

Mariana Reis Furst

“Essa obscura claridade que tomba das estrelas”

Cette obscure clarté qui tombe des étoiles

A mistura

de paixões

em

Le Cid, de Pierre Corneille

Universidade Federal de Minas Gerais

Faculdade de Letras

2010

Mariana Reis Furst

“Essa obscura claridade que tomba das estrelas”

Cette obscure clarté qui tombe des étoiles

A mistura

de paixões

em

Le Cid, de Pierre Corneille

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.

Orientadora: Prof^a. Dr^a Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa.

Universidade Federal de Minas Gerais

Faculdade de Letras

2010

*A Deus,
Aos meus pais
e à profa. Tereza Virgínia Barbosa*

AGRADECIMENTOS

Da graduação à pós, foram quase dez anos de formação acadêmica, transitando por duas instituições de ensino, dois países, além de vivências em domínios diversos; impossível sermos sucintos e, ao mesmo tempo, lembrarmos-nos de tudo e de todos, assim como considerar alguns conhecimentos e acontecimentos mais nobres e dignos de serem citados que outros. Seguem aqueles para os quais a memória não nos falhou e a quem devemos mais que um “obrigada”.

I. À divindade

A Deus, dono da sabedoria infinda e criadora, o qual graciosamente me permite ser gota no oceano, e, na minha pequenez, revelar a grandeza do seu amor e compaixão, lançando luz no que sem Ele é só trevas e convivendo com o mistério, quando não se tem qualquer claridade.

II. Às famílias

Aos meus pais, por confiarem nas minhas intuições, imaginações, novas ideias e mudanças de percurso; nessa minha caminhada de muitas curvas, em que eu mesma desconheço os rumos, por insistirem em não me deixar sem amparo necessário; por um amor sacrificial e uma confiança sem igual, aos quais serei eternamente devedora.

Ao Guilherme, pela diferença que só acrescenta; pela praticidade da vida e das questões e por me fazer repensar, no espaço da nossa casa, um mundo que se contrói pelos contrários, pela mistura e pelos acertos e erros.

À família Ribeiro Barbosa: Evandro, Virgínia, Manuela, Cecília, João, Clarice, Fábio, Pedro, Maria e ao bebezinho que vem por aí, por fazerem da mesa onde nos reunimos um lugar de transparência de relacionamentos, encorajamento e descoberta de nós mesmos e de tantos sabores.

À família Millard Bossi: Marcos, Célia, Marina, Marcela e Matheus, por essa vizinhança-irmandade; pelo apoio em palavras, ações e orações; e ao Roberto Ferreira, um agregado a ela, por crescermos juntos e termos experiências incontáveis.

III. Aos professores, parceiros de pesquisa, ensino e extensão

À minha orientadora, profa. dra. Tereza Virgínia Ribeiro Barbosa, por acompanhar o meu crescimento pessoal e intelectual durante toda a minha trajetória acadêmica; pela paciência em me ensinar a ler os clássicos e também os modernos; por ter me apresentado Corneille e o *Cid*; pela partilha das ideias e do pão; e por me mostrar que ser divino e humano é também ser trágico.

À profa. dra. Lúcia Castello Branco, igualmente orientadora por um período acadêmico, por me mostrar que na resistência há aprendizado e que aquilo que não somos define igualmente o que poderemos nos tornar; pela delicadeza de seus textos e reflexões; e aos colegas de pesquisa: Erick Costa, João Rocha, Alice Bicalho, Isabella d’Urso, Larissa Lamas e Júlia Magalhães pelo tempo passado juntos entre a poesia e a teoria.

À professora e coordenadora da área de francês do Cenex/Fale, Beatriz Vaz Leão, pelo incentivo e todo apoio necessário no estudo e no ensino do francês; pelas dúvidas pacientemente respondidas; por me ajudar a descobrir a professora que estava em mim e a preciosidade da vocação que temos.

À profa. dra. Márcia Arbex, pelo estudo orientado sobre a tradução e o grotesco e pelos apontamentos acerca da minha pesquisa; pela oportunidade concedida, ainda no andamento da mesma, de poder falar um pouco sobre Corneille aos seus alunos.

À profa. dra. Marie-Hélène Cathérine Torres, ao prof. dr. Marcos Antônio Alexandre e à profa. dra. Sandra Bianchet, por responderem de modo generoso ao convite para essa banca e contribuírem com suas leituras para o avanço do meu trabalho.

Aos profs. drs. Marcus Vinícius de Freitas, Cláudia Campos e Ida Lúcia Machado, pela erudição e humanidade que me encantam em suas aulas, ambos revelados na paixão com a qual lidam com a literatura, visível nos cursos ministrados em que participei e com os quais muito aprendi. Agradeço aos mesmos as sugestões bibliográficas, as questões respondidas e suscitadas e as conversas pós-aula.

À profa. dra. Myriam Dufour-Maître, pela gentileza na resposta às minhas questões, quando tudo se encontrava ainda em estado embrionário; pelas referências bibliográficas e pela recepção ímpar que me deu em seu país; e ainda à profa. dra. Hélène Merlin-Kajman, indicada pela primeira, por me orientar, na Université de Paris III, e por acalmar-me em meus primeiros passos na extensa obra corneliana.

Ao programa de pós-graduação em Letras: estudos literários, especialmente à atual coordenadora do mesmo, profa. dra. Leda Martins, por sua intervenção favorável ao término deste trabalho e pela confiança depositada na pesquisadora que ela ajuda a nascer.

Aos colegas do Cenex, Luciana Esteves, Daniela Melo, Camila Peixoto, Ana Luíza Lisboa, Wellington Costa, Frank Gonçalves, Suely Brito, Alan Mansoldo, Maryelle Cordeiro e outros não mencionados, mas nem por isso esquecidos, pelas trocas de materiais didáticos e pela vivência acadêmico-pedagógica. Sobretudo, pela paixão em lecionar, que sempre nos motivou.

Aos alunos do Cenex, do Inglês e Cia e das aulas particulares; cada um que, na sua particularidade, entendeu bem o sentido do verbo “aprender”, de mão dupla (ensinar e aprender); e por conseguirmos ser gente, ainda que assumindo claramente nossos papéis.

Às meninas e meninos greco-latinos, pertencentes ou não ao Projeto de Extensão Contos de Mitologia, de ontem – Camila Volker, Júnia Pereira, Matheus Sant’Ana, Raquel Cândida, Anderson Borges, Marcus Fonseca – e de hoje – Ana Araújo, Maria Clara Xavier, Josiane Félix, Flávia Freitas, Vanessa Brandão, Elisa Franca e Ferreira, Lira Córdova, Vivian Caldeira e Marina Pelluci – pelas contações de estórias, músicas, conversas e discussões em torno dos clássicos; e pelo desejo em torná-los nossos contemporâneos e sermos igualmente seus.

IV. Aos amigos e irmãos

À Manuela Barbosa, pelas correspondências de longa data; por uma amizade única, que parece não ter tido início e espero não ter fim; por junto comigo ter lido, sugerido reescritas

para este texto e tantos outros e pela cuidadosa revisão em cada um deles; por todos os artigos, livros, verbetes e afins, lembrados, enviados e entregues, frutos de seu zelo acadêmico e da ternura de sua pessoa.

À Roberta Kelly Paiva, pelas bibliografias preciosíssimas a mim enviadas do Canadá, numa demonstração de afeto, alteridade e cooperação; pelo evangelho estudado, vivido e assimilado em nosso discurso, infiltrado no que somos e na nossa busca pelo eterno em meio ao transitório.

Às já mestras Suziane Fonseca e Ludmila Costa, pelas palavras animadoras, pelo exemplo de que se pode chegar ao fim, apesar de e com toda a dificuldade; e a todos os colegas de mestrado, que de algum modo ensinaram-me a pensar e sentir.

À Thaís Sathler, Luciana Cotta, Tatiane Andrade e Flávia Fabri, amigas de início de graduação e com as quais tenho a sensação de ter encontrado no dia anterior, quando há muito não nos vemos; por me fazerem entender que os caminhos são diversos, mas o sentimento que nos uniu pode permanecer o mesmo; pelos casamentos, bebês e tantas outras alegrias.

À família Truc e à chère Marylène Truc, que me revelou um pouco sobre a sua França, a sua espiritualidade e visão de mundo e que comigo discutiu o dilema amoroso de Chimène e Rodrigue; à Sophie Benedeyt, “camarade” artista, que me fez ver, mais que um teatro na vida, a vida no teatro; e, ainda, à Sarah Schmeisser e à Natalie Grabovsky, pela companhia estrangeira e enriquecedora em terra que nossa não era.

À Communauté Chemin Neuf, principalmente na figura da irmã Béatrice Bourrat, por me receberem sem restrições aqui e acolá e por ampliarem a minha dimensão de fé e vida comunitária. Além de propiciarem duplo abrigo: em terras brasílicas e gaulesas.

À Comunidade Evangélica do Castelo, e especialmente a pessoa do pr. Romário Bendia, de onde e de quem recebo base bíblica sólida para as minhas questões, além de descanso para a minha alma; por me expor de forma clara textos que, sabemos, ultrapassam qualquer explicação humana, mas que dela não prescindem, antes, tornam-se ainda mais belos quando conseguimos, de algum modo, apreendê-los.

Ao grupo de oração em minha casa, conduzido por Ildes Mendes, e aos participantes do “lanche e algo mais”, que me propiciam momentos de refrigério, profunda reflexão e de reconhecimento da minha identidade em Deus e em relação ao próximo.

Aos que, ao longo da caminhada, apontaram-me rumos, proporcionaram-me momentos de calma e partilharam dos meus cansaços e alegrias mais de perto: Cristiane Machado, Renata Prado, Sandra Carvalho, Alexandra Padula, Cláudia Kopke, Jonathan Simões, Thalita Lin e Camila Cordeiro.

V. Às instituições

À Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), por cada professor e funcionário; por suas vozes que me atravessam e me formam e pela qualidade de ensino dessa instituição; ao Centro Universitário Newton Paiva, por fazer do jornalismo a minha segunda via e pelos trabalhos ali empreendidos com todo apoio técnico necessário, além da companhia feliz dos colegas de sala e dos bons encontros ao longo do curso. Finalmente, à Embaixada da França no Brasil,

por ter-me concedido a oportunidade de trabalhar como Assistente de Língua Portuguesa em Paris, no Lycée Molière e na École Nationale de Commerce, experiência única em todos os níveis: linguístico, cultural, pedagógico e pessoal. Meus agradecimentos à calorosa recepção dos professores de português: Caroline Rodrigues, Madalena Motta, Maria Beaussart e Luiz da Silva; e aos alunos de cada uma das turmas em que lecionei, meu muito obrigada por todo aprendizado.

Je serai toute ma vie,

*Madames, monsieurs,
Votre très humble et très obéissant et très obligé serviteur,
Mariana*

Se alguém julga saber alguma coisa, com efeito, não aprendeu ainda como convém saber.

Paulo de Tarso

RESUMO

Esse trabalho tem como objetivo analisar os aspectos cômicos e trágicos da obra *Le Cid*, de Pierre Corneille, bem como apontar, nesse texto, a presença de paixões de caráter antagônico em paralelo como uma concepção de tragédia da antiguidade clássica grega. Propõe-se, como definição para o trágico, assim como para a sua forma artística por excelência, a tragédia, a convivência harmônica de sentimentos contraditórios. Tem-se, assim, uma leitura da peça pelo viés da mistura e uma discussão da categorização da mesma, que se complica à luz deste seu pormenor. A utilização deliberada do texto corneliano como fonte interpretativa para o mesmo deve-se tanto a uma escolha teórica de análise quanto ao fato de ser este um trabalho que inaugura os estudos acadêmicos em torno do dramaturgo no Brasil.

RÉSUMÉ

Ce travail a pour but d'analyser les aspects comiques et tragiques de l'oeuvre *Le Cid*, de Pierre Corneille, ainsi qu'indiquer, dans ce texte, la présence de passions de caractère antagonique en parallèle avec une conception de la tragédie de l'ancienneté classique grecque. On propose, comme définition pour le tragique, ainsi que pour sa forme artistique par excellence, la tragédie, la relation harmonique de sentiments contradictoires. On a ainsi une lecture de la pièce par le biais du mélange et une discussion sur la catégorisation de celle-ci qui se complique à la lumière de ce détail. L'utilisation délibérée du texte cornélien comme la source interprétative pour le même se doit tant par un choix théorique d'analyse que parce que ce travail inaugure les études académiques autour du dramaturge au Brésil.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I: Corneille, sua escrita e sua época, um teatro grego em meio aos latinos	34
Encenação e leitura: origem, memória e presente	34
Um passeio pelo bosque da linguagem seiscentista	40
Quando a palavra é ação e o silêncio é submissão	44
O silêncio e a consciência da ação teatral	48
Fazer ver pela palavra: a força do grotesco	54
A transgressão de um artista.....	62
Um público para a transgressão do artista.....	66
De frente para a cena	68
CAPÍTULO II: Do riso no trágico ou da convivência de paixões antagônicas	70
O prazer e a dor para os antigos	70
A chegada da tragicomédia na França.....	82
Alguns apontamentos sobre o tragicômico	87
Diálogos entre Corneille e Aristóteles	93
Teoria, uma nova criação	101
CAPÍTULO III: Dos personagens e suas ações	102
A Teoria da Literatura escrita pelo texto literário	102
Aporias interiores	104
O Cid: triunfante e dilacerado	104
Ximena: alegre e desesperada	122
Algumas considerações editoriais	126
De volta à conversa entre as damas.....	128
Dom Gomes: ridículo e escarnecedor	133
O conde irônico	141
Dom Diogo: compassivo, irônico e zombeteiro.....	143
Filhos de peixe... ..	150
Personagens à margem	155
CONSIDERAÇÕES FINAIS	160
BIBLIOGRAFIA.....	166
ANEXO.....	175

INTRODUÇÃO

É preciso uma frase para iniciar o texto. Uma palavra, talvez, bastaria. A dificuldade em ordená-lo advém, provavelmente, da sutil diferença entre o fato de que o que aqui é começo, fora dos limites do papel, é, a todo tempo, recomeço. Tudo poderá parecer desde sempre arranjado e bem articulado; não fôra a consideração do refazer constante de quem escreve, omitido na sequência das linhas.

Não nos parece despropósito, em se tratando de teatro, iniciarmos este texto assim: falando dos bastidores. Confortou-nos saber que outros mais experimentados que nós também tatearam à busca de caminhos. É arguta, por exemplo, a narração de Osman Lins – no início do seu “Guerra sem testemunhas” – de sua procura por um modo de iniciar o seu texto:

Hoje, porém, se ainda estou incerto quanto ao processo a seguir em minha exposição – ou em minha procura? – ocorre-me de súbito o artil de confessar esta inatividade e referir ao mesmo tempo os fins da obra projetada. O que era obstáculo transforma-se em pretexto para agir; converte-se em literatura o que me impedia de escrever. Dêste modo, sem o fazer deliberadamente, ilustro o postulado gideano segundo o qual o escritor, longe de evitar ou ignorar suas dificuldades, nelas deve se apoiar.¹

O escritor pernambucano, zeloso pela lucidez, resolve finalmente apoiar-se nas suas fraquezas para levar a cabo o seu projeto. Projeto e também procura. Caminho de incertezas que é também ação e realização. Em situação diversa, mas convergente nesse aspecto, Umberto Eco entende que a experiência vivida com a defesa da sua tese de graduação sobre o poema estético em Tomás de Aquino era, então, o seu método de escrita. Assim ele rememora as observações feitas por Augusto Guizzo, segundo relator de seu trabalho, que afirmara:

[v]ocê trouxe à cena as várias fases de sua pesquisa como se se tratasse de uma investigação, anotando mesmo as pistas falsas, as hipóteses que depois descartaria; enquanto um estudioso maduro consuma tais experiências, mas restitui a público (na redação final) apenas as conclusões. Reconheci – diz Eco – que a minha tese era exatamente como ele dizia, mas não sentia como um limite. Mais, foi justamente naquele momento que me convenci que toda pesquisa deve ser ‘contada’ deste modo.²

Falemos, portanto, das nossas aventuras e desventuras. Passados metade de dois anos entre o Brasil e a França, mudamos de língua, revimos culturas, repensamos escolhas,

¹ LINS, [s.d.], p. 11.

² ECO, 2003, p. 281.

sentimos muitas vezes frio e outras poucas calor, segurança e desalojamento, provamos sabores, ouvimos rumores, barulhos e silêncio, tocamos coisas e gentes e, em certos momentos, abraçamos o vazio. Habitamos o mundo de Corneille, nosso eleito, sem ele lá estar.

Sua cidade, seu povo, sua língua – cadência a ser aprendida até mesmo por aqueles que desde cedo foram obrigados a recitá-lo em seus exercícios colegiais³ – sua religião, seu riso estavam ali presentes, mas eram outros. Ao procurar o “mundo antigo” naquele velho mundo sempre novo, nossa sensação foi semelhante àquela descrita por Lionel Trilling, quando em 1936, no Curso de Humanidades requerido para todos os alunos que entravam no Columbia College, ele propôs uma disciplina baseada na leitura das “grandes obras”, abstendo-se, em um primeiro momento, das obras críticas e dedicando-se às obras escolhidas.

No estudo de qualquer literatura do passado existem duas proposições a que se deve dar igual peso. Uma é que a natureza humana é sempre a mesma. Outra é que a natureza humana muda, às vezes radicalmente, com cada época histórica. O grande encanto – e um valor educativo central – em ler as obras do passado reside em perceber a verdade das duas proposições contraditórias, e em ver o mesmo na diferença e a diferença no mesmo.⁴

Le Cid foi-nos entregue como uma possibilidade entre outras. A escolha da obra por nós não previa os desencontros. Encantava-nos o idioma, a possibilidade de aproximação de um povo através da sua literatura. Mas, como bem coloca o autor acima referido, cedo percebemos o dilema de se trabalhar com uma mesma e diversa natureza humana, modificada e mantida ao longo dos anos. Diante da ausência de respostas aos nossos porquês, só

³ É interessante o testemunho de Alexandre Pavloff, último ator a atuar como Rodrigo, na temporada de 2005-2006, da *Comédie Française*. Nele o ator fala do modo como trabalha o seu papel, assinalando a sua dificuldade com o texto cornelianiano, em paralelo com o texto de Racine, por considerar este mais facilmente assimilável que o primeiro. “Mas extraio primeiramente a minha energia na escrita. Ali, onde o alexandrino raciniano é fluido, leva-nos como uma onda, o verso cornelianiano é ritmado ao hemistíquio de maneira tão matemática que pode parecer muito racional. Tropeça-se, os pensamentos atropelam-se, não na continuidade, mas por deflagrações sucessivas. É onde o papel é difícil. E depois há as famosas estâncias, que começam muito cedo na peça. Testemunham de uma ruptura terrível do personagem.” [Mais je puise d’abord mon énergie dans l’écriture. Là où l’alexandrin racinien est fluide, vous emmène comme une vague, le vers cornélien est rythmé à l’hémistiche de manière si mathématique qu’elle peut paraître très raisonnable. On bute, les pensées déboulent l’une sur l’autre, non dans la continuité, mais par déflagrations successives. C’est là où le rôle est difficile. Et puis il y a ces fameuses stances, qui arrivent très tôt dans la pièce. Elles témoignent d’un déchirement terrible de la personnage.] *Le nouvel observateur*. 27oct/02 nov 2005. Arts-Spectacles. *Le Cid* à la Comédie-Française. “Rodrigue, as-tu du cœur?”

⁴Citado por João Alexandre Barbosa (1996, p. 15) em *O sentido do passado*.

podíamos admitir que essa obra nos falava, hoje ainda, mesmo contados os quatro séculos que nos separavam.⁵

Nossa tarefa, entretanto, não está fadada ao fracasso por não poder recompor em sua plenitude o momento da representação ou por, ainda iniciante, apresentar-se incompleta em sua leitura, mas, apoiando-nos em Thomas Stearns Eliot, no célebre “Tradição e talento individual”, podemos dizer que “a diferença entre o presente e o passado é que o presente consciente constitui de certo modo uma consciência do passado, num sentido e numa extensão que a consciência que o passado tem de si mesmo não pode revelar.”⁶ Entendemos, deste modo, que o presente agrega sentido ao passado, na mesma medida em que o passado ressignifica o presente.

Assim, ainda que busquemos compreender Corneille e seus contemporâneos à luz de sua época, sabemos que, enquanto seres históricos que somos, estamos sujeitos às leituras que a nossa época nos propicia acerca do seu texto.

Se, por um lado, essa pesquisa não pretende apresentar uma interpretação absolutamente inovadora de Corneille, na obra *Le Cid*, por outro lado entendemos que esse trabalho só se legitima na medida em que se torna pessoal. O que assumimos, a partir dessa nossa afirmação, é a postura daquele que, de fato, é atravessado por inúmeras vozes – como não podemos deixar de admitir depois de Bakhtin – e, portanto, configura-se como sujeito coletivo. Porém, ao orquestrarmos essas vozes escolhendo a melodia que nos parece mais agradável, comporemos a nossa própria música.

No início do seu livro *Langage et Discours*, livro este advindo da sua tese de doutorado apresentada em 1977, Patrick Charaudeau delimita o seu objeto de estudo explicando que não fará uma abordagem histórica nem exegética de seu tema. Ao apresentar a dificuldade que sente em admitir um ponto de vista único que refaça o percurso histórico da linguística, o teórico opta por não incluir a História em seu horizonte de pesquisa e faz uma consideração interessante acerca do sujeito:

É claro que não negamos que haja sempre uma herança de pensamento. Toda teoria, assim como toda fala, define-se em relação a outras teorias e outras falas. No entanto, essa herança *passa pelo sujeito que produz a teoria e a fala*; o que significa afirmar que há tantos percursos históricos quantos forem os sujeitos que teorizam.⁷

⁵ Fala-nos talvez no sentido de contraste e relação, proposto por Calvino, que faz com que escolhamos uma obra: “O seu clássico é aquele que não pode ser-lhe indiferente e que serve para definir a você próprio em relação e talvez em contraste com ele.” (CALVINO, 1993, p. 13)

⁶ ELIOT, 1989, p. 41.

⁷ Évidemment nous ne nions pas qu’il y ait toujours un héritage de pensée; toute théorie, comme toute parole, se définit par rapport à d’autres théories, à d’autres paroles; mais cet héritage *passé par le sujet produisant la*

A ideia sublinhada pelo autor nos parece condizente com o que pretende este trabalho: apresentar o nosso percurso por *Le Cid* – um entre vários – que, por sua vez, é feito a partir de algumas pistas; seguir-se-á alguns rastros, certamente. Mas a experiência literária, ainda que partilhável, é também única do sujeito. Charaudeau dirá acerca disso que:

(...) há, na origem de qualquer produção linguageira, um sujeito específico que tem uma intenção, um desejo, em suma, um projecto de Dizer. Um sujeito específico do qual sabe-se que nunca será apenas uma *figura* de sujeito, mas cuja presença é uma garantia de que o texto não é desencarnado, não é anônimo, ou antes - pois não há texto anônimo (a ausência de assinatura revela certa figura de sujeito comunicante), não é a-histórico, se considera-se a hipótese de que a história deveria ter em conta a existência do sujeito.⁸

Dito isso, viajemos. Atravessemos o oceano e as épocas por meio de uma obra que, também ela, se estrangeirizou antes de chegar ao seu destino: *Le Cid*. A nosso ver, ela não dispensa apresentações. Exagerando um pouco, diríamos que podemos recompor, na França, toda essa obra com os trechos que escutamos dos franceses, apenas ao pronunciarmos o reconhecido nome: Pierre Corneille. Já nas terras brasílicas – excetuando o meio teatral e alguns dos estudantes e professores de língua e literatura francesa espalhados pelo país afora, e outros que a caminho da erudição acabaram por encontrar o dramaturgo francês – tanto o nome da obra quanto do autor podem soar completamente estranhos. Levando em consideração, ainda, o fato de que, pela academia brasileira, Corneille é praticamente um desconhecido⁹, pedimos licença aos iniciados para uma breve apresentação, antes de transportá-lo das suas para as nossas salas.

théorie ou la parole; ce qui revient à dire qu'il y a autant de parcours historiques que de sujets théorisants. (CHARAUDEAU, 1983, p.7) A presente tradução foi produzida por uma equipe coordenada por Ângela Lino Pauliukonis e Ida Lúcia Machado. (2009, p. 13) A partir de agora, quando não houver menção explícita, as traduções do francês são de minha responsabilidade.

⁸(...) il y a, à l'origine de toute production langagière, un sujet particulier ayant une intention, ayant un désir, bref, ayant un projet de Dire. Un sujet particulier dont on sait qu'il ne sera jamais qu'une *figure* de sujet, mais dont la présence est un gage de ce que le texte n'est pas désincarné, n'est pas anonyme, ou plutôt – car il n'y a pas de texte anonyme (l'absence de signature révèle une certaine figure de sujet communiquant), n'est pas a-historique, si l'on veut bien accepter l'hypothèse que l'histoire devrait prendre en compte l'existence du sujet. (CHARAUDEAU, 1983, p. 93-94)

⁹ A afirmação é provocativa. Evidentemente um dramaturgo e um teórico do peso de Corneille não poderia passar despercebido. Ele é célebre, por muitas vezes elogiado, mas não passa disso. Ainda que sempre mencionado ao se fazer referência à famosa tríade dramática do século XVII (Corneille, Racine e Molière) ou citado nos mais diversos manuais de literatura (Auerbach, Lausberg, Lessing e pelo próprio Machado de Assis, para citar apenas alguns dos grandes), o autor não é ainda estudado no Brasil. Não encontramos qualquer obra ou mesmo artigo consagrado a ele em nossas terras.

Dramaturgo francês nascido em Rouen em 1606, Pierre Corneille escreveu 34 peças, entre tragédias, comédias e tragicomédias¹⁰; foi considerado o maior teórico do século XVII, tendo discursado sobre a arte dramática, de modo geral (dialogando principalmente com Aristóteles e Horácio), além de analisar as suas próprias peças; realizou, ainda, uma tradução francesa em versos do texto em latim *De imitatione Christi*, obra de Tomás de Kempis¹¹, do fim do século XIV e início do XV. Em 1647, o autor passou a ocupar a cadeira de número 14 da Academia Francesa, que lhe caberá até a morte, em 1684, sendo em seguida ocupada pelo seu irmão e também dramaturgo Thomas Corneille.

Tido por muitos como o pai da tragédia francesa, Pierre Corneille inaugura sua trajetória, entretanto, com a comédia, substituindo a farsa em vigor por textos que colocam em evidência a vida das “honnêtes gens”¹². O cômico, nessas peças, nasce dos personagens e não das ações estereotipadas.

A novidade deste tipo de comédia – da qual não há exemplo em nenhuma língua – e o estilo ingênuo que fazia uma pintura da conversação das pessoas honestas, foram, sem dúvida, causa desta felicidade surpreendente, que fez então tanto barulho. Nunca se tinha visto até então que a comédia fizesse rir sem personagens ridículos, como os empregados bufões, os parasitas, os capitães, os doutores, etc. Esta fazia o seu efeito pelo humor alegre de pessoas de uma condição acima daqueles que se vê nas comédias de Plauto e Terêncio, que eram apenas mercadores.¹³

¹⁰ Bertrand (1999, p. 142) será ainda mais específico ao classificar, para além dos três gêneros maiores, outros formatos experimentados pelo autor, tais como: as “tragédias históricas” (*Horace, Cinna, Polyeucte, La Mort de Pompée, Théodore, vierge et martyre, Suréna*); as “comédias alegres” (*Le menteur, La Suite du menteur*); as “tragédias sombrias” (*Rodogune, Théodore, Héraclitus*); a “tragédia musical” (*Andromaque*); a “tragédia política” (*Nicomède, Suréna*); a “tragédia de identidade e usurpação” (*Héraclitus, Pertharite*); a “tragédia romana” (*Sertorius, Sophonisbe, Othon*); a “tragédia livre em versos rimados” (*Agésilas*); as “comédias heroicas” (*Tite et Bérénice, Pulchérie*); a “dramaturgia dos grandes criminosos inspirada nas crônicas da História francesa” (*Attila*). De acordo com o autor, Corneille foi um experimentador, tendo explorado toda gama de gêneros dramáticos. Sua obra revela uma riqueza e uma diversidade extraordinária, passando o dramaturgo de um registro a outro em toda a sua produção.

¹¹ A despeito das muitas controvérsias quanto à autoria desta obra, prevalece em nossos dias a opinião de que foi Tomás de Kempis – cônego regular de Agostinho de Hipona, do mosteiro de Sant’Ana, próximo de Zwolle, nos Países Baixos – quem escreveu os quatro livros da ‘Imitação de Cristo’. Dos setenta e seis manuscritos, sessenta trazem o seu nome. Além disso, as edições mais antigas, anteriores ao século XVI, trazem o nome de Tomás de Kempis como autor. Por fim, seus contemporâneos proclamam-no como autor deste livro. (CABRAL, 1976, p. 8)

¹² Trata-se dos “honnêtes hommes”: homens e mulheres da época que frequentavam os salões da corte e que prezavam por certo comportamento social ideal. “L’honnête homme” era aquele que sabia ser agradável, que possuía boas maneiras, que portava vestimentas elegantes sem permitir que fossem excessivas. Tinha ainda: a facilidade de se comunicar, um senso de humor refinado, uma grande capacidade de observação e adaptação, uma facilidade de lidar com vários tipos de conhecimento. Enfim, um somatório de características impossíveis de existirem em um só homem, o qual só poderia se tornar motivo de chacota na pena dos grandes escritores.

¹³ La nouveauté de ce genre de comédie, dont il n’y a point d’exemple en aucune langue, et le style naïf qui faisait une peinture de la conversation des honnêtes gens, furent sans doute cause de ce bonheur surprenant, qui fit alors tant de bruit. On n’avait jamais vu jusque-là que la comédie fit rire sans personnages ridicules, tels que les valets bouffons, les parasites, les capitains, les docteurs, etc. Celle-ci faisait son effet par l’humeur enjouée de gens d’une condition au-dessus de ceux qu’on voit dans les comédies de Plaute et de Térence, qui n’étaient que des marchands. (CORNEILLE, 1993, p. 85)

Iniciado o jovem Corneille na comédia, a glória viria, porém, com *Le Cid*, categorizada por alguns como tragicomédia. *Le Cid* parece ter estreado em dezembro de 1636 ou janeiro de 1637 (não se sabe ao certo), surpreendente, porém, é o fato de que já ao final deste ano de 1637 uma tradução da mesma aparece em Londres.

