade formal do autor. A legitimação do ofício e a circunscrição da capacidade criadora aos preceitos da poética eternamente discutidos eram dois lados de uma balança que jamais se manteve estável na primeira metade do século. A tensão entre autonomia e heteronomia na vida literária será a grande motivadora dos debates sobre a forma e o conteúdo da obra

de arte, e a função desta na sociedade, discussões de um mundo literário em expansão, que o poder político busca instrumentalizar ao mesmo tempo em que promove.

1.3 – A institucionalização da arte teatral

O teatro merece atenção especial nesse processo. Sua profissionalização nas primeiras décadas do século XVII tem como palco a urbanização da França e o remodelamento de Paris, inclusive com a criação de lugares específicos para a representação e o estabelecimento de trupes permanentes. O surgimento de um público fixo é fator fundamental na transformação do teatro em uma atividade profissional e sua concomitante assimilação pela política monárquica. Dissemina-se na cidade e na corte, reunindo um público de nobres e burgueses, heterogêneo em origem e posições, mas totalmente ligado a um poder em consolidação.

A arte do espetáculo convém ao poder. Uma cerimônia pública que atrai grande interesse da população é uma ferramenta preciosa de um governo preocupado em impressionar a elite, sobretudo em uma época em que, na Corte, na cidade ou nos salões, a vida é uma representação (ELIAS, 1982, p. 9). A capacidade de redistribuição de papéis sociais e de reprodução de situações são razões que fazem do teatro a forma artística em que a monarquia melhor encontrou meio de se promover. E, tradicionalmente submissa às regras da exegese aristotélica vinda da Itália, a tragédia é o gênero que mais se presta à normatização, e por isso receberá maior atenção da elite intelectual projetada nos anos 1630 por Richelieu.

Sob o ministério do Cardeal, o teatro é promovido à condição propriamente dita de *arte*, torna-se um *savoir-faire* reconhecido. A promoção ao estatuto de arte, no sentido que essa palavra tinha à época, implica o enquadramento em um conjunto de competências técnicas. Essas competências eram conhecimentos que abrangiam todo processo da produção teatral, e eram definidas e redefinidas por meio de artifícios normativos intimamente relacionados à ordem monárquica².

²BLOCKER, Deborah. *Instituer Un "Art" - politiques du théâtre dans la France du premier XVIII^e siècle*, p. 16. Cf. TATARKIEWICZ, Wladislaw. *Historia de seis ideias*, caps. I – III, específicos sobre o conceito de *Arte*.

Com efeito, até a primeira metade do século XVII, o teatro não era considerado uma arte propriamente dita, mas permanecia um conjunto de práticas distintas e interdependentes inscritas na vida social, como tivera sido nos últimos séculos (BLOCKER, 2009, p. 49). A tradição medieval dos mistérios, marcada por grandes espetáculos com público popular, é a de certa mistura do humilde com o sublime em uma exposição da história humana sem o rigor temporal e espacial que se revelaria norma no teatro clássico. Essa visão da encenação como a representação de uma epopeia sagrada, com espetáculos que se poderiam estender por dias, envolvendo recursos técnicos que poderiam exigir o empenho de uma cidade inteira (ROSENFELD, 2008, p. 47), pouco a pouco, perde espaço ao longo do século XVI.

Simultaneamente religiosa e profana, entre o culto e o festejo, a atmosfera do mistério é reprimida por uma normatização política cada vez mais forte sobre as festas populares. Data de 17 de novembro de 1548 a proibição da representação dos mistérios por trupes não autorizadas. Escândalos, deboches e a transformação do serviço divino em derrisão e lascívia estão entre as motivações da norma emitida pelo Parlamento de Paris. Apesar de a interdição não ter sido rigorosamente seguida, ela é vista como o marco final do principal gênero dramático da Idade Média (JOMARON, 1992, pp. 105-206), e demonstra o primeiro grande gesto do poder em direção a um regramento oficial dos espetáculos teatrais.

O período entre 1548 e 1629 é rico em incertezas políticas e religiosas dentro e fora da França. A relação entre o drama e a religião, a finalidade do teatro na sociedade e a forma ideal da peça teatral são ideias que ainda estão longe de constituir um consenso. Muitos escritores se dedicam à meditação das novas formas dramáticas, e temos uma profusão de escritos teóricos, além de reinterpretações e traduções de obras da Antiguidade. Entre os trabalhos do período, podemos destacar, entre outros, os de Thomas Sébilllet (1548), de Jean Vauquelin de La Fresnaye (1574) e de Pierre Laudun d'Aigaliers (1597). O vasto material teórico produzido nesse período, sobretudo na França e na Itália, será utilizado mais tarde, pelos autores do círculo de Richelieu, no processo de definição das regras do teatro clássico.

A segunda metade do século XVI testemunha um progressivo afastamento entre o teatro e a religião. A proibição dos mistérios abre as portas a uma nova teoria do drama. A reflexão sobre os fundamentos da arte poética em um mundo perturbado por graves questões de natureza religiosa leva a um distanciamento cada vez maior ao fantásti-

co cristão, de modo que a preferência pelos modelos da Antiguidade, defendida pela generalidade desses autores, pode ser observada como uma forma de dispensar a tomada de partido acerca dos problemas teológicos modernos. A reclamação de realismo é cada vez mais forte, e o teatro, cada vez mais, é visto como um espaço à parte do mundo, destinado à representação mimética do passado antigo.

Opondo-se à miscelânea das categorias sociais característica do universalismo do mistério medieval, a nova concepção do teatro recupera a separação dos gêneros e o valor moral de que ela é depositária segundo a poética aristotélica. A comédia, identificada com temas baixos, sofre uma queda sensível no início do século, enquanto a tragédia, tradicionalmente ligada a caracteres elevados, é promovida ao primeiro plano do novo teatro, endereçado à elite.

Le plaisir interieur que le poëme bien entendu produit à un honette homme que n'en a pas appris le règles, est même trop spirituel pour toucher les sentiments d'un animal stupide ; pour ressentir les effects de la science théâtrale, il faut être fort élevé au-dessus de la populace. (LA MESNARDIÈRE, 1639, p. 16)

A arte trágica é mais própria à discussão dos conceitos que interessava discutir, como o conflito entre o indivíduo e a instituição, manifestado com cada vez mais força na antinomia herói/Estado. Segundo contabiliza Jean Rohou, quatorze das dezenove tragédias publicadas entre 1640 e 1642, após a Fronça, tratam do conflito entre o herói e o Estado, sendo que, ao longo da década de 1640, conceitos como *Raison d'État*, *besoin/le bonheur/l'interêt de l'État* são cada vez mais frequentes e interventores no desfecho das obras (ROHOU, 1989, p. 87).

Paralelamente, sobretudo nas três primeiras décadas do século, o refinamento dos costumes, o decoro das maneiras, toma conta dos salões literários. Os círculos literários eram sediados em residências de personalidades proeminentes e funcionavam como pequenos núcleos onde se fomentava a produção literária e o julgamento de obras (BOER, 1938). Eram numerosos e existiram durante todo o século; praticamente todo grande autor da cena clássica era ligado a algum círculo ilustre. Equilibrando o poder institucional da *Académie*, criada em 1634, os círculos literários eram gabinetes particu-

lares que reuniam personalidades do mundo das letras e acabavam por estabelecer um circuito de opiniões e impressões sobre os trabalhos em cena. Não é objetivo desta pesquisa discorrer sobre os salões, mas nos é necessário saber que esses círculos, por meio de seus julgamentos, impulsionaram um determinado perfil de produção literária, que entra em voga nas primeiras décadas do século. Os salões tiveram peso importante para os contornos de toda literatura clássica; a economia das opiniões movia a gangorra da popularidade, e o classicismo francês é um período de muitos recomeços em virtude de quedas e ascensões de referências literárias da época. Nas primeiras décadas do século, os salões foram palco da moda do refinamento das maneiras e do preciosismo linguístico. Mais tarde, por meio do mecenato real, essa depuração de costumes se incorporará profundamente às normas do teatro através do conceito de *bienséances*³.

A década de 1620 marca o início formal da primeira geração do teatro clássico na França. O aparecimento de um grande administrador e mecenas (Richelieu), de um grande dramaturgo (Corneille, entre outros), de uma companhia de teatro permanente (Cia. Teatral do Hôtel de Bourgogne), a assinatura do Edito de Alais resolvendo temporariamente o problema protestante no território nacional, são indícios de um novo começo para a monarquia. É a partir de então que o empenho institucional no reconhecimento do teatro como uma arte a ser enquadrada na vida civil, sob uma ética conveniente, ganha força e é efetivamente praticado e promovido pelo poder monárquico.