Peça baseada no texto espanhol *Las mocedades del Cid*, de 1618, de Guillén de Castro, o protagonista de *El Cid*, conhecido como guerreiro exemplar, é o cavaleiro Rodrigo que atende pelo nome de Cid Campeador e que se distingue pela sua coragem durante as lutas da Reconquista da Espanha¹⁴. Em *Las mocedades del Cid*, Rodrigo, ao vingar uma afronta recebida por Dom Diego, seu pai, torna-se o assassino de Dom Gómez, pai de Ximena¹⁵, a mulher a quem ama. Em torno desse conflito articula-se o impasse (*aporía*) trágico, tanto francês quanto espanhol, guardadas as devidas diferenças textuais.¹⁶

Louvido por muitos de seus contemporâneos, o drama de Rodrigo e Ximena será comentado por toda a Paris da época e lembrado, séculos mais tarde, nos textos de escritores franceses posteriores a Corneille, tais como: François-René de Chateaubriand, *Le Cid, romance*, Victor Hugo, *La legende de Siècle*, José Maria de Heredia, *Les Trophées* e Georges Fourest, *La negresse blonde*.

No Brasil, encontramos ressonâncias do *Cid* no famigerado *Memórias póstumas de Brás Cubas*. O defunto-autor, fazendo referência ao casal de amantes da tragédia, no capítulo 6 (no qual descreve o seu reencontro com sua então ex-amante Virgília), assim nomeia este fragmento de suas memórias: “Chimène, qui l’êut dit? Rodrigue, qui l’êut cru?”¹⁷

¹⁴ “*Cid* deriva-se da transliteração da palavra árabe *sayyid*, significando ‘senhor’, ou ‘amo’, termo esse originalmente usado apenas para designar uma determinada linhagem dos descendentes do Profeta, que mais tarde, entretanto, passou a ser usado de forma mais ampla como um título de cortesia, como se verifica nas formas de cortesia *Sidi* ou *Si*, ainda usadas, hoje, em muitas partes do mundo de língua árabe. (...) O termo apareceu pela primeira vez, nos registros que sobreviveram até nós, num poema em latim composto em celebração da conquista de Almeida, no sudeste da Espanha, pelo imperador Afonso VII de Leão e Castela, em 1147. (...) No entanto, se havia muitos *cids*, há apenas um único nacional de Espanha (e, mais particularmente, de Castela), El Cid, o guerreiro cruzado que lutou guerras de reconquista para o triunfo da Cruz sobre o Crescente e para libertar a pátria dos mouros. (...) Rodrigo ganhava a vida lutando em guerras: ele era um soldado profissional. E nisso, por sinal, ele obteve grande sucesso, mais que muitos e menos que poucos. De origens modestas na aristocracia de Castela Velha, ele prosperou tanto que acabou seus dias como governante independente de um principado que ele havia conquistado para si próprio, situado na região do leste da Espanha conhecida como o Levante, cuja capital é Valência.” (FLETCHER, 2002, p. 13-14)

¹⁵ A despeito de termos utilizado os nomes dos personagens em espanhol, ao nos referirmos à obra de Castro, esclarecemos que adotaremos, no corpo do nosso trabalho, os nomes como foram traduzidos para o português, a fim de facilitar a leitura, reservando a forma francesa apenas para o texto de Corneille.

¹⁶ Corneille discorre acerca das diferenças entre o seu texto e o espanhol no *Avertissement*, escrito para a publicação de 1648. Cf.: CORNEILLE, 1993, p. 723-728.

¹⁷ ASSIS, 1998, p. 21. A referência tomada por Machado do texto de Corneille, mais especificamente do diálogo de Rodrigo e Ximena (cena IV, ato III), “Rodrigo, quem o teria dito?/Ximena, quem o teria crido?”, pode ser considerada como uma ironia do autor em relação à situação inversa vivenciada por Brás e Virgília. Se o desacordo entre os pais de Rodrigo e Ximena é o que vai lhes causar grandes problemas, no caso do par amoroso de Machado é o “acordo” entre os pais (o conselheiro Dutra e o pai de Brás) que proporcionará o encontro dos

Raul Pompéia faz também alusão a Corneille, ao Cid e ao papel de Ximena, especialmente, interpretado pelos alunos do colégio *Ateneu*. As encenações realizadas pelos garotos eram um pretexto para o estudo do francês ou, para obter mais honra ainda, a fim de serem convidados a jantar na casa do professor Aristarco. O episódio é narrado no capítulo 9 do romance.

Ainda na América, um pouco mais ao Norte, uma releitura da mesma tragédia é feita por Réjean Ducharme, no Québec, em 1968. A peça, denominada *Cid maghané*, é uma paródia do texto de Corneille.¹⁸

Apesar de sua tamanha importância, Corneille não encontrava, ainda, nas principais universidades brasileiras, um lugar para ser estudado ao lado de outros autores de língua francesa¹⁹. Sua peça, *Le Cid* – que à sua época dividiu opiniões de público e crítica e criou em torno dela, dois anos após sua estreia, a famosa *Querelle du Cid*²⁰, além de provocar o

filhos e acarretará os problemas futuros que estes terão de enfrentar. De um primeiro encontro nada promissor, Virgília e Brás descobrirão mais tarde que se amam, quando esta já está casada com Lobo Neves. Situação iniciada pela bela ideia de apresentar os dois mancebos um ao outro! Se por um lado o diálogo de Rodrigo e Ximena aponta para o heroísmo de ambos, já que estes sofrem pelos seus genitores, a frase citada por Brás, deslocada de seu contexto, evidencia o cinismo do narrador ao lançar a culpa de seus males em outrem. Pode-se, todavia, considerar a frase em francês, nas memórias de Brás, ainda como puro ornamento, pois, como se sabe, nada havia de tão chique à época...

Em seu artigo, “A volúpia nascida do nada – Uma leitura de memórias póstumas de Brás Cubas”, João Alexandre Barbosa comenta a inversão do diálogo entre Rodrigo e Ximena feita pelo romancista. Ao invés de “[Chimène]: Rodrigue, qui l’eût cru? [Rodrigue]: Chimène, quil’eût dit?” Machado inverte: “Chimène, qui l’eût dit? Rodrigue, qui l’eût cru?”. Defendendo a tese de que o discurso das *Memórias Póstumas* trabalha com traços estilísticos discordantes, os quais produzirão ironia e humor, Barbosa propõe que, ao inverter as falas das personagens de Corneille, o narrador acentua as contradições que podem levar à realização plena do amor.

¹⁸ A análise desta peça pode ser encontrada no artigo, “*Le Cid et Hamlet: Corneille et Shakespeare lus par Ducharme et Gurik*”, de Renald Bérubé. Além das obras citadas, referências ao *Cid* podem ainda ser encontradas nos textos de Balzac: *Les petits Bourgeois*, *Memóires de deux jeunes mariées* e *Les ressources de Quintola*; na paródia em argelino do jornalista Edmond Brua, *Le parodie du Cid* (1942) e na adaptação dessa mesma obra realizada por Philippe Clair, *Rodriguez au pays des merguez* (1979); na ópera do compositor francês Jules Massenet, *Le Cid* (1885); no filme *El Cid* (1961), de Anthony Mann; nos desenhos animados produzidos na Espanha e no Japão *Rody, le petit Cid* (1982) e *Ruy el pequeño Cid* (1980), passados na França e na Espanha respectivamente. Estes dois últimos não estão relacionados à obra de Corneille, mas à de Guillén de Castro e são citados apenas a título de curiosidade, já que a produção em torno deste tema nos parece mais extensa do que esta primeira pesquisa conseguiu apurar. Na Espanha, podem ser citadas, além de diversas coletâneas de textos orais que circularam do século XV ao XVII, de autor anônimo, as canções de Joaquím Díaz González, *Romances del Cid* (1999).

¹⁹ Em pesquisa on-line, realizada nos sites das bibliotecas das faculdades públicas do Brasil consideradas como referência no ensino de língua e literatura, não encontramos nenhum trabalho que tenha se debruçado sobre a vasta produção de Corneille ou mesmo que tenha feito uma análise detida de um de seus livros, como nos propomos. Universidades pesquisadas: USP, Unesp (Estudos Literários), UFRGS, UFMG, UFPR, UFSC, UFF, Unifesp, UERJ, Unicamp.

²⁰ A “Querrela do Cid” refere-se ao período pós-publicação da obra de Corneille em que circularam panfletos de acusações escritas pelos opositores do autor. Algumas delas eram: 1. a tragédia se situar na Espanha em uma época em que a França estava em guerra contra este país 2. o texto ter sido plagiado, já que existia uma versão espanhola do poema, escrita por Guillén de Castro 2. a peça não seguir as regras clássicas exigidas. 3. o tema ser imoral, já que apresentava uma filha satisfeita em casar com o assassino de seu pai. A primeira acusação foi feita por Georges Scudéry em suas *Observations sur le Cid*. Seguida a esta, Corneille escreverá uma *Lettre Apologétique*, na qual não responderá às acusações específicas de Scudéry. Outros escritores anônimos, porém,

silenciamento, por três anos, do dramaturgo – permanecia à espera de um nosso olhar, brasileiro.

Este trabalho não pretende, entretanto, acrescentar algo revolucionário às leituras do *Cid* já existentes pelos diversos cantos desta Terra; não, nossa busca almeja, quem sabe, refletir com um pouco da nossa fluidez “antropofágica” e “carnavalesca”²¹ obra de polêmicas primas. Precisaríamos de um fôlego um pouco maior para modificar um cenário em que o dramaturgo é ao mesmo tempo canônico e marginal. Antes, ao fazer nascer em “berço esplêndido” uma reflexão sobre *Le Cid*, obra que consideramos dificilmente classificável pelo seu caráter híbrido – queremos apontar para alguns “universais humanos” presentes neste texto, os quais, estando latentes em um Sófocles, em um Shakespeare ou em um Corneille, são capazes de romper a barreira do tempo e serem legíveis, compreensíveis, quiçá, reconhecíveis em pleno século de conceitos e valores tidos como “líquidos”.²² Mais do que isso, todavia, gostaríamos de salientar no autor a harmônica convivência, no espectro variado das paixões humanas, dos efeitos antagônicos de afecções diversas sobre corpos diferentes. Observaremos, acentuadamente, o riso e a dor como resultados das emoções que acometem os “apaixonados”, os acometidos por múltiplos e distintos *páthoi* (sentimentos). Os abalos afetivos ou morais de todo o tipo, são, ao fim e ao cabo, ingredientes para a produção do trágico²³ aqui entendido como conflito de interesse no interior do protagonista.

arriscarão refutações ponto por ponto em *La défense du Cid*, *La voix publique à M. de Scudéry* e *Le jugement du Cid*. Todos esses folhetos e ainda outros vieram a público nos primeiros seis meses de 1637. No final deste mesmo ano aparecem os *Sentiments de l'Académie sur Le Cid*, escritos em boa parte por Chapelain. Por meio deste, Corneille recebe uma crítica ainda mais severa. Com o documento, redigido em nome da Academia, a polêmica do *Cid* praticamente termina, embora outros escritos de menor interesse deem continuidade ao debate no ano seguinte. No entanto, mesmo depois de passado o período da querela, o autor tentará se justificar no texto que precede a edição de 1648, *Avertissement de l'auteur et les vers imites de Guillen de Castro* e nos de 1660, *L'examen du Cid* e *Les Trois Discours*. Corneille prosseguirá pelo resto da vida a remontar às questões suscitadas pelo *Cid*.

²¹ Conceitos desenvolvidos por Oswald de Andrade e Mikhail Bakhtin, respectivamente, nos seus “Manifesto Antropofágico” e “A cultura popular na Idade Média e no Renascimento”.

²² “O universal é aquilo que certa pessoa dirá ou fará, de acordo com a verossimilhança ou a necessidade, e é isso que a poesia procura representar, atribuindo depois nomes às personagens.” (1451b, 8-11). A arte, sob este ponto de vista, uniria os indivíduos, na medida em que lhes abriria universos desconhecidos que, de outro modo, não poderiam ser capazes de vivenciar e tampouco compreender.

²³ Aristóteles, na *Poética* (1449b, 25), indica para a realização da *kátharsis* (purgação) na tragédia, dois componentes emocionais: o horror e a compaixão. Todavia, embora os *páthoi* mencionados pelo estagirita para a *kátharsis*, sejam somente estes, a tragédia não se resume somente em *kátharsis* e nas emoções supracitadas. Poderíamos enumerar a *lúpe* (aflição); a *orgé* (agitação ou irritação); *hedoné* (prazer, gozo); *póthos* (desejo), *phillía* (amizade), etc. Como se vê o assunto é complexo. Indicamos para o estudo das emoções, de Aristóteles e de tragédia grega, a obra *Essays on Aristotle's Rethoric*. (Amélie Oksenberg Rorty (org). London, Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1996) e, mais especificamente, nesta obra, os capítulos “Aristotle and the emotions”, de Stephen R. Leighton, p. 206-237, e “An aristotelian theory of the emotions”, de John M. Cooper, p. 238-257.

A defesa de qualquer unidade, seja ela de sentimento ou pensamento, numa época excêntrica e fragmentada, pode parecer à primeira vista sem qualquer fundamento. Mas não é de outro modo que lemos a afirmação de Tzvetan Todorov, em um livro primoroso, lançado na França em 2007, quando o autor faz referência ao objeto da Literatura: “A realidade que a literatura aspira compreender é, simplesmente (mas, ao mesmo tempo, nada é assim tão complexo), a *experiência humana*”²⁴ (grifos nossos)

Comentando uma correspondência entre Georges Sand e Gustave Flaubert, o teórico cita, nesta mesma obra, alguns trechos das cartas em que a autora expressa o seu ponto de vista acerca da “realidade da literatura”: “Quero ver o homem tal como ele é. Ele não é bom ou mau: é bom e mau... A verdadeira realidade é uma mistura de beleza e feiúra, de palidez e luminosidade”.²⁵ Em consonância com a autora, a representação deste homem oscilante seria, também para Todorov, muito mais realista que uma convenção arbitrária da realidade que representa unicamente a face negra do mundo.

A percepção da experiência humana de Sand e de Todorov, marcada pela transitoriedade e multiplicidade de vivências, parece ir ao encontro da concepção apresentada por Tereza Barbosa ao falar do gênero trágico grego:

[a] grandeza maior de uma tragédia está na forma através da qual o poeta une intimamente glória e catástrofe, poder e jugo, júbilo e tristeza, riso e dor; porque lidar com antíteses conflitantes é próprio do dionisíaco e porque lidar com o conflito é abrir espaço para o acontecimento ritual do *sparagmós* (...). [O] ritual do dilaceramento, o *sparagmós*, se manifesta na circunstância em que o protagonista (*protagonistés*) será espedaçado fisicamente, socialmente ou politicamente.²⁶

Não apenas para os gregos, mas também para os franceses, a coexistência entre riso e dor na tragédia parece torná-la possível, suportável e, conseqüentemente, mais humana. Segundo Ogier²⁷,

²⁴TODOROV, 2009, p. 77.

²⁵TODOROV, 2009, p. 86-87. A reflexão remonta a Aristóteles, *Poética* 1453a, 6: “Restam-nos então aqueles que se situam entre uns e outros. Essas pessoas são tais que não se distinguem nem pela virtude nem pela justiça; tão pouco caem no infortúnio devido à sua maldade ou perversidade [...]” Todos os trechos utilizados da *Poética* de Aristóteles são de tradução de Ana Maria Valente.

²⁶ BARBOSA, 2006, p. 59.

²⁷ O *Prefácio ao Leitor* de François Ogier (1600-1670) foi publicado como introdução à tragicomédia de Jean de Schelandre, *Tyr et Sidon*, em 1628. Foi considerada a obra mais célebre sobre o drama nos anos 1620. É interessante notarmos a existência, a essa época, de uma reflexão que contempla a diversidade. No século XIX, Ogier será saudado como autêntico precursor dos românticos, devido à ânsia que estes tinham de livrar o artista das amarras clássicas (CARLSON, 1997, p. 87-88). Em prefácio a *Do grotesco e do sublime*, o prefácio que Victor Hugo escreveu para sua peça *Cromwell*, Célia Berrettini aponta que este, ao pregar a liberdade em relação às regras e aos modelos preestabelecidos, repetia, embora com resultados diferentes, a atitude de um colega seu de dois séculos antes: François Ogier (Cf. HUGO, 2002, p. 11). No século XVII, o discurso pela defesa da

[d]izer que é pouco conveniente fazer aparecer numa mesma peça as mesmas personagens, tratando tanto de assuntos sérios, importantes e trágicos, e imediatamente a seguir, de coisas comuns, vãs e cômicas, é ignorar a condição da vida dos homens, de quem os dias e as horas são muitas vezes entrecortados de risos e de lágrimas, de contentamento e aflição, segundo são agitados pela boa e má Fortuna.²⁸

Ao falarmos sobre a tragédia grega e a francesa associando-as à nossa reflexão acerca dos “universais humanos”, tocamos ligeiramente a problemática do nosso trabalho, a saber, a discussão acerca do riso no trágico.

Albin Lesky, no seu livro *A Tragédia Grega*, dirá que toda tentativa de determinar a essência do trágico deve necessariamente partir das palavras que J. W. Goethe, a 6 de junho de 1824, disse ao Chanceler Von Müller: “Todo o trágico se baseia numa contradição inconciliável. Tão logo aparece ou se torna possível uma acomodação, desaparece o trágico.”²⁹

Entretanto, diante de algumas tragédias como a trilogia *Oréstia*, de Ésquilo e a *Helena*, de Eurípidés, entre outras, o helenista se vê frente a um impasse quanto ao que seria ou não trágico, já que esses textos apontam para uma conciliação ao final da peça. Assim, com o intuito de sustentar o conceito de Goethe, e ao mesmo tempo, sem colocar em questão o caráter verdadeiramente trágico dos textos acima citados, o estudioso forjará o conceito de *situação trágica*, em oposição ao *conflito trágico cerrado*. Segundo o autor, se para este não há saída e ao término encontra-se a destruição, para aquela

[h]á as forças contrárias, que se levantam para lutar umas contra as outras, há o homem, que não conhece saída da necessidade do conflito e vê sua existência abandonada à destruição. Mas essa falta de escapatória, que na situação trágica, se faz sentir com todo o seu doloroso peso, não é definitiva.³⁰

O que nos parece, deste modo, é que há, em Lesky, a partir do conceito de *situação trágica*, um deslocamento da compreensão da essência do trágico como “contradição inconciliável”, para o entendimento dessa mesma essência a partir dos elementos que constituem o trágico. Esses elementos, no texto literário, seriam os recursos de linguagem

liberdade em relação às regras será também retomado, por um autor anônimo, no *Discours à Clinton*: um dos panfletos que irá circular durante a querela do Cid, sobre a qual falamos há pouco.

²⁸ Cf. BORIE, 1996, p. 86.

²⁹ LESKY, 1896, p. 31.

³⁰ LESKY, 1986, p. 38.

utilizados, capazes de representar, por exemplo, o riso e a dor e a simultaneidade desses fenômenos.

Ainda que nossa existência não seja exclusivamente trágica (e talvez justamente porque ela não o seja) ou dramática, como é o exemplo citado por Todorov da jovem Charlotte Delbo, que fora presa pelos nazistas em Paris e lia romances na sua cela – o autor búlgaro diria de si e certamente daqueles que optam pela literatura como forma de organizar o mundo pelos textos:

não posso dispensar as palavras dos poetas, as narrativas dos romancistas. *Elas me permitem dar forma aos sentimentos que experimento*, ordenar o fluxo de pequenos eventos que constituem minha vida. Elas me fazem sonhar, tremer de inquietude ou me desesperar.³¹ (grifos nossos)

Assim, a escolha de uma tragédia ou tragicomédia³² do século XVII como objeto de pesquisa justifica-se não apenas pelo valor estético do texto, mas pelo fato de na sua forma ele comportar sentimentos passíveis de serem experimentados por todo e qualquer ser humano, o que o faz revelador de nós mesmos em todas as épocas.

Ao reconhecermos que *Le Cid* é um texto que ultrapassa o seu tempo, não queremos, entretanto, deixar de considerar que ele foi feito para um público específico, em um dado momento da história e sob circunstâncias diferentes das do século XXI.

O já mencionado introdutor do formalismo russo na França, ao refletir sobre o estudo da literatura, aponta para a importância de uma análise contextual associada àquela do texto: “A meu ver, tanto hoje quanto naquela época [anos 60 e 70], a abordagem interna (estudo das relações dos elementos da obra entre si) devia completar a abordagem externa (estudo do contexto histórico, ideológico, estético).”³³

A proposta de Todorov não é recente, no campo da literatura, se considerarmos que esse método de análise é já há muito utilizado para o estudo dos textos antigos, ao se fazer uma hermenêutica do texto associando-a com as informações históricas de determinado período. O estudo bíblico, por exemplo, é frequentemente realizado deste modo. No entanto, nos parece bastante intrigante que a proposta explicitada em *A literatura em Perigo*, para a abordagem do texto literário, coincida com a recente Análise do Discurso de tendência

³¹ TODOROV, 2009, p. 76.

³² Discutiremos a mudança de classificação realizada por Corneille em sua obra ao longo deste trabalho.

³³ TODOROV, 2009, p. 36.

francesa (AD)³⁴. Em uma conferência realizada na Universidade de Osaka, no dia 12 de novembro de 1998, o professor Dominique Maingueneau assim define essa área de estudos:

a análise do discurso é a análise da articulação do texto e do lugar social no qual ele é produzido. O texto sozinho provém da linguística; o lugar social, de disciplinas como a sociologia ou a etnologia. Mas a análise do discurso estudando o modo de enunciação, situa-se na articulação entre ambos.³⁵

A AD, portanto, não está centrada na análise de textos literários, mas tem, como *corpus* para a análise, todo tipo de discurso, sendo o literário considerado apenas como uma de suas possibilidades. Não deixa de ser curioso, entretanto, que no campo da linguística – pois a AD a ela está vinculada – se desenvolva atualmente uma análise do texto literário por um viés textual e contextual, tal como propõe Todorov.³⁶

Essa semelhança pode apontar para duas necessidades. A primeira estaria relacionada a uma necessidade de mudança no fazer teórico: ao invés de focar-se na própria análise da disciplina e utilizar-se do texto literário como exemplificação para esta ou aquela visão, a Teoria da Literatura estaria retornando a uma análise do objeto literário e não apenas de suas categorias. Essa ideia não é tão óbvia quanto possa parecer. Principalmente se pensarmos em teóricos como Antoine Compagnon, o qual afirma que “[a] teoria, seria, pois, numa primeira abordagem, *a crítica da crítica*, ou a *metacrítica*”³⁷. A voz de Compagnon não é a única a

³⁴ Ida Lúcia Machado, citando Maingueneau (2010, p.15) , afirma que a disciplina teria surgido em 1967, com Pêcheux, e teria depois se desenvolvido em outras escolas francesas. Apesar de assim ser nomeada somente a partir da década de 60, a analista afirma que “muitos são os pesquisadores que já ‘apontaram’ de um modo ou de outro para a criação de uma disciplina que tomasse o ‘discurso’ como objeto de estudos.” Dentre estes, ela destaca Bakhtin, Jakobson e Peytard.

³⁵ L’analyse de discours est l’analyse de l’articulation du texte et du lieu social dans lequel il est produit. Le texte seul relève de la linguistique textuelle;; le lieu social, lui, de disciplines comme la sociologie ou l’ethnologie. Mais l’analyse de discours en étudiant le mode d’énonciation, se situe elle à leur charnière. (MAINGUENEAU, Dominique. *Les tendances françaises en analyse du discours*. Compte rendu de la conférence donné à l’Université d’Osaka le 12 novembre 1998. Datiloscrito fornecido pela professora Ida Lúcia Machado, em março de 2010, como material didático da disciplina “Teorias sobre o discurso”.)

³⁶ Parece haver uma correspondência de pensamento, tanto no campo da linguística quanto da literatura, quanto à necessidade de análise conjunta do aspecto textual e contextual, quem sabe em resposta a um longo período de análises estruturalistas e depois desconstrucionistas. É importante ressaltar que, se os textos literários são ainda novos *corpora* para a AD, a Teoria Semiolinguística a partir da qual eles são lidos no Brasil foi concebida em 1977 – dez anos mais cedo que o texto de Todorov acima mencionado, escrito em 2007 – como tese de doutorado de Patrick Charaudeau e foi lançada como livro em 1983. Em “Langage et Discours”, o teórico francês propõe a união entre o campo linguístico e situacional e enfatiza o papel do sujeito, que desde “a morte do autor” andava esquecido. Já neste livro Charaudeau propõe uma breve análise de dois trechos literários de “Le petit Prince”, de Saint-Exupéry, e “La modification”, de Michel Butor. No Brasil, pesquisadores como Diléia Pires, Emília Mendes, Renato de Mello, para citar apenas os pioneiros dentre muitos, vêm trabalhando textos literários a partir dos instrumentais da AD. Em 2005, o Núcleo de Análise do Discurso (NAD) da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) lança o livro “Análise do discurso e literatura”, organizado pelo professor Renato de Mello, em que outras propostas de trabalho com a literatura são apontadas. De extrema relevância, ainda, são os estudos de Dominique Maingueneau, publicados de 1983 a 2000, em que a literatura constitui-se, ao longo deste tempo, em objeto de análise para o linguista.

³⁷ COMPAGNON, 2006, p. 21.

realizar esta afirmativa. Antes, ela parece ser condizente com uma certa tendência de estudos. De acordo com Todorov,

[o] conjunto dessas instruções [sobre os gêneros, a produção e a recepção dos textos] baseia-se, portanto, numa escolha: os estudos literários têm como objetivo primeiro o de nos fazer conhecer os instrumentos dos quais se servem. Ler poemas e romances não conduz à reflexão sobre a condição humana, sobre o indivíduo e a sociedade, o amor e o ódio, a alegria e o desespero, mas sobre as noções críticas, tradicionais e modernas. Na escola, não aprendemos acerca do que falam as obras, mas sim do que falam os críticos.³⁸

A crítica de Todorov acima citada contempla um contexto específico, aquele dos liceus franceses. No entanto, acreditamos poder transportá-la para a realidade universitária brasileira, na medida em que a influência literária e teórica europeia são rapidamente aclimatadas no Brasil, fazendo com que incorramos no mesmo risco de fazer a teoria girar em torno de si mesma e não do objeto literário. Calvino partilha da mesma opinião quanto ao excesso crítico e o conseqüente esquecimento da obra em si.

Por isso nunca será demais recomendar a leitura direta dos textos originais, evitando o mais possível bibliografia crítica, comentários, interpretações. A escola e a universidade deveriam servir para fazer entender que nenhum livro que fala de outro livro diz mais sobre o livro em questão; mas fazem de tudo para que se acredite no contrário.³⁹

No que diz respeito às obras de Corneille, encontramos em um artigo de Hélène Merlin-Kajman uma proposta de “leitura comum” do texto sendo apresentada como bastante profícua, o que condiz com as propostas acima referidas.

Eu queria tentar mostrar como a *leitura comum* das duas peças [*Le Cid* e *L'Illusion comique*] revela-se extremamente frutífera para a compreensão do teatro corneliano e a avaliação do seu sucesso junto de seus contemporâneos, ou seja, deste prazer e desta perturbação suscitadas por ele, dos quais, é claro, a querela do *Cid* testemunha.⁴⁰ (grifos nossos)

A segunda semelhança apontaria para uma necessidade de não separarmos linguagem e literatura de forma tão arbitrária como fazem hoje os nossos cursos de Letras. Trabalhar a partir das ferramentas da linguística no campo literário e assumir o objeto literário no campo linguístico é tornar o estudo e o ensino da língua mais completo.

³⁸ TODOROV, 2009, p. 27.

³⁹ CALVINO, 2005, p.12.

⁴⁰ Je voudrais essayer de montrer comment *la lecture commune* des deux pièces se révèle extrêmement fructueuse pour la compréhension du théâtre cornélien et l'évaluation de son succès auprès de ses contemporains, c'est-à-dire de ce plaisir et de ce trouble suscités par lui, dont témoigne bien sûr la querelle du *Cid*. (MERLIN-KAJMAN, 2001, p. 49)

No prefácio ao caderno “Análise do discurso e literatura”, Charaudeau afirma que essa separação entre os dois campos de estudo é antiga. Na opinião do analista, ela teria se dado por uma questão de território, mas também de método: “quando se trata de análise de textos, os linguistas se interessam mais pelos fatos da língua, os estudiosos da Literatura mais à estrutura e ao sentido de uma obra.”⁴¹ Hoje, porém, haveria um reconhecimento recíproco por parte de cada um desses parceiros pela disciplina do outro e uma conscientização de ambos do potencial interdisciplinar. Para o teórico, “quanto mais a análise dos textos literários tomar de empréstimo noções e procedimentos de várias disciplinas, mais ela será apurada.”⁴² Na esteira da socioliteratura, do estruturalismo e da semiótica, o teórico coloca então a AD, a qual daria ao objeto analisado o esclarecimento que lhe é próprio. Nosso intuito, entretanto, ao trazer para a cena do nosso discurso a AD, é menos nos servir de seus instrumentais, nomenclaturas e quadros de análise – os quais exigiriam de nós um conhecimento mais aprofundado na disciplina – que mostrar uma semelhança teórica de pensamento no que diz respeito à interpretação do texto literário. É Mello quem aponta essa confluência, considerando que a AD

[t]em aproximado a Linguística e a Literatura, da História e da Crítica Literária, e da Teoria da Literatura. Ela tem abordado o texto literário segundo suas condições de emergência, as práticas de leitura, os quadros históricos e sociais de recepção, as condições materiais de inscrição e de circulação de enunciados, a paratopia do autor e a cena de enunciação, enfim, o contrato literário com todas as suas especificidades, além dos discursos produzidos pelas diversas instituições que contribuem para avaliar e dar sentido à produção e à recepção das obras literárias⁴³.

Nossa análise, ainda que vinculada ao campo literário, e, portanto, forçosamente mais próxima de Todorov, realiza o mesmo trajeto entre texto e contexto, trilhado pelas veredas linguísticas. Esboçado o objeto e o método, resta descrever o plano de viagem...

Em nosso primeiro capítulo pareceu-nos importante revelar um pouco sobre o texto e o contexto seiscentista. No que diz respeito ao primeiro, procuramos mostrar o que não é evidente para um leitor do século XXI, ao ter diante de si uma obra de quatro séculos anteriores ao seu. Nesse sentido é que trazemos à luz a esperada ausência de originalidade por parte do público, o papel dos diálogos, das personagens mudas, dos monólogos, das didascálias, da retórica, do encadeamento das cenas, dentre outros aspectos textuais e cênicos. Cada um deles demonstrado de maneira panorâmica e de modo algum exaustivo.

⁴¹ 2005, p. 16

⁴² 2005, p. 16.

⁴³ 2005, p. 39.

Em nossa trajetória, encontramos a concepção de *grotesco*, de Bakhtin, a qual tomamos a liberdade de associar a Corneille e aos aspectos de sua linguagem, dada a percepção acurada do teórico russo sobre a obra de Rabelais e a provável influência deste na literatura francesa (mesmo que alguns atribuam a certa parte dela, a saber aquela escolhida por nós, a classificação de “clássica” e, portanto, isentem-na de tal “contaminação”). Em um trabalho em que a mistura é, talvez, o ponto mais forte, não poderíamos deixar de macular tamanha pureza. A fim de apontar uma tonalidade, quem sabe acinzentada (tomando por base que, do branco ao preto passamos da totalidade das cores à ausência de luz, para não mencionar o significado cultural de ambas as cores, que, embora varie entre ocidentais e orientais, de qualquer forma é polarizado, já que uma é o negativo da outra), propomos logo no primeiro capítulo um início de análise do *Cid* a partir do conceito bakhtiniano. Optamos, entretanto, por concentrar em nosso capítulo final as demais análises textuais.