Algumas transformações sociais acompanham a institucionalização do teatro. O crescimento das cidades francesas, sobretudo da capital, que vemos na primeira metade do século XVII é o cenário da constituição de um grupo social suficientemente afortunado, que faz do teatro um divertimento em moda. O público das salas de teatro é relativamente diversificado. Segundo Jacques Scherer (JOMARON, 1992, p. 196), embora nos possa ser surpreendente, o público do teatro envolvia aristocratas, funcionários da administração real, doutos e autores nas galerias, e, no espaço do *parterre*, uma numerosa gama de personagens do mundo popular. Sensibilidades diversas apreciavam o espetáculo, e a conflituosa opinião desse público heterogêneo decidia o sucesso ou o insucesso de um trabalho. Por isso, o ofício do dramaturgo (e, não menos, o do ator) era complexo no sentido de satisfazer expectativas tão divergentes. Não é gratuitamente que

³ Conjunto de regras do comportamento da sociedade de corte transferidas à obra literária. Para maior explanação do conceito, ver SCHERER, 1959, p. 383.

a necessidade de agradar o público ocupará, como veremos, um lugar tão importante na teoria do drama.

O reconhecimento do teatro nos quadros da vida civil exigiu uma mudança brusca de estatuto do ofício, visto que este possuía uma tradição associada à prostituição e à charlatanice. Essa promoção de categoria é marcada por atos da autoridade real, já que, na sociedade de Antigo Regime, a economia dos favores definia a ascensão social, tanto para indivíduos quanto para práticas. O teatro é um caso exemplar de uma prática social envolvida em um processo claro de institucionalização. O reconhecimento social do ofício de dramaturgo, a legitimidade política de sua prática e a prosperidade econômica fornecida pelo mecenato real são as três faces da promoção do teatro. Em troca, a elevação social, política e econômica, é acompanhada de um esforço de disciplina das atividades promovidas, pois é a utilidade moral do teatro que justifica sua elevação à condição de arte oficial. A tentativa de controlar e instrumentalizar as práticas abrangeu o fato teatral em sua totalidade, desde a concepção do drama até o estabelecimento de espaços oficiais para as apresentações. Com a criação dos teatros em Paris e a fixação de trupes permanentes em locais específicos (Théâtre du Hôtel de Bourgogne e Théâtre du Marais), as diversas atividades que constituíam a prática teatral, como a escritura do texto dramático e a *mise em scène*, puderam ser entendidas como um mesmo ofício, um *savoir-faire*, uma *arte* (BLOCKER, 2009, p. 50).

2 – Mimesis e arte poética

2.1 – O sentido de arte no século XVII

Para entendermos as suposições e implicações do processo do enquadramento do teatro nas formas da arte como essa palavra era compreendida no século em questão, precisamos ter em mente que seu sentido não era, então, o mesmo que usamos atualmente. A palavra *arte*, durante o século clássico francês ou o tempo renascentista, remete à ideia grega de *téchne*, ou latina de *ars*. Isto é, destreza, técnica, o domínio dos recursos para se realizar uma atividade específica. Trata-se de um conceito intrinsecamente ligado à noção de regra. Portanto, o saber artístico, segundo a tradição aristotélica, é uma destreza baseada no conhecimento dos preceitos respectivos a cada arte. A regra é, portanto, uma ideia automaticamente associada à arte entre os teóricos seiscentistas.

Os primeiros tempos da modernidade marcam uma alteração na relação de atividades que compunham o rol artístico. Os ofícios manuais e as ciências deram lugar à poesia, que, durante a Antiguidade e a Idade Média, era considerada antes uma forma de filosofia ou profecia que uma arte (TATARKIEWICZ, 2001, p. 42). A inclusão da poesia entre as artes é paralela à releitura seiscentista da *Poética* de Aristóteles, que, estabelecendo as regras da tragédia, dá a entender que esta é um produto da destreza humana, portanto uma arte. A publicação da poética aristotélica na Itália em meados do século XVI suscitou o aparecimento de muitos comentadores e imitadores, que, muito embora discordassem entre si a respeito de pontos importantes do texto grego, colaboravam no processo inelutável de inclusão da poesia entre as artes, e, por conseguinte, na constituição do conjunto de regras que essa inclusão supunha.

Busca-se em Horácio a máxima que norteia a separação entre os ofícios manuais e a arte propriamente dita: *Ut pictura poesis*. Ou seja, é no caráter pictórico, figurativo, que se encontra a ligação entre as artes. Enquanto a arte se baseia nessa ideia de figuração, não se pode dizer o mesmo dos ofícios manuais, que não produzem representações metafóricas da realidade (TATARKIEWICZ, 2001, p. 49). Tal como as outras artes – pintura, música, escultura, dança – a poesia é vista como exclusivamente figurativa, de onde temos a associação ao conceito aristotélico de *mimese*. De tal modo a ideia de arte dos séculos XVI e XVII converge para a de *mimese*, que Jacques Rancière denomina o regime estético da época como *regime representativo*, ou *poético* (RANCIÈRE, 2009, p. 20).

Segundo o autor, a identificação aristotélica do fato artístico com a imitação da natureza é o que dá nome ao regime poético das artes, diferente dos regimes ético (platoniano) e estético (contemporâneo). O regime poético/representativo coloca a *mimesis* no centro da ideia de arte, e, com isso, o domínio artístico, neste regime de pensamento, é composto por artes que, especificamente, executam imitações.

O regime poético é aquele em que a noção de representação, ou mimese, organiza as maneiras de fazer, ver e julgar a arte. A mimese, aqui, não é um mero procedimento artístico ou uma lei que impele a obra à imitação da realidade: trata-se de uma ordem das relações entre o dizível e o visível, e entre o saber e a ação. Esse regime

(...) se desenvolve em formas de normatividade que definem as condições segundo as quais as imitações podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas, nos limites dessa arte, como boas ou ruins, adequadas ou inadequadas: separação do representável e do irrepresentável, distinção dos gêneros em função do que é representado, princípios de adaptação das formas de expressão aos gêneros, logo, aos temas representados, distribuição das semelhanças segundo princípios de verossimilhança, conveniência ou correspondência, critérios de distinção e de comparação entre as artes, etc. (RANCIÈRE, 2009, p. 22)

A legislação da verdade sobre discursos e imagens é particularmente forte no regime representativo. A feitura do poema, a fabricação da intriga que simula homens agindo, é o que interessa no reino da representação, em detrimento do modelo. A operação mimética traz consigo todos os condicionamentos sociais do regime, que organiza as artes no interior de uma classificação de maneiras de fazer e estabelece a norma do bem-fazer e do julgamento das imitações feitas. A *mimesis*, portanto, como dito, não é exatamente uma norma que subjuga a obra de arte e aprisiona o artista, mas uma forma de distribuição do fazer artístico na sociedade, que torna as artes visíveis de determinado modo, *um regime de visibilidade das artes* (RANCIÈRE, 2009, p. 23), nas palavras do autor.

Entre as formas de normatividade que buscaram regulamentar a partilha do sensível, certamente podemos identificar os tratados de arte poética dos séculos XVI e XVII. Compartilhavam, cada um a seu tempo e a sua maneira, o esforço do enquadramento da poesia dramática em um sistema codificado de regras que equilibrasse uma releitura da poética antiga e as expectativas do mundo moderno.

2.2 – A codificação da arte poética

É na Itália que encontramos o primeiro grande capítulo da crítica literária na Modernidade. O século XVI italiano é palco de uma profusa produção de textos críticos, tratados teóricos e manuais literários. Querela sucede-se sobre querela, a poética antiga é traduzida, relida e destrinchada por um significativo número de doutos e artistas. Tal ebulição de ideias deu origem a alguns elementos essenciais do pensamento seiscentista sobre o fato literário.

Em 1498, Georgius Valla (1447 – 1500) realiza, em Veneza, a primeira tradução latina da Poética de Aristóteles feita a partir do grego original; em 1503, é editado, pela primeira vez, o texto grego em forma de livro; Horácio é traduzido em 1535, por Lodovico Dolce (1508 – 1568), quando Alexandre Paccius lança outra tradução de Aristóteles. A década de 1520 já abre a porta aos estudos aprofundados de Marco Girolamo Vida (1485 – 1566), que, em 1527, publica sua *De arte poética*, e de Gian Giorgio Trissino (1478 – 1550), que, em 29, escreve em italiano sua *Poetica*. Em torno de 1550, estudos e edições da Poética se multiplicam, e encontramos nomes que se tornarão capitais para a erudição moderna: Francesco Robortello (1516 – 1567), em 1548, com seu *In librum Aristotelis de arte poetica explicationes*; Bernardo Segni (1504 – 1558), tradutor da *Retórica*, da *Ética* e da *Política* de Aristóteles, comenta a *Poética* em 1549; Maggi, em 1550, lança estudos das poéticas de Aristóteles e Horácio; Antônio Minturno (1500 – 1574) escreve o *De poeta* em 1559 e sua *Arte Poética* em 63; Piero Vettori (1499 – 1585), em 1560, escreve os *Commentarii in primum librum Aristotelis de Arte poetarum*; Julius Cesar Scaliger (1484 – 1558), tornar-se-á célebre com sua *Poetica*, de 1561; da mesma forma, Lodovico Castelvetro (1505 – 1571) expõe sua leitura em 1570, *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposita*, que o tornará referência obrigatória no século seguinte. Um quadro completo e comentado dos autores que se ocuparam de discutir e ou traduzir a poética antiga seria impossível tanto quanto desnecessário aos objetivos deste trabalho. A relação citada acima é a dos referenciais mais recorrentes entre os teóricos franceses do drama. Os textos aristotélicos e horacianos são estabelecidos, discutidos e deles são retirados preceitos sintéticos e longas apreciações sobre a elaboração artística. Segundo René Bray, podemos dizer que esse grupo de autores funda a ortodoxia aristotélica (BRAY, 1951, p. 42).