Já que nos referimos à “literatura clássica”, acreditamos ser importante dizer que a denominação de “clássico” utilizada por nós foi admitida em dois sentidos: primeiramente para nos referirmos à antiguidade grega e, nesse sentido, tomamos os “clássicos” como os discursos fundadores da sociedade ocidental; o segundo sentido de “clássico”, que não deixa de estar vinculado a este último, foi atribuído aos textos que retomam uma certa ideia de origem, pela universalidade de seus temas e pela sua permanência na cultura e na sociedade, quer de modo erudito ou popular.

Quando nos referimos ao contexto, ainda no capítulo primeiro, tratamos, sobretudo, e de modo abreviado, do lugar onde eram encenadas as peças, do público presente, das condições existentes à época. Essa escolha se deu para que visualizássemos, no sentido mais literal da palavra, o texto, já que este era produzido, antes de mais nada, para ser encenado. Reconhecemos a quase ausência da análise contextual ligada ao contexto mais amplo do século XVII: às relações existentes entre aristocracia e burguesia⁴⁴, ao início do governo absolutista na França, e, sobretudo, à representação do público e do privado que o teatro irá

⁴⁴ A esse respeito há observações acerca da posição do próprio Corneille, as quais mencionamos a título de curiosidade: “Disseram que Corneille exprimia o ideal da nobreza antiga então ocupada em lutar contra o absolutismo do rei, ao fazer a apologia do ‘sentimento da honra’ contra o ‘sentimento do serviço’, que o monarca exigirá doravante da Nobreza. *Le Cid* inscrever-se-ia, desta maneira, na história da resistência de Richelieu, de modo que a literatura espanhola teria sido então um mero pretexto. Seria esquecer que Corneille não pertencia a esta nobreza de sangue, e que, sendo burguês, continuará durante muito tempo, desta vez através dos romanos, a fazer um teatro da honra, mesmo quando a Nobreza terá sido definitivamente subjugada. Na nossa opinião, ele representa sobretudo a vontade de enobrecimento da burguesia, que deseja escolher o sentimento da honra onde ele se exprime de forma mais pura e, se ousar dizer, em estado nascente, o drama espanhol. (...) Trata-se, nos dois casos, para um grupo social, de dar provas de sua ascensão no interior de uma comunidade mais vasta, contra seus detratores que o acusam de fundar seu prestígio no dinheiro, desenvolvendo, ao contrário, uma literatura do mais perfeito desinteresse.” (BASTIDE, 1970, sem página)

proporcionar, estabelecendo a união destes dois espaços, que agora se viam dissociados devido às atribuições públicas, outrora pertencentes ao coletivo, que ora passam a ser de responsabilidade do Estado⁴⁵. Sem desconsiderar estas questões, acreditamos não apenas já existirem trabalhos relevantes e de muito fôlego no que concerne a estas temáticas, quanto, ao recortarmos, optamos por privilegiar o texto e nos servimos de seu “contexto imediato” com vistas à compreensão do mesmo, principalmente, em termos de visualização cenográfica, como apontamos acima.

Uma segunda escolha feita durante a pesquisa, desde suas primeiras páginas, está relacionada à tradução. Para apaziguar qualquer questionamento acerca disso, seguem nossos esclarecimentos. Quanto ao texto literário, optamos por utilizar a tradução já existente para o português da peça *Le Cid*, de Jenny Klabin Segall. Sabedores da existência da tradução de Antônio Feliciano de Castilho, optamos pelo texto de Segall, tanto pela atualidade do mesmo, quanto por fatores relacionados às escolhas estruturais feitas por ambos. Passamos, portanto, a uma breve consideração acerca dos tradutores e, em seguida, seguir-se-ão algumas notações em relação à tradução de *Le Cid*.

O Cid é a única obra de Pierre Corneille que Antônio Feliciano de Castilho (1800-1875) traduziu para o português. É curioso notar que essa tradução nunca seja mencionada entre os clássicos que versou para o idioma. Seria esse um “descaso” por Corneille ou pela tradução realizada pelo erudito português?

Além de Corneille, Castilho traduziu autores de peso da literatura universal, tais como Ovídio, Racine, Molière, Shakespeare, Goethe entre outros. Os dois últimos, traduzidos a partir do francês e não da língua de origem, ainda que objeto de crítica – justamente por não partirem do idioma original – são, diferentemente do *Cid*, mencionadas entre as principais obras do autor. Mesmo no prefácio da tradução para o português do *Cid*, realizado por Sérgio Milliet, não há qualquer comentário, por parte do crítico, a respeito da tradução de Castilho, mas apenas considerações sobre o século XVII, Luís XIV e os três importantes autores da época: Corneille, Racine e Molière.

Tendo em vista que não realizamos um trabalho detido sobre a tradução, ou mesmo no que diz respeito à comparação dos dois textos versados para o português do *Cid*, a saber, os de Castilho e Segall, teceremos apenas algumas considerações ao cotejarmos as traduções realizadas com o original.

⁴⁵ Para uma discussão sobre a dissociação entre espaço público e privado, recomendamos a obra de Merlin-Kajman, *Littérature et publique en France au XVIIe siècle*, presente em nossa bibliografia.

Castilho não se prende ao sentido literal do texto. Com essa afirmação queremos dizer que sua tradução não é feita verso a verso, sendo a comparação com o texto corneliano dificultada pelas modificações realizadas, inclusive, na divisão das cenas. O tradutor recria o texto de Corneille acrescentando e retirando versos; embora mantenha a ideia geral da peça e preserve trechos importantes, conseqüentemente, a quantidade de versos por cena varia.

Em uma breve análise de alguns deles temos: no 282, do original, uma hesitação do pai de Rodrigo, no momento em que aquele vai contar a este que seu adversário é o pai de Ximena. Castilho a retira, o que modifica o ritmo do texto e também o enredo, já que a incerteza na revelação evidenciaria certo suspense ao se dar a notícia.

No quiprocó do verso 1713, em que Dom Sancho tenta se justificar e Ximena não o deixa falar, Castilho coloca uma pergunta na boca do mancebo que nos parece neutralizar o risível da cena, já que o foco passa a ser Ximena e não o jovem: “Por que chorais? Se o vosso...” – diz Sancho. A ênfase de Segall, ao traduzir as palavras de Sancho, parece-nos estar mais sobre a ira desmedida da jovem que sobre a sua fragilidade “Com índole mais calma...”⁴⁶

Após o verso 1762, temos, no original, a fala do rei de Castela. Castilho, entretanto, insere uma manifestação de Ximena: “E meu pai por vingar!... E ostento de paixão!/Oh céus! Morro de pasmo! Morro de confusão.” O tradutor parece querer acentuar um caráter romântico para a personagem Ximena, o qual se revelaria pelo sofrimento intenso da jovem, demonstrado pelas lágrimas, interjeições frequentes – como “oh céus” – e contínuos ais, inexistentes no texto de origem.

Quanto à divisão de cenas acima referida, começemos pelo ato I: na cena II, Castilho marca a saída do pajem; na III, mostra o diálogo entre a Infanta e Leonor; na IV, o pajem está de retorno ao palácio; na cena V, a Infanta está só; na VI, mostra a disputa entre o conde e Dom Diogo; na VII, Dom Diogo está só; na VIII, encontra-se com o filho para lhe pedir a vingança do conde e, finalmente, na IX, é Rodrigo quem está só. São acrescentadas quatro cenas ao texto original, que só possuía seis. O tradutor parece querer reorganizar a peça de Corneille. Para isso, ele divide a cena II do ato I: entre a saída do pajem e o início do diálogo entre a Infanta e Leonor, ele acrescenta uma nova cena, a III. Assim acontece também com a volta do pajem, cena IV. Na cena V, a divisão parece ter sido criada a partir da diferença de tom, visto que a fala da Infanta assemelha-se a uma prece.

⁴⁶ CORNEILLE, 1970, p. 80. / CORNEILLE, [s.d.], p. 84. No original: “D’un esprit plus rassis...”

Há, ainda, uma modificação quanto ao espaço da peça. O ato II acontece numa “sala do palácio”, de acordo com Corneille. Para Castilho, a cena se dá no “átrio do palácio”, o que nos parece uma mudança significativa, já que se trata de exterior e interior, da relação entre espaço público e privado, extremamente importante para o teatro da época. Em alguns casos, Castilho omite a indicação de lugar, como na cena II ato II, em que vemos no texto original “La place devant le palais royal”. Outro exemplo é a cena VI ato II, de Castilho, que acontece em uma “sala de audiência”, sendo que no texto a marcação é “chez le roi”. Trata-se talvez da escolha do tradutor por colocar em evidência o momento do julgamento e não apenas a indicação espacial.

Outras modificações ocorrem no ato III. Na cena III, a indicação “chez l’Infante” é traduzida por “galeria do palácio”, espaço esse não marcado por Corneille, apesar de mencionado no texto quando a Infanta se dirige a Leonor no verso 137, na cena III ato I: “Allez l’entretenir en cette galerie”. A cena V do mesmo ato se passa, de acordo com Castilho, na “Rua, [e] Vê-se parte da Catedral”; nela acontece um diálogo entre Dom Diogo e Dom Arias, inexistente na peça original. Em Corneille, na cena V ato III, temos, na verdade, o monólogo de Dom Diogo, em uma praça pública.

Além das alterações na divisão das cenas e no espaço que os personagens ocupam, as rubricas sofrem também algumas modificações por parte do tradutor. Algumas vezes Corneille as indica e elas não aparecem no texto de Castilho, como no final da cena I ato II, em que o autor francês marca o fim do diálogo entre o conde e Dom Arias após o verso 392 com a indicação “Il est seule”, que não está na tradução. Em outros casos, as rubricas são acrescentadas pelo tradutor, como na cena II ato II, em que se vê no diálogo entre Rodrigo e o conde a seguinte marcação para o último: “falando alto e com ira”. Esta observação, a nosso ver, é desnecessária, já que o texto demonstra a mudança de tom pela fala de Rodrigo no verso 398: “Parlons bas; écoute”.

Uma outra inclusão é feita na cena VI ato I, em que Dom Diogo leva a bofetada (cena IV ato I, no original). Lemos no texto de Castilho: “Levanta a mão para dar-lhe uma bofetada. Recua D. Diogo e mete mão à espada, que lhe custa a sacar. O mesmo faz o conde, e brigam”. Mais abaixo temos ainda “Cai a espada de D. Diogo”⁴⁷. A inserção destas duas rubricas é uma interpretação do autor, o qual vê uma “luta de capa e espada” na passagem enquanto, no texto original, a disputa é de palavras e apenas após o verso 226 vemos a indicação da bofetada e a

⁴⁷ CORNEILLE, 1970, p. 13.

rubrica “mettant l’épée à la main” para Dom Diogo, acompanhada, no verso 231, da retirada da mesma espada das mãos do pai de Rodrigo pelo conde: “Ton épée est à moi.”⁴⁸

Passemos a Segall. De Pierre Corneille, além do *Cid*, ela traduziu *Horácio* e *Polieucto*. Realizou, ainda, outras traduções de textos teatrais do século XVII, de Racine e Molière. Semelhantemente a Castilho, Segall tem uma preferência pelos “textos clássicos”, privilegiando os franceses e alemães. Diferentemente daquele, entretanto, a autora cumula elogios pelas suas traduções, como é o caso da do Fausto, fiel ao texto alemão.

Não encontramos comentários a respeito da tradução que Segall realizou para *Le Cid*. No prefácio da obra escrito por Paulo Ronái, nenhuma observação é feita sobre a mesma. O que podemos notar é que Segall traduz verso a verso o texto corneliano, facilitando o trabalho comparativo, e busca preservar a força poética sem alterar o número de versos ou modificar a quantidade das cenas.

Uma falha na edição da Ediouro, em que o texto é lançado, é a ausência de uma contagem dos versos, o que fez com que todas as nossas referências, neste trabalho, fossem feitas pela paginação, o que sabemos não ser usual para um texto em versos. Não se tem, além disso, uma marcação dos espaços cênicos, mesmo aqueles claramente indicados por Corneille. No início da peça há a informação de que a representação se passará em Sevilha, mas é tudo.

Evidentemente a tradutora realiza escolhas para fazer a sua tradução. A nosso ver, entretanto, ela consegue manter a força poética, evidenciada por meio das rimas e vocabulário bem selecionados e ao mesmo tempo conservar o sentido do texto. Procuramos realçar tanto as vantagens quanto desvantagens da tradução proposta por ela para a nossa temática nos trechos que citamos. Entretanto, acreditamos que um trabalho mais aprofundado em torno das duas traduções existentes da peça, com vistas a identificar de que modo ambas conseguem evidenciar as paixões e principalmente o riso no trágico, seria interessante para vermos se elas, de fato, são suficientes como material cênico para um público não leitor da língua francesa. O fato de não propormos uma nossa tradução do texto se deu tanto por identificarmos a urgência de uma análise – o que, ao fim e ao cabo seria tema de uma dissertação inteira – do material já existente e do tempo que teríamos para fazê-lo.

À medida que desenvolvíamos o nosso trabalho, sentimos a necessidade da tradução também dos textos teóricos que utilizávamos, a maioria disponível em língua francesa. Nossa preocupação com a tradução teórica acentuou-se, entretanto, na escritura de nosso segundo capítulo, no qual, ao propormos ler Corneille a partir de suas próprias reflexões, verificamos

⁴⁸ v. 231.

que se trata de material ainda inexplorado e rico tanto no que concerne aos estudos teóricos – pelo diálogo proposto principalmente com Aristóteles – quanto para o campo da tradução – já que, mesmo em prosa, o texto exigia considerável cuidado com a linguagem, a fim de que, deslocado de seu tempo, não deixasse de remeter a ele. Assim, ao traduzir esses textos, optamos por prezar pela clareza dos mesmos: alteramos algumas vezes a pontuação original e interpretamos o que nos parecia de algum modo obscuro. A tarefa demanda, igualmente, um tempo maior do que aquele que tivemos para nos determos nos meandros da tradução.

Tendo percorrido brevemente sobre a língua e o contexto do século XVII em nosso primeiro capítulo, e com o constante desafio de traduzir os textos contemporâneos e também antigos, como mencionamos acima, passamos à segunda parte de nosso trabalho, propondo, a partir de um ponto de vista histórico, ou talvez seja melhor dizer, comparativista, estabelecermos um paralelo entre os gregos e franceses no que concerne à convivência de paixões antagônicas. Este foi o pressuposto teórico que procuramos defender, ao traçar o que seria a essência do trágico, o qual não estaria desvinculado do seu modo de manifestação artístico por excelência, a tragédia. Conscientes da quantidade de estudos em torno da questão do gênero, optamos por um recorte que priorizou a classificação escolhida pelo poeta para sua obra e ancoramo-nos, para sustentá-la, em uma concepção antiga da tragédia grega, a qual incluía não apenas a dor, mas igualmente o prazer.

Nosso terceiro capítulo é uma análise da peça *Le Cid*. Cumpre-nos relatar com sinceridade nossas dificuldades para a abordagem deste texto, já que se admitiu que são elas a base para a construção de nosso trabalho. A primeira dúvida que tivemos para dar início a essa parte foi por onde começar a análise: nós a faríamos de modo linear, verificando do ato I ao V quais eram os aspectos risíveis do texto? Procuraríamos entender cada personagem, identificando em que medida eles riem ou são motivo de riso? Ou tentaríamos uma análise por categorias de riso, enquadrando assim as cenas nas classificações existentes? Quanto à teoria, perguntamo-nos, ainda, se neste ponto ela deveria ser abandonada, para dar espaço à interpretação, ou se ambas caminhariam juntas.

Misteriosamente, nossa análise iniciou-se pelo ato final. Talvez uma escolha arbitrária ou a força da passagem tenha nos levado até ele. Mas, já nele estando, não conseguimos simplesmente passar ao ato I até novamente chegar ao V. Um dos motivos é que a interpretação de uma passagem da peça nos levava aos outros atos; querer nos limitar apenas às cenas de um mesmo ato, por uma simples questão de organização do texto em sequência, seria desconsiderar a obra como um todo; por outro lado, se analisando cada ato fôssemos nos

remeter a todas as conexões que ele possui com os demais, correríamos o risco de sermos por demais repetitivos ou de jamais finalizar o trabalho, já que a cada leitura enxergamos novas formas de entender o texto, o que é de se esperar de um texto clássico, sempre inesgotável⁴⁹. Ao nos darmos conta deste fato, aceitamos não ter de discorrer sobre cada detalhe da obra, tomando o cuidado, no entanto, de mencionar todas as cenas ou praticamente todas, ressaltando a sua importância no conjunto da obra e principalmente para o nosso estudo.

Tendo iniciado pela cena I ato V, com Rodrigo, imaginamos que um possível caminho seria o da análise dos personagens. Apesar de não ser possível falar do Cid sem nos referir a Ximena, ou do conde sem mencionarmos Dom Diogo e assim por diante, fizemos uma “separação didática” dos mesmos com fins de análise, sem omitir, entretanto, a influência de uns sobre outros. Procuramos falar um pouco sobre cada um deles, com a exceção de Dom Alonso, o qual não apenas tem uma aparição rápida na peça quanto não nos parece fomentar ou ser objeto de riso, a não ser por sua presença ao compor a corte em momentos considerados risíveis. Outro ponto que percebemos foi que o cômico não surgia apenas da relação entre os personagens, mas também da situação em que estavam envolvidos e da maneira como agiam diante de cada uma delas. Nosso terceiro capítulo, portanto, prestou-se a identificar em *Le Cid* a mistura dos sentimentos, por meio da análise dos personagens e situações trágicas. Esse norte foi-nos dado pelo dramaturgo que, por sua vez, apoiou-se na *Poética* de Aristóteles, a fim de criar a sua própria concepção de tragédia.

Quanto às categorias – riso bom e mau, riso alegre, de zombaria, irônico, causado pela falta de sintonia entre palavras e gestos, pelo exagero ou pelo contexto – servimo-nos delas, atentando sempre para que o texto não se constituísse como um exemplo para validá-las, mas que fossem sendo acrescentadas ao texto a partir das perguntas que nos fazíamos sobre a existência ou não do riso em dado trecho.

Assim, nessa última parte, a teoria não é um norte, mas um estrado para apoiarmos os nossos pés, quando sentíamos que poderíamos perder o chão e quem sabe chegar a lugar algum, sem que dialogássemos com aqueles que o caminho já fizeram antes de nós.

Finalmente, talvez não seja redundante reiterar, esta é apenas uma leitura deste texto, que vislumbra um outro século, uma outra cultura e uma outra língua, mas que certamente vê

⁴⁹Ao se referir à leitura e à releitura de um clássico, Calvino dirá: “Toda releitura de um clássico é uma leitura de descoberta como a primeira”, assim como “[t]oda primeira leitura de um clássico é na realidade uma releitura.” Calvino atribui a nova descoberta promovida pela releitura o fato de que um clássico nunca termina de dizer aquilo que tem para dizer; e à primeira leitura diz ele ser, na verdade, uma releitura, visto que os clássicos deixam na cultura, na linguagem e nos costumes seus traços, além de chegarem até nós com as marcas das leituras que precederam a nossa. (CALVINO, 2005, p. 11)

com mais clareza a partir de seu tempo, seu lugar no mundo e seu modo de expressão. Tentamos nos preocupar com a obra e com aquilo que ela mesma nos diz hoje a respeito de si e a um só tempo não apagarmos seu brilho do passado para fazê-la reluzir apenas no presente. Se um pouco disso se fez, poderemos apostar que da diferença pode nascer o encontro.

CAPÍTULO I: Corneille, sua escrita e sua época, um teatro grego em meio aos latinos

Este primeiro capítulo é como um rito de passagem, uma iniciação à obra corneliana, à língua do século XVII, às condições a partir das quais o teatro era apresentado. Não sendo possível falar de assuntos longamente trabalhados ao longo dos anos, sem pecar pela falta, o que teremos é uma síntese, ou um leve sopro, que nos ajude a vislumbrar o Cid em meio à densa neblina dos tempos e das interpretações que o envolvem.

Encenação e leitura: origem, memória e presente

No meio do caminho, um embate. Uma pedra nem sempre é um empecilho; no relato bíblico do Gênesis, por exemplo, Jacó a toma como lugar de descanso, travesseiro⁵⁰. Já na conhecida passagem em que o mesmo personagem atravessa o vau de Jaboque, uma luta é travada; a parada não é sinônimo de sossego desta vez. Acompanhem-na de perto.

Levantou-se naquela mesma noite, tomou suas duas mulheres, suas duas servas e seus onze filhos e transpôs o vau de Jaboque.
Tomou-os e fê-los passar o ribeiro; fez passar tudo o que lhe pertencia, ficando ele só; e lutava com ele um homem, até ao romper do dia.
Vendo este que não podia com ele, tocou-lhe na articulação da coxa; deslocou-se a junta da coxa de Jacó, na luta com o homem.
Disse este: Deixa-me ir, pois já rompeu o dia. Respondeu Jacó: Não te deixarei ir se me não abençoares.
Perguntou-lhe, pois: Como te chamas? Ele respondeu: Jacó.
Então, disse: Já não te chamarás Jacó, e sim Israel, pois como príncipe lutaste com Deus e com os homens e prevaleceste.
Tornou Jacó: Dize, rogo-te, como te chamas? Respondeu ele: Por que perguntas pelo meu nome? E o abençoou ali.
Aquele lugar chamou Jacó Peniel, pois disse: Vi a Deus face a face, e a minha vida foi salva.
Nasceu-lhe o sol, quando ele atravessava Peniel; e manquejava de uma coxa.⁵¹

Entre os intrigantes e instigantes momentos deste trecho, queremos chamar atenção para a insistência do personagem central em tal peleja, mesmo diante do desequilíbrio de sua força em relação àquela contra a qual lutava. Interpretando poeticamente o desnível entre o homem descido do céu e Jacó, o compositor Stênio Marcius proporá os seguintes versos, jogando com as palavras e com o célebre ditado popular da luta: “Já que em graça me

⁵⁰ Trata-se da narração da saída de Jacó, relatada em Gênesis 28, da casa de seus pais, Isaque e Rebeca, de Berseba para Harã, depois de ter ele obtido do pai a bênção que cabia ao irmão. (BÍBLIA, 1997, p. 28)

⁵¹ Esta segunda parada, descrita em Gênesis 32, acontece antes de Jacó retornar a Berseba, a fim de se reconciliar com seu irmão Esaú. Ela marca um novo ciclo na vida do personagem, o que pode ser evidenciado pela mudança do nome de Jacó para Israel, significativa para a cultura judaica. (BÍBLIA, 1997, p. 45-46)

permites/Que eu na força do meu braço/Lute e implore pra que fiques/Pois que vença o mais fraco.⁵²

Guardada as devidas proporções, a pesquisa, o autor e a obra a ser estudada aparecem-nos como este homem celeste a encarar-nos em nossa fragilidade. Drummond, quando o assunto era escrita, também tinha lá o seu contendor, que, com ele, igualmente, cerrava batalha até o nascer do sol: “Lutar com palavras/é a luta mais vã./Entanto lutamos/mal rompe a manhã./São muitas, eu pouco./Algumas, tão fortes/como o javali.”⁵³ Sem proclamarmos vencedores e vencidos para esta luta – pois na noite escura ainda estamos à espera da aurora – temos o nosso adversário à frente e, conscientes de sua força, como Jacó, não o deixamos partir, mesmo que ao romper do dia saíamos também feridos.⁵⁴

Nossa metáfora do combate não é nova. Stuart Hall, ao discorrer sobre os estudos culturais, já utilizara a imagem da luta, do “combate com os anjos”, para validar a sua hipótese de que “a única teoria que vale a pena reter é aquela que você tem que contestar, não a que você fala com profunda fluência.”⁵⁵ Cita, como exemplo, seu próprio embate com Althusser:

Lembro-me de, ao ver a ideia de ‘prática teórica’ em ‘Lendo O Capital’, pensar, ‘já li o suficiente. Disse a mim mesmo: *não cederei* um milímetro a esta tradução pós-estruturalista malfeita do marxismo clássico, *a não ser que ela me consiga vencer, a não ser que me consiga derrotar no espírito.*’⁵⁶ (grifos nossos)

Hall capta bem o sentido bíblico do texto, pois, se por um lado, Jacó permanece até o romper da aurora, sendo apenas ferido, mas não vencido, é numa “rendição espiritual”, na aceitação de que não poderia vencer, é que se torna vencedor.⁵⁷ Já a afirmação da necessidade

⁵² MARCIUS, *Face a face*, 2010.

⁵³ ANDRADE, 1983, p. 172-175.

⁵⁴ Apesar de Jacó ter segurado o anjo até o romper da aurora, alguns comentadores defendem que a iniciativa da luta teria sido deste e não daquele: “Jacó lutou com o varão, ou foi o varão que lutou com Jacó? Este fato é importante, pois dele depende a interpretação do incidente. Porque se Jacó lutou com o varão estava tentando obter alguma coisa dele. Mas se foi o varão que lutou com Jacó, ele, o varão, é que estava querendo obter alguma coisa dele. A passagem diz: ‘E lutou com ele um varão até que a alva subia.’ O varão lutou com Jacó e não Jacó com o varão. Este tomou a iniciativa. Foi quem começou o ataque.” (TURNBULL, 1991, p. 91). Do ponto de vista literário, em nossa analogia da teoria e do estudo como combate, talvez pudéssemos pensar que nem sempre somos nós que escolhemos a obra, mas, de algum modo, ela nos escolhe; o que não deixa de ser uma visão trágica da existência, em que a divindade, ou o destino – como queira se chamar – é quem escolhe o percurso que nós acabamos por cumprir.

⁵⁵ HALL, 2003, p. 204.

⁵⁶ *Ibid.* Idem.

⁵⁷ Gostaríamos de justificar a presença do texto bíblico referido e de outros autores e teóricos religiosos que serão por nós mencionados ao longo desse trabalho; não se trata apenas de uma afinidade de pensamento. Precisamos lembrar que o mundo de Corneille é religioso; seu contexto é aquele das guerras de religião: dos conflitos constantes entre católicos e protestantes. Luís XIII, por respeito à reconciliação proposta por seu pai Henrique IV, por meio do edito de Nantes, tolerará os últimos. É ele, porém, um rei bastante piedoso e

de contestarmos a todo tempo a teoria, afim de que tenhamos profunda fluência na mesma, nos parece em parte verdadeira. Colocar em questão os nossos pressupostos teóricos, bem como as contradições do texto literário faz parte de um trabalho crítico; no entanto, mesmo Compagnon, que fala da teoria como um demônio e não como uma luta entre homens e seres angelicais, defenderá que:

[a] teoria da literatura, como toda epistemologia, é uma escola do relativismo, não do pluralismo, pois não é possível deixar de escolher. Para estudar literatura, é indispensável tomar partido, decidir-se por um caminho, porque os métodos não se somam, e o ecletismo não leva a lugar algum.⁵⁸

Assim sendo, lutamos com o texto e, neste embate corpo a corpo, apresentemos o que nos move a sustentá-lo. Estudar Corneille, certamente, não é uma escolha por uma vertente de estudos ancorada no engajamento político ou sociológico; a não ser que pensemos em política e sociedade passadas. De todo modo, não constitui nosso interesse, para esta pesquisa, estudar as repercussões de um início de governo absolutista na França, em paralelo com os dias atuais. Dos castelos, vitrais e praças do século XVII, muitas vezes construídos para atender aos caprichos da aristocracia vigente⁵⁹, guardamos a um só tempo a beleza e o estupor que nos

profundamente católico (coloca a França sob a proteção da Virgem Maria, redige junto ao padre Nicolas Caussin um livro de orações, ajuda na fundação de congregações religiosas que têm como objetivo auxiliar os pobres, dentre outros feitos). Além disso, dentro da própria obra de Corneille, temos duas tragédias ligadas ao tema do martírio, *Polyeucte* e *Théodore*, afora os trabalhos teóricos realizados a partir desta temática, tais como *Cinna, tragédie chrétienne?*, de Gerard Defaux, *Corneille et la tragédie providentielle: la conversion*, de Marie-Odile Sweetser, para citar apenas dois exemplos aleatórios. Sabe-se, ainda, que Corneille dedicou parte de sua vida à paróquia da qual fazia parte, controlando o livro de receitas da mesma; acrescenta-se, ainda, o fato de muito cedo ter traduzido em versos a obra em latim *De imitatione Christi*, de Tomás de Kempis, e ter sido educado no *Collège des Jesuites* de Rouen (posteriormente Lycée Pierre Corneille), de onde recebera base religiosa, inclusive, por meio das peças que ali eram encenadas. A nós é caro o capítulo XXXIII do livro III, da referida obra medieval, traduzida pelo dramaturgo. Nele já temos os germes do que defenderemos como sendo a essência do trágico, a saber, a mistura entre paixões antagônicas. Traduzimos a segunda estrofe deste capítulo, a título de exemplificação, e com intuito de demonstrar o provável intercâmbio entre o mundo religioso e secular do poeta: “Assim, ora a alegria ora a tristeza/De teu coração, a despeito dele, apoderam-se alternadamente;/Ora a paz nele reina, e no mesmo dia/Mil perturbações diversas surpreendem sua fraqueza. /O fervor, a tepidez têm em ti seu instante;/O teu cuidado mais ativo não é nunca tão constante/Que não dê lugar a alguma indolência;/E o peso que frequentemente regula tuas ações/Deixa num rápido piscar de olhos elevar a balança/A ligeireza de tuas afeições.” (Ainsi tantôt la joie et tantôt la tristesse/De ton cœur, malgré lui, s'emparent tour à tour;/Tantôt la paix y règne, et dans le même jour/Mille troubles divers surprennent sa faiblesse./La ferveur, la tiédeur, ont chez toi leur instant;/Ton soin le plus actif n'est jamais si constant/Qu'il ne cède la place à quelque nonchalance;/Et le poids qui souvent règle tes actions /Laisse en moins d'un coup d'œil emporter la balance /A la légèreté de tes affections.)

⁵⁸ COMPAGNON, 2006, p. 262.