Com isso, podemos dizer que não é tanto sobre a produção francesa do século precedente que as convicções teóricas dos tratadistas de Richelieu serão amparadas. A

erudição francesa é nutrida antes por influências vindas da Espanha, dos Países Baixos e, principalmente, da Itália.

Julius César Scaliger, em 1561, em sua *Poetica*, trata da poesia em três dimensões, apoiadas na concepção aristotélica de poesia-imitação: *com que imitar* (versos, aspectos formais do poema), *o que imitar* (caracteres e paixões, ações e sentimentos humanos), *como imitar* (ornamento, estilo, ritmo). Ainda que a dimensão formal da poesia ocupe a maior parte da obra, podemos localizar lições importantes sobre a operação mimética, sobretudo o fato de Scaliger defender a preponderância do julgamento (razão) sobre o gênio. A poética de Lodovico Castelvetro apresenta, por sua vez, outras ideias essenciais da teoria dramática moderna. As três unidades, segundo René Bray, foram apresentadas sistematicamente pela primeira vez em sua obra, de onde se extraem as bases da teoria sobre a verossimilhança na França do XVII. Escreve contra a finalidade moralizante da poesia, e, embora suas opiniões não participem completamente da ortodoxia teórica que será promovida sob Richelieu, suas contribuições, assim como aquelas de outros contendores italianos, serão relidas com acuidade.

O século XVI francês também foi profícuo em tratados poéticos, no entanto essas obras não se propõem a discutir pontos críticos da poética clássica. Os tratados que circularam na França entre 1550 e 1620 foram antes manuais de versificação, que se ocupavam em definir consensos a respeito de metrificação e vocabulário, a diferença entre o poeta e o orador, e proposições sobre o gênio e a técnica. Como exemplo, temos a *Art Poétique François*, de Thomas Sébillet (1512 – 1589), 1548, as *Art Poétique* de Jacques Pelletier (1517 – 1582), 1555, de Pierre de Laudun d'Aigaliers (1575 – 1629), 1598, e de Vauquelin de la Fresnaye (1536 – 1607), 1605. Foram obras compostas à luz da concepção artística da *Pléiade*, debruçadas sobre o estabelecimento de uma linguagem em formação mais do que sobre a definição de um conjunto de preceitos sobre a arte. Os doutos do século XVI francês não se propunham pensar além das estruturas formais da obra literária, ao contrário do que, na mesma época, é discutido na Itália.

A partir da segunda década do século XVII, movimento de codificação formal do texto dramático passa a ser um dos grandes pontos da institucionalização do teatro. Os textos de arte poética promovidos pelo círculo de Richelieu propunham-se definir os caminhos da composição dramática mais adequada aos quadros da vida civil, e, dessa forma, podemos perceber o que alguns autores chamam *ascensão das regras*, um largo gesto de fixação da escrita teatral em um quadro de normas estético-políticas. As regras da escritura funcionam como os fundamentos intelectuais sobre os quais cresce o novo

teatro, e são indissociáveis dos atos políticos através dos quais o teatro é reconhecido na vida pública francesa na primeira metade do século (BLOCKER, 2009, p. 15). Com isso, busco dizer que o discurso de codificação da escrita dramática é inseparável dos esforços para se instrumentalizar a arte teatral de acordo com a política monárquica. Para tanto, utilizo a inerência entre política e estética que Jacques Rancière apresenta por meio de seu conceito de *partilha do sensível*, a partir do qual podemos entender a arte como uma forma de distribuição de lugares, uma forma de partilha do sensível.

As artes nunca emprestam às manobras de dominação ou de emancipação mais do que podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções da palavra, repartições do visível e do invisível. (RANCIÈRE, 2009, p. 26)

Portanto, ao lado do desenvolvimento do espaço teatral e da nova condição dos indivíduos ligados ao ofício⁴, o poder buscava, no enquadramento do teatro como arte e o estabelecimento de uma poética de conteúdo prescritivo, incorporar a prática teatral a um discurso político.

Evidentemente, isso não significa que a monarquia possuía um controle total sobre o drama da primeira metade do século. Nos diversos debates que opuseram personagens proeminentes da cena literária francesa, vemos a fragilidade sobre a qual repousa o discurso institucional. A poética aristotélica é constantemente reinterpretada à luz de seus leitores italianos do século XVI, e ideias centrais como as unidades de tempo e espaço, a constituição do herói e do enredo trágicos, não são jamais estabelecidas com definitivo consenso. Os escritos de Jean Chapelain, Georges de Scudéry (1601 – 1667), Pilet de la Mersnardière (1610 – 1663) e Hédélin d’Aubignac têm sua difusão amplamente encorajada por Richelieu, e, através deles, podemos entrever gestos do poder político para dissolver questões críticas da arte dramática.

A primeira metade do século XVII é fértil em termos de tratados poéticos normativos sobre a escrita dramática. Tais obras são interessantes por dar a ver como um conjunto de preocupações específicas de um contexto político e cultural emergem como condições formais da boa criação dramatúrgica. O estudo das artes poéticas lançadas com o apoio da monarquia permite ver como esses textos participavam de um projeto

⁴ Temos um exemplo na Declaração Real sobre o estatuto dos Atores, de 16 de abril de 1641, em que Luís XIII reconhece o ofício de ator.

político, pois, em seu interior, esses textos condensam os debates éticos e formais que pretendem resolver.

2.3 – Mimesis, Verossimilhança e as regras da escrita teatral

É em torno de Aristóteles que o século XVII francês constituirá sua crítica. O eixo desse movimento, como vimos, é, fundamentalmente, a *Poética*: seus comentadores, intérpretes e tradutores. No entanto, o aristotelismo francês é bastante relativo. Não há senão uma tradução de Aristóteles corrente na primeira metade do século: a de Guillaume Morel, 1559, em latim. Para o francês, só será traduzido na década de 1670, por Norville. Com isso, percebemos ainda mais evidentemente o quanto a crítica francesa foi tributária da torrente de traduções, comentários e edições italianas da *Poética*.

Embora não possamos dizer que a autoridade de Aristóteles reina inquestionável no circuito literário francês, podemos afirmar que seus adversários são bastante raros, e, via de regra, não mais que polemistas⁵. A geração de 1630 é, basicamente, composta por autores fortemente devotados à interpretação ou à leitura de intérpretes da *Poética*. A obra de Jean Chapelain, importante articulador da nova poética, é atravessada por referências ao filósofo, desde os *Sentiments de l'Académie sur le Cid* até o prefácio aos doze últimos cantos de seu épico *La Pucelle*. Georges de Scudéry, em sua *Apologie du Théâtre*, não o faz menos. Aristóteles aparece como o formulador de regras fundamentais e perenes da obra de arte.

Hippolyte Jules Pilet de La Mésnardière, outro eminente teórico do drama, médico de Luís XIII e próximo de Richelieu, intenta compor uma poética francesa que tomasse o lugar de toda corrente italiana de leituras de Aristóteles. Sua *Art Poétique*, no entanto, não é concluída, de modo que somente o livro I é lançado, em 1639. Sua devoção a Aristóteles é fora de dúvida, identificando o estagirita como o único verdadeiro autor da poética:

J'ai regardé le philosophe comme la source des clartés que nous avons sur ces matières, et j'ai estimé qu'il fallait s'attacher au tronc de l'arbre et ne pas s'éloigner des sentiments d'un esprit qui doit être nommé divin même dans les lettres humaines. (LA MESNARDIÈRE, 1639, p. 211)

⁵ Para uma apresentação dos principais opositores da doutrina aristotélica, ver BRAY, 1951, p. 51.

A necessidade de regras para a obra de arte é um dos principais traços do pensamento seiscentista francês. A poética, especificamente, é entendida como o domínio do conhecimento que abrange as regras da composição artística, uma vez que a arte é vista como um conjunto de saberes constituídos por regras próprias. Como visto, o modo como se vê o fazer artístico, uma representação mimética da realidade, leva a uma incessante comparação da obra com o modelo e ao estabelecimento de um quadro de regras de composição. As diversas querelas do século jamais discutem a necessidade das regras, mas seu conteúdo e a maneira de usá-las.