⁵⁹ Inúmeros são os exemplos da tamanha exuberância desfrutada pelos reis, príncipes, cardeais e súditos: a *Place de Vosges* – a mais antiga de Paris, depois da *Place Dauphine* – começa a ser construída por Henrique IV e é inaugurada no noivado de Luís XIII e Ana da Áustria. O terreno da praça serve às cavalgadas, torneios, jogos e duelos; o *Château de Fontainebleau*, morada real de Francisco I e Napoleão III, foi o berço que acolheu Luís XIII. Nele, entre 1645 e 1646, é redesenhado o jardim de Diana, a pedido de Ana da Áustria; de modo bem sucinto, citamos ainda o famoso *Château de Versailles*, residência de Luís XIV (bem como de Luís VI e XVI), considerado o apogeu da realeza francesa. Ele conta com 700 cômodos, 2513 janelas, 352 chaminés, 483

provocou. Não é sem alguma sensação de abafamento e vertigem que passeamos pelos seus grandes salões e contemplamos lustres, pinturas, porcelanas, quadros, estatuetas, bustos, mobiliário e quinquilharias espalhadas por toda parte. Assim também percorremos o texto cornelianos: movidos por suas belas tiradas argumentativas, por suas peripécias e máximas, mas, por vezes, paralisados pela semelhança de seus adereços, enfeites repetidos aqui e ali, que cansam as nossas vistas e correm o risco de passar despercebidos.

Importa – de todo este parágrafo que mescla explicação e devaneio – que deixemos claro um caminho traçado: o de trabalhar o objeto literário pelo seu viés estético. Sem excluirmos, como já foi anteriormente dito, o contexto no qual o texto está inserido, admitimos que:

[n]enhum movimento originado no interior da tradição pode ser ideológico nem pode colocar-se a serviço de algum objetivo social, por moralmente admirável que seja este. Alguém só irrompe no cânon por força estética que se compõe primordialmente do seguinte amálgama: domínio da linguagem metafórica, originalidade, poder cognitivo, sabedoria e exuberância na dicção (...). Seja qual for o cânon ocidental, não se trata de um programa para salvação social.⁶⁰

Mesmo preferindo nos distanciar da noção de uma certa idade de ouro do hábito de leitura e de uma perspectiva nostálgica com relação à literatura, em que se admite que nada mais pode ser escrito na contemporaneidade que valha a pena ser lido – presente em Harold Bloom – concordamos com o autor em que a leitura dos clássicos não implica, necessariamente, o surgimento de uma sociedade melhor. Por outro lado, ela é capaz de gerar um aprofundamento da individualidade e uma aprendizagem da experiência humana, os quais podem refletir na sociedade, já que o indivíduo é um ser social.

Shakespeare não nos fará melhores, tampouco nos fará piores, mas pode ser que nos ensine a ouvir quando falamos com nós mesmos. Consequentemente, pode nos ensinar a aceitar a troca, em nós e nos demais, e talvez a forma definitiva desta troca.⁶¹

espelhos, 817 hectares de florestas e jardins *à la française*, numa superfície total de 67.121 metros quadrados. Cf. <http://crcv.revues.org/>; <http://www.chateauversailles.fr/decouvrir-domaine-/chateau/le-chateau/la-galerie-des-glaces>; <http://www.gvn.chateauversailles.fr/fr/programme.html>

⁶⁰ “Ningún movimiento originado en el interior de la tradición puede ser ideológico ni ponerse al servicio de ningún objetivo social, por moralmente admirable que sea éste. Uno sólo irrumpe en el canon por fuerza estética, que se compone primordialmente de la siguiente amalgama: dominio del lenguaje metafórico, originalidad, poder cognitivo, sabiduría y exuberancia en la dicción (...) Sea lo que sea el canon occidental, no se trata de un programa para salvación social.” (BLOOM, 1998, p. 205) Repetimos: as traduções, quando não se menciona o autor, são de nossa autoria.

⁶¹ “Shakespeare no nos hará mejores, tampoco nos hará peores, pero puede que nos enseñe a oírnos cuando hablamos con nosotros mismos. De manera consiguiente, puede que nos enseñe a aceptar el cambio, en nosotros y en los demás, y quizá la forma definitiva de ese cambio.” (BLOOM, 1998, p. 208)

Qualquer tipo de mudança, portanto, advinda deste tipo de leitura, parte de um microcosmo pessoal que pode ou não se tornar macrocosmo.

Em uma sociedade de pouca leitura, como a nossa, a motivação apresentada por Calvino, quem sabe de modo um pouco autoritário, talvez seja suficiente para convencer-nos: “A única razão que se pode apresentar é que ler os clássicos é melhor do que não ler os clássicos.”⁶² De fato, como argumenta o crítico antes de fazer essa afirmação, o clássico não necessariamente nos ensina algo que não sabíamos, porém, encontrar nele algo que sempre soubéramos gera em nós a surpresa satisfatória da descoberta de uma origem, de uma relação, de uma pertinência, ponderação que, de resto, já fazia Aristóteles em sua *Poética* (1448b, 15): “É que eles [os homens], quando vêem as imagens gostam dessa imitação, pois acontece que, vendo aprendem e deduzem o que representa cada uma, por exemplo, ‘este é aquele assim e assim’.”⁶³

É deste modo que os gregos tornam-se contemporâneos de Corneille e nós, contemporâneos de ambos.

De fato, a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa: próximo da *arké*, isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto. A distância – e, ao mesmo tempo, a proximidade – que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente.⁶⁴

Não se trata de um desvinculamento do presente; pelo contrário, é um olhar para o momento atual que “não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue avistar nestas a parte de sombra, a sua íntima obscuridade.”⁶⁵

Vencido, para nós, este primeiro instante de combate, em que a questão da literatura e de sua utilidade é deixada de lado para outros guerreiros, transpiramos frente ao nosso opositor para perguntar-lhe não o seu nome, mas o porquê de seu aspecto: por que tanta rigidez? Por que as mesmas palavras e o mesmo ritmo? Por que as mesmas questões? Com intuito de responder algumas destas perguntas, tomamos Benedetto Croce como ponto de partida para a nossa discussão.

Em sua primeira conceituação sobre a arte, o filósofo italiano a definirá como “uma visão ou intuição”.⁶⁶ Ao explicar o que compreende por intuição, Croce sinaliza que essa

⁶² CALVINO, 2005, p. 16.

⁶³ Aristóteles em tradução de Ana Maria Valente.

⁶⁴ AGAMBEN, 2009, p. 69.

⁶⁵ *Ibidem*. *Idem*.

faculdade consiste na produção de imagens, não se tratando, porém, de um acúmulo incoerente das mesmas. Dirá ainda que a intuição só o é verdadeiramente porque representa um sentimento, e só dele e sobre ele pode surgir. A representação dos sentimentos por imagens seria a síntese do que Croce entende por intuição e, conseqüentemente, por arte.

Após propor esta reflexão, entretanto, ele colocará Romantismo e Classicismo em polos opostos e cada um deles deficiente, quer nos sentimentos quer na representação:

(...) o romantismo pede à arte, sobretudo, a efusão espontânea e violenta dos afetos, dos amores e dos ódios, das angústias e das alegrias, das desesperanças e dos enlevos; e contenta-se de bom grado, e compraz-se, com imagens vaporosas e indeterminadas, com um estilo quebrado e por acenos, com vagas sugestões, com frases aproximativas, com esboços possantes e turbulentos; ao passo que o classicismo ama o ânimo sereno, o desenho sabiamente feito, as figuras estudadas em seu caráter e exatas em seus contornos, a ponderação, o equilíbrio, a clareza; e tende absolutamente para a representação, tanto quanto o outro tende para o sentimento.⁶⁷

A despeito das definições forjadas, um tanto quanto rapidamente, como o próprio estudioso reconhece, optamos por inserir em nosso texto a citação acima – que não corresponde exatamente ao pensamento do autor, como se poderia constatar avançando na leitura – pois ela, a citação, contempla uma visão estratificada da literatura, que como leitores e estudantes de literatura frequentemente reproduzimos. Talvez de algum modo ainda guardemos esta percepção, pois ela está implícita em algumas questões que nos ocorrem ao nos depararmos com o nosso objeto de estudo: como deixar que os sentimentos fruam em um texto extremamente lógico? Ou, como preferir estudar um clássico a um romântico, em uma época em que tudo é fragmento e evanescência e, por isso, tão mais fácil seria nos aproximarmos destes textos e não daqueles? Poderíamos nos satisfazer com a resposta que Croce nos apresenta: “os grandes artistas, as grandes obras, ou as partes grandes daquelas obras não podem chamar-se nem românticas nem clássicas, nem passionais nem representativas, porque são a um só tempo clássicas e românticas, sentimentos e representações: um sentimento robusto, que se tornou toda representação muito nítida.”⁶⁸

O abolir das categorias, porém, não resolve a questão. Haveria, de fato, espaço, em um texto considerado clássico, para a manifestação de um “sentimento robusto”, regrado pela ponderação, pelo equilíbrio e pela clareza? Para averiguar a possível presença deste sentimento, em *Le Cid*, tomemos como testemunha o texto e o seu contexto.

⁶⁶ CROCE, 1997, p. 35.

⁶⁷ CROCE, 1997, p. 48-49.

⁶⁸ CROCE, 1997, p. 49.

Um passeio pelo bosque da linguagem seiscentista

De acordo com o estudo do filólogo, lexicógrafo e crítico Frédéric Godefroy⁶⁹ sobre o léxico de Pierre Corneille – realizado, entre outros motivos, para refutar os julgamentos de Voltaire acerca da obra do dramaturgo – o grande tragediógrafo não possui uma língua à parte, como também não a possuem Molière, Bossuet ou outro qualquer grande escritor da língua francesa. Segundo o estudioso, Corneille não procurava criar novas palavras e locuções e nem tampouco inovar em suas imagens, antes, embelezava as figuras já existentes na língua.

Apesar de misturar termos nobres, expressões familiares, vocábulos científicos e técnicos em suas peças e de ter influenciado Racine com suas expressões, este o teria suplantado tanto pelas suas criações quanto pela assimilação da nova linguagem da corte. Assim, o estilo de Corneille não era considerado original ou de tanta excelência comparado ao de seu sucessor, sendo a escrita do primeiro tida como antiquada e muitas vezes provinciana.⁷⁰

Tendo se mudado para Paris apenas em 1662, depois da última revisão de sua obra em 1660, sofreu Corneille, ainda assim, influências da capital na escrita de suas peças. A despeito de suas predileções e de sua educação, ele não se prendeu aos arcaísmos. Prova disso são os termos não mais usuais que, em suas revisões, ele acabou por excluir. No entanto, ainda que alterando algumas palavras e locuções, Corneille não se submeteu completamente a todo tipo de modificação. Chegou a guardar mesmo as antigas formas ortográficas que não estavam mais na moda à época (o que, diga-se, é marca do teatro antigo grego)⁷¹, sem deixar, no entanto, de propor algumas inovações, com vistas a facilitar a pronúncia da língua por parte dos estrangeiros que, segundo ele, encontravam-se frequentemente embaraçados pelos diversos sons que eram produzidos pelas mesmas letras.⁷²

As mudanças efetuadas por Corneille, nas edições posteriores, não foram, todavia, de todo apreciadas por Godefroy, para quem

⁶⁹ GODEFROY, 1862, p. 2.

⁷⁰ Corneille mostra-se extremamente lúcido quanto ao seu provincianismo ao dizer em seu texto, *Au Lecteur*, de 1644, na primeira edição coletiva de sua obra (de *Mélite* à *Illusion Comique*): “Confessar-vos-ei francamente que, para os versos, além da fraqueza de um homem que começava a fazê-los, é difícil que eles não cheirassem à província onde nasci. (...) Assim, tendo permanecido provinciano, não é uma maravilha se minha elocução conserva dela, algumas vezes, o seu caráter. [Je vous avouerai franchement que pour les vers, outre la faiblesse d'un homme qui commençait à en faire, il est malaisé qu'ils ne sentent la province où je suis né. (...) Ainsi, étant demeuré provincial, ce n'est pas merveille si mon élocution en conserve quelquefois le caractère. (CORNEILLE, 1993, p. 7)]

⁷¹ RUTHERFORD, 2010, p. 441-454.

⁷² Para conferir as mudanças ortográficas propostas pelo dramaturgo, ver o texto: *Au Lecteur*. CORNEILLE, 1993, p. 9-12.

(...) estes retoques não foram muito felizes. Corneille era essencialmente um escritor a jorro. Não sabia procurar muito nem trabalhar as suas correções e, frequentemente, quando queria alterar assim a sangue frio o que havia escrito de verve, o seu instinto abandonava-o e, às belezas de primeira ordem censuradas talvez por uma crítica ínfima ou tímida, substituía expressões muito mais comuns. Ah! Que o poeta guardasse seus arcaísmos, suas ousadias e mesmo as suas incorreções, antes que privar-nos de alguma destas originalidades e destas criações de gênio que nos fariam perdoá-lo completamente.⁷³

O lamento do lexicógrafo é também partilhado, já no século XX, por Gabriel Conesa, professor da Université de Reims, em sua obra, *Pierre Corneille et la naissance du genre comique*. Culpabilizando mais a *bienséance*⁷⁴ que qualquer dificuldade do dramaturgo para reescrever os seus textos, Conesa acredita que, por ter se tornado um ilustre acadêmico, o tragediógrafo teria banido de sua obra, pelo menos daquela parte escrita antes de 1636, os traços de uma linguagem familiar.⁷⁵

Scudéry⁷⁶ – é preciso reconhecer o valor do texto cornelianiano, não em comparação ao de Racine, mas vendo nele suas próprias potencialidades. Conheçamos, porém, um pouco das sutilezas da escrita do século XVII para depois nos determos em Corneille.

⁷³ (...) ces retouches ne furent pas très-heureuses. Corneille était essentiellement un écrivain de jet. Il ne savait guère chercher ni travailler ses corrections, et souvent quand il voulait ainsi modifier de sang-froid ce qu'il avait écrit de verve, son instinct l'abandonnait, et à des beautés de premier ordre censurées peut-être par une critique infime ou timide, il substituait des expressions beaucoup plus communes. Ah! que le poète garde ses archaïsmes, ses hardiesses, et même ses incorrections, plutôt que de nous priver d'aucune de ces originalités et de ces créations de génie qui feraient tout pardonner. (GODEFROY, 1862, p. 20)

⁷⁴ A *Bienséance* ou conveniência é um termo-chave do classicismo francês. Empregado em 1555 por Pelletier e em 1605 por Vauquelin como tradução do latim *decorum*, o conceito gozou de maior influência após 1630. Está relacionado à verossimilhança: cada personagem deve se pronunciar de acordo com a sua própria condição, idade e sexo, de forma a não afetar a credibilidade do espectador. Tomado como sinônimo de adequação, de acordo com Chapelain, o vocábulo ganhará posteriormente pelos críticos o sentido de decência moral (decoro). “O teatro deve excluir tudo o que possa ferir as concepções morais do público, eliminar os espetáculos sangrentos, os duelos, as cenas de tortura, os propósitos indecentes” [Le théâtre doit exclure tout ce qui pourrait blesser les conceptions morales du public, éliminer les spectacles sanglants, les duels, les scènes de torture, les propos indécents. (HORVILLE, 1991, p. 133)]. De acordo com Forestier (2003, p. 54) , a *bienséance* não é outra coisa senão a verossimilhança aplicada à escolha do tema e do comportamento dos personagens. Para o conceito de *vraisemblance* podemos retomar a *Poética* de Aristóteles, no capítulo X, de onde os franceses extraíram-no: “Pelo exposto se torna óbvio que a função do poeta não é contar o que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade. O historiador e o poeta não diferem pelo facto de um escrever em prosa e outro em verso (se tivéssemos posto em verso a obra de Heródoto, com verso ou sem verso ela não perderia absolutamente nada o seu caráter de História). Diferem é pelo facto de um relatar o que aconteceu e outro o que poderia acontecer.” (*Poética* 1447b, 10-20; 1451a 36-1451b 1-5). Corneille, entretanto, optará, como deixa claro no seu *Examen du Cid*, pela história em detrimento da verossimilhança, nesta peça.

⁷⁵ Corneille, ao publicar um aviso *Au Lecteur*, antes da peça *Mélite*, admitirá, não sem algum humor (pois havia recebido de amigos conselhos para que não publicasse a peça), que seu modo de escrever é simples e familiar e que, provavelmente, a leitura tomaria por baixeza o que não era senão inocência de sua parte. (CORNEILLE, 1993, p. 84)

⁷⁶ “Não me surpreende muito que o povo, que tem o julgamento em seus olhos, deixe-se enganar por aquele que de todos os sentidos é o mais fácil de se iludir: Mas que este vapor grosseiro que se forma na plateia pudesse ascender até as galerias – e que um fantasma tenha podido enganar o saber como a ignorância, e a corte assim como os burgueses – confesso que este prodígio surpreende-me, e que é apenas por este estranho acontecimento que acho o *Cid* maravilhoso.” [Ne m'étonne-je pas beaucoup que le peuple qui porte le jugement dans les yeux,

Ao propor um estudo centrado nos aspectos dramáticos da obra corneliana, Conesa não deixa de apresentar, para o iniciante guerreiro que persiste em travar a luta desigual no início deste texto anunciada, importantes considerações acerca da linguagem empregada no século XVII. O primeiro aspecto a ser observado é a ausência de expectativa de originalidade, por parte do público da época.

Com efeito, para a estética da época, que não se baseia, como hoje, em critérios de surpresa ou de originalidade, mas de imitação fecunda e de espera atendida, o que nos parece, a nós leitores do século XX, proveniente do estereótipo ou mesmo do clichê, não é sentido como tal pelos contemporâneos de Corneille.⁷⁷

É deste modo, segundo Conesa, que se torna impossível falar de amor, naquele período, sem utilizar os termos *feu, flamme, braise* ou evocar o seu próprio mal sem recorrer ao campo lexical da guerra com os seus *combats, traits, blessures, plaies, armes, vainqueurs, captifs* etc. “Assim – segundo o autor – para o espectador do século XVII, o que chamamos *cliché* é sentido, antes, como um signo que designa a expressão poética.”⁷⁸

Ainda de acordo com este autor, graças à educação retórica recebida, o público, ao invés de se cansar das metáforas amorosas, dos mesmos efeitos de hipérbole, das mesmas deplorações, não desejava que o dramaturgo perturbasse os seus gostos ou o surpreendesse com novidades, mas que fizesse sempre referência à cultura que lhe havia sido transmitida por educação. O público participava da representação, na medida em que partilhava com o dramaturgo de uma cultura comum, constituída por um referente preexistente ou exterior à obra.

Tudo se passa, em suma, como se o teatro da época dispusesse de uma espécie de inventário das paixões, fixado por convenção, do qual o dramaturgo pudesse se servir, e *como se as paixões fossem valores susceptíveis de serem apreendidos facilmente* e não coisas fugidias e inquietantes, rebeldes a um discurso racionalista. (grifos nossos)⁷⁹

se laisse tromper par celui de tous les sens, le plus facile à decevoir: Mais que cette vapeur grossière, qui se forme dans le parterre ait pu s'élever jusqu'aux galeries, et qu'un fantôme ait pu abusé le savoir comme l'ignorance, et la cour aussi bien que le bourgeois, j'avoue que ce prodige m'étonne, et que ce n'est qu'en ce bizarre événement que je trouve *Le Cid* merveilleux. (1898, p. 71)]

⁷⁷ En effet, dans l'esthétique de l'époque, qui ne se fonde pas, comme aujourd'hui, sur des critères de surprise ou d'originalité, mais d'imitation féconde et d'attente comblée, ce qui nous paraît relever à nous, lecteurs du XXème siècle, du stéréotype ou même du cliché n'est pas ressenti comme tel par les contemporains de Corneille. (CONESA, 1989, p. 64)

⁷⁸ Ainsi, pour le spectateur du XVIIème siècle, ce que nous appelons *cliché* est plutôt ressenti comme un signe désignant l'expression poétique. (CONESA, 1989, p. 74)

⁷⁹ Tout se passe, en somme, comme si le théâtre de l'époque disposait d'une sorte d'inventaire des passions, fixé par convention, dans lequel le dramaturge peut puiser, et comme si les passions étaient des valeurs susceptibles d'être clairement appréhendées et non pas des choses fuyantes et inquiétantes, rebelles à un discours rationaliste. (CONESA, 1989, p. 84-85)

O papel do personagem era, portanto, o de colocar em ordem a sua desordem interior, na tentativa de tornar clara a expressão do sentimento que vivenciava. No entanto, como acima sublinhamos, as paixões, ainda que codificadas, por vezes ultrapassavam as estruturas tão habilmente escolhidas. Mais adiante, em nossa análise, procuraremos mostrar, no próprio transbordamento das paixões, o inesperado surgimento do riso na tragédia.

Outro dado importante é o peso social das palavras e gestos. O fato de eles serem conhecidos e reconhecidos – utilizados com desvios sutis ou *bienséance* – faz com que sejam ou não bem aceitos quando encenados.

Recordar as regras de honra a um amante que trai a palavra dada parece bem útil, pois ele as conhece tão bem quanto qualquer dos espectadores, mas a pressão única que exerce tal argumento sobre o destinatário do propósito só pode ser apreciada se se sabe o peso considerável do consenso social e cultural da época.⁸⁰

O caráter social da representação se dá pelo fato de a encenação não ser expressão de uma subjetividade, mas, ao contrário, uma situação em que o personagem torna-se um porta-voz das normas culturais e sociais, possuindo uma pequena margem de liberdade para dizer, em alguns casos, em que medida adere à norma em vigor. A obra, para Conesa, é vista como memória e programa de civilização. As representações estão, portanto, menos centradas na ideia de originalidade do que na de reconhecimento e, deste modo, voltamos a Aristóteles (*Poética*, 1448b, 15), citado anteriormente, e à ideia mítica da Memória como mãe das Musas, presente já em Hesíodo, *Teogonia*, vv. 53-93.

No que diz respeito à pastoral, por exemplo – gênero que juntamente com a farsa serviu de fonte para a criação de comédias⁸¹, tragédias e tragicomédias da época⁸² – o prazer

⁸⁰ Rappeler les règles de l'honneur à un amant qui trahit la parole donnée paraît bien utile, car il les connaît aussi bien que n'importe lequel des spectateurs, mais la pression qu'exerce un tel argument sur le destinataire du propos ne peut être appréciée que si l'on sait le poids considérable du consensus social et culturel de l'époque. (CONESA, 1989, p. 74-75)

⁸¹ “Todas as primeiras comédias de Corneille (cujo Alcandre de *Illusion Comique* recorda manifestamente as figuras de magos e a pastoral) retomarão esse modelo contextualizando-o e adaptando-o à atualidade urbana.” [Toutes les premières comédies de Corneille (dont l'Alcandre de *L'Illusion comique* se souvient manifestement des figures de mages et pastorale) reprendront ce modèle en le contextualisant et en l'adaptant à l'actualité urbaine. (BIET, 2009, p. 104)] Segundo o mesmo pesquisador (p. 213), Corneille não se limita, entretanto, a transportar a estrutura pastoril para a cidade. Ao situar as suas peças nos lugares da moda, ele excita a curiosidade de seus ouvintes. Além disso, evoca abertamente questões sociais e financeiras que podem se tornar verdadeiros obstáculos ao amor. Finalmente, não hesita em colocar na boca de seus personagens alusões ao caráter sensual e mesmo sexual da relação amorosa de um jovem casal. Na edição de 1660, de acordo com Couton, todos os beijos que se davam liberalmente são expurgados. A sensualidade não está mais na moda, ou, ao menos, mudou de linguagem, em relação àquela da década de 30. (COUTON In: CORNEILLE, 1993, p. 75)

⁸² É importante ressaltar que, ao mesmo tempo em que ela serve como fonte, a pastoral convive com outras tragicomédias e tragédias irregulares no início do século XVI. (BIET, 1997, p. 41)

produzido no espectador advinha do retorno a elementos tópicos, constituintes do universo ficcional convencional que ele poderia encontrar na leitura de romances ou na poesia de salão.

Não se procurará então, como certos críticos o fizeram, julgar estas obras em termos bem anacrônicos de originalidade, nem mesmo de medida da construção dramática ou ainda de “realismo”. Não se lamentará, por exemplo, a abundância e o tamanho dos monólogos, o princípio da sucessão e da expansão dos discursos dos amantes e os amantes em prantos que prevalecem sobre a construção rigorosa do nó dramático ou, ainda, o retorno de figuras absolutamente canônicas e artificiais.⁸³

O que o público da pastoral irá buscar nas representações deste gênero é, justamente, esse aprofundamento em um universo artificial e convencional, onde valores ideais ficcionalizados podem ser partilhados, assim como o interesse dramático e a beleza do discurso, para os contemporâneos de Corneille, estarão ligados à relativa transparência, garantida pela natureza retórica, das comédias, tragédias e tragicomédias.

Quando a palavra é ação e o silêncio é submissão

Gostaríamos de ressaltar alguns aspectos que podem parecer óbvios a um leitor mais experimentado, mas que nos ajudaram na apreciação da peça *Le Cid* e neste primeiro mergulho no “mundo clássico” francês.

Arnaud Rykner, em sua investigação acerca do silêncio, dirá que, até o século XVIII, este não era reconhecido como um componente da escrita dramática. O silêncio era uma possibilidade deixada à representação, mas não se constituía como um dado textual.⁸⁴ O autor prova a sua tese apontando uma série de aspectos: o número reduzido de didascálias, as quais atrapalhariam a leitura corrente do texto; a regularidade do alexandrino⁸⁵; os monólogos e apartes, que se apresentavam, em sua opinião, como mais um modo de diálogo⁸⁶; a quantidade

⁸³ On ne cherchera pas alors, comme certains critiques ont pu le faire, à juger ces œuvres en termes, bien anachroniques, d’originalité, ni même de resserrement de la construction dramatique, ou encore de “réalisme”. On ne regrettera pas, par exemple, l’abondance et la grande longueur des monologues, le principe de succession et l’expansion des discours des amants et des amantes éplorés qui prévaut sur la construction rigoureuse de nœud dramatique, ou encore la récurrence de figures absolument canoniques et artificielles. (BIET, 2009, p. 100)

⁸⁴ RYKNER, 2004, p. 31.

⁸⁵ “Assim, o *verso* – quer dizer o ritmo – impõe uma continuidade sublinhada pela repetição de rimas regularmente marcadas. A etimologia do termo (*versus*) é, por outro lado, esclarecedora; traduz bem a inscrição de um movimento de vaivém que, como o sulco que se persegue sem interrupção quando a relha do arado faz meia-volta na extremidade do campo, ultrapassa todos os limites (sintáticos, cênicos, etc) numa continuidade sem fim.” (RYKNER, 2004, p. 122)

⁸⁶ “O monólogo clássico, por oposição aos que se desenvolvem no final do século XIX, não é mais do que um avatar do diálogo.” (RYKNER, 2004, p. 108) Nota do mesmo autor: “o abade Batteux exprimirá claramente esta ideia apresentando-a como ‘uma espécie de diálogo de dois homens’.” Rykner define o momento do aparte como aquele “quando o personagem expressa seu pensamento em voz alta, sendo ouvido apenas pela platéia.” 2004, p. 110. De acordo com o dicionário *Houaiss*, trata-se da “verbalização de uma reflexão íntima”. Como exemplo, na

de tiradas⁸⁷; e as personagens mudas presentes em cena, as quais, evidentemente, cumpriam a sua função de ouvir e eram, por isso, importantes para a trama, mas que, ao mesmo tempo, eram pouco representativas.

Citando François Hédelin d'Aubignac, autor do primeiro tratado de arte dramática na França, *La Pratique du Théâtre* (1657), Rykner definirá o teatro desta época pela negativa: ele não é discurso, mas ação. Diríamos que Rykner repete Aristóteles (*Poética*, 1449b 21-28) se o pesquisador não acrescentasse às palavras do filósofo grego a ideia suplementar de que a ação teatral seiscentista é produzida pelo discurso.⁸⁸

Para este autor, Corneille seria representativo da dramaturgia da palavra. Tomando como exemplo o próprio *Cid*, Rykner procurará demonstrar como a ação, à época clássica, se dava a partir do dito.

Rodrigo transformou-se em *Cid não* quando os mouros, e o seu próprio rei inclusive, o nomearam como tal, mas no momento em que proferiu, diante de todos, a história dos seus altos feitos. É o discurso que valida o acto, de outro modo condenado a permanecer inacabado porque não formulado.⁸⁹

Mesmo a ação é realizada a fim de se dizer algo. Chega a ser redundante a narração dos gestos por parte dos personagens. Vejamos: [Ximena] “A vossos joelhos caio.” [D. Diogo]: “Abraço vossos pés.”⁹⁰ Ou ainda: [Ximena] “Chorai, vós, olhos meus, deixai que à dor sucumba.”⁹¹ Em todos os casos os personagens anunciam aquilo que fazem, não sendo suficiente apenas fazê-lo. Para ser ação precisa ser também palavra. É interessante notarmos, entretanto, que, se o discurso valida o ato, do ponto de vista moral, como defende Éleonore Zimmermann, é a decisão de Rodrigo, após o seu monólogo, que lhe confere sua estatura de herói:

[d]o jovem pretendente que era, cheio de mérito, certamente, mas comparável em todos os pontos a Dom Sancho, pôde transformar-se em herói da peça, tomando a direção que fará dele o *Cid*. Antes que a vitória venha consagrar seu heroísmo, é a sua decisão moral que lhe confere a sua estatura. Dom Sancho, três atos à frente,

peça *Le Cid*, teríamos a fala de Ximena, seguida ao depoimento de Elvira acerca dos pretendentes, como um exemplo em que a personagem declara seu estado interior: “Não sei dizer porquê: mas minha alma confusa/ A tal satisfação com temor se recusa.” (SEGALL, [s.d.], p. 26) [Il semble toutefois que mon âme troublée/ Refuse cette joie et s'en trouve accablée. (vv. 53-54)] No *Examen* que faz de Clitandre, Corneille assinala que a maior parte de suas últimas obras (*Pompée, La Suite du Menteur, Théodore, Pertharite, Andromède, Oedipe e La toison d'Or*) não possui mais monólogos, por terem estes saído de moda. (CORNEILLE, 1993, p. 175)

⁸⁷ Ainda de acordo com o Houaiss, as tiradas são as “longas sequências de versos que impedem o silêncio.”

⁸⁸ RYKNER, 2004, p. 94.

⁸⁹ RYKNER, 2004, p. 95.

⁹⁰ CORNEILLE, [s.d.], p. 47. [Chimène]: Je me jette à vos pieds. [Don Diègue]: J'embrasse vos genoux. (v. 648)

⁹¹ CORNEILLE, [s.d.], p. 55. [Chimène]: Pleurez, pleurez, mes yeux, et fondez-vous en eau! (v. 799)

será apenas mais um rival negligenciável, cuja pretensão de se medir a ele parecerá ridícula.⁹²

Se é pela palavra que o personagem vem a existir, de acordo com Rykner, é no silêncio que muitos são relegados a segundo plano.