A literatura francesa do século XVI foi, de certo modo, uma literatura de liberdade poética. O imperativo da imitação existia, mas sem o bombardeio teórico normativo do século XVII, e, sobretudo, sem a incorporação institucional dessa normatividade. A trajetória que culmina no advento das regras tem episódios importantes como aqueles protagonizados por Jean Chapelain, que entra no campo de batalha já em 1623, com o prefácio à epopeia Adonis, de Marin (1569 – 1625). Opondo-se à negligência formal da tradição literária, Chapelain busca na obra de Marin um modelo do gênero, e conclui: *Plus le poème approche de ces règles, plus il est poème, c'est à dire, plus va-t-il près de la perfection* (CHAPELAIN, 1912, p. 30).

Em 1639, quando La Mésnardière publica o primeiro livro de sua poética, o triunfo dos *regulares* é certo, de modo que não se contesta a existência das normas da boa composição. As regras são um conjunto de preceitos em que o poeta demonstraria seu conhecimento da teoria do gênero em que escreve. Segundo Chapelain, no prefácio de *La Pucelle*, a carência de qualidades de poeta heroico, como o gênio ou a ciência, pode ser compensada pelo conhecimento impecável da poética, da teoria épica. Assim, por seu lado, a tragédia também era um gênero a ser aprendido, cujo conhecimento da teoria poderia funcionar, não como uma fórmula, mas como a condição de uma obra de arte perfeita.

Costuma-se, na tradição de estudos sobre o século clássico, dar demasiada ênfase ao debate das unidades de tempo, lugar e ação, ocorridos no decorrer das três primeiras décadas do século. De fato, muito do que se escreveu foi em torno do que disse Aristóteles sobre a duração da peça ou da necessidade de que tenha como eixo o desenvolvimento de uma ação, ou ainda do que não disse ou não sobre a unidade de lugar. No entanto, esses debates não são senão partes do movimento maior de configuração do conjunto de regras da tragédia, e, por consequência, da composição de uma teoria dramática.

Quando falamos em teoria dramática, certamente, queremos dizer que algo além das regras formais era proposto como guia dos autores dramáticos. Estamos falando de uma visão da obra literária e de seu papel na sociedade, uma relação entre o saber artístico e a finalidade do trabalho do poeta. Certamente, falamos da inerência entre arte e moral, e entre poética e política.

Arte e moral se ligam quando lembramos, como dito anteriormente, da finalidade da arte na reorganização do espaço proposta pela monarquia. A serventia da arte na sociedade é dos assuntos mais recorrentes, praticamente todos os textos teóricos o abordam. A arte não é mais que um luxo, ou tem utilidade sobre o conjunto dos homens? Naturalmente, a opinião que, no contexto, tende a prevalecer é a de que a arte pode remediar alguns males do espírito humano e pode servir como instrutora do povo iletrado, sobretudo a arte dramática. Poucos são os pontos em que praticamente a totalidade dos teóricos está de acordo, e a ideia de arte utilitária é um deles, sob o preceito de Horácio de deleitar e instruir (HORÁCIO, 2005, p. 66).

Corneille, em seus *Discours sur le Poème Tragique* (CORNEILLE, 1963, p.33) identifica três maneiras de o poeta desempenhar o papel de moralizador que lhe é imputado. Podemos utilizar sua seleção analisar as capacidades e comprometimentos do poeta clássico:

Primeiro, as sentenças morais, espalhadas pelo curso da obra. A engenhosidade do poeta deve dar conta de colocá-las de modo a parecer natural e discreta, mas provida de beleza o suficiente para não deixar de ser notada. A sentença, aos poucos, cai em descrédito durante o século, por não contribuir com o realismo que a tragédia, paulatinamente, vai assumindo em virtude do rigor teórico com que as regras são colocadas.

Outra forma de instrução é a pintura dos vícios e das virtudes. Esta estratégia será considerada por D'Aubignac em seu tratado, cujas propostas analisaremos no capítulo seguinte. O duelo dos vícios e das virtudes atravessa o teatro clássico quase como um princípio estético, um braço da teoria dos caracteres que, na arte clássica, ocupa o lugar que a psicologia tem na literatura moderna. Faz parte também deste item o fecundo campo da alegoria, de que o século XVII fará cada vez mais uso entre Luís XIII e Luís XIV. Basicamente, podemos dizer que a ruína do vício e o triunfo da virtude é a grande narrativa da tragédia francesa: a obra deve corrigir a realidade, para mostrar aquilo que deveria ser (CHAPELAIN, 1905, p. 56). A virtude pode triunfar com ou sem o fim trágico do herói virtuoso, mas os vícios são sempre punidos. Peguemos como exemplo a tragédia *La Pucelle d'Orléans*, de D'Aubignac, que mostra uma heroína que é a perso-

nificação da virtude resignada, e que, embora morta, termina triunfante; e, do outro lado, um colegiado vicioso que, embora bem sucedido na condenação de Joana, termina a peça punido de maneira algo drástica e artificial (D'AUBIGNAC, 1642). Aqui, cabe ressaltar que a alteração do enredo histórico pelo poeta é um debate eternamente em aberto, e que a veracidade da história nem sempre era considerada como suficientemente convincente como o era nas tragédias políticas cornelianas. Retornaremos a essa questão.

Os desfechos são a terceira ferramenta de que o poeta dispõe para fazer-se moralizador do público. Enquanto a pintura dos vícios e das virtudes refere-se à forma como são apresentados, os desfechos são os rumos com que o poeta preenche sua obra. A tragédia, sendo um conjunto de ações integradas, ligadas, segundo Aristóteles, pela verossimilhança ou pela necessidade, tem em seu desfecho o desenlace dos nós, que, na tradução francesa, estava ligado ao universal de punição dos maus e ascensão dos bons. Personalidades complexas, que reúnem em si paixões contrárias, só são frequentes a partir de Racine, algumas décadas depois da geração de poetas e teóricos aqui tratada. É preciso ter em mente que, visto ser grande o rigor da composição da tragédia no que se refere ao encadeamento de ações, há uma sobrecarga no conceito de *verossimilhança*, ideia que, junto daquela, mais dura, de *necessidade*, é responsável por ligar as ações e as palavras do primeiro verso ao último.

O objetivo desses procedimentos técnicos, a moralização, é análogo à purgação das paixões no teatro antigo. Chapelain já dizia em 1626: *Où la créance manque, l'affection manque aussi; ou l'affection n'est pas, Il n'y peut avoir d'émotion et par conséquent de purgation ou d'amendement des moeurs des hommes* (CHAPELAIN, 1912, p. 37).

O teatro do século XVII não possui o personagem do coro, como aquele dos trágicos gregos, que possuía o papel, em síntese, de ponderar, comentar e extrair lições dos acontecimentos (BRAY, 1951, p. 77). A exigência de verossimilhança impõe ao poeta que tais lições sejam passadas de maneira sutil, por meio da própria trama. Segundo o teórico La Mésnardière, é preciso que não somente o herói seja punido ou recompensado de acordo com seus vícios ou virtudes, mas que cada personagem tenha, ao fim da peça, uma sorte merecida (LA MESNARDIÈRE, 1639, p. 5). O desfecho funciona, no teatro francês, como uma espécie de distribuição de penas e recompensas – um julgamento moral dos personagens, que possibilita tragédias com final feliz, fenômeno criado

pela literatura do século. Essa justiça distributiva não será própria para todo tipo de enredo, sobretudo quando falamos de peças cuja intriga é retirada à história.

3 – A tragédia histórica em *La Pratique du Théâtre*, de François Hédélin d’Aubignac

3.1 – A função do teatro na vida civil

A obra *La Pratique du Théâtre*, de François Hédélin d’Aubignac, é uma importante referência entre os tratados que intentaram estabelecer as regras do teatro. D’Aubignac era próximo de Richelieu e tinha a posição de *Conseiller des affaires théâtrales*. Foi advogado, depois padre, e publicou quatro peças em prosa entre os anos de 1639 e 1649: *La Pucelle d’Orléans*, *Cymide*, *Zénobie* e *Le Martyre de Sainte Cathérine*. Paralelamente, engaja-se nas discussões sobre as regras teatrais através de escritos dispersos e circunstanciais, como discursos e análises de obras latinas. *La Pratique du Théâtre* será sua obra mais importante, um vasto projeto que tencionava dar conta dos diferentes âmbitos do fazer teatral, de muito maior profundidade que grande parte das obras coetâneas. Segundo o autor, a obra não é um tratado, é mais um conjunto de observações, e diferencia-se dos escritos de até então porque se propõe a observação prática de máximas que só eram tratadas teoricamente (D’AUBIGNAC, 1715, p. 9). Não somente mais uma interpretação de Aristóteles, mas uma análise técnica das obras de seu tempo. Exibe um posicionamento favorável à sabedoria dos antigos, mas sua principal pretensão é a de adaptar a inteligência antiga às demandas modernas. Seu posicionamento quanto à questão das regras da arte é de fácil entendimento: acredita que as peças que agradam o público o conseguem porque obedecem às regras fundadas pela sabedoria antiga e atualizadas pela moderna, pois as regras constituem a arte de agradar (D’AUBIGNAC, 1715, p. 18).

O autor, entre suas reflexões, busca esclarecer questões da composição dramática como o respeito às unidades de tempo, lugar e ação. Fá-lo preconizando a razão à autoridade, fundando a normatividade poética sobre o raciocínio lógico mais que sobre o poder da tradição, e contorna a tomada de partido na querela dos antigos contra os modernos dizendo que, na arte, não há diferença entre razão e tradição:

(...) les Règles du Théâtre ne sont pas fondées en autorité, mais en raison. Elles ne sont pas établies sur l'exemple, mais sur le jugement naturel. Et quand nous les nommons l'Art, ou les Regles des Anciens, c'est parce qu'ils les ont pratiquées avec beaucoup de gloire, après diverses observations qui ont été faites sur la nature des choses morales, sur la vraisemblance des actions humaines & des événements de cette vie, sur les rapports des images aux vérités (...). (D'AUBIGNAC, 1715, p. 22)

Isso é particularmente interessante, pois podemos ver a aproximação que o autor faz entre as regras dramáticas e a faculdade de observação da natureza. Nota-se que a glória do teatro greco-latino, segundo D'Aubignac, deve-se à observação de normas tiradas à natureza, o que significa que a operação mimética encontra-se no ato de observar as *coisas morais*, as *ações humanas e acontecimentos da vida*, ou, ainda em suas palavras *as relações entre as imagens e as verdades*. O pensamento de D'Aubignac não coloca senão que a mimesis aristotélica da imitação é condição objetiva e racional da boa obra de arte, sua obra é uma imersão no regime representativo da arte.

Para o autor, o teatro possui um imperativo interno, relacionado à necessidade de seguir regras inteligíveis e constantes ao longo da história, e um imperativo externo, cujas condições são mutáveis, que é o da necessidade de agradar ao público, quando este vê a peça com olhos diferentes do autor. Não é suficiente a coesão interna da peça sem suscitar emoção, e tampouco a afetação vazia do público. Assim, a relação entre as regras e a moralidade é bastante estreita, e os discursos de que a peça é formada precisam ser encadeados não pela habilidade retórica do autor, mas, verossimilhantermente, pela necessidade que o personagem tem de dizer o que ele diz (SCHERER, 1959, p. 311).

A defesa que D'Aubignac faz das regras moralizantes da representação repousa sobre uma ideia de arte nitidamente ligada à proposta política, através de uma ideia de função dos espetáculos dentro do Estado firmemente amparada na hierarquia monárquica⁶. Para D'Aubignac, os espetáculos são a marca da grandeza de um Estado, são um complemento de sua glória nas armas. Mas possuem uma função secreta, relacionada à instrução do povo sobre questões complexas, como a moral. Pois, segundo o autor, o povo não acessa essa instrução através das letras ou dos discursos, necessita do desejo de emulação de virtudes despertado pelo espetáculo teatral. Contornando a rejeição da parcela ortodoxa do setor eclesiástico, que condenava a promoção dos espetáculos tea-

⁶ O capítulo I da *Pratique du Théâtre* trata especificamente da função do teatro na sociedade. Ver D'AUBIGNAC, 1715, p 4.

trais por Richelieu, o abade D'Aubignac defende que é errado imaginar que o teatro não dê mais que um deslumbramento vão ao espírito:

D'ailleurs, la vanité gagne souvent sur l'esprit humain ce que la raison ne pourroit peut-être pas obtenir, et cette jalouse humeur dont il ne se peut dépouiller y fomenté continuellement je ne sais quel desir de vaincre, qui l'emporte au-delà de ses faiblesses humaines. (D'AUBIGNAC, 1715, p. 4)

Portanto, o teatro tem a função de incutir o desejo de praticar a virtude, uma função pedagógica. Segundo o autor, a admiração das qualidades heroicas em ação inclina o espectador à emulação de virtudes como a honra, coragem e a justiça.

D'ou vient que la gloire qu'un autre reçoit pour avoir fait quelque honnête action en public nous donnent toujours quelque presumptueuse croiance que nous sommes capables d'en faire autant. (D'AUBIGNAC, 1715, p. 5)

Para tanto, a principal regra do poema dramático é: virtudes sempre recompensadas (ou, ao menos, louvadas), vícios sempre punidos (ou, ao menos, vistos em horror). Os espetáculos consistem em ações e discursos que devem levar ao fim desejável, e *ils ne sont seulement utiles mais absolument nécessaires au peuple pour l'instruire et pour le donner quelque teinture des vertus morales* (D'AUBIGNAC, 1715, p. 6).

3.2 – A operação mimética

Esse esquema fixo que equilibra ações e recompensas será crível porque deverá ser verossímil. A tragédia do século XVII é marcada pelo controle que o personagem possui sobre seu próprio destino, um poder de intervenção que deixa a peça com mais ação, argumentação e diálogos, em vez de monólogos. Vemos, assim, a centralidade que o conceito de verossimilhança possui no pensamento do autor. Com efeito, não só D'Aubignac via na verossimilhança a condição de qualquer representação de um encaimento de ações, ou de qualquer obra de arte, mas, via de regra, no regime representativo da arte, ela é considerada a essência de uma obra. Em um regime de pensamento onde o fato artístico é identificado pela operação mimética, sua importância é praticamente suposta de antemão. A ideia de *ilusão de realidade* de que o regime representativo dota a obra de arte, acompanhada da função pedagógica do espetáculo, aproxima os

conceitos de mimese e verossimilhança: *Tout ce qu'ils entendent de la bouche d'Hecube leur semble croiable, parce qu'ils en ont la preuve devant les yeux* (D'AUBIGNAC, 1715, p. 7).

As grandes disputas da idade clássica não eram, portanto, sobre a importância ou não da ideia de verossimilhança, mas sobre seu significado: o que é, de fato, verossímil? As unidades de lugar e tempo, segundo as quais a peça deve desenrolar-se em um só lugar e abranger um período breve de horas tornam, sozinhas, o espetáculo verossímil? A veracidade histórica de um enredo garante a verossimilhança da peça? A ordenação lógica dos acontecimentos ao desfecho, por si só, é suficiente para um drama ser verossímil? A resposta a essas questões é *não*. A verossimilhança, no século XVII, é um conceito que reúne implicações internas e externas à obra de arte.

A verossimilhança pode se aplicar a três objetos: ao que, desde Aristóteles, entendemos por fábula, ou enredo – a reunião das ações da tragédia em uma totalidade fechada; à construção e condução dos personagens na ação; e à representação como um todo, onde englobamos a regra das unidades de ação, tempo e lugar (BRAY, 1951, pp. 190-214). Sinteticamente, podemos dizer que a verossimilhança era um conceito que garantia a moralidade da peça. Mas a ligação entre a poesia e a moral não é apanágio do classicismo francês; já no século clássico grego, quando Aristóteles formula sua teoria da tragédia, entende que, ao despertar a piedade ou o temor, a poesia tem por resultado a catarse dessas emoções (ARISTÓTELES, 2005, p. 32). Os personagens devem diferenciar-se pelo caráter e pelas ideias, predicados manifestados somente pelas suas ações. De tais ações, resulta a boa ou má fortuna do personagem. A tragédia seria, assim, um conjunto de ações encadeadas em um enredo, e deve representar atos elevados, situações-limite experimentadas por personagens distintos ao mundo cotidiano. Portanto, há uma ligação direta, desde Aristóteles, entre a própria concepção da tragédia e sua função social de catarse.

Desse modo, a operação mimética que dá origem à obra trágica é também uma operação moralizante. Segundo Lígia Militz da Costa, Aristóteles, com efeito, associa a mimese poética à transformação ética do objeto-modelo, para melhor (na tragédia) ou para pior (na comédia) (COSTA, 1992, p. 12). A mimese trágica é uma imitação do real através de ações, e, essas ações, seu entrelaçamento e desfecho, devem ser conduzidos, segundo a formulação clássica de Aristóteles, segundo a *necessidade e a verossimilhança*.