Se não existe palavra sem silêncio, o silêncio, na idade clássica, é sempre *servus uerbi*, escravo fiel, e muitas vezes maltratado, que apenas serve para fazer valer as palavras que acolhe. Assim, é particularmente interessante ver como Corneille permite frequentemente à palavra fagocitar esse silêncio que ela supõe estar no destinatário. A intriga corneliana presta-se, evidentemente, a este jogo de recuperação do silêncio, sublinha que, antes mesmo de ser um instrumento de comunicação, a linguagem se afirma claramente como um indício de poder, que faz do silêncio uma marca de desvalorização da personagem.⁹³

A linguagem é, na verdade, até os dias de hoje, um instrumento de poder. Acreditamos, porém, que nem todo silêncio em *Le Cid* presta-se à desvalorização dos personagens em questão. Na cena da audiência de Ximena e de Dom Diogo com o rei, a imposição do silêncio nos parece mais um modo de organização para dar início ao pleito que um favoritismo em prol de qualquer uma das partes. Retomemos o momento. O rei diz a Dom Diogo: “Falareis vós depois, não lhe turbeis a queixa.” Mas, em seguida, Ximena é também convidada a silenciar: “Dom Diogo, respondei.”⁹⁴

Semelhantemente, na conversa entre Dom Diogo e o filho, acerca da vingança, aquele põe termo às palavras deste: “Não repliques, não. Sei. Mas por mais que se ame...” Estabelecendo sua autoridade, o pai de Rodrigo não lhe permite hesitar mais, todavia, não deixa de conceder ao herdeiro o valor que lhe cabe: “Prova, de um pai como eu, ser digno filho afim”⁹⁵.

Por outro lado, o caso de Dom Sancho, silenciado pela fúria de Ximena, no momento posterior ao seu duelo contra Rodrigo, reforça a tese de Rykner: [Dom Sancho]: “Mas que estranha impressão, que, em vez de ouvir-me, assim...”/ [Ximena] “Queres ainda ante mim jactar-te de seu fim? Que te ouça a te ufanar e vangloriar-se de todo/De seu fado infeliz, meu

⁹² Du jeune prétendant qu’il était, plein de mérite certes, mais comparable en tous points à Don Sanche, il peut devenir héros de la pièce, il s’engage dans la voie qui fera de lui le Cid. Avant que la victoire ne vienne consacrer son héroïsme, c’est sa décision morale qui lui confère sa stature. Don Sanche, trois actes plus tard, ne sera plus qu’un rival négligeable dont la prétention de se mesurer à lui paraîtra ridicule. (ZIMMERMANN, 1996, p. 16)

⁹³ RYKNER, 2004, p. 41-42.

⁹⁴ CORNEILLE, [s.d.], p. 50-51. Vous parlerez après; ne troublez pas sa plainte. (v. 658)/ Don Diègue, répondez. (v. 696)

⁹⁵ CORNEILLE, [s.d.], p. 34-35. Ne réplique point, je connais ton amour. (v. 283) / Montre-toi digne fils d’un père tel que moi. (v. 288)

crime e teu denodo?”⁹⁶ Sendo desde o início da peça colocado em desigualdade em relação a seu rival, o silêncio imposto ao jovem por aquela a quem ele ama, após a disputa, é mais um modo de Ximena desvalorizá-lo.

Parece-nos, entretanto, que o inverso nem sempre é uma verdade: se os personagens muito falam – como é o caso da filha do conde⁹⁷ (“Pode me recusar [o rei], mas calar-me não posso.”⁹⁸), que aparece um maior número de vezes em cena que Rodrigo – nem por isso têm o seu valor elevado; a menos que consideremos que a perda do valor ou que o valor, na verdade, sendo outro que não a honra, torna também Ximena uma heroína. Sobre isso trataremos mais adiante.

Acerca do silêncio e de sua relação com os papéis desempenhados na peça, deve-se destacar, durante a leitura de Corneille, a presença das personagens mudas em cena. Especialmente em *Le Cid* elas podem ser vistas a circundar o rei, compondo a corte⁹⁹, ou, no caso das governantas, a acompanharem as suas senhoras¹⁰⁰.

De acordo com Rykner¹⁰¹, o personagem mudo era um componente essencial da obra dramática do século XVII. O autor atribui sua importância a três fatores: às necessidades de ordem econômica (importância das companhias teatrais e grande número de atores para distribuir); estética (gosto do público pelo espetacular e pela abundância); e técnica (ações secundárias ou triviais, interditas aos atores principais). A presença do personagem mudo, como é o caso dos guardas e criados, não está ligada a uma necessidade cênica. Todavia, elas assumem um papel de signo, sendo, no caso dos guardas, um modo de consubstanciar o poder real, sem que tenham que intervir diretamente na ação.

⁹⁶ CORNEILLE, [s.d.], p. 85. [Don Sanche]: Étrange impression, qui, loin de m’écouter... [Chimène]: Veux-tu que de sa mort je t’écoute vanter,/ Que j’entende à loisir avec quelle insolence./Tu peindras son malheur, mon crime et ta vaillance? (vv. 1719-1722)

⁹⁷ Proporcionalmente ao número de cenas da peça (32 no total), as aparições de Rodrigo e Ximena em cada ato se dão, respectivamente, deste modo: 2/1; 1/3; 3/3; 2/3; 3/5. Enquanto Rodrigo aparece em 11 cenas, Ximena mostra-se 15 vezes diante do público. Para esses personagens, estar em cena implica, necessariamente, terem a palavra.

⁹⁸ SEGALL, [s.d.], p. 69. Il [le roi] peut me refuser, mais je ne puis me taire. (v. 1205)

⁹⁹ A ação de Dom Arias, assim como a de Dom Alonso, é bem restrita na peça. O primeiro se pronuncia na cena I, ato II a fim de tentar convencer Dom Gomes a justificar-se diante do rei por não ter acolhido a decisão deste e, ainda, ter afrontado Dom Diogo. O segundo aparece na cena IV, ato IV, anunciando ao rei a chegada de Ximena.

¹⁰⁰ Quanto a estas, em *Le Cid*, aparecem ambas como acompanhantes mudas de suas senhoras na cena II, ato IV, em que a Infanta visita Ximena para convencê-la da importância de Rodrigo enquanto guerreiro. Já Elvira presencia também em silêncio a famosa cena IV, ato IV, na qual Rodrigo sai de seu esconderijo para falar com Ximena; a cena V, ato IV, na qual a jovem pede vingança uma vez mais e terá Sancho como seu defensor; o quíproco da cena V, ato V, entre Sancho e Ximena; e as cenas VI e VII do ato V, em que o amor de Ximena será revelado diante de todos. Desta última cena Leonor também fará parte.

¹⁰¹ 2004, p. 50.

Ora, a ambiguidade da personagem muda apresenta-se aqui claramente: dispensável à acção propriamente dita, permite, contudo, validar ou simplesmente reforçar a representação. De facto, funciona, a maior parte das vezes, como uma realidade codificada, e, neste sentido, intervém ao mesmo nível que o cenário; abstracto como ele, visa menos convencer-nos da realidade do representado, do que traçar as linhas sumárias de divisão facilmente reconhecíveis. Neste ponto não é muito diferente da coroa que designa o rei, do chapéu dos grandes senhores ou do cajado do pastor. Mas o sistema de signos que assim define, por mais singelo que seja, serve-lhe de justificação.¹⁰²

Ao fim e ao cabo, podemos afirmar que as personagens mudas são materialização de uma ideia ou corpo e gesto encenando, ocupando, movimentando e colorindo o espaço cênico e isso reforça nossa hipótese de aproximação do teatro de Corneille com o teatro grego.

Em *Cinna*, como exemplifica Rykner, a presença de atores mudos em cena dá à sua acção uma dimensão pública/política. Há uma clara divisão entre o homem e o imperador. Percebe-se, assim, que os conflitos interpessoais tomam dimensões coletivas devido à presença dos personagens mudos.

Dom Arias é o acompanhante indispensável do rei, em *Le Cid*. Além dele, encontram-se em silêncio também, em momentos diversos, Dom Alonso, as duas governantas, Dom Sancho e Dom Diogo. Os dois últimos serão, porém, espectadores durante a narração de Rodrigo ao rei sobre as suas façanhas (cena III ato IV) e no desfecho da peça realizado por Dom Fernando (cena VII ato V), o que realça a dignidade dos dois momentos.¹⁰³ Todavia, são personagens ativos, que aguardam o momento para igualmente tomarem a palavra, ou seja, agir.

Toda a explanação em torno da falta de expectativa por algo original por parte do público e da força da palavra e do silêncio no século XVII, seguida dos exemplos por nós levantados em *Le Cid*, pode, contra o que gostaríamos, fazer com que enxerguemos nosso objeto como peça empoeirada de um antiquário. Considerando que assim seja, vamos tentar reverter a impressão; espanemos um pouco mais.

O silêncio e a consciência da acção teatral

Conesa, ao considerar a distância que nos separa das obras do passado – “o que equivale a dizer que o sentido que atribuímos a este discurso dramático é sempre alterado e

¹⁰² RYKNER, 4004, p. 52.

¹⁰³ Dom Sancho não interfere também na trama do rei e de Dom Diogo, arquitetada na cena IV do ato IV. Não obstante, na cena seguinte, ao ver Ximena reclamar vingança, oferece-se como defensor da donzela.

empobrecido”¹⁰⁴ – propõe, diante do que nos parece opaco, um modo de apreciação das sutis variações e inovações das mesmas por meio do discurso. Em sua opinião, Corneille é o único a tentar modificar a fixidez deste:

[o]s autores contemporâneos põem sua atenção sobre outros dados; procuram febrilmente situações novas, peripécias surpreendentes, lugares admiráveis, mas, fazendo isto, evitam tocar o essencial; exploram sabiamente qualquer situação – qualquer caso de figura, ser-se-ia tentado a dizer – segundo uma tradição linguística estabilizada.¹⁰⁵

A diferença de Corneille, segundo o estudioso, não estaria no fato de não propor modificações situacionais, mas de fazer com que essas mudanças ocorressem por meio de uma alteração nas estruturas languageiras.

De acordo com Conesa, o traço mais original da escrita cômica de Corneille, até 1636, é a presença de um discurso de situação, personalizado e familiar. Em outras palavras, os personagens deixariam por um momento a palavra ornada para exprimirem-se, de modo mais simples e mais direto, sobre uma determinada situação. Além disso, as palavras estariam arraigadas a um contexto preciso, mais que a um caso de figura mais geral. Para tanto, o dramaturgo servir-se-ia de elementos extralinguísticos, com o fito de modificar a natureza mimética do discurso.

Ao estudar as inovações propostas por Corneille para a comédia, o estudioso aponta a suspensão do discurso como um modo de não conceber a palavra como absoluta, mas ligada a uma situação; diferentemente do que acontecia nas pastorais, por exemplo, em que os autores evitavam toda alusão que pudesse reduzir uma situação exemplar a uma conversação concreta e banal.

Outro traço de linguagem apontado por Conesa é a personalização, que por meio de pronomes pessoais, possessivos e imperativos faz referência direta a um interlocutor no discurso. Um terceiro elemento e o mais significativo, na opinião do teórico, é a inserção de um registro familiar: os personagens ora falam de modo simples e espontâneo, ora empregam imagens pitorescas, emprestadas do cotidiano. Finalmente, um quarto elemento que tornava sua linguagem diferenciada da de seus contemporâneos, era a sua natureza emotiva marcada.

¹⁰⁴ Ce que revient à dire que le sens que nous attribuons à ce discours dramatique est à jamais un altéré et appauvri. (CONESA, 1989, p. 98)

¹⁰⁵ Les auteurs contemporains font porter leur attention sur d'autres données; ils recherchent fiévreusement des situations nouvelles, des péripéties surprenantes, des lieux étonnants, mais, ce faisant, ils évitent de toucher à l'essentiel; ils exploitent sagement toute situation – tout cas de figure, serait-on tenté de dire – selon une tradition linguistique stabilisé. *Ibid. Idem.*

Sobre esse discurso familiar, espontâneo, com indícios de emotividade, Conesa afirma que ele evidencia a presença dos personagens enquanto pessoas.

O espectador não está mais apenas na presença de seres diáfanos que tentam um discurso desencarnado e neutralizado pela tradição dramática, mas de personagens que sentem e exprimem, em uma certa medida, as suas emoções. (...) Vê-se, à luz destes elementos do discurso dramático, precisar-se o procedimento de Corneille, o qual procura mostrar mais que contar ou deslumbrar.¹⁰⁶

É deste modo que vemos em Corneille a junção feita por Croce entre classicismo e romantismo (ou quem sabe, abrindo mão da ferramenta “gênero”, nem classicismo nem romantismo, mas simplesmente junção feita para representar o humano¹⁰⁷); não apenas como uma simples eliminação de categorias, mas, de fato, torna-se evidente, na suposta rigidez de seu sistema, o extravasar das emoções. Assim, também, não discordamos do caráter prioritariamente teatral de seu texto – que dessa forma segue o molde grego mais que o latino – caráter teatral olhado com certo desdém por seus contemporâneos e ressaltado por Godefroy e depois Conesa.

Se o próprio Corneille buscou neutralizar “os erros” de seus textos iniciais em sua edição de 1660 – a fim de atender à *bienséance*; de não ofuscar a sua glória de tragediógrafo com seus textos de juventude; e, finalmente, para que estes fossem destinados mais à leitura que a representação – vemos no fracasso desse projeto, apontado pelos dois estudiosos acima mencionados, as grandes virtudes do texto cornelianiano.

Se se considera que o ouvido do público está perfeitamente acostumado ao caráter monótono – no sentido exato do termo – do estilo de época e da sua música abafada, pode-se conceber este como uma espécie de tela de fundo sobre a qual a palavra nova, forjada pelo nosso poeta, faz *a contrario* figura de efeito, em razão mesmo de sua novidade.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Le spectateur n'est plus seulement en présence d'êtres diaphanes tentant un discours désincarné et neutralisé par la tradition dramatique, mais de personnages qui ressentent et expriment, dans une certaine mesure, leurs émotions. (...) On voit à la lumière de ces quelques éléments du discours dramatique, se préciser la démarche de Corneille qui cherche à montrer plus qu'à raconter ou à éblouir. (CONESA, 1989, p. 126-127)

¹⁰⁷ Essa dificuldade de definição quanto aos gêneros é clara nas palavras de Corneille na dedicatória da peça *Illusion Comique*: “Eis um *estranho monstro* que eu vos dedico. O primeiro ato é apenas um prólogo; os três seguintes compõem uma *comédia imperfeita*; o último é uma *tragédia*: e tudo isso juntamente costurado resulta em uma *comédia*.” (grifos nossos) [Voici un étrange monstre que je vous dédie. Le premier acte n'est qu'un prologue; les trois suivants font une comédie imparfaite, le dernier est une tragédie: et tout cela cousu ensemble fait une comédie. (CORNEILLE, 1993, p. 127)]

¹⁰⁸ Si l'on considère que l'oreille du public est parfaitement accoutumée au caractère monotone – au sens propre du terme – du style d'époque et à sa musique feutrée, on peut concevoir celui-ci comme une sorte de toile de fond sur laquelle la parole neuve, forgé par notre poète, fait *a contrario* figure d'effet, en raison même de sa nouveauté. (CONESA, 1989, p. 148)

É na representação, como quer Conesa, e no estilo menos rebuscado de escrita, como aponta Godefroy, que pode ser sentida a genialidade de Corneille. Na opinião do primeiro, o texto do poeta de Rouen teria descoberto o próprio diálogo, pois, a despeito do caráter interlocutivo das pastorais e das tragicomédias, a naturalidade neles era apenas aparente, na medida em que se justapunham dois discursos autônomos ao invés de se mostrar o conflito. Em seu novo formato, o dramaturgo reduz a quantidade e o tamanho das narrações, atenua o caráter narrativo em detrimento do caráter interlocutório e, diferenciação maior, cria diálogos entrecortados: réplicas curtas, muitas vezes monossilábicas, articuladas não pela alternância métrica regular¹⁰⁹, mas por interrupções e outros acidentes que tornam o diálogo mais espontâneo.

De todo modo, mesmo que mais fluido, o modo de expressão dos personagens cornelianos parece-nos, a nós leitores do século XXI, ainda bem artificial. Apoiando-se nos estudos de Charles Sorel, Conesa supõe que a maneira de os homens da época se colocarem em uma conversação era também diferente da que temos hoje, o que dificulta a nossa compreensão para este tipo de competência retórica e, de certo modo, explica o nosso desconforto aos escutarmos uma série de argumentos tão bem articulados. De fato, Rykner afirma que “a retórica é a pedra angular de todo o sistema educativo clássico. Está em todo lado, impõe a sua marca em todas as actividades.”¹¹⁰

Também ligado à retórica é o gosto dos espectadores da época pela narração. Ela corresponde a um desejo de colocar em ordem o discurso. Com o diálogo espontâneo, ainda que codificado, corre-se o risco da desordem, ao passo que a narração propicia uma apreciação em retrospectiva e distanciada. De acordo com Conesa, esse não é um momento de apatia na peça ou, quem sabe, de maior desconcentração por parte do público: “(...) os espectadores, sempre muito turbulentos nesta época, silenciam-se somente nesses momentos que, aos nossos olhos, são, no entanto, bem estáticos, no plano dramático.”¹¹¹ Assim, Corneille não retira completamente a narração de suas peças, no entanto, ela será inserida em meio aos diálogos, não constituindo-se em um fim em si mesma.¹¹²

¹⁰⁹ Conesa não deixa de notar, entretanto, que a fragmentação é, de todo modo, regida pelas regras da métrica, pois as réplicas formam, com cada uma das duas partes, um hemistíquio (1989, p. 203).

¹¹⁰ RYKNER, 2004, p. 89.

¹¹¹ (...) les spectateurs, toujours très turbulents à cette époque, ne font silence qu'à ces moments pourtant bien statiques, à nos yeux, sur le plan dramatique. (CONESA, 1989, p. 165)

¹¹² Em *Clitandre*, porém, ele faz uma escolha deliberada pela retirada dos mensageiros que surgiam em cena para “contar maravilhas”. Ao colocar as ações no lugar das narrações, nessa peça, Corneille estava consciente da novidade que propunha. Não seguindo o modelo dos antigos, por considerá-lo tedioso, o poeta afirma: “(...) tenho preferido divertir os olhos a importunar os ouvidos.” [...] j’'ai mieux aimé divertir les yeux qu’importuner les oreilles. (2003, p. 168)]

Uma última característica apontada pelo estudioso das primeiras obras de Corneille é a presença de um discurso mais encadeado do que aquele proposto pelos seus contemporâneos; este procedimento realçava, uma vez mais, a reação emotiva de um personagem e tornava clara a progressão do diálogo. Conesa ressalta que o autor do *Cid* não é o inventor desta técnica, mas recorreria a ela de forma mais sistemática e variada.

Sem nos esquecer que o trabalho acima descrito focava-se nas comédias do jovem Corneille (*A Illusion Comique* seria a obra de transição, que finaliza o período de juventude, vindo em seguida *Le Cid*) – e, principalmente, na relação entre estas peças originais e as alterações que elas sofreram em sua edição de 1660 – acreditamos que os elementos apontados pelo autor podem ser úteis para lermos aspectos inovadores do texto cornelian, ainda presentes em nosso objeto de estudo, *Le Cid*. Nossa reutilização das categorias propostas por Conesa não procura engessar o texto, é, antes, uma tentativa de evidenciar o que pode passar despercebido ao nosso olhar de uma dita pós-modernidade e demonstrar que os traços identificados na análise dos textos de juventude encontram-se ainda na obra prima de Corneille, quiçá, expandidos.

Quanto ao primeiro elemento, referindo-se ao tom direto utilizado nos diálogos, acreditamos que o trecho final da conversa de Elvira com Ximena, após a primeira visita de Rodrigo, é bem ilustrativo: [Elvira]: “Senhora, quando o céu, em mandamentos seus...”/ [Ximena]: “Não me importunes mais, deixa-me suspirar./A noite e a solidão busco para chorar.”¹¹³ Apesar de justificar no verso seguinte o motivo de almejar o silêncio, a resposta de Ximena a Elvira é direta a ponto de interromper o pensamento da ama; ela não possui, ainda, nenhuma conexão com que Elvira propunha. Enquanto esta faz referência ao céu e procura uma máxima para solucionar o sentimento de Ximena, a jovem a traz do abstrato de seus raciocínios para o concreto de sua dor. Há uma suspensão do discurso de Elvira e uma inserção de outro discurso, mais simples que aquele, a partir da fala de Ximena.

Outro momento significativo de suspensão do discurso e da mudança no ritmo das frases, denunciadora da emotividade dos personagens, está no anúncio de Dom Diogo ao filho de quem seria o seu adversário na vingança contra o bofetão que levava a honra da família: [Dom Diogo]: “Mais que oficial sem par e heroi em toda arena,/É...” [Rodrigo]: “Por mercê, falai.” [Dom Diogo]: “É o pai de Ximena.” [Rodrigo]: “É...” [Dom Diogo]: “Não repliques,

¹¹³ SEGALL, [s.d], p. 62. [Elvire]: Madame, quelques maux que le ciel nous envoie.../[Chimène]: Ne m'importune plus, laisse-moi soupiner,/Je cherche le silence et la nuit pour pleurer. (vv. 998-1000)

não. Sei. Mas por mais que se ame...”¹¹⁴ É desafiadora a representação deste trecho, no teatro, dada a agilidade das falas. O texto entrecortado precisa ser bem ensaiado, porque ele é mais rápido e precisa passar a impressão de que houve uma interrupção. A hesitação de Dom Diogo em pronunciar o nome do rival mostra o quanto a revelação não era simples de ser feita e prevê os afetos que ela despertaria; a brusca ruptura à resposta de Rodrigo não irá, entretanto, conter o derramamento de sua emoção, que será ainda mais evidenciada em seu monólogo, que sucede a conversa com o pai.¹¹⁵

A presença da narração intercalada ao diálogo, outro ponto destacado por Conesa, pode ser percebida na visita de Rodrigo ao rei, após sua batalha contra os mouros. Para prepará-la, Dom Fernando louva o jovem guerreiro e incita-o, em seguida, a contar os seus feitos: “Aceita as loas, pois, e da incomum vitória,/Conta-nos, por extenso, a verdadeira história.”¹¹⁶ Não aceitando de imediato os louvores do soberano, Rodrigo, dando a entrever apenas parte de suas façanhas em um primeiro momento, escusa-se por agir sem a ordem de Dom Fernando, ganhando ainda mais a atenção do rei e da sua plateia: “Mas, senhor, me perdoai, se com temeridade/ Eu me atrevi a agir, sem vossa autoridade.”¹¹⁷ A desculpa de Rodrigo, atrasando a narração, funciona como criadora de expectativa. O rei mostra-se pouco preocupado com Ximena e com a disputa com o conde, encorajando o guerreiro, novamente, a continuar o discurso que havia apenas iniciado:

Escuso o teu ardor em vingar teu ultraje;
E o Estado defendido em defender-te reage;
Já não me há de valer o que Ximena fala;
Ouvidos lhe darei só para consolá-la.
Prossegue.¹¹⁸

J’excuse ta chaleur à venger ton offense;
Et l’État défendu me parle en ta défense
Crois que dorénavant Chimène a beau parler,
Je ne l’écoute plus que pour la consoler.
Mais poursuis.

Dom Fernando opõe os interesses pessoais de Rodrigo aos interesses do Estado e, deste modo, faz o vencedor dos mouros prosseguir em sua narração. De fato, apenas a necessidade de consolar Ximena fará com que o discurso seja finalizado. Há que se observar,

¹¹⁴ CORNEILLE, [s.d.], p. 34. [Don Diègue]: Plus que brave soldat, plus que grand capitaine./C’est... [Rodrigue]: De grâce, achevez. [Dom Diègue]: Le père de Chimène. [Rodrigue]: Le... [Don Diègue]: Ne réplique point, je connais ton amour. (vv. 282-283)

¹¹⁵ “Em primeiro lugar, ele [o monólogo] goza de um ataque de natureza emotivo que revela o estado de espírito do personagem e tendo por função, se se pode dizer, de justificar o longo propósito narrativo que vai seguir.” [Tout d’abord, il jouit d’une attaque de nature émotive dévoilant l’état d’esprit du personnage et ayant pour fonction, si l’on peut dire, de justifier le long propos narratif qui va suivre. (...) L’émotion initiale du personnage a ainsi pour effet de justifier l’existence du récit proprement dit. (CONESA, 1989, p. 170)]

¹¹⁶ CORNEILLE, [s.d.], p. 70. Souffre donc qu’on te loue, et de cette victoire/Apprends-moi plus au long la véritable histoire. (vv. 1241-1242)

¹¹⁷ *Ibid. Idem.* Mais, Sire, pardonnez à ma témérité./Si j’osai l’employer sans votre autorité. (vv. 1247-1248).

¹¹⁸ CORNEILLE, [s.d.], p. 71. (vv. 1253-1257)

porém, que Rodrigo chega ao fim de sua narração sobre a batalha; o anúncio de Dom Alonso põe termo a outro assunto que o jovem ousava começar: “E o combate cessou, faltando combatentes./Rei, e a vosso serviço a tropa ainda submissa...”¹¹⁹ (grifos nossos) Corneille interrompe, assim, a narrativa que satisfaria a curiosidade do rei e de seu público quanto ao combate, trazendo agora à tona o problema que precisava ser resolvido com Ximena, fazendo com que a narração anterior sirva como complemento à que vai se seguir. Mas será, verdadeiramente, com menos condescendência que o rei escutará a jovem desta vez.

Fazer ver pela palavra: a força do grotesco

Deixamos propositadamente como último ponto a ser exemplificado a questão da personalização e da natureza emotiva do texto. A peça possui diversos momentos em que o “eu” ganha espaço: durante a conversação, um personagem se dirige a outro pelo seu prenome, criando assim uma intimidade maior; eis quando a emoção, já identificada em trechos anteriores, poderá ser percebida na passagem seguinte que selecionamos por meio das exclamações iniciais, dos gestos narrados e encenados, do ritmo das frases entrecortadas, da força da imagem escolhida para descrever a dor, das apóstrofes afetivas e dos imperativos empregados. A cena que se segue corresponde à entrada de Ximena na presença do rei, após a morte de seu pai.

A jovem chega em prantos¹²⁰ e se prostra diante do monarca clamando por justiça, enquanto o pai de Rodrigo abraça os pés de Dom Fernando, pedindo que seja escutada a sua defesa¹²¹: X: “Meu amo e rei, justiça! D.D: *Ouve*, ó rei, por quem és! X: A vossos joelhos *caio*. D.D: *Abraço* os vossos pés. X: Justiça *imploro*, rei. D.D: *Minha* defesa *ouvi*.”¹²² (grifos nossos) À parte a imagem do sangue escorrendo do flanco de Dom Gomes, que será descrita a partir de então, e a apóstrofe afetiva do rei, todos os demais elementos listados acima podem

¹¹⁹ CORNEILLE, [s.d.], p. 72. Et le combat cessa faute de combattants./C’est de cette façon que, pour votre service... (vv. 1328-1329)

¹²⁰ “Ximena, a implorar que justiça se faça,/Aos pés vos traz sua dor, desfeita toda em água”. (CORNEILLE, [s.d.], p. 48) [Chimène à vos genoux apporte sa douleur; Elle vient tout en pleurs vous demander justice. (vv. 636-637)]

¹²¹ Utilizamos somente as iniciais X para Ximena e D.D. para Dom Diogo a fim de que a citação não ficasse muito extensa.

¹²² CORNEILLE, [s.d.], p. 49. Utilizamos as iniciais dos nomes, a fim de diminuir o tamanho da citação. C: Sire, Sire, justice! D.D: Ah! Sire, écoutez-nous. C: Je me jette à vos pieds. D.D: J’embrasse vos genoux. C: Je demande justice. D.D: Entendez ma défense. (vv. 647-649). A repetição da palavra “sire”, não tão explorada na tradução quanto, demonstra insistência e, portanto, afeto dispendido por parte daquele que implora por justiça. Outra diferença que encontramos na tradução é o imperativo feito na segunda pessoa do singular (ouvir), enquanto no original é mantida a segunda pessoa do plural. Não há motivo aparente para essa modificação, já que em outros trechos Segall opta pelo “vós”, como quando o rei diz: “Dom Diogo, respondei.”

ser encontrados nessa passagem. O pedido de justiça, aliás, segue, com modificações ligeiras, o modelo do ritual do suplicante grego.¹²³

O soberano se dispõe a ouvir Dom Diogo e Ximena, dando primazia à donzela; seguem as falas desta, do diálogo entre ela e o rei:

Rei, meu pai está morto; eu vi, num negro arranco,
O sangue a lhe escorrer do generoso flanco;
Sangue que tantas vezes firmou vossas muralhas,
Sangue que tanta vez ganhou vossas batalhas,
Sangue que ao se espargir, fuma ainda de ira, após
Se ver vertido, em vão, por outros que não vós,
Sangue que derramar jamais ousara a guerra,
Rodrigo, em vossa corte, embebeu dele a terra.
Eu corri ao local, sem forças e sem cor,
Sem vida o encontrei. Escusai minha dor.
Senhor, falha-me a voz neste narrar funesto;
Meus prantos e meus ais dirão melhor o resto.
(...)
Demais seria honrar-me a miséria. Ó meu rei,
Eu vo-lo disse já, sem vida o encontrei;
Seu flanco estava aberto, e a mais ferir-me o dó,
Seu sangue o meu dever traçava sobre o pó;
Ou antes seu valor prostrado me falava
Por sua chaga atroz, e a instância me incitava;
Para que a ouvisse um rei tão justo e dos mais sábios,
Minha voz emprestou por estes tristes lábios.¹²⁴

Sire, mon père est mort; mes yeux ont vu son sang
Couler à gros bouillons de son généreux flanc;
Ce sang qui tant de fois garantit vos murailles,
Ce sang qui tant de fois vous gagna de batailles
Ce sang qui tout sorti fume encor de courroux
De se voir répandu pour d'autres que pour vous,
Qu'au milieu des hasards n'osait verser la guerre
Rodrigue en votre cour vient d'en couvrir la terre
J'ai couru sur ce lieu, sans force et sans couleur:
Je l'ai trouvé sans vie. Excusez ma douleur,
Sire, la voie me manque à ce récit funeste;
Mes pleurs et mes soupirs vous diront mieux le reste.
(...)
Sire, de trop d'honneur ma misère est suivie.
Je vous l'ai déjà dit, je l'ai trouvé sans vie;
Son flanc était ouvert; et, pour mieux m'émouvoir,
Son sang sur la poussière écrivait mon dévoir;
Ou plutôt sa valeur en cet état réduite
Me parlait par sa plaie, et haâtait ma poursuite;
Et, pour se faire entendre au plus juste des rois,
Par cette triste bouche elle empruntait ma voix

Essa nos parece uma das cenas fundamentais para a compreensão da peça, já que o conflito em torno da vingança dos pais estará presente do ato II até o final do drama.¹²⁵ Além de importante para o desenrolar dos acontecimentos, ela é também ímpar pela descrição

¹²³ Cf. Homero, *Ilíada*, canto I, vv. 500-502; canto XXI, v. 71.