A teoria da tragédia na França do século XVII segue, via de regra, a concepção do estagirita acerca da visão do drama como encadeamento ordenado de ações, com desfecho verossímil e necessário (*kata to eikos ê to anagkaion*⁷). Mas é na discussão sobre o que se entende por *verossímil* que a poética do século XVII mais irá se debruçar, e, conseqüentemente, o sentido da mimese trágica será diversas vezes repensado. A verossimilhança é uma condição da produção artística do século, entre todos os gêneros. Podemos dizer que é a regra mais geral, mais importante, e, no entanto, a mais difícil de definir e a que mais se discutiu. Embora turvo seu sentido, seu significado é fora de dúvida quando consideramos, com Rancière, que a poética do regime representativo, através da recuperação da mimese, dota a palavra de uma vida, entendendo-a como manifestação de uma ação: [o regime representativo] *instaurou entre o dizível e o visível uma relação de correspondência à distância, dando à imitação seu espaço específico* (RANCIÈRE, 2009, p. 22).

A fonte dos teóricos do drama para o estudo sobre o conceito, naturalmente, é a *Poética* de Aristóteles e seus intérpretes, como já vimos. Para o pensador grego, o objeto da poesia são acontecimentos situados na esfera do possível, organizados conforme a necessidade e a verossimilhança, trabalhados de forma mais refletida, ou filosófica, no sentido da atribuição de ações conformes à natureza representada. Distingue-se da história no que esta se ocupa de uma parte específica do leque das possibilidades, isto é: do real, do efetivamente acontecido, trabalhando-o, segundo Aristóteles, de maneira mais modesta e particular, como uma narrativa de acontecimentos sequenciais. Tanto a poesia quanto a história podem ter o acontecimento real como objeto – visto ele ser parte do possível, o que as diferenciará, portanto, é que a poesia ordena as ações conforme a verossimilhança e a necessidade, uma ponderação especificamente poética, que faz aproximarem-se as dimensões do objeto representado e o impreciso mundo do verossímil e necessário.

O que quis dizer Aristóteles com essas duas palavras que devem reger a representação poética dos acontecimentos? Forçoso confessar que, para o presente trabalho, é menos importante o que o filósofo pode ter dito do que o que lhe foi feito dizer.

⁷ “(...) in accord with what is likely or necessary.” Tradução de R. Kassel, 1966, in ARISTÓTELES, 1966.

3.3 – Verossimilhança e veracidade

Para d'Aubignac, a representação teatral é a arte de fazer ver objetos inventados, ou objetos históricos que cremos verdadeiros (D'AUBIGNAC, 1715, p. 31). No segundo caso, que é o que mais interessa a este trabalho, o poeta tem sua liberdade de invenção duplamente restringida: pelo compromisso, ainda que superficial, à intriga histórica na forma como ela é conhecida; e pela necessidade de obediência às prescrições formais e morais do drama. Tomoki Tomotani engloba essa dupla restrição sob o imperativo de adequação da obra à *verossimilhança*, e define esta como um sistema de regras fundado sobre um conjunto de ideias frágeis, que podemos denominar *opinião pública* (TOMOTANI, 2000, p. 6).

Segundo Aristóteles, o possível inverossímil vale menos, para a poesia, que o impossível verossímil, o que coloca a verossimilhança em um grau acima mesmo do possível, e, evidentemente, do real, fazendo dela própria o objeto da poesia. Temos, portanto, três ordens de acontecimentos: o real, o possível e o verossímil, ou: o acontecido, o que pode acontecer, e o que cremos poder acontecer. Assim, percebemos dois traços importantes do pensamento aristotélico: primeiro, os conceitos de possível e de verossímil são distintos, tendo aquele uma lógica que não considera necessariamente o observador, e este um amparo nas visões do público. Segundo: o inverossímil é aquilo que acontece fora das condições de entendimento do público, ainda que possível, ainda que historicamente real.

Essas duas conclusões serão bastante aproveitadas pelos teóricos do século XVI-I. A representação de circunstâncias extraordinárias prejudica a *ilusão de realidade* da obra de arte. Para Chapelain, o possível só é matéria de poesia enquanto é verossímil e necessário (CHAPELAIN, 1905, p. 16). Um evento cuja historicidade é pouco conhecida, ou que seja conhecida mas choque a moralidade do público, é inverossímil, pois foge à área comum dos planos cultural e moral do público. Ao contrário, um assunto inventado, mas que se mostre convincente, será apreciado, pois o espectador, seduzido pelo que lhe parece verdade, ignoraria as razões por que o assunto seja falso. D'Aubignac sintetiza:

Le vray n'est pas le sujet du théâtre, parce qu'il y a bien des choses véritables qui n'y doivent pas être vues. Le possible n'en sera pas aussi le sujet, car il y a bien des choses qui se peuvent faire, qui pourtant seraient ridicules et peu croyables, si elles étaient représentées. Il n'y a donc que le

vraysemblable qui puisse raisonablement fonder, soutenir et terminer un poème dramatique. Ce n'est pas que les choses véritables et possibles soient bannies du théâtre, mais elles n'y sont reçues qu'autant qu'elles ont de la vraysemblance. (D'AUBIGNAC, 1715, p. 159)

A ilusão é necessária para a participação afetiva do espectador no drama, e a finalidade da poesia dentro de um Estado, como vimos, para nosso autor, é a ilusão salutar para o bem público.

Ainsi, quand on veut approuver ou condamner ceux qui paroissent sur nos Théâtres, nous supposons que la chose est véritable, ou du moins qu'elle le doit, ou le peut bien être, et sur cette suppositions nous approuvons toutes les actions et le paroles qui pouvoient être dites par ces qui agissent et qui parlent, parce que, en ce cas, nous croyons que que cela s'est véritablement ainsi fait, ou du moins qu'il le pouvait et devait faire ainsi. (D'AUBIGNAC, p. 30)

Visto que a verossimilhança era considerada a essência do teatro na idade clássica, podemos depreender que a necessidade de que a obra estivesse em conformidade com as convenções sociais era evidente⁸. Essa conformidade ao verossímil se dava nos dois planos que mencionamos acima: o da fidelidade à intriga conhecida ou do convencimento (plano cultural, histórico) e o da conveniência ética e formal (plano moral) (TOMOTANI, 2000, p. 9).

Porém, no caso da tragédia histórica, esses planos muitas vezes poderiam entrar em atrito. Isso porque a tragédia histórica explora situações que facilmente seriam consideradas imorais, inverossímeis, pelas convenções clássicas, seja por sua fuga ao plano cultural (no caso de um evento pouco conhecido), seja pela fuga ao plano ético (um evento chocante). Podemos notar que a fuga a essas condições é um empecilho maior que a própria fuga ao cientificamente possível, uma vez que permanecesse no âmbito do verossímil. Por exemplo, temos diversas peças que utilizam o sobrenatural (sendo *La Pucelle d'Orléans*, do próprio abade D'Aubignac, exemplo suficiente, bem como a tradição de *tragédies à machines*). O uso do fantástico cristão seria um exemplo de fuga ao possível sem que se fugisse ao verossímil, uma vez que se permaneceria nos planos ético e histórico do público.

O problema da inverossimilhança de um assunto histórico é um verdadeiro desafio aos poetas e teóricos do classicismo francês, pois a tragédia, ao trabalhar com a vio-

⁸ « Le vray-semblable est tout ce qui est conforme à l'opinion publique. », Sentenciará mais tarde, René Rapin. *Réflexions sur la poétique d'Aristote et sur les ouvrages des poètes anciens et modernes*, 1674.

lência no interior dos laços afetivos, possui um impacto emotivo que, necessariamente, perturba a moral constituída. Os cenários mais comuns de onde se retiram os temas trágicos históricos, na primeira metade do século XVII, são a Roma e o Oriente antigos, onde o poeta encontra situações oportunas para a mistura da pompa com o excesso trágico. Assim, a desmedida, geralmente na forma de tirania, já está em um cenário de elevação, onde os homens são representados melhores do que são, mas possuem uma existência perdida em um labirinto de deveres, compromentimentos e paixões.

O desafio da mimese trágica é maquiara a imoralidade histórica, tornando a tragédia menos crua, e mais exemplar, sem no entanto deixar evidente a ação do poeta. Como dito por D'Aubignac, *la tragédie se considere principalement en foi comme une action véritable* (D'AUBIGNAC, 1715, p. 31). Diferentemente da catarse grega, a função social da tragédia francesa está mais relacionada à admiração que à piedade ou o medo. O herói trágico do classicismo francês é um indivíduo dividido entre seu dever e seus sentimentos, e o drama que vive é a decisão do valor que deve vencer. Não é casual que quase todas as tragédias francesas da época tratem do amor, porque o amor, geralmente, coloca o indivíduo em choque com a instituição. Embora, via de regra, a instituição prevaleça, podemos perceber que o grande motor da tragédia clássica francesa é a contradição entre um individualismo irreduzível e o fundamento sagrado da instituição monárquica.

Note-se que a leitura francesa da teoria aristotélica oculta sutilmente a consideração do filósofo segundo a qual é verossímil que haja acontecimentos contra a verossimilhança. Castelvetro, no século anterior, já havia distinguido, a verossimilhança ordinária da extraordinária, para dar conta da onipotência do verossímil afirmada pelo estagirita (BRAY, 1951, p. 198). À teoria clássica francesa, não interessa a verossimilhança extraordinária, visto que ela autoriza não mais que circunstâncias excepcionais e frutos do acaso.