¹²⁴ CORNEILLE, [s.d.], p. 50. (vv. 659-670) / CORNEILLE, [s.d.], p. 50-51. (vv. 674-680)

¹²⁵ É interessante observarmos a instauração, no plano político, de um tipo de vingança que foge ao interesse do indivíduo e é, a partir de então, função do Estado. E da comparação entre uma tragédia grega, *Oréstia*, e uma francesa, *Le Cid*, no que diz respeito à presença de um juiz neutro. Segundo Bernard, “Raymond Verdier distingue paixão vindicativa, reação individual, visceral, digamos ‘natural’ do ofendido contra o ofensor, e sistema vindicatório, reação mediada, organizada, ‘cultural’, imposta pelo grupo do ofensor e cujo melhor exemplo é, sob o Antigo Regime, o duelo; a resposta vindicativa inventa-se sob a pressão do rancor; o gesto vindicatório, prescrito pelo costume, efetua-se pelo dever, às vezes sem cólera ou mesmo contra a vontade (Rodrigue). Ora, à iniciativa século XVI ao XVII tenta substituir um sistema de justiça próprio: a penalidade, que, acima do ofendido e do ofensor, introduz um juiz neutro e dá a última palavra, teoricamente imparcial, à Lei, pondo um termo à engrenagem da violência; passagem ilustrada na literatura a partir da *Orestia*, e mais tarde pelo *Cid*.” [Raymond Verdier distingue passion vindicative, réaction individuelle, viscérale, disons ‘naturelle’ de l’offensé contre l’offenseur, et système vindicatoire, réaction médiante, organisée, ‘culturelle’, imposée par le groupe de l’offenseur au groupe de l’offensé, et dont le meilleur exemple est, sous l’Ancien Régime, le duel; la riposte vindicative s’invente sous la pression de la rancune, le geste vindicatoire, prescrit par la coutume, s’effectue par devoir, parfois sans colère ou même à contrecœur (Rodrigue). Or, à l’initiative vindicative comme aux systèmes vindicatoires, l’Etat qui se met en place du XVIe au XVIIe siècle tâche de substituer son système de justice propre: la pénalité, qui, au-dessus de l’offensé et de l’offenseur, introduit un juge neutre et donne le dernier mot, théoriquement impartial, à la Loi, mettant un terme à l’engrenage de la violence;; passage illustré en littérature dès l’Orestie, et plus tard par Le Cid. (BERNARD, 2003, p. 136)]

corporal e pelo exagero das imagens nela encontradas. Aqui podemos nos lembrar das formulações de Bakhtin a propósito de Rabelais¹²⁶, que rezam que “[o] exagero, o hiperbolismo, a profusão, o excesso são, segundo opinião geral, os sinais característicos mais marcantes do *estilo grotesco*.”¹²⁷

Não podemos mencionar o exagero sem comentarmos a palavra “sangue”, repetida por diversas vezes nesse trecho, e mais de 30 vezes durante toda a peça. Ela é polissêmica: em alguns casos faz referência à *casta* nobre de que se faz parte, à *vingança* que se pede e à *vida* que se tem, sendo, portanto, uma figura de linguagem. Nos versos acima citados, entretanto, a palavra utilizada no seu sentido figurado mescla-se ao literal: trata-se do sangue (líquido vermelho e viscoso do corpo humano) que escorre em grandes quantidades (“à gros bouillons”) do flanco de Dom Gomes, ferido por Rodrigo; mas trata-se também do sangue que é vida, que outrora garantiu muralhas e assegurou batalhas; que é vida, posto que fumega de cólera (“fume encor de courroux”) por ter sido derramado por outro que não o rei. O sangue de Dom Gomes que sai do flanco ferido cobre a terra; mais do que isso, ele escreve sobre a poeira o dever de Ximena. E tudo isso, para emocioná-la.¹²⁸ Não sendo suficiente a descrição do sangue para a comoção dos demais, Ximena apela à chaga. A chaga (ferida aberta, supurada) é a boca que lhe fala primeiramente e que depois toma emprestada a sua voz, para falar ao rei.

¹²⁶ Apesar das diferenças claras, aproximar Corneille de Rabelais talvez não seja tão estranho quanto pareça. Wilson, em seu estudo acerca do Simbolismo, em *O castelo de Axel*, ao procurar as origens do movimento grotesco na França, oferece-nos uma importante pista para a investigação de Corneille na esteira de Rabelais. Segundo o escritor e crítico americano, para Michelet, “no século XVI o futuro da literatura francesa dependera do equilíbrio entre Rabelais e Ronsard”¹²⁶. E, de acordo com Wilson, Michelet lamenta que fosse Ronsard o vencedor. A razão de tal lamento, explicada pelo mesmo crítico, é a seguinte: “em França, Rabelais equivalia de certo modo aos nossos isabelinos, ao passo que Ronsard, que representava para Michelet tudo o que havia de mais pobre, árido e convencional no gênio francês, era um dos pais daquela tradição clássica de lucidez, sobriedade e pureza que culminou em Molière e Racine.” Conquanto não citado por Michelet, como classicamente costumamos vê-lo, juntamente com seus dois compatriotas, não podemos admitir, apenas a partir do estudo de *Le Cid*, que Corneille tenha nos oferecido um outro modo de ler a literatura francesa, pelo viés do riso. O que seria, na verdade, uma leitura a contrapelo de Wilson, para o qual a literatura francesa estaria desprovida das cores ricas e do vocabulário livre, precisando, diferentemente da inglesa, do Simbolismo para alcançar a liberdade e a beleza. cremos, porém, poder afirmar que, em *Le Cid*, o risível está presente colorindo-a e enriquecendo-a. Caberia estender a investigação do riso no trágico para as outras obras do dramaturgo, a fim de verificarmos se nossa hipótese é válida para as outras obras do autor e se, de fato, permitiria uma leitura diferente daquela proposta por Wilson.

¹²⁷ BAKHTIN, 2008, p. 265.

¹²⁸ O grotesco usado como recurso poético não é desconhecido do teatro grego. Ésquilo usa-o em abundância. Só na *Oréstia* podemos encontrar, por exemplo, nas *Eumênides*, expressões como: “o cheiro de sangue humano sorri-me” (v. 247); “o sangue adormeceu” (v. 280); Clitemnestra – em oposição a Ximena – dirá em *Agamemnon*: “estendido no solo ele se entrega então o espírito e, numa golfada viva de sangue, trespassado pelo ferro atinge-me com um escuro chuvisco de orvalho sangrento, que me é tão grato como ao campo semeado a bênção da chuva...”; (v. 1389); “o negro Ares faz brotar frescas correntes de sangue” (v. 1510); Em *Coéforas* o corifeu canta: “meu coração dança de medo” (v. 167). Em tradução de Manuel de Oliveira Pulquério. Ésquilo, *Oresteia*. Lisboa: Edições 70, 1992.

Gostaríamos de chamar atenção para a *inversão* realizada por Corneille: o flanco, região lateral do corpo humano, próximo ao ventre e, portanto, *baixo-corporal*¹²⁹, se torna boca, parte superior do corpo. Como se não bastasse, quem fala por essa boca, *rebaixado* (“réduite”), é o valor de Dom Gomes.

De acordo com Bakhtin¹³⁰, “[o] traço marcante do realismo grotesco é o rebaixamento, isto é, a transferência ao plano material e corporal, o da terra e do corpo na sua indissolúvel unidade, de tudo que é elevado, espiritual, ideal, e abstrato.”¹³¹ Assim, se lemos este trecho a partir do estudioso russo, o que há de mais nobre em um guerreiro, o que está associado à sua honra, reduz-se a uma voz que fala por uma boca aberta, ensanguentada. Em seguida é Ximena quem empresta a sua voz a essa boca. É como se ela se apagasse para aparecer a ferida: não é mais a filha de Dom Gomes, mas uma voz, voz da chaga que fala ao rei, sendo ela mesma, desta forma, a chaga. A imagem é certamente *grotesca*. E assinala a consciência da heroína de seu caráter incômodo e desagradável.

Escutemos uma avaliação da época a respeito desse fragmento. Trata-se da opinião de alguém que se denomina “um burguês de Paris” a respeito do julgamento de Scudéry sobre a obra de Corneille. Depois de desaprovar as *Observations* do crítico, acreditando que este se detinha em detalhes insignificantes da obra do dramaturgo¹³², ele faz uma descrição da cena mencionada, analisando-a detidamente.

Mas esse sangue, que sabe conhecer por qual sujeito é derramado, e que está muito descontente de que não seja pelo rei, sabe mais ainda, pois ele sabe escrever, inclusive sobre o pó, e escreve o dever de Ximena. Eu não soube, na verdade, em quais termos nem em quais caracteres, e eu lamento muito por isso, pois essa curiosidade seria boa de se saber. (...) Esse valor, primeiramente, toma um corpo fantástico, em seguida ele se coloca na abertura dessa chaga, fala por essa fenda e chama Ximena; depois o autor se corrige, e diz que esse valor não fala, mas se serve da boca da chaga para falar, e finalmente, por essa boca, ele toma emprestada a voz de Ximena. Vejam quantas manobras! Esse homem morto, não podendo mais falar, toma emprestada a boca da chaga e a chaga toma emprestada a voz de Ximena. É

¹²⁹ Para Bakhtin, o baixo corporal seria constituído pelo ventre, pelas genitálias e pelo traseiro.

¹³⁰ Ao citarmos Bakhtin não queremos afirmar que Corneille seja herdeiro direto da tradição grotesca de Rabelais. Porém, as expressões do “sangue fervendo” e que “fumega” nos remetem a esse seu antecessor. E evidentemente cumpre admitir que Rabelais é o ponto de partida para uma teorização abrangente, passível de ser aplicada a uma infinidade de autores.

¹³¹ BAKHTIN, 2008, p. 17.

¹³² “Scudéry examina os versos e se atém a coisas que não valem ou que não merecem censura (...). O que eu acharia mais importante retomar nessa peça é que uma boa parte é cheia de gracejos tão estranhos, que deveria estar aí o principal tema das *Observações*.” [Scudéry fait un examen des vers, et s’arrête en des choses qui ne valent pas la censure, ou qui ne la méritent pas (...). Ce que je trouverais plus encore à reprendre en cette pièce est qu’une bonne partie est pleine de pointes si étranges, que ce devait être là le principal sujet des *Observations*.]

preciso ter um certo talento para criar essas ficções e para ter esses belos pensamentos.¹³³

A declaração deste parisiense parece confrontar nossa ideia acerca do grotesco. É possível lermos o depoimento deste participante da *Querelle* como um elogio honesto de quem, após reparar e detalhar todo o processo de criação da cena, finaliza reconhecendo os esforços do criador para forjá-la. Se considerarmos, entretanto, que esta é apenas uma opinião, e que certamente nem todos pensassem do mesmo modo que este burguês, o belo, aos seus olhos, poderia ser relativizado como uma questão de mau gosto de sua parte. O próprio modo de identificação do panfleto parece carregar certo juízo de valor acerca deste participante: primeiramente trata-se de um burguês, classe distinta por possuir bens, mas desprovida de nobreza e, além disso, um “marguillier”, alguém responsável pela administração das finanças paroquiais. A credibilidade atribuída às suas palavras e o modo como sua avaliação é lida, sem dúvida não estão dissociados da caracterização de sua pessoa.

Por outro lado, podemos ler a exclamação quanto às manobras realizadas pelo autor do *Cid* e os louvores dirigidos ao talento e aos pensamentos do mesmo por um viés irônico. Armand Gasté, na Introdução da *Querelle du Cid*, citará a tese de um contemporâneo seu, M. Émile Roy, na qual este defende que a autoria do panfleto acima referido seria do escritor Charles Sorel, mais conhecido por sua obra *L'Histoire comique de Francion*. Se o autor é Sorel, um erudito, o burguês é uma piada. Ele cria um personagem para zombar de Corneille.

Sem entrarmos na discussão quanto à veracidade da autoria atribuída, entretanto, parece-nos interessante ressaltar um dos argumentos apresentados por Roy, que mostra o lado risível do depoimento. Ao retomar as palavras de Roy, Gasté diz que:

Ainda que louvando o *Cid*, o *Julgamento* não poupa Corneille. O burguês de Paris zomba das ‘rugas que gravam feições’, ‘do sangue que fala e que escreve sobre a areia o dever de Ximena’. Observa-se, diz M. Roy, os mesmos gracejos tão justos quanto pesados no *Berger extravagant* (1628).¹³⁴

¹³³ Mais ce sang, qui sait connaître pour quel sujet il est versé, et qui est fort fâché de ce que ce n'est pas pour le Roi, sait bien encore plus, car il sait écrire et même sur la poussière, et écrit le devoir de Chimène. Je n'ai point su à la vérité en quels termes ni en quels caractères, dont j'ai grand regret, car cette curiosité était belle à savoir. Voilà un sang qui sait faire des merveilles (...) Cette valeur, premièrement, prend un corps fantastique, puis elle se met à l'ouverture de cette plaie, parle par ce trou, et appelle Chimène; puis l'auteur se reprend, et dit que toutefois cette valeur ne parle pas, mais se sert de la bouche de cette plaie pour parler, et enfin, par cette bouche, elle emprunte la voix de Chimène. Voyez que de détours! Cet homme mort, ne pouvant plus parler, emprunte la voix de sa valeur, sa valeur emprunte la bouche de sa plaie, et la plaie emprunte la voix de Chimène. Il faut avoir bien de l'esprit pour faire ces fictions et avoir ces belles pensées. (ANÔNIMO In: GASTÉ, 1898, p. 238)

¹³⁴ Tout en louant le *Cid*, le *Jugement* ne ménage pas Corneille. Le bourgeois de Paris se moque des ‘rides qui gravent des exploits’, ‘du sang qui parle et qui écrit sur le sable le devoir de Chimène. On remarque, dit M. Roy, les mêmes plaisanteries aussi justes que lourdes dans le *Berger extravagant* (1628). (GASTÉ, 1898, p. 53)

De acordo com Roy, a fala atribuída a Sorel, com respeito à cena da chaga, era uma zombaria, uma caricatura. Assim, indiferentemente do autor, o estranhamento causado pela cena, apontando para o seu lado risível, quer pelas marcas presentes no texto quer pelo modo pelo qual ele foi lido posteriormente, faz-nos considerar o grotesco como uma possibilidade de leitura deste trecho.

O próprio contexto em que o fragmento está inserido sinaliza o riso do hipotético burguês. Não sendo em sua crítica desfavorável a Corneille, ele não deixa de pontuar, na sequência da análise da cena da chaga, outros “defeitos” da obra. Permitam-nos uma citação um pouco mais extensa, que nos parece lançar luz sobre este e outros aspectos de nosso trabalho.

Ela [Ximena] diz em outro lugar: *Quê? Terei visto morrer o meu pai em meus braços?* E não se recorda que disse que ele tinha morrido quando ela ali chegou, e, por uma alusão irônica, *Eu cheguei no lugar sem força e sem cor, /E o encontrei sem vida.* Gosta tanto desta ironia, que pouco tempo depois ela repete, *Cheguei então sem força e o encontrei sem vida.* Em seguida acrescenta *Ele nada me falou.* Ela acha deveras estranho que estando morto ele não lhe fale coisa alguma. Mas são observações já suficientes sobre o *Cid*, não sendo a minha intenção atacá-lo, mas, antes, defendê-lo; essas poucas que fiz, após tantos elogios que lhe rendi, foram apenas para mostrar a Scudéry que nós, que somos do povo, entendemos um pouco sobre os erros das peças, mesmo que não tenhamos lido Aristóteles. Quis também ligeiramente rebaixar essa grande vaidade de Corneille e fazer como esses soldados que misturavam alguns traços de zombaria em meio aos cantos de triunfos a seus imperadores, a fim de reprimir um pouco a alegria dos mesmos.¹³⁵

Interessante notar como a intenção do suposto burguês era “rebaixar” a vaidade de Corneille, ridicularizá-lo; o que nos deixa bastante suspeitosos de que se trate de apenas um burguês e não de um adversário bem gabaritado para tanto. Ri também de Aristóteles, aliás, dos que supunham conhecê-lo, numa época em que a *Poética* mal acabava de chegar em terras gaulesas, por vias italianas, e era interpretada à revelia.

O trecho da chaga pode, de fato, ser visto ironicamente, por fazer parte de um conjunto de críticas apresentadas à peça; são risadas deste seu leitor que admite, ao final, rir não apenas

¹³⁵ Elle [Chimène] dit en un autre endroit: *Quoi? J'aurai vu mourir mon père entre mes bras?* Et ne se souvient pas qu'elle a dit qu'il était mort quand elle y arriva, et par une pointe, *J'arrivai sur le lieu sans force et sans couleur, /Je le trouvai sans vie.* Elle aime tant cette pointe, qu'un peu après elle repete, *J'arrivai donc sans force, et je le trouvai sans vie.* Puis ajoute *Il ne me parla point.* Elle trouve fort étrange qu'étant mort il ne lui parlat point. Mais c'est assez de remarques sur le *Cid*, mon dessein n'étant pas de l'attaquer, mais plutôt de le défendre; ce peu que j'en ai fait, après tant de louanges que je lui ai données, n'a été que pour faire voir à Scudéry, que nous autres qui sommes du peuple, savons un peu les fautes des pièces mêmes que nous n'ayons pas lu Aristote. J'ai voulu aussi un peu rabattre cette grande vanité de Corneille, et faire comme ces soldats qui melaient quelques traits de moquerie à leurs empereurs parmi les chants de leur triomphes, pour reprimer un peu leur joie. (ANÔNIMO In: GASTÉ, 1898, p. 239)

da cena, mas do autor¹³⁶, de Scudéry e, por que não, de toda a *Querelle* em torno do *Cid*. O mais engraçado é que, na peça, o personagem que conta vantagem, Dom Gomes, é o ridículo por excelência, como demonstraremos em nossa análise, no terceiro capítulo.

O “burguês de Paris” deseja fazer Corneille provar do próprio veneno, sendo rebaixado como Dom Gomes foi. Ele, o burguês, é muito irônico, utilizando o velho ditado: “Médico, cura-te a ti mesmo”. A leitura de suas palavras ajuda-nos na compreensão de alguns pontos notáveis quanto ao autor e à crítica da época: na comparação que faz entre soldados e imperadores ele reconhece o mérito do poeta (especificamente o de Corneille, o “imperador” da vez); além do sentido de sua superioridade em relação ao crítico, que deve servi-lo; aponta a noção da teoria como luta, já que o teórico é o soldado; a ideia de mistura, pois o crítico tem o dever de exaltar e temperar o elogio do poeta; estão presentes a zombaria e a concepção de que a alegria excessiva não pode existir, sendo necessário o controle da vaidade exagerada (*hybris*), desmedida, pela medida do meio. Se é o autor um burguês ou não, não sabemos. Certo é que entendia de teoria da literatura...

Apresentando-se como parte do povo, por meio de um personagem inventado ou não, o burguês de Paris desacredita do discurso dos doutores das letras e acaba por reforçar a dramaticidade da peça, a despeito de qualquer falha percebida *a posteriori*, no momento da leitura.

Cotejemos outras leituras desta mesma cena. Na nota 3 da edição Larousse do *Cid* tem-se: “As imagens desta tirada, que assustam hoje, não chocaram à época, mas serão criticadas por Voltaire.”¹³⁷ Na mesma edição, na nota de número 2, é descrita a opinião dos acadêmicos: “A Academia julgou essas palavras extremamente sutis para uma aflita.”¹³⁸ De ambas as considerações podemos inferir que o grotesco, descrito por Bakhtin é, com efeito, uma hipótese possível para a leitura da cena de pedido de justiça diante do rei. Ele realça a

¹³⁶ Não é sem um certo despeito que os participantes da *Querelle* irão rir de Corneille. O problema, como argumenta Merlin-Kajman, não estava na glória devida à peça e ao dramaturgo, mas no fato de este mesmo se reconhecer como digno dela, o que contrariava a regra não escrita de ser louvado por outros e não se autopromover, como faz Corneille. “Com a *Excuse faite à Ariste* Corneille usurpou o poder da república das letras em um de seus atos essenciais: o da coroação do poeta. Ele não esperou o julgamento de seus pares na consagração de sua glória (...) ele escreveu o seu próprio elogio, nele falando de si mesmo (...) Não é por conseguinte o enunciado do louvor, da enunciação em primeira pessoa, que foi julgada intolerável. Nesta reside a autoridade privada, ilegítima.” [Avec *L'Excuse faite à Ariste* Corneille a usurpé le pouvoir de la république des lettres dans l'un des ses actes essentiels: celui du couronnement du poète. Il n'a pas attendu le jugement de ses pairs dans la consécration de sa gloire (...) il a écrit son propre éloge, y parlant de lui-même (...) Ce n'est donc pas l'énoncé de la louange de son énonciation à la première personne qui a été jugée intolérable. Là réside l'autorité privée, illégitime. (2004, p. 160)]

¹³⁷ Les images de cette tirade, qui étonnent aujourd'hui, n'ont pas choqué à l'époque, mais elles seront critiquées par Voltaire. (1959, p. 59)

¹³⁸ L'Académie jugeait ces paroles trop subtiles pour une affligée (1959, p. 60)

extravagância, o risível, sem ser terrível para seus espectadores, pois as palavras são sutis e a imagem não chega a chocá-los.¹³⁹ Sem sermos exaustivos na leitura desta cena, prossigamos na demonstração dos elementos apontados por Conesa, somando ainda a concepção do grotesco de Bakhtin, por nós admitida, com a finalidade de desfrutarmos da vivacidade do texto cornelianiano.

Além do corpo moribundo do pai, visível na cena, as alterações no corpo da filha são também dignas de nota: chega apressada ao lugar da morte de Dom Gomes, em seguida dirige-se ao palácio, prostra-se diante do rei em prantos, sua voz lhe falta e, finalmente, ela cede às lágrimas e suspiros. Há uma presença corporal marcante de Ximena e um exagero nas suas ações. Na fala do rei que entremeia as da filha de Dom Gomes percebe-se a apóstrofe afetiva do soberano em direção à Ximena: “Coragem, *minha filha*, e pondera que vai./Em seu lugar, teu rei servir-te hoje de pai.”¹⁴⁰

A morte do pai da protagonista pode ser lida sob o aspecto da *renovação*. De acordo com Bakhtin, “[n]a cadeia infinita da vida corporal, elas [as imagens grotescas] fixam as partes onde *um elo se prende ao seguinte, onde a vida de um corpo nasce da morte de um outro mais velho*.¹⁴¹ (grifos nossos) Isso quer dizer que a morte e a vida, nessas imagens, estão imbricadas uma na outra. A morte e a *renovação* são inseparáveis. Interessante notar que o sangue de Dom Gomes cobria a terra, a qual, segundo Bakhtin é a um só tempo o túmulo e o ventre.¹⁴² Nela será depositado um corpo e gerado outro.

Morte e vida cumprem, no contexto da Idade Média e do Renascimento estudado pelo autor russo, um ciclo, não sendo nunca a morte e a vida do indivíduo, mas a da coletividade. A partir desse ponto de vista, entendemos que é com a morte de Dom Gomes que veremos nascer Rodrigo, um guerreiro a serviço do povo; aquele que vencerá a batalha contra os

¹³⁹ Na reportagem do jornal *Le Monde*, do dia 13.08.09 – sobre um programa televisivo brasileiro exibido no Amazonas – chamada *L’audimat était presque parfait*, encontramos curiosamente a mesma expressão utilizada por Ximena. “Na sua emissão choque sobre a criminalidade, o apresentador vedete brasileiro Wallace Souza, orgulhava-se de chegar aos lugares dos crimes antes mesmo da polícia. Quando as suas câmaras desalojavam um cadáver calcinado no interior de uma mata, *o corpo fumegava ainda*.” [Dans son émission choc sur la criminalité, le présentateur vedette brésilien Wallace Souza se targuait d’arriver sur les lieux des crimes avant même la police. Lorsque ses caméras débusquaient un cadavre calciné dans un sous-bois, *le corps fumait encore*. (grifos nossos)] disponível em <http://www.lemonde.fr> 17.08.09, 18h08. Neste contexto, se o termo retoma o grotesco, ele não deixa de ter um lado terrível e assustador. Diríamos, não fosse a realidade do caso, que ele “seria cômico, se não fosse trágico”, talvez trágico e cômico; o que, quem sabe, a matéria insinua, de forma intencional ou não, por meio da expressão utilizada.

¹⁴⁰ CORNEILLE, [s.d.], p. 50. De forma menos afetiva, Castilho (1970, p. 35) irá traduzir a fala de Dom Fernando: “Anima-te, Ximena, sua falta suprirei:/De pai, em lugar dele, te quer servir el-rei.” [Prends courage, ma fille, et sache qu’aujourd’hui/Ton roi te veut servir de père au lieu de lui. (vs. 672-673)]

¹⁴¹ BAKHTIN, 2008, p. 278.

¹⁴² BAKHTIN, 2008, p. 18.

mouros, após a morte de Dom Gomes. Assim diz a Infanta a Ximena: “O próprio rei já tem com o fato concordado,/Que se vê, nele só, teu pai ressuscitado.”¹⁴³

Diante da necessidade de Rodrigo como guerreiro e do amor de Ximena fazendo forte oposição ao seu desejo de vingança, tornar-se-á cômica a insistência da filha de Dom Gomes diante de Dom Fernando. Considerar-se-á risível, neste trabalho, justamente a disparidade entre o dever e o amor que, a um dado momento, não mais se sustentará.

Retomando brevemente o que até aqui se falou, podemos concluir que, diferentemente do que pensávamos acerca dos clássicos e do *Cid*, de modo específico, há uma mobilidade no texto, tanto pela renovação de certos aspectos – como é o caso dos elementos da comédia apontados por Conesa, elaborados na primeira fase de Corneille e de fato ampliados em sua obra prima, e também do grotesco de Bakhtin sendo revisitado – bem como pela criação de outros, que ora apontaremos.

A transgressão de um artista

O *Cid*, protótipo clássico, de acordo com Biet¹⁴⁴, marca a sua época por razões que escapam à definição do que se chamará posteriormente classicismo, tais como a clareza, a simplicidade, a regularidade das ideias e a obediência estrita às regras de tempo, espaço, ação, *bienséance* e verossimilhança.

O que agradou na tragicomédia do *Cid* [foi] o poema dramático ele mesmo, o heroísmo de Rodrigo, o romance jurídico dos amantes, a análise da posição que tem o soberano, o choque das famílias, ou mesmo o perfume de escândalo que há, fazendo com que o assassino do pai despose a filha sobre ordem real.¹⁴⁵

O que fez com que *Le Cid* fosse apreciado ultrapassou, portanto, as regras. Os personagens da peça, envoltos em seus jogos de contrários, criaram uma tessitura de luz e sombra, propícia à época.

(...) não há um caráter nesta obra volumosa que não seja iluminado, um traço que não seja riscado, um fator que não seja compensado pelo seu contrário. A toda ascese corresponde uma tentação, a toda grandeza uma baixeza, a toda generosidade uma crueldade. Os arabescos e a musicalidade da linguagem, o exotismo e o

¹⁴³ CORNEILLE, [s.d.], p. 68. “Le roi même est d’accord de cette vérité,/Que ton père en lui seul se voit ressuscité.” (vv. 1179-1180)

¹⁴⁴ 2009, p. 17.

¹⁴⁵ Ce qui a plu, dans la tragi-comédie du *Cid*, c’est le poème dramatique lui-même, l’héroïsme de Rodrigue, le roman juridique des amants, l’analyse de la position que tient le souverain, le choc des familles, voire le parfum de scandale qu’il y a à faire en sorte que l’assassin du père épouse la fille sur ordre royal. (BIET, 2009, p. 19)

pitoresco, avizinham-se das construções estáveis e ordenadas, a clareza do discurso e os raciocínios, a nudez da decoração; os entusiasmos, os perdões, os caprichos do coração, misturam-se aos interesses, aos conformismos, às resignações. Resumidamente a tendência romanesca põe em constante perigo a tendência razoável.¹⁴⁶

Esse jogo de contrários é típico da estética barroca. Segundo Jean-Luc Vincent, ela corresponde a uma perturbação ideológica, que coloca em questão as certezas até então adquiridas. As descobertas astronômicas, as grandes viagens de navegação, as desordens políticas e religiosas do final do século XVI fazem com que o mundo e as crenças tradicionais sejam repensados. As concepções de um mundo harmonioso e hierarquizado são balanceadas, por exemplo, pelos trabalhos de Galileu e de Copérnico, nos quais a Terra já não ocupa mais o centro do universo. Será esta, ainda, a época da dúvida, evidenciada pelas reflexões de Descartes e pelas questões em torno da própria identidade, levantadas por Montaigne. O barroco coloca em primeiro plano a ideia do mundo como uma ilusão.

O século XX irá redescobrir a obra de Corneille, principalmente aquela da primeira metade do século, devido ao seu caráter barroco: “os críticos universitários e os diretores associam-se para mostrar o ‘jovem Corneille’, aquele que ama a dúvida, o jogo amoroso, a ironia a serviço do teatro.”¹⁴⁷ Assim como fôra considerado um analista das questões políticas vigentes no século XVII, ele o será também no século XX, graças às reflexões complexas e o prazer da ambiguidade, ambos redescobertos em suas peças.

Corneille barroco, Corneille político, Corneille artesão de teatro e mestre da arte das contradições, sai grande vencedor de todo esse período porque o seu teatro tinha enfim sido pensado, ou seja, tomado como teatro e jogo, por um sistema em ato, e não por um trabalho pesado, monolítico e didático.¹⁴⁸

Não se pode, entretanto, negligenciar a importância das regras. Elas foram criadas para garantir a dimensão ficcional do espetáculo. Segundo Georges Forestier¹⁴⁹, a divisão em cinco

¹⁴⁶ ...il n'est pas un caractère dans cette œuvre touffue qui ne soit éclairé, un trait qui ne soit biffé, un facteur qui ne soit compensé par son contraire. A tout ascèse répond une tentation, à toute grandeur une bassesse, à toute générosité une cruauté. Les arabesques et la musicalité du langage, l'exotisme et le pittoresque, voisinent avec les constructions stables et ordonnées, la clarté du discours et des raisonnements, la nudité du décor; les enthousiasmes, les pardons, les caprices du cœur, se mêlent aux intérêts, aux conformismes, aux résignations. Bref la tendance romanesque met en constant péril la tendance raisonnable. (NADAL, 1948, p. 268)

¹⁴⁷ (...) les critiques universitaires et les metteurs en scène se complètent pour donner à voir le ‘jeune Corneille’, celui qui aime le doute, le jeu amoureux et l'ironie au service du théâtre. (BIET, 2009, p. 47)

¹⁴⁸ Corneille baroque, Corneille politique, Corneille orfèvre du théâtre et maître de l'art des contradictions, sortit grand vainqueur de toute cette période parce que son théâtre avait enfin été pensé, c'est-à-dire pris pour du théâtre et du jeu, pour un système en acte, et non pour un travail pesant, monolithique et didactique. (BIET, 2009, p. 48)

¹⁴⁹ CORNEILLE, 2003, p. 9.

atos herdada dos latinos, as quatro interrupções durante a representação, a composição em alexandrinos rimados, a busca pela beleza do discurso, o código declamatório e gestual eram fatores que permitiam ao espectador guardar a consciência de que tudo não passava de um artefato, a fim de que se pudesse exprimir o trágico em toda sua violência. Sem renunciar às regras, o teatro francês chega, porém, ao paradoxo da regra. Comportamentos excessivamente passionais, como o de Ximena, eram considerados inverossímeis, ou seja, anti-ilusionistas, porque não eram completamente regrados. “No ponto mais alto do desregramento passional, os personagens da tragédia francesa do século XVII devem ter um comportamento regrado.”¹⁵⁰ Entendia-se que a regra era a garantia da ilusão e que a ilusão tinha por objetivo levar o espectador ao desregramento passional.