À teoria aristotélica da verossimilhança como aquilo que o público acha possível, portanto, os franceses juntam uma nova ideia, de diferença sutil: é verossímil aquilo que o público toma por real. A ficção transforma-se em ilusão. Esse é o norte da teoria dramática de 1630, pois a ilusão é necessária à instrução moral do público, finalidade da arte, conforme vimos acima.

As relações entre ficção e verdade são críticas nas tragédias históricas – e, via de regra, o assunto das tragédias francesas do século XVII é retirado à história. Na verdade, se considerarmos o pensamento dominante entre os teóricos da arte no contexto,

verdade e verossimilhança são conceitos pertencentes a universos diferentes. A distinção falso/verdadeiro faz referência à realidade, enquanto a distinção verossímil/inverossímil se refere ao que se crê dever acontecer, onde, por *dever*, podemos entender *obrigação moral*.

De certa forma, a regra da verossimilhança, por si mesma, conduz à infidelidade histórica – não pela via da liberdade poética irrestrita, mas pela via do comprometimento à correção da realidade. A história possui eventos inverossímeis: esses, o poeta não deve reter nem representar. Eventos que não devem acontecer, que, na arte, participariam do inverossímil, fugindo às possibilidades de representação dentro de um regime de pensamento em que a função social da arte é a ilusão salutar. Sendo assim, o poder do poeta sobre o conhecimento histórico só encontra limites nas bordas da própria teoria da verossimilhança, e o critério mais importante da verossimilhança, como havemos visto, é a opinião comum. Se, no entanto, o enredo histórico é por demais conhecido do público, a própria regra da verossimilhança demanda que não seja modificado (BRAY, 1951, p. 211). Sendo assim, é por respeito à verossimilhança que o teatro clássico, por vezes, busca seguir a veracidade histórica, e não pelo desejo de se fazer um teatro histórico propriamente dito.

Podemos notar, aqui, a diferença entre poesia e história herdada de Aristóteles e utilizada no corpo do pensamento clássico: a história não tem regras, a fortuna age no destino dos homens quando um mau prospera. Não se trata de ver a história com uma visão moralizante, mas, sobretudo, de ver fatos imorais como rupturas na causalidade, ação da fortuna. O fato verossímil é previsível, porque justo, o inverossímil não tem razão de ser. Para submeter um tema à normatização estético-política do regime representativo, o poeta deve escolher um acontecimento verossímil, e, se preciso, alterar circunstâncias que ferem o encadeamento trágico e a moral pública.

A oposição entre verossimilhança e inverossimilhança é, então, uma forma de oposição entre o essencial e o accidental. Fatos verossímeis estão na ordem da natureza, ordem moral que se deseja infundir na alma do povo; os inverossímeis, por sua vez, são infrações na história, ocorrências particulares que somente interessam ao historiador. Este, nessa visão, tem a função de considerar o evento não mais que dentro de sua particularidade contextual. O poeta, em sua tarefa, tem o dever de considerar o particular apenas naquilo que possui de universal. Segundo Jean Chapelain: *L'art, se proposant l'idée universelle des choses, les épure des défauts et des irregularités particulières que*

l'histoire, par la sévérité des ses lois, est contrainte d'y souffrir (CHAPELAIN, 1905, p. 79).

Ou seja, o inverossímil até possui explicação, mas ela advém de fatos particulares, secundários, que perturbam a causalidade moral da história. Isso significa que o evento que testemunha o triunfo de um mau caractere não serve à arte porque sua significação está encerrada em sua realidade histórica, e nada é além de história. O poeta, para D'Aubignac, *ne travaille que pour plaire*:

Il conservera tous les plus nobles incidents de l'Histoire. Il s'efforcera de mettre tous les personnages dans le plus agréable état qu'ils peuvent souffrir ; d'employer les plus illustres figures de la Réthorique et les plus fortes passions de la morale ; de ne rien cacher de tout ce qu'on doit savoir et de ne rien montrer de tout ce qu'on doit ignorer. (D'AUBIGNAC, 1715, p. 39)

Assim, a leitura francesa da separação que Aristóteles faz entre poesia e história entrega ao poeta a capacidade, e o dever, de corrigir os descaminhos com que o acaso se manifesta na história humana. O poeta substitui o inverossímil por um verossímil inventado, um verossímil que é manifestação da causalidade moral eterna, que abstrai a essência do real. De acordo com o autor,

Les règles du Théâtre ne rejettent pas les notables incidents d'une Histoire; mais elles donnent les moyens de les ajuster em telle sorte, que sans choquer la vraysemblance des Temps, des Lieux et des autres circonstances de l'Action, ils puissent y paroître non pas à la vérité tel qu'ils ont été dans l'effet, mais tels qu'ils doivent être pour n'avoir rien que d'agréable. (D'AUBIGNAC, 1715, 40)

É no livro II de seu tratado que D'Aubignac aborda a possibilidade de o poeta mudar ou não o enredo histórico. Amparando-se na distinção entre o poeta e o historiador, o tratadista coloca que é permitido ao poeta alterar circunstâncias do enredo para adaptar a história ao poema, pois o poeta não se restringe ao trabalho do tempo, *parce qu'il n'est pas Chronologue* (D'AUBIGNAC, 1715, p. 58), ele não se prende à veracidade, mas pega da história o que for propício ao poema e criará o restante.

C'est un pensée bien ridicule d'aller au Théâtre apprendre l'Histoire. La Scène ne donne poin les choses comme elles ont été, mas comme elles devoient être, et le poëte y doit rétablir dans le sujet tout ce qui ne s'accommodera pas aux règles de l'Art, comme fait un peintre quand il travaille sur un modèle défectueux. (D'AUBIGNAC, 1715, 58)

D'Aubignac defende que a tarefa do historiador é a de simplesmente contar o acontecido, e, se ele julga moralmente, está fazendo mais do que seu dever ordena (D'AUBIGNAC, 1715, p. 66). O dramaturgo organiza os fatos em estado de verossimilhança, para apresentá-los ao público de forma a instruir e deleitar. O poeta deve conservar as verdades que agradam, e substituir as rupturas por ficções dignas de seu ofício.

Il est vrai que Néron fit étrangler sa mère, et lui ouvrir le sein pour voir en quel endroit il avoit été porté neuf mois avant de naître. Mais cette barbarie seroit non seulement horrible à ceux qui la verroient, mais même incroyable, à cause que cela ne devoit pas arriver. (D'AUBIGNAC, 1715, 59)

O fato de o teatro não ser uma simples descrição historiográfica defende a arte contra seus detratores, visto que, sendo uma representação amparada na verossimilhança, tem o compromisso de edificação moral do público. É a esse debate que a afirmação de D'Aubignac é endereçada quando se preocupa tanto em desvincular o teatro da história. No entanto, entramos, assim, no estatuto ambíguo da verossimilhança: ao mesmo tempo em que é um princípio criativo independente da verdade histórica, é uma falsidade que porta uma verdade – uma verdade elevada, entendida como aquela da caracterização aristotélica da poesia, ser mais *filosófica* que a história.

No entanto, ainda podemos nos perguntar como podem as verdades universais que somente a poesia porta ampararem-se em um conceito tão maleável como o de verossimilhança, que, como vimos, a teoria clássica situa no corpo frágil de ideias heterogêneas e preconceitos que denominamos *opinião pública*.

Considerações finais

O grande problema da tragédia histórica no século XVII francês é o da dificuldade em estabelecer com exatidão o que a moral autoriza e o que ordena que se omita, estabelecer o ponto de equilíbrio entre a verossimilhança e a veracidade. O atrito entre esses dois princípios pode ser resolvido pela alteração de eventos circunstanciais, sem se tocar no enredo principal se ele é de conhecimento geral. A peça não é vista pela ótica do historiográfico, e, embora o conflito indivíduo/instituição não seja negado por ser parte essencial da tragédia, o desfecho é dado pela *doxa* ética aceita pelo público.

Nas obras de D'Aubignac e dos demais teóricos projetados por Richelieu, a admiração que a tragédia deve incutir está diretamente relacionada à utilidade dos espetáculos para o Estado, como o autor da *Pratique du Théâtre* aponta já no primeiro capítulo de sua obra. Assim, a provação de equilibrar a peça entre os planos moral, formal e histórico (ou seja: a necessidade de mantê-la *verossímil*) é o desafio de concebê-la conforme a política monárquica. Segundo o autor, a fidelidade histórica não exime o poeta da fidelidade à verossimilhança, e esta tem precedência sobre aquela. Posto que somente a verossimilhança gerará aprovação pública, é permitido ao poeta inventar durante o processo de adaptação da história ao drama.