Na epístola que antecede a peça *La Suivante*, o próprio Corneille descreve a sua relação nada servil às regras clássicas.

Amo seguir as regras; mas longe de mim tornar-me escravo delas, eu as afrouxo e as estreito de acordo com a necessidade que tem o meu tema, e quebro mesmo sem escrúpulos aquela concernente à duração da ação, quando a sua severidade parece-me absolutamente incompatível com as belezas dos acontecimentos que descrevo. Saber as regras e entender o segredo de manejá-las habilmente em nosso teatro são duas ciências bem diferentes; e talvez agora, para alcançar êxito em uma peça, não seja suficiente estudar os livros de Aristóteles e de Horácio.¹⁵¹

Esta epístola foi publicada, segundo nos informa Couton, em meio à *Querelle du Cid* e faz eco à *Excuse à Ariste*.¹⁵² O autor é irônico ao declarar o seu amor às regras. Ao mostrar que não é suficiente conhecer, mas urge readaptar a sua realidade a partir do que recebera dos antigos, Corneille dá, antes de mais nada, importância ao seu público.

Contudo o meu parecer é o de Terêncio: dado que fazemos poemas para serem representados, o nosso primeiro objetivo deve ser o de agradar a corte e o povo e de atrair um grande número de pessoas para as representações. É necessário, se possível for, nelas acrescentar as regras, a fim de não desgostar os doutos e receber um aplauso universal; mas, sobretudo, ganhemos a voz pública; de outro modo, a nossa peça em vão será regular; se ela sucumbir no teatro, os doutos não ousarão se declarar a nosso favor, e preferirão dizer que nós entendemos mal as regras, que

¹⁵⁰ Au plus fort du dérèglement passionnel, les personnages de la tragédie française du XVIIe siècle doivent avoir un comportement réglé. (FORESTIER, 2003, p. 10)

¹⁵¹ J'aime à suivre les règles; mais loin de me rendre leur esclave, je les élargis et resserre selon le besoin qu'en a mon sujet, et je romps même sans scrupule celle qui regarde la durée de l'action, quand sa sévérité me semble absolument incompatible avec les beautés des événements que je décris. Savoir les règles et entendre le secret de les apprivoiser adroitement avec notre théâtre, ce sont deux sciences bien différentes; et peut-être que pour faire maintenant réussir une pièce, ce n'est pas assez d'avoir étudié dans les livres d'Aristote et d'Horace.. (CORNEILLE, 1993, p. 402)

¹⁵² 1993, p. 1122, nota 3.

oferecer-nos elogios quando somos desacreditados pelo consentimento geral dos que veem a comédia apenas para divertir-se.¹⁵³

As regras não são de todo desprezadas e tanto as peças posteriores a *Le Cid* quanto a edição de 1660 dão provas das tentativas do autor de se adequar às exigências acadêmicas. O poeta não deixa de enfatizar, entretanto, o caráter dramático de seus textos e seu interesse primeiro: o de agradar a plateia durante as representações.

Este poema tem tantas vantagens no que diz respeito ao tema e aos pensamentos brilhantes de que é semeado, que a maior parte dos seus ouvintes não quis ver os defeitos da sua condução, e cederam a aprovação pelo prazer que lhes deu a sua representação. Embora seja de todas as minhas obras regulares aquela na qual eu tenha me permitido maior liberdade, passa ainda pela mais bonita junto aos que não se apegam à última severidade das regras.¹⁵⁴

Preocupado com a recepção de suas peças, o jovem de Rouen mostra não ter se equivocado na sua escolha, na dedicatória feita à Madame de Combalet, sobrinha do cardeal Richelieu.

Ele [O Cid] encontrou [na França] uma recepção demasiadamente favorável para arrepende-se de ter saído de seu país e ter aprendido outra língua que não a sua. Esse sucesso ultrapassou as minhas mais ambiciosas esperanças, e me surpreendeu em um primeiro momento; mas cessou de me espantar desde que vi a satisfação que testemunhastes quando ele surgiu diante de vós.¹⁵⁵

Essa dedicatória não aparecerá na edição de 1660. Couton considera notável que Corneille a tenha mantido após a primeira edição da peça, já que não se tratava, ao que lhe consta, de um procedimento usual.¹⁵⁶

¹⁵³ Cependant mon avis est celui de Térence: puisque nous faisons des poèmes pour être représentés, notre premier but doit être de plaire à la cour et au peuple, et d'attirer un grand monde à leurs représentations. Il faut, s'il se peut, y ajouter les règles, afin de ne déplaire pas aux savants, et recevoir un applaudissement universel; mais surtout gagnons la voix publique; autrement notre pièce aura beau être régulière, si elle est sifflée au théâtre, les savants n'oseront se déclarer en notre faveur, et aimeront mieux dire que nous aurons mal entendu les règles, que de nous donner des louanges quand nous serons décriés par le consentement général de ceux qui ne voient la comédie que pour se divertir. (CORNEILLE, 1993, p. 403)

¹⁵⁴ Ce poème a tant d'avantages du côté du sujet et des pensées brillantes dont il est semé, que la plupart de ses auditeurs n'ont pas voulu voir les défauts de sa conduite, et on laissé enlever leurs suffrages au plaisir que leur a donné sa représentation. Bien que ce soit celui de tous mes ouvrages réguliers où je me suis permis le plus de licence, il passe encore pour le plus beau auprès de ceux qui n'attachent pas à la dernière sévérité des règles. (CORNEILLE, 1993, p. 728)

¹⁵⁵ Il [Le Cid] y a trouvé [en France] une réception trop favorable pour se repentir d'être sorti de son pays, et d'avoir appris une autre langue que la sienne. Ce succès a passé mes plus ambitieuses espérances, et m'a surpris d'abord; mais il a cessé de m'étonner depuis que j'ai vu la satisfaction que vous avez témoignée quand il a paru devant vous. (CORNEILLE, 1993, p. 722)

¹⁵⁶ COUTON In: CORNEILLE, 1993, p. 1131. (nota 1) As mudanças ocorrem não apenas no que diz respeito às dedicatórias. Segundo Couton, em 1660 não estava mais em voga o uso de subtítulos para as peças. (*Mélite* ou les fausse lettres; *Clitandre* ou l'inocence délivrée; *La Veuve* ou le traître trahit) Desaparece também o *Argument* e a opinião *Ao leitor*. As dedicatórias não eram habituais nas reedições, todavia, algumas são mantidas por

Por ora, quisemos demonstrar a força dramática deste texto, revelada pelos elementos a partir dos quais fôra construído. Força esta testemunhada pelo próprio Corneille: “Aqui sem que os meus amigos preguem os seus sentimentos/Arranco algumas vezes aplausos exagerados, /Aqui contente do sucesso que o mérito dá/Par ilustres pareceres não deslumbro ninguém/Satisfaço ao mesmo tempo o povo e os cortesãos.”¹⁵⁷ O depoimento do dramaturgo, presente em sua *Excuse à Ariste*, mais que um auto-elogio desencadeador da *Querelle*, serve-nos como prova da presença do autor durante as representações de suas peças. Realmente, de acordo com Bernard Dort, “contrariamente ao que se pode dizer, Corneille não se contentava em escrever suas peças, nem mesmo em explorá-las financeiramente. Ele as acompanhava. Ele se ocupava ativamente das apresentações e das mesmas.”¹⁵⁸

Um público para a transgressão do artista

Biet nos descreve um pouco do ambiente da época e aponta algumas das preocupações de Corneille face às condições adversas às apresentações de suas peças. Em que situação ele triunfaria?

Em um lugar fechado e durante uma sessão, onde pessoas reunidas sob o pretexto de ver outras encenarem a comédia vêm principalmente para encontrar-se e observar-se, como chamar a atenção para a intriga, para as palavras escritas e declamadas os que estão ali para algo completamente diverso? Além disso, como reter a atenção destes e colocá-los em estado de apreciar o que é oferecido até o final (...). Estas são algumas questões que se coloca este novo autor, já como um bom profissional e um jovem homem dinâmico e conquistador e também meticuloso.¹⁵⁹

Podemos ter uma noção de como as salas onde era apresentada a peça estavam sempre repletas, a partir do depoimento de Mondory (citado por Merlin-Kajman), comediante da companhia de teatro du Marais e primeiro criador do papel de Rodrigue:

Corneille, como no caso de *Mélite*, que Couton explica se manter, provavelmente, pelos laços estreitos entre Corneille e o M. Liancourt. (1993, p. 74)

¹⁵⁷ Là sans que mes amis prêchent leurs sentiments/ J'arrache quelque fois trop d'applaudissements,/Là content du succès que le mérite donne/Par d'illustres avis je n'ébloui personne/Je satisfais ensemble et peuple et courtisans. (CORNEILLE, 1898, p. 64)

¹⁵⁸ (...) contrairement à ce qu'on a pu dire, Corneille ne se contentait pas d'écrire ses pièces, ni même de les exploiter financièrement. Il les suivait. Il s'occupait activement de leurs représentations. (DORT, 1972, p. 19)

¹⁵⁹ Dans un lieu fermé et alors d'une séance où des gens assemblés sous le prétexte d'en voir d'autres jouer la comédie viennent principalement pour se rencontrer et s'observer, comment intéresser à l'intrigue et aux paroles écrites et déclamées, ceux qui sont aussi là pour tout autre chose? Puis, comment retenir leur attention et les mettre en état d'apprécier ce qu'on leur offre et jusqu'au bout? (...) Là sont les questions que se pose ce nouvel auteur, en bon professionnel déjà, et un jeune homme dynamique, conquérant, méticuleux aussi. (BIET, 2006, p. 28)

Viu-se assentado em corpo e nos bancos de seus camarotes aqueles que são vistos habitualmente apenas na Câmara dourada e na sede das flores de lis. A multidão foi tão grande às nossas portas, e o nosso lugar encontrou-se tão pequeno, que os esconderijos do teatro, que serviam outrora de nichos para pajens, eram lugares preferenciais para um grupo de nobres cavaleiros e a cena foi, frequentemente, paramentada pelos cavaleiros da ordem.¹⁶⁰

A julgar pelo testemunho dos contemporâneos de Corneille, citados por Couton, a peça, além de ter sido bem recebida pela corte e pelo público, era comentada por toda parte, todos sabiam alguns trechos de cor; mesmo as crianças eram ensinadas a recitá-la. Passou a ser usual dizer, como um provérbio: “Isso é bonito como o *Cid*”¹⁶¹.

Assim, na luta travada com o texto – com vistas a vislumbrarmos no presente as belezas do passado – não podemos deixar de realçar o intuito primeiro do mesmo: a representação.

Na análise de Biet¹⁶², se por um lado o surgimento do teatro enquanto literatura, no século XVII, dá lugar a uma disciplina estética, que abre espaço para a crítica, para a diversão e a reflexão, por outro lado ocorrerá uma educação tanto estética quanto social, que não se fará sem perdas. Uma censura policial passará a controlar tanto o estabelecimento teatral, para garantir a conduta do público, quanto os comediantes e o conteúdo dos textos; o teatro passa a ser um perigo social, que ameaça a cidade.

É, por conseguinte, fazendo o luto relativo da porosidade, da desordem, da assembleia movimentada, do espetáculo do desempenho, pela subida em potência do texto, do discurso, e de seus autores – e porque os atores, transformados em atores do texto, põem-se a serviço deste texto antes que ao serviço da sua própria espectacularidade – que o teatro adquirirá uma função estética legítima, ou uma função útil claramente reconhecida. O teatro não é então “o filho da literatura”: pelo contrário, tornou-se literatura.¹⁶³

Antes, porém, de passarmos do palco às páginas (já que fizemos, de algum modo, o esforço inverso anteriormente), vamos ao encontro do público ainda de pé, o qual só tomará seus assentos a partir de 1782. Nosso intuito é, ainda que de forma breve, percorrer os espaços

¹⁶⁰ On a vu seoir en corps aux bancs de ses Loges, ceux qu'on ne voit d'ordinaire que dans la Chambre dorée et sur le siège des fleurs de lys. La foule a été si grande à nos portes, et notre lieu s'est trouvé si petit, que les recoins du théâtre qui servaient les autres fois comme de niches aux pages, ont été des places de faveur pour les cordons bleus et la scène y a été d'ordinaire parée de croix de chevaliers de l'ordre. (MERLIN-KAJMAN, 2001, p. 51)

¹⁶¹ Cela est beau comme le *Cid*. (COUTON In: CORNEILLE, 1993, p. 698)

¹⁶² 2009, p. 39.

¹⁶³ C'est donc en faisant le deuil relatif de la porosité, du désordre, de l'assemblée mouvante, du spectacle de la performance, *via* la montée en puissance du texte, du discours, et de leurs auteurs, et parce que les comédiens, devenus acteurs du texte, se mettent au service de ce texte plutôt qu'au service de leur propre spectacularité, que le théâtre acquerra une fonction esthétique légitime, ou une fonction utile clairement reconnue. Le théâtre n'est donc pas 'le fils de la littérature': au contraire, il est devenu de la littérature. (BIET, 2009, p. 39)

da representação das peças, conhecer as trupes então existentes e retomar um pouco do contexto que favoreceu o surgimento e o crescimento do gênero dramático na França do século XVII.

De frente para a cena

De fato, de acordo com Biet¹⁶⁴, desde 1548, *Les confrères de la Passion*, uma corporação dramática de burgueses e de artesãos, possuíam o monopólio das representações teatrais em Paris. Eles alugavam, para os comediantes do rei, o direito único de apresentar no Hôtel de Bourgogne e, das trupes de passagem, exigiam um imposto pela utilização do local.

Em 1629, a trupe *Bellerose* se instala definitivamente no *Hôtel de Bourgogne* e a trupe “Le Noir” e Mondory ignoram o monopólio dos “Confrères” apresentando *Mélite*, do jovem Corneille. As duas companhias, a partir de então, serão concorrentes na capital francesa, sendo que o *Théâtre du Marais*, que aparece com Mondory, em 1629, só terá o direito oficial de apresentar na capital em 1634.

Naquele momento, porém, muitos se recusavam a ir ao teatro para se instalarem em um lugar perigoso e sem conforto junto do povo, de pequenos burgueses, criados e soldados. Na medida em que os comediantes e Mondory passam a gozar de melhor reputação, um público um pouco menos turbulento e sobretudo feminino começa a aparecer nos teatros. Organiza-se o lugar a eles reservados: ao invés da plateia (*le parterre*), eles instalam-se a partir de então em camarotes (*les loges*), com portas que os permitem ficar isolados, sem serem incomodados durante as apresentações.

O *Hôtel de Bourgogne* e o *Théâtre du Marais* serão os dois principais teatros de Paris na primeira metade do século XVII. Trata-se, segundo descrição de Biet, de teatros “à la française”, retangulares, com aproximadamente doze metros somente, diferentemente dos arredondados, “à la italienne”, que tomarão lugar a partir da segunda metade do século. Os espectadores do *parterre* ficam de pé e a cena é situada na altura de seus olhares. Como pano de fundo dispõe-se frequentemente de imagens geométricas em perspectiva, capazes de prolongar artificialmente a largura e dar ao todo uma aparência majestosa.

O *Théâtre du Marais*, a partir do sucesso do *Cid*, em 1637, terá por hábito alugar alguns lugares, os bancos (*les bancs*), no palco, a princípio dos lados e depois no fundo, o que será um procedimento generalizado em todos os teatros do século XVII, até 1759. Os

¹⁶⁴ 2009, p. 28-51.

espectadores passarão a fazer, em alguma medida, parte dos espetáculos, já que suas reações poderão ser vistas e seus interesses julgados durante as apresentações. Nos bancos do teatro, sobre a cena, e nos primeiros *loges* (camarotes) estará o “público de qualidade”, enquanto que, no *parterre*, se acomodarão os demais. Mas a plateia irá igualmente se exprimir, movimentando-se e virando-se em direção ao palco, onde estão os bancos, ou em direção aos camarotes. O palco não é, portanto, nesta época, o centro de tudo: nem o lugar mais iluminado, nem o único para o qual os olhares são dirigidos.

Cumpra-nos dizer, ainda, que o restabelecimento do teatro neste período tem uma motivação política. O cardeal Richelieu, no poder desde 1624 – ano em que passa a ser ministro do rei, após a primeira fase do governo de Luís XIII, de 1610 a 1624 – decide desenvolver uma forma de mecenato e de política cultural e escolhe favorecer o teatro, devido ao seu gosto pessoal por essa forma artística. O período iniciado a partir do ano de 1630 será, portanto, de grande efervescência cultural. A ela, soma-se a emergência da classe burguesa, da qual Corneille fazia parte.

Em 1635, Richelieu cria a academia francesa e o grupo dos *Cinq Auteurs*, o qual terá como objetivo escrever obras dramáticas encomendadas por ele e que Corneille irá integrar em um primeiro momento. Além dessa iniciativa, Richelieu sustenta os teatros parisienses, como o *Théâtre du Marais*, de Mondory, e em 1641, por meio de um édito real que reconhecerá a profissão de ator – até então fortemente atacada pela Igreja – faz com que o trabalho dos comediantes torne-se uma profissão mais honrosa.

O Cid encontrou-se na França, nunca se arrependeu de ter saído de Espanha.

CAPÍTULO II: Do riso no trágico ou da convivência de paixões antagônicas

Após algumas considerações acerca do contexto teatral francês do início do século XVII e das inovações propostas pelo texto cornelian, apresentadas no primeiro capítulo, encaminhamo-nos para a discussão do nosso pressuposto teórico, a mistura das paixões na tragédia, a qual será realizada colocando-se em paralelo o teatro grego e o francês.

O prazer e a dor para os antigos

Nos seus vertiginosos diálogos, Platão deixa Sócrates conduzir não apenas o seu interlocutor, mas igualmente a nós, leitores, ao sabor e torpor de suas questões. Em um de seus colóquios, particularmente, na busca pela disposição de alma capaz de proporcionar vida feliz aos homens, o filósofo aborda o caráter misto das paixões, tema que nos ocupa especialmente.

Referimo-nos ao *Filebo*¹⁶⁵. Nele, o jovem Protarco aceita tomar o lugar de seu amigo na defesa do prazer como bem supremo, enquanto Sócrates, colocando-se ao lado da sabedoria, irá empreender uma conversação a fim de “atingir a verdade nesse terreno”. Apesar das posições antagônicas, ambas as personagens estão de acordo em que, caso haja estado superior a qualquer um dos propostos, serão obrigados a admiti-lo como verdadeiro ou a averiguar com qual dos dois anteriores este possui mais afinidades.

Deste parto de ideias, que findará por coroar “a musa filosófica”, interessa-nos a proposição de Sócrates acerca da mistura entre a dor e o prazer. O pensador ateniense reconhece que cólera, temor, desejo, tristezas, amor, emulação, inveja e outros sentimentos encontram-se mesclados, na alma, aos mais inefáveis prazeres. Tomando como exemplo os gêneros da época, Sócrates declara que nas representações trágicas “os espectadores choram no maior deleite”, bem como nas comédias “ocorre um misto de prazeres e dores”.

Protarco parece assimilar bem a primeira proposição, mas, diante da dúvida quanto a segunda assertiva, Sócrates resolve examiná-las à luz de dois exemplos: sendo a inveja uma dor da alma, o invejoso revela-se, por outro lado, contente com a desgraça do próximo; assim como no riso, se conhecemos a natureza do ridículo, vemos que o ridicularizado ignora-se, sofrendo do vício oposto à famosa inscrição de Delfos: “conhece-te a ti mesmo.”

¹⁶⁵ Verena Alberti considera o *Filebo* como a mais antiga formulação teórica sobre o riso e o risível que nos restou. Citando Michel Mader, a historiadora afirma que “a tradição dos estudos sobre o riso e o cômico nunca reconheceu a complexidade desse trecho”, atribuindo a desconsideração da passagem, em parte, ao fato de que mesmo na Antiguidade o excerto teria sido relegado ao esquecimento. (2002, p. 40)

Não partilhando da opinião daqueles que diziam ser o prazer uma ausência da dor, Sócrates leva seu interlocutor a considerar a convivência entre a sabedoria e a mistura dos diversos prazeres.

Não é possível, nem disso adviria nenhuma vantagem, que qualquer gênero puro permaneça à parte e solitário. Se compararmos os gêneros entre si, de todos o melhor para o nosso companheiro de casa é o que conhecer a todos e a nós outros por maneira tão perfeita quanto possível. (v.63b,c)

A dor como companheira do prazer está presente também no *Fédon* de Platão, no qual Sócrates, já próximo da morte, disserta a respeito do prazer e da dor e reflete sobre o fato de que eles se apresentem frequentemente unidos por estreitas ligações. Em sua argumentação, o mestre inventa até mesmo uma fábula de tipo esópico, segundo a qual a divindade, cansada das brigas entre prazer e dor, teria unido suas cabeças, condicionando a posse de um à presença da outra.

Que coisa estranha, amigos, essa sensação a que os homens chamam prazer! É espantoso como naturalmente se associa ao que passa por ser o seu contrário, a dor! Ambos se recusam a estar presentes ao mesmo tempo no mesmo homem; é, todavia, se alguém persegue e alcança um deles, é quase certo e sabido que acaba por alcançar o outro, como dois seres que estivessem ligados por uma só cabeça. Julgo mesmo – prosseguiu – que, se Esopo tivesse pensado nisso, não teria deixado de compor uma fábula contando como a divindade, desejando dissuadi-los, lhes uniu as cabeças numa só – por tal forma que, onde quer que um deles apareça, logo o outro lhe vem atrás. (v. 60b,c)

Na narração que Fédon faz a Equêcrates da última conversa de Sócrates com seus discípulos, ele comenta seu próprio estado emocional, misto de prazer e dor, diante de uma situação limite: “Em resumo, era uma indefinível sensação que me dominava, num misto singular de prazer e simultaneamente dor, à ideia de que muito em breve esse homem deixaria de existir.” (59b)

O tema da mistura permeia todo o diálogo, já que, na busca pela compreensão das benesses que se podem obter com a vida e a morte, Sócrates põe-se a analisar a alma humana, a única considerada imortal: “[é] que toda alma humana, quando a domina em excesso o prazer ou a dor, é simultaneamente levada a crer, pelo que toca à causa concreta dessa emoção, que é tudo quanto há de mais claro e verdadeiro: o que, na realidade, não acontece, pois que se trata de coisas essencialmente visíveis.” (83c)

O filósofo ateniense parece considerar que no ápice das paixões nossa percepção acerca das mesmas fica distorcida, levando-nos a perceber apenas “um lado da moeda”, quando, na verdade, existiriam outros. A cegueira de si próprio, tipificada no personagem

trágico, poderia ser estendida, também, a uma compreensão parcial do humano. Apesar de não descartar a possibilidade de que haja pessoas completamente boas ou más (quem sabe deuses ou heróis ou, o que é mais provável para Sócrates, filósofos em busca da perfeição da alma), ele atribui a decepção de um indivíduo em relação a outro ao desconhecimento da natureza humana mista: “[p]ois se soubesse lidar com eles, suponho, consideraria por certo, como é o caso, que homens radicalmente bons ou maus são em número reduzidíssimo e que a grande maioria está num grau intermediário”. (vv. 89e – 90a)

Chegamos assim, talvez um pouco rapidamente, à ideia de uma existência trágica, mais perceptível ou tangível, para a maioria de nós, na experiência da desmedida¹⁶⁶; esta, por sua vez, representada pelo teatro. De acordo com Johnny José Mafra, “[o] homem é um animal trágico, e assim é exatamente porque pensa e tem vontade. Como parte do cosmos está irremediavelmente preso à força cósmica e, toda vez que sobre esta pretende prevalecer a sua vontade, comete transgressão.¹⁶⁷”

Poder-se-ia objetar contra a ligação a uma realidade cósmica – a um Deus ou outras entidades reguladoras do destino¹⁶⁸, que permitiriam o surgimento do ser trágico – mas negar a limitação humana seria um contrassenso. Seguindo o raciocínio de Mafra, concordamos que “na desgraça e no conflito está a dimensão da tragédia: o homem como vítima de acontecimentos ou de decisões que ultrapassam os limites de sua competência.¹⁶⁹” A tragédia não estaria, a partir dessa visão, na morte ou em uma ação catastrófica (a morte seria, em

¹⁶⁶ No grego, *hýbris*; palavra que, segundo Mafra, comporta outros significados, como: excesso, orgulho, insolência, impetuosidade, ferosidade, desenfreamento, desespero, ultraje, insulto, violência e violação. Trata-se do homem limitado que transgredir, que ultrapassa a medida do considerado justo ou reto. Mafra aponta como condições para o trágico, além da *hýbris*, a *hamartía* (falha ou erro que estaria no herói ou em situação anterior que envolva a sua vida. O erro, neste caso, seria trágico por romper a expectativa que em torno dele se formou) e a *Moirá* (destino ou fatalidade). O efeito desses elementos sobre os espectadores seria a *kathársis* (purificação da alma mediante o prazer estético). Ainda sobre a questão da *hýbris*, queremos assinalar, pois esse é o intuito do nosso trabalho, que esse movimento em direção ao extremo que faz com que o indivíduo ultrapasse os limites gera, de acordo com Barbosa, tanto o trágico quanto o cômico: “Desgraçados e insensatos somos, quando com os mais fortes queremos nos medir. Desse modo, pelo ‘desgraçados’, somos trágicos; pelo ‘insensatos’, tragicamente tolos e ridículos.” (2009, p. 257)

¹⁶⁷ MAFRA, 1994, p. 3.

¹⁶⁸ No mundo grego, a figura da divindade e da *Moirá* não parece consensualmente dissociável: “Poderá esta passagem [Ilíada VIII, 66-77] significar que Zeus é transcendente à *Moirá*, uma vez que é ele que a executa, como sustentam uns? Será apenas uma objectivação da vontade de Zeus, o símbolo concreto de uma decisão, como entendem outros? Ou a simples verificação de um decreto do Destino, como pensam outros ainda?” É o que problematiza Maria Helena da Rocha Pereira, em 1984, à pág. 6 de *O herói épico e o herói trágico*. Ainda seguindo os rastros da helenista, vemos que “[e]m Eurípides, e mais ainda no século seguinte, é outra divindade, a *Tyche* (‘sorte’) que em muitos dramas comanda os acontecimentos. A *Tyche* é o que acontece, independentemente da sua conotação positiva ou negativa. É imprevisível, e nesse sentido se opõe à *Moirá*. (ROCHA PEREIRA, 1984, p. 18).

¹⁶⁹ MAFRA, 1994, p. 4.

muitos casos, uma fuga e não a vivência do horror), mas na contradição irreconciliável, no conflito.¹⁷⁰

Entretanto não é simplesmente a tragicidade que atrai nossa atenção no momento, mas também a sua forma artística dramática, a tragédia. Portanto, sem nos determos apenas na essência do trágico ou em um formato específico da reflexão poética sobre ele, busquemos na antiguidade o início da discussão sobre os gêneros, posto que esta também nos interessa.

No livro III da *República*, Sócrates, juntamente com Adimanto e Gláucon, está à busca do que seria necessário para a formação dos guardiães da cidade sábia, corajosa, temperante e justa, à qual Platão aspira. É feita, para tanto, uma seleção, dentro da literatura homérica, do que deveriam ouvir desde a infância aqueles que vão honrar a divindade e os pais. Por consequência, determinações como a de louvar o Hades, para não criar cidadãos medrosos; eliminar os gemidos dos homens célebres e demonstrar os atos de firmeza dos ilustres; não aceitar prendas, a fim de que não se obtenham indivíduos ambiciosos; e extirpar exemplos de pessoas injustas que sejam ao mesmo tempo felizes levaram-lhes a censurar diversos trechos, tanto da *Ilíada* quanto da *Odisseia*, que depunham contra o ideal de homem que estavam a construir.

Entre as restrições para a boa educação, interessa-nos apontar uma em especial, visto que nela se coloca o problema do riso (388d):

- Mas, na verdade, também não devem ser amigos de rir; porquanto quase sempre que alguém se entrega a um riso violento, tal facto causa-lhe uma mudança também violenta.
- Assim me parece – respondeu
- Por conseguinte, não é admissível que se representem homens dignos de consideração sob a acção do riso; e muito pior ainda, se se tratar de deuses.

Do debate entre os sábios, podemos extrair as sementes do que na *Poética* será posteriormente desenvolvido, a saber, a relação entre a tragédia e as ações de homens elevados. Exclui-se (ou ao menos se tenta excluir) desde já o riso das representações, tido como prejudicial para a formação dos jovens sérios.¹⁷¹

¹⁷⁰ Para Lesky, a contradição pode “situar-se no mundo dos deuses, e seus pólos opostos podem chamar Deus e homem, ou pode tratar-se de adversários que se levantem um contra o outro no próprio peito do homem (1986, p. 38)

¹⁷¹ A tentativa de exclusão do riso, todavia, está fadada ao fracasso. Admitimos com Barbosa e Lage que “[o] trágico puro, sem intervenções ou combinações com o cômico, não seria suportável.” (2006, p. 62) No entanto, esta é, de fato, a proposição de Platão: a visão do riso como algo a ser eliminado. Alberti, ao analisar o *Filebo*, dirá: “Eis a teoria do riso e do risível de Platão. Pode-se dizer que a questão do riso é identificada a um duplo ‘erro’. Da parte daquele que é objeto do riso, porque ele não obedece à inscrição do oráculo de Delfos e se desconhece a si mesmo. Da parte daquele que ri, porque ele mistura a inveja ao riso. Este é o tom principal da passagem examinada: a condenação moral tanto do risível quanto daquele que ri.” (2002, p. 42) A pesquisadora

Realizadas as ressalvas necessárias quanto ao que se deve ensinar, passar-se-á, no diálogo, à análise dos gêneros, que se resumem a três tipos: a narrativa simples, a mista e o drama. Ao definir-se esta última, diz-se que a narrativa dramática ocorre “quando se tiram as palavras do poeta no meio das falas, e fica só o diálogo” (394b), o que, compreende Adimanto, é o que acontece nas tragédias. As tragédias e comédias serão consideradas, pelo caráter dialógico, como as formas estéticas que priorizam a imitação; a narrativa simples terá como exemplo o ditirambo, no qual só escutamos a voz do poeta; e a mista dar-se-á na epopeia. Escutemos Sócrates (394c):

em poesia e em prosa há uma espécie que é toda de imitação, como tu dizes que é a tragédia e a comédia; outra, de narração pelo próprio poeta – é nos ditirambos que pode encontrar-se de preferência; e outra ainda constituída por ambas, que se usa na composição da epopeia e de muitos outros gêneros, se estás a compreender-me.