Nota-se, aqui, a diferença crucial entre as ideias de veracidade e verossimilhança. Esta, uma verdade ética que fala diretamente ao público do espetáculo; aquela, segundo o consenso seiscentista, a galeria histórica de personagens, eventos, circunstâncias e crimes, matéria de trabalho exclusivamente histórico e cronológico, sem contribuição ética que não seja aquela que a poesia faz após passar os eventos por seu filtro moralizante.

Enquanto a teoria aristotélica identifica a verossimilhança com a imitação da natureza, a teoria francesa o faz com a moralização da obra de arte, demanda de uma poética utilitária que marcou profundamente o século XVII. Manuais como o de D'Aubignac pretendem resolver o atrito entre a veracidade e a verossimilhança através de uma releitura da mimese antiga. A tragédia, codificada pelo discurso da poética erigida como linguagem do *savoir-faire* teatral, realiza uma imitação histórica depurada pelas regras clássicas. Segundo Rancière, a obra, no regime representativo da arte, simula a ordem hierárquica da sociedade que lhe dá à luz (RANCIÈRE, 2009, p. 22). A *mimese* de D'Aubignac segue o movimento geral que, desde o florescimento da teoria mimética no século anterior, retoma o pensamento de Aristóteles sob uma concepção

idealizante: a de que o objeto só deve ser imitado no que possui de perfeito conforme o senso comum, e que a representação da realidade (neste caso, da veracidade histórica) era também uma correção política de suas falhas.

Referências bibliográficas

Fontes

- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo : Nova Cultural, 2000. Trad.: Baby Abrão.
- _____. *Poética*. São Paulo : Cultrix, 2005. Trad. : Jaime Bruna.
- _____. *Poetics*. Oxford: Clarendon Press, 1966. Trad.: R. Kassel.
- CHAPELAIN, Jean. *Les sentimens de l'Académie Française sur la tragi-comédie du Cid*. Paris : Picard & Fils, 1912.
- _____. *Préface à l'Adonis*. Halle : M. Niemeyer, 1905.
- CORNEILLE, Pierre. *Trois Discours sur le poème dramatique*. Paris : Societé d'Enseignement Supérieur, 1963.
- D'AUBIGNAC, François Hédélin. *La Pratique du Théâtre*. Amsterdã : Jean Frédéric Bernard, 1715.
- _____. *La Pucelle d'Orléans*, Paris : François Targa, 1642.
- HORÁCIO, *Arte Poética*. São Paulo : Cultrix, 2005. Trad. : Jaime Bruna.
- LA MÉSNARDIÈRE, Hippolyte Jules Pilet de. *Art Poétique*. Paris : Antoine de Somaville, 1639.
- LONGINO, *Do sublime*. São Paulo : Cultrix, 2005. Trad. : Jaime Bruna.
- SCUDÉRY, Georges de. *L'apologie du Théâtre*. Paris: Augustin Courbe, 1639.

Estudos

- APOSTOLIDÈS, Jean-Marie. *O rei-máquina : espetáculo e política no tempo de Louis XIV*. Rio de Janeiro : J. Olympio, 1993.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- BARTHES, Roland. *Sur Racine*. Paris : Éditions du Seuil, 1963.
- BÉNICHOU, Paul. *Morales du Grand Siècle*. Paris : Gallimard, 1948.
- BLOCKER, Deborah. *Instituer Un "Art" - politiques du théâtre dans la France du premier XVII^{me} siècle*. Paris : Honoré Champion, 2009.
- BOER, Josephine de. Men's literary circles in Paris : 1610 – 1660. IN : *PMLA*, v. 53, n° 3, 1938.
- BOOTH, W. C. ; COLOMB, G. G.; WILLIAMS, J. M. *A arte da pesquisa*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BOURGEOIS, Muriel. *Histoire et Fiction : un débat théorique à l'âge classique*. Paris, 2000. Disponível em : <http://www.fabula.org/forum/colloque99/PDF/Bourgeois.pdf> .
- BOURQUE, Bernanrd. L'adaptation de l'Histoire à la tragédie : théorie et pratique chez d'aubignac. IN : *Cahiers du dix-septième*. Societé d'études pluridisciplinaires du dix-septième siècle français, v. 11, n° 2, 2007.
- BRAY, René. *La formation de la doctrine classique en France*. Paris : Nizet, 1951.
- _____. L'introduction des « vers melés » sur la scène classique. IN : *PMLA*, v. 66, n° 4, 1951.
- BURKE, Peter. *A fabricação do rei: a construção da imagem de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro*. São Paulo: UNESP, 1997.
- CHARTIER, Roger. *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- _____. *Inscriver e apagar: cultura e literatura (séculos XI – XVIII)*. São Paulo: UNESP, 2007.
- _____. *A História ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.
- CHAUNU, Pierre. *A civilização da Europa Clássica*. Vols. I e II. Lisboa: Editorial Estampa, 1987.
- COSTA, Lúgia Militz da. *A Poética de Aristóteles – Mímese e verossimilhança*. São Paulo: Ática, 1992.

- COUTON, Georges. Réapprendre à lire: deux des langages de l'allégorie au XVIIIe. siècle. IN : *Cahiers de l'A.I.E.F.*, v. 28, 1976.
- DUBOIS, Jean ; LAGANE, René ; LEROND, Alain. *Dictionnaire du français classique – le XVIIIe. siècle*. Paris : Larousse, 1992.
- EAGLETON, Terry. *A Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Lisboa : Editorial Estampa, 1986.
- FUMAROLI, Marc. *L'âge de l'éloquence*. Genève : DROZ, 2009.
- GARNIER, Patrick. La notion de vraisemblance chez les théoriciens français du Classicisme. IN: *Annales de la Bretagne et des pays de l'Ouest*, v. 83, 1976.
- JOMARON, Jacqueline de (org). *Le théâtre en France*. Paris : Armand Colin, 1992.
- KREMER, Nathalie. Préambule. IN : *Vraisemblance et représentation au XVIIIe. siècle*. Paris : Champion, 2011.
- LANDRY, Jean-Pierre. *La littérature française du XVIIIe. siècle*. Paris : Armand Colin, 1992.
- LIMA, Luiz Costa. *Mímesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.
- LOPES, Marcos Antônio. *A imagem da realeza: simbolismo monárquico no Antigo Regime*. São Paulo: Ática, 1994.
- MARSHALL, Francisco. *Édipo Tirano: a tragédia do saber*. Porto Alegre: UFRGS, 2000.
- MOORE, W. G. Le goût de la cour. IN : *Cahiers de l'A.I.E.F.*, v. 9, n° 9, 1957.
- PEYRE, Henri. *Qué es el classicismo?* México: Fondo de Cultura Económica, 1953.
- RANCIÈRE, Jacques. *O inconsciente estético*. Rio de Janeiro : Editora 34, 2009.
- _____. *A partilha do sensível*. Rio de Janeiro : Editora 34, 2009.
- _____. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona : Bellaterra, 2005.
- ROHOU, Jean. *Histoire de la littérature française du XVIIIe. siècle*. Paris : Nathan, 1989.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *La stratégie des larmes au XVIIIe. siècle*. IN : *Littérature*, v. 9, 1973.
- _____. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Rio de Janeiro : Zahar, 2000.
- ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo : Perspectiva, 2008.
- SAADI, Fátima. D'Aubignac e Diderot: dois olhares sobre o espaço. IN: *Folhetim*. Rio de Janeiro: Teatro do Pequeno Gesto, 1998.
- SAULNIER, Verdun-Louis. *La littérature française du siècle classique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1955.

- SCHERER, Jacques. *La dramaturgie classique en France*. Paris: Nizet, 1959.
- SPINA, Segismundo. *Introdução à poética clássica*. São Paulo: F.T.D., 1967.
- SOARES, Angélica Maria Santos. *Gêneros Literários*. São Paulo : Ática, 2007.
- TATARKIEWICZ, Wladislaw. *Historia de seis ideas*. Madrid : Tecnos, 2001.
- TIEGHEM, Philippe Van. *Les grandes doctrines littéraires en France*. Paris : Presses Universitaires de France, 1968.
- TOMOTANI, Tomoki. La faute tragique dans le théâtre classique français : La Mésnardière, Corneille, Racine. IN : *Bun-France*, v. 18, 1999. Disponível em : <http://www.waseda.jp> .
- _____ . La morale et la culture dans la tragédie classique. IN : *Bun-France*, v. 19, 2000. Disponível em : <http://www.waseda.jp> .
- _____ . La sophistique théâtrale dans Iphigénie de Racine. IN : *Bun-France*, v. 20, 2001. Disponível em : <http://www.waseda.jp> .
- VERNHAEREN, Émile. *Racine et le Classicisme*. Paris : Complexe, 2002.
- VIALA, Alain. *Naissance de l'écrivain*. Paris : Les éditions de minuit, 1985.
- ZANKER, Paul. *Augusto y el poder de las imagenes*. Madrid : Alianza, 1992.