Sem se aprofundar mais no estudo dos gêneros, concluir-se-á que a forma mista é a mais aprazível. Irá caber a Aristóteles, em sua *Poética*, uma descrição mais detalhada dos modos de composição de cada um deles.

Assim sendo, na cadeia dos mestres e discípulos, que por sua vez são também discípulos e mestres, passamos de Sócrates a Platão e de Platão a Aristóteles; desde a antiguidade a relação entre riso e dor (ou prazer e dor, como queira se considerar, já que as paixões que andam em paralelo com a dor podem ser as mais diversas) era assunto importante para a discussão do trágico.¹⁷²

Acompanhemos o desenvolvimento do pensamento de Platão acerca dos gêneros em Aristóteles. Diferentemente do filósofo ateniense, o estagirita considera o poema de cunho trágico, o ditirambo, e na maior parte, a arte de quem toca flauta e cítara como imitações. A diferença estaria no modo diverso de se imitar. Quanto aos caracteres a serem imitados, Aristóteles não considera apenas os homens de boa índole, mas diz que cada imitação se prestará a imitar coisas diferentes, sendo a tragédia responsável por imitar os homens superiores e a comédia os inferiores.¹⁷³ A escolha pelo tipo de imitação estaria relacionada ao

assinala que, apesar de isso não ter sido explicitado, o riso seria um *falso prazer*, porque combinado com a dor. Assim sendo, seria um prazer inferior ante os prazeres do belo, do ser e da verdade.

¹⁷² Conforme Verena Alberti, Aristóteles não se debruçou sobre o tema da comédia. Ou, melhor dizendo, tendo sido perdido o livro II da *Poética*, desconhecemos em que medida o cômico ocupou as suas reflexões. Alberti defende que, embora inexista uma teoria do riso e do risível elaborada pelo estagirita, havendo apenas passagens dispersas em sua obra, a sua definição do cômico enquanto deformidade que não implica dor nem destruição e do riso como essencialmente humano são influências legadas à história do pensamento ocidental sobre o riso. (2002, p. 45)

¹⁷³ Este é o único ponto específico, apresentado por Aristóteles, à comédia: o dos *objetos* representados. Quanto ao *meio*, a linguagem, trata-se da mesma da tragédia e da epopéia; e ao *modo*, a ação dramática, também é

caráter dos poetas: “A poesia dividiu-se de acordo com o caráter de cada um: os mais nobres imitaram ações belas e acções de homens bons e os autores mais vulgares imitaram acções de homens vis, compondo primeiramente sátiras, enquanto os outros compunham hinos e encômios.” (v.1448b 25) ¹⁷⁴ Por ora, não nos deteremos no estudo de Aristóteles, tarefa para toda uma vida; de sua *Poética*, tomaremos tão somente as emoções trágicas definidas pelo filósofo, assunto que buscaremos desenvolver. São elas o horror e a compaixão.¹⁷⁵ Ouçamos o estagirita: “Uma vez que a imitação representa não só uma acção completa mas também factos que inspiram temor e compaixão, estes sentimentos são muito [mais] facilmente suscitados quando os factos se processam contra a nossa expectativa, por uma relação de causalidade entre si.” (*Poética* 1452a, 1-5)

Tereza Barbosa ressalta o fato de as duas emoções advirem da expectativa, do imprevisível, “de uma efemeridade essencial manifesta em cena e que simploriamente poderíamos atribuir a um medo pelo que virá e um lamento pelo que já aconteceu.¹⁷⁶” Ora, não nos esqueçamos de que horror e piedade são emoções vizinhas do prazer, sendo a primeira capaz de nos afastar do objeto contemplado e a segunda de nos aproximar do mesmo. É essa dimensão da tragédia enquanto representação que a estudiosa não nos deixa perder de vista, assinalando os movimentos provocados tanto no corpo do ator quanto no do espectador.

Para nós as emoções de piedade/compaixão e horror manifestam-se como movimentos corporais de sentido contrário. Na primeira emoção a ser representada,

idêntico ao da tragédia. (*Poética*, 1449a, 5 e 1449b). Alberti alerta para esta oposição entre Aristóteles e Platão: “A representação de homens baixos, apesar de seu cunho eticamente negativo, não implica uma inferioridade *a priori* da comédia, que é tão legítima quanto a tragédia do ponto de vista da criação poética.” (2002, p. 48)

¹⁷⁴ Neste ponto Aristóteles parece fazer eco a Platão, quando este afirma: “ – Logo, a boa qualidade do discurso, da harmonia, da graça e do ritmo dependem da qualidade do caráter, não daquele a que, sendo debilidade de espírito, chamamos familiarmente ingenuidade, mas de inteligência que verdadeiramente modela o caráter na bondade e na beleza.”^{400e}

¹⁷⁵ Sergundo Barbosa, “[p]ara o filósofo [Aristóteles], ela [a tragédia] é uma *mimesis* que provoca o acometimento de duas emoções em especial: o terror (*phóbos*) e a compaixão (*éleos*) e, ao suscitá-las, desembaraça-nos delas (*Poética*, 1449 b 27; 52 a 1-4; 52 a 38 –b1; 52 b 36; 53 a 1-7; 53 b 1; 53 b 5; 53 b 11-12; 53 b 17-18). Isso é o que, tradicionalmente, chamou-se *kátharsis*. Existem, é claro, vários tipos de desembaraço ou, se preferirem, purgação. Compartilhamos da opinião de alguns estudiosos que admitem que o terror e a compaixão não são as únicas emoções suscitadas na tragédia. A lamentação (*oiktos*), o espanto (*ékplexis*) e a agitação interior (*orgé*), por exemplo, emoções pertinentes ao gênero, também compõem o processo purgativo da tragédia.” 2007, p. 342. Em seu *Discours de la tragédie*, desconfiando dos efeitos catárticos e ao mesmo tempo guardando os princípios aristotélicos, Corneille parece apontar para outros tipos de emoções suscitadas pela tragédia, ao analisar o fim de Dom Gomes: “A morte do conde não causa nenhuma [piedade e temor] em *Le Cid*, e é, contudo, mais capaz de purgar em nós esta espécie de orgulho invejoso da glória do outro do que toda a compaixão que temos por Rodrigo e Ximena de purgar as afeições deste violento amor que faz um e outro lamentarem-se.” [La mort du comte n’en fait aucune [pitié et crainte] dans *Le Cid*, et peut toutefois mieux purger en nous cette sorte d’orgueil envieux de la gloire d’autrui, que toute la compassion que nous avons de Rodrigue et de Chimène ne purge les attachements de ce violent amour qui les rend à plaindre l’un et l’autre. (CORNEILLE, 1993, p. 37)]

¹⁷⁶ 2007, p. 342.

o movimento mais óbvio é em direção ao outro; na segunda, o movimento é de fuga, rejeição, auto-proteção. (...) Esse ritual [dilaceramento] atinge também o espectador ao dividi-lo entre a comisseração e o horror (*éleos kai phobós*) e, no horror, divide-o entre a sensação de aproximação do terrível, o desejo de fuga e o desejo do êxito da ação em processo.¹⁷⁷

Neste ponto da discussão, quisemos trazer a cena trágica para o corpo deste texto, a fim de explicitarmos mais uma vez a nossa escolha, a saber: a de relacionar o teatro corneliano ao teatro grego. Sabe-se das influências latinas que Corneille e seus contemporâneos receberam. Para citar apenas algumas, temos a famosa divisão em cinco atos, herdada de Horácio,¹⁷⁸ e as noções de *decorum* (futura *bienséance*) e de *utili dulci* (a necessidade de unir o útil ao agradável, o ensinamento ao prazer da diversão¹⁷⁹), extraídas do mesmo autor; para não mencionar a própria educação jesuítica, no caso do poeta de Rouen, que o colocou em contato direto com a língua latina, rendendo-lhe frutos como a tradução já mencionada em nossa Introdução e, ademais, o convívio com a representação de peças latinas, no colégio dos jesuítas.

No entanto, se pensamos nas tragédias latinas, temos pouquíssimos registros e, portanto, poucas provas de que este teatro tenha sido, de fato, representado à sua época.¹⁸⁰ Assim, se de algum modo colocamos em destaque as qualidades dramáticas do texto corneliano, talvez a ponte com os gregos seja mais facilmente construída por meio da

¹⁷⁷ BARBOSA, 2007, p. 344.

¹⁷⁸ “A vontade de filiação do teatro francês com a Antiguidade latina explica o fato de as tragédias francesas, geralmente, obrigarem-se a essa estrutura. Chegar-se-á ao ponto, à época, de se traduzir Sófocles dispondo as suas peças em cinco atos.” [La volonté de filiation du théâtre français avec l’Antiquité latine explique le fait que les tragédies françaises, généralement, s’astreignent à cette structure. On ira même, à l’époque, jusqu’à traduire Sophocle en disposant ses pièces en cinq actes. (BIET, 1997, p. 20)] Mais interessante, porém, é notar a associação, realizada por Corneille, no seu *Discours du poème dramatique* (1993, p. 26-30) dos cinco atos às partes da tragédia grega, sendo o ato I o prólogo, os três seguintes os episódios e o último o êxodo.

¹⁷⁹ Sobre a utilidade e as partes do poema dramático, Corneille afirma, em seu primeiro *Discours* que, embora o útil só entre no poema sob a forma do agradável, ele não deixa de ser, ali, necessário, podendo ser encontrado por meio de sentenças e instruções morais, pela pintura inocente dos vícios e virtudes, pela purgação das paixões mediante piedade e temor. (CORNEILLE, 1993, p. 15-17) Corneille utiliza a palavra “crainte” (temor), ao invés de terror, como comumente se costuma traduzir *phobos* e “pitié” (piedade) para *éleos*. A nosso ver, as três traduções para a primeira palavra: terror, horror e temor estão dentro do campo semântico do medo, sendo que para a última visualizamos uma espécie de medo reverente, respeitoso, quer seja em relação à divindade ou a outro ser humano, enquanto as duas outras estariam relacionadas a uma espécie de asco, de aversão a dada situação. De resto, cada tradutor escolhe uma forma e investigá-la já seria uma outra pesquisa.

¹⁸⁰ O teatro latino era feito para ser apresentado, mais frequentemente, uma só vez. Das tragédias latinas da época republicana, restam-nos apenas alguns fragmentos. Biet, citando Florence Dupont, dirá que se trata de um *théâtre-événement* mais que um *théâtre-monument*. O autor mais conhecido pela modernidade é Sêneca (início do século I), dificilmente admitido como dramaturgo, porém, dado o seu viés também filosófico. Não se sabe se as tragédias escritas pelo filósofo foram de fato representadas ou apenas lidas. (BIET, 1997, p. 18 e 20)

literatura conservada. Além disso, cabe-nos reiterar que a ideia do trágico como convivência entre paixões antagônicas foi-nos dada pelos gregos.¹⁸¹

No capítulo anterior, já havíamos ressaltado tanto a força espetacular do texto de Corneille quanto o interesse deste em acompanhar os efeitos de suas obras sobre o público. Trazemos à baila, assim, um depoimento do dramaturgo que nos parece dialogar com os apontamentos de Barbosa acerca do teatro clássico.

Observei, nas primeiras apresentações, que no momento em que o infeliz amante se apresentava diante dela, surgia uma certa agitação na assembleia, que marcava uma curiosidade maravilhosa e um redobramento da atenção para o que eles teriam a dizer em um estado tão lastimável¹⁸².

¹⁸¹ Na verdade, sob este aspecto, trata-se de um recorte imposto pela pesquisa, pois também nos latinos encontramos referências à relação entre prazer/riso e dor: em Plínio (*Naturalis historia*, 12,40,81) diz-se que todo prazer, se contínuo, acarreta tédio; em Ovídio (*Metamorfoses*, 7,796), que (...) “as alegrias são o início de nossa dor”; outro paralelo encontra-se em Sêneca (...), que declara: (...) o riso mesclar-se-á à dor e o fim da alegria será o luto”; entre as sentenças medievais tem-se (...) a tristeza é irmã do prazer” e (...) “não merece o doce quem não experimentou o amargo” (...). Ita di<vi>s est placitum, voluptatem ut maeror comes consequatur. Aos deuses aprouve fazer de tal modo que a dor fosse companheira do prazer. Plauto, *Amphitruo*, 635. (TOSI, 1996, p. 748) Aliás, esta tradição está vinculada ao *topos* mais genérico de que não há elemento positivo que não traga consigo algo de negativo. Na literatura bíblica, para citarmos apenas alguns exemplos, ora temos a alternância entre riso e dor: *Os que semeiam em lágrimas segarão com alegria. Aquele que leva a preciosa semente, andando e chorando, voltará, sem dúvida, com alegria, trazendo consigo os seus molhos.* Sl 126:5-6; *Faze-me ouvir júbilo e alegria, para que gozem os ossos que tu quebraste.* Sl 51:8; *Tornaste o meu pranto em folgado; desataste o meu pano de saco, e me cingiste de alegria.* Sl 30:11; *Cessou o gozo de nosso coração; converteu-se em lamentação a nossa dança.* Lm 5:15; ora a convivência entre as duas paixões: *Até no riso o coração sente dor e o fim da alegria é tristeza.* Pv 14:13; *Porém eis aqui gozo e alegria, matam-se bois e degolam-se ovelhas, come-se carne, e bebe-se vinho, e diz-se: Comamos e bebamos, porque amanhã morreremos.* Isaías 22:13. Como ressalta Renzo Tosi, o *topos* presente nos textos antigos pode ser encontrado também em provérbios modernos e na cultura popular. Em francês: *Après bon temps on se repent; Les plaisirs portent ordinairement les douleurs en croupe; On meurt bien de joie! La joie fait peur.* Em italiano, temos *La fine del riso è il pianto; Troppa gioia diventa dolore e Dopo il contento viene il tormento;* no Brasil, acharemos: *Em toda parte há um pedaço de mau caminho; Chorar é uma espécie de prazer* (TOSI, 1996, p. 748); *Ninguém é feliz sob todos os aspectos* (TOSI, 1996, p. 752-53). Além dos mais conhecidos ditados que entre nós se ouve: *Rir é o melhor remédio; Há males que vêm para bem;* e a famosa expressão *Chorar de tanto rir*, que exprime tão bem a mistura de sentimentos. Nos sabores, nada tão contrário e tão bem casado como o agridoce, e nada tão mineiro como a “goiabada com queijo”. Finalmente, alguns exemplos na música popular brasileira: “É melhor ser alegre que ser triste/Alegria é a melhor coisa que existe/É assim como a luz no coração/Mas pra fazer um samba com beleza/É preciso um bocado de tristeza/Senão não se faz um samba, não” (*Samba da Benção*. Vinícius de Moraes e Baden Powell); “A tristeza é senhora/Desde que o samba é samba é assim/A lágrima clara sobre a pele escura/A noite, a chuva que cai lá fora/Solidão apavora/Tudo demorando em ser tão ruim/Mas alguma coisa acontece/No quando agora em mim/Cantando eu mando a tristeza embora.” (*Desde que o samba é samba*. Caetano Veloso); “Sorri/Quando a dor te torturar/E a saudade atormentar/Os teus dias tristonhos, vazios/Sorri./Quando tudo terminar/Quando nada mais restar/Do teu sonho encantador/Sorri/Quando o sol perder a luz/E sentires uma cruz/Nos teus ombros cansados, doridos/Sorri/Vai mentindo a tua dor/E ao notar que tu sorris/Todo mundo irá supor/Que és feliz.” (*Smile*, composição de Charles Chaplin, G. Parson e J. Turner em *Sorri*, versão de Braguinha). Poderíamos nos alongar ainda mais nos exemplos, mas cremos já serem suficientes os que até aqui referimos. Com eles esperamos ter demonstrado tanto a relevância e abrangência do tema quanto a necessidade de recorte que ele nos impõe. Assim, transitar entre a cultura grega e a francesa é, em certo sentido, uma opção arbitrária, ainda que justificável em muitos aspectos.

¹⁸² J’ai remarqué aux premières représentations qu’alors que ce malheureux amant se présentait devant elle, il s’élevait un certain frémissement dans l’assemblée, qui marquait une curiosité merveilleuse, et un redoublement d’attention pour ce qu’ils avaient à se dire dans un état si pitoyable. (CORNEILLE, 1993, p. 730)

Temos, à época de Corneille, um auditório agente, prestes a ser dilacerado, juntamente com Rodrigo e Ximena¹⁸³. A agitação, a curiosidade e o redobramento da atenção o demonstram. Pela agitação o público reage ao terrível, e pela curiosidade e atenção, inclina-se a escutar o casal. Terror e piedade estão presentes, respectivamente, quicá, ao mesmo tempo.¹⁸⁴

Corneille explica o conflito: “As duas visitas que Rodrigo faz à sua amada têm alguma coisa que choca esta *bienséance* da parte de quem as sofre; o rigor do dever preferiria que ela recusasse lhe falar e se fechasse em seu gabinete ao invés de escutá-lo.¹⁸⁵” Ximena sofre com as duas visitas. Mas não apenas ela. Se a *bienséance* é uma regra reconhecida pelo público, este também é atingido no momento da ultrapassagem dos limites. O terror talvez nos seja mais patente, mediante a análise corneliana; vejamos, portanto, mais de perto, como o público se compadece.¹⁸⁶ Em resposta a Scudéry, na sua *Lettre Apologique*, Corneille o revela.

Não vos recordais que o Cid foi representado três vezes no Louvre e duas vezes no Hotel de Richelieu, quando vós tratastes a pobre Ximena de impudica, de prostituta, de parricida, de monstro? Não vos recordais que a rainha, as princesas e as mais virtuosas senhoras da corte e de Paris, receberam-na e acariciaram-na como moça honrada?¹⁸⁷

Sim, a ênfase do autor está nas mulheres. Mas todos sabemos que o público do Louvre e do Hotel de Richelieu não era composto apenas por elas. E se cinco vezes a peça fôra nestes

¹⁸³ Dialogamos com o teatro grego também neste pormenor apresentado por Barbosa: “No jogo entre a cena e o espectador, por mais que teóricos notáveis afirmem que o espectador da tragédia era passivo, achamos interessante registrar que, na verdade, esse espectador ateniense, como qualquer espectador, não se limita a ver impassível o fluir do tempo em cena; pelo contrário, ele vê, ouve e sente e, ao sentir, reage de forma voluntária e também involuntária (movimenta os olhos acompanhando as imagens, respira pausada ou aflitamente, tosse, ri ou sorri quando achar conveniente, aplaude e rechaça e mais, ao fazê-lo, se não há pausa prevista, obriga o ator, se este quer continuar sem obstáculos, a esperar a interrupção acabar). Em suma, o auditório, em nosso entendimento, é um agente.” (2007, p. 336)

¹⁸⁴ Corneille não parece estar certo dos efeitos catárticos de suas peças e das de seus contemporâneos. Para algumas ele admite apenas o terror, para outras apenas a piedade. Cf. *Discours du poème dramatique*. (CORNEILLE, 1993, p. 37)

¹⁸⁵ Les deux visites que Rodrigue fait à sa maîtresse ont quelque chose qui choque cette bienséance de la part de celle qui les souffre; la rigueur du devoir voulait qu'elle refusât de lui parler et s'enfermât dans son cabinet au lieu de l'écouter. (CORNEILLE, 1993, p. 730)

¹⁸⁶ Lembremos do sentimento partilhado que guarda a palavra “compaixão”: “sentimento piedoso de simpatia para com a tragédia pessoal de outrem, acompanhado do desejo de minorá-la; participação espiritual na infelicidade alheia que suscita um impulso altruísta de ternura para com o sofredor.” Na etimologia do termo temos: “lat. *compassio,ónis* 'sofrimento comum, comunidade de sentimentos, opiniões comuns, simpatia'; ver ²*pass-*; f.hist. sXIV *compaxom*, sXIV *côpaixoes*, sXV *compaixão*, sXV *compasiom*, sXV *compassom*.” (Dicionário *Houaiss*).

¹⁸⁷ Ne vous êtes-vous souvenu que le Cid a été représenté trois fois au Louvre, et deux fois à l'Hôtel de Richelieu: Quand vous avez traité la pauvre Chimène d'impudique, de prostituée, de parricide, de monstre; Ne vous êtes vous pas souvenu, que la reine, les princesses, et les plus vertueuses dames de la cour et de Paris, l'ont reçue et caressé en fille d'honneur. (CORNEILLE, 1898, p. 148)

locais apresentada, a parcela masculina igualmente a recebera, ainda que sem esconder uma dose de incômodo.

É pertinente notar que no *Examen* que faz dessa sua peça em 1660, o próprio autor demonstra certo desconforto com ela: “Para nada disfarçar, esta oferta que Rodrigo faz de sua espada a Ximena e este protesto de se deixar matar por Dom Sancho não me agradariam hoje. Essas belezas eram moda naquele tempo e não seriam mais neste.¹⁸⁸” Seria esta uma forma de *mea culpa*, de desejo desenfreado por agradar a todos, de mudança de perspectiva e amadurecimento? Fato é que, assim como atores e espectadores são afetados pela obra, o autor também o é.

Ora, digamos que o dramaturgo, o ator e o espectador, diante do prazer (de produzir, de encenar e de ver o belo) e da dor (de viver o horror e a compaixão) tendam a – simultaneamente – dirigir-se e afastar-se do objeto contemplado. Admitamos ainda que independentemente de suscitar dor ou prazer o horror seja uma ‘dor’ (vizinha do prazer?) que provoca afastamento e a compaixão uma ‘dor’ (vizinha do prazer?) que provoca aproximação.¹⁸⁹

Corneille passa por três instâncias: a do autor, a do espectador e a do leitor crítico de sua obra. Seu prazer (e porventura sua dor) é vivenciado nestes diferentes momentos. Na condição de leitor crítico – embora estas três instâncias talvez não possam ser categoricamente divididas, já que enquanto leitor ele não deixa de ser autor, enquanto espectador não deixa de ser crítico e assim por diante – encontramos o dramaturgo em pleno diálogo com Aristóteles, o que já justificaria trazer o último para a nossa discussão.¹⁹⁰

Em seu *Avertissement*, colocado na segunda edição do *Cid*, em 1648, o autor se queixa e procura esclarecer dois enganos do público ao ler a obra: o primeiro estaria no fato de que ele, Corneille, teria sido condizente com aqueles que julgaram seu texto. Mais do que isso, que ele teria solicitado o parecer desses juízes, quando, na verdade, desejaria somente que todos tivessem a liberdade para julgá-lo; o segundo engano referir-se-ia ao estagirita. Corneille percebe que os seus contemporâneos, ao lerem Aristóteles apenas pelo viés da regra e não considerando as múltiplas formas de interpretá-lo, acabam por desprezá-lo, julgando

¹⁸⁸ Pour ne déguiser rien, cette offre que fait Rodrigue de son épée à Chimène, et cette protestation de se laisser tuer par don Sanche, ne me plairaient pas maintenant. Ces beautés étaient de mise en ce temps-là, et ne seraient plus en celui-ci. (CORNEILLE, 1993, p. 730-731)

¹⁸⁹ BARBOSA, 2007, p. 343-344.

¹⁹⁰ Em seu *Discours du poème dramatique* Corneille dirá: “Eu me esforço por seguir sempre o sentimento de Aristóteles nas questões que ele tratou; e como talvez eu o compreenda à minha maneira, não me incomodo que um outro o compreenda à sua.” [Je tâche de suivre toujours le sentiment d’Aristote dans les matières qu’il a traitées; et comme peut-être je l’entends à ma mode, je ne suis point jaloux qu’un autre l’entende à la sienne. (CORNEILLE, 1993, p. 31)]

que o mesmo teria escrito apenas para sua época, sendo inútil dialogar com ele. A defesa que o poeta de Rouen faz do filósofo de Estagira está no cerne do nosso trabalho.

Esse grande homem tratou a poética com tanta destreza e julgamento, que os preceitos que ele nos deixou são para todos os tempos e todos os povos; e bem *longe de se divertir com os detalhes das 'bienséances' e as aprovações*, que podem ser diversas, conforme estas duas circunstâncias sejam diversas, *ele foi direto aos movimentos da alma, os quais não mudam a sua natureza*. Ele mostrou quais paixões a tragédia deve excitar nas almas dos ouvintes; procurou quais condições são necessárias – nas pessoas que se introduz e nos acontecimentos que se apresentam – para nela fazê-las nascer; ele deixou meios que teriam produzido *efeitos* por toda a parte, enquanto houvesse teatros e atores; e quanto ao resto, que os lugares e os tempos podem alterar, ele negligenciou e nem mesmo prescreveu o número de atos, que foi regulado apenas por Horácio, bem depois dele.¹⁹¹ (grifos nossos)

Ainda que essa defesa nos pareça um tanto passional – pois não estamos certos de que Aristóteles dialogue com todos os tempos e povos, como propõe o dramaturgo francês – ela é bastante interessante, na medida em que situa no devido lugar o essencial e o periférico para Corneille; a apropriação que faz de Aristóteles está centrada nas paixões e nos efeitos que estas produzirão no público. O que Corneille busca em Aristóteles pode funcionar como uma chave para lermos a sua própria poética.

Poder-se-ia alegar que a chave encontrada é útil apenas para parte da obra corneliana, já que Aristóteles deteve-se na tragédia e, deste modo, só podemos pensar nas paixões suscitadas por esta. De fato, é o que afirma Alberti.

(...) à época da produção da *Poética*, a comédia ainda estava em desenvolvimento, sendo quase impossível apreendê-la como um todo, enquanto a epopeia e a tragédia já teriam chegado a suas formas clássicas. Por isso, apesar de o riso e o risível terem se estabelecido como questões legítimas no pensamento antigo, não se pode dizer que se destacavam como temas capitais. Estes eram muito a verdade e o ser, para Platão e a tragédia, para Aristóteles.¹⁹²

Entretanto, o fato de o riso não ser a grande questão dos filósofos, não significa que ele não estivesse presente naquela sociedade. Prova dessa presença são as obras legadas.

¹⁹¹ Ce grand homme a traité la poétique avec tant d'adresse et de jugement, que les préceptes qu'il nous en a laissé sont de tous les temps et des tous les peuples; et bien *loin de s'amuser au détail des bienséances et des agréments*, qui peuvent être divers, selon que ces deux circonstances sont diverses, *il a été droit aux mouvements de l'âme dont la nature ne change point*. Il a montré quelles passions la tragédie doit exciter dans celles des auditeurs; il a cherché quelles conditions sont nécessaires, aux personnes qu'on introduit, et aux événements qu'on présente, pour les y faire naître; il en a laissé des moyens qui auraient produit leur effet partout, tant qu'il y aura des théâtres et des acteurs; et pour le reste, que les lieux et les temps peuvent changer, il l'a négligé et n'a pas même prescrit le nombre d'actes, qui n'a été réglé que par Horace beaucoup après lui. (CORNEILLE, 1993, p. 725) De acordo com Couton, a *Advertência* presente na segunda edição é retirada na seguinte, em 1660, visto que nesta Corneille apresenta os seus *Discours*, tornando-a, portanto, desnecessária.

¹⁹² 2002, p. 46-47.

Acrescentamos ainda o suposto estudo de Aristóteles, o *Tractatus Coislinianus*, no qual o autor preocupa-se em discutir somente a comédia, sendo apenas o item III, de seus dezoito itens, dedicado à tragédia. Fabrício Possebon, tradutor do texto para o português, assinala que dada a sua proximidade com alguns trechos da *Poética* de Aristóteles, alguns estudiosos propõem que o *Tractatus* teria derivado da suposta parte perdida escrita pelo estagirita e totalmente dedicada à comédia.¹⁹³

Além dos tratados teóricos, em seu livro, *Le rire et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon*, Dominique Arnould coleta, na literatura, exemplos de experiências desencadeadoras do riso e das lágrimas, assim como também fazem Platão e Aristóteles ao elaborarem suas teorias. Para o autor, “[q]uando voltamos às causas mais gerais que provocam o riso e as lágrimas, chegamos, geralmente, à noção de choque, de ruptura de equilíbrio, de surpresa.¹⁹⁴” O riso e a dor, se por um lado são provenientes de situações como o sofrimento físico, o medo e a morte, por outro estão associados ao inesperado de um ato ou de uma palavra. Os gregos, de acordo com Arnould, teriam utilizado estas situações para colocar em cena o cômico e o trágico da vida humana e, sobre elas, repousariam as reflexões teóricas sobre as emoções e suas manifestações.

No contexto da *Ilíada* e da *Odisseia*, Arnould postula que o riso é uma maneira de afirmar o triunfo sobre o inimigo rebaixado. O ideal homérico, de acordo com o helenista, era o de fazer o bem aos amigos e o mal aos inimigos. Já na poesia pós-homérica, teme-se, mais do que o riso dos inimigos exteriores, o riso dos companheiros e dos cidadãos.

Na tragédia, seguindo ainda o mesmo teórico, o riso malevolente é predominante. Em Sófocles, poeta no qual este tipo de derrisão se afirmaria mais claramente, ele ultrapassa a ideia de exclusão do grupo e do triunfo, existente em Homero: o riso dos inimigos torna-se a expressão de uma ameaça que pesa sobre a honra de cada um.

Em consonância com este pensamento, Barbosa afirma que o riso mais frequente na tragédia do período clássico é o de escárnio, pela vergonha e humilhação que imputa à vítima. Segundo a pesquisadora, este riso, entretanto, “pode ser visto tanto como positivo – força real capaz de manter valores e corrigir desvios – quanto destruidor, isto é, uma arma natural para perseguir inimigos até mesmo depois da morte.¹⁹⁵”

¹⁹³ 2003, p. 62.

¹⁹⁴ Lorsque l'on remonte aux causes les plus générales qui provoquent le rire et les larmes, on arrive, le plus souvent, à la notion de choc, de rupture d'équilibre, de surprise. (ARNOULD, 1990, p. 19)

¹⁹⁵ BARBOSA, 2008, p. 92.

Bom ou mau, o riso parece estar sempre ao lado das lágrimas, ou o prazer ao lado da dor, ou o cômico ao lado do trágico, na sociedade antiga. O que queremos dizer com isso é que o riso poderia, muitas vezes, funcionar como uma forma de intensificar a dor e, em outros momentos, como alívio para que o trágico não se tornasse insustentável.¹⁹⁶

Tendo em vista que tanto o teatro grego quanto o corneliano têm como alvo a encenação, cremos poder partir do mesmo raciocínio de Eugenio Barba:

[h]á uma regra que os atores conhecem bem: comece a ação na direção oposta àquela para a qual a ação será finalmente dirigida. Esta regra recria uma condição essencial para todas as ações que na vida cotidiana exigem certa quantidade de energia: antes de desferir um golpe, afasta-se o braço; antes de saltar, dobra-se um dos joelhos; antes de avançar para frente, inclina-se para trás: *reculer pour mieux sauter*.¹⁹⁷

Seguindo a lógica do dramaturgo, o riso levaria à dor e a dor ao riso. Vejamos então esse movimento no cenário francês, a partir de algumas considerações sobre a tragicomédia.

A chegada da tragicomédia na França

À medida que se edita, se traduz e se comenta Aristóteles, Horácio, os autores gregos e Sêneca, o público letrado francês se familiariza com as doutrinas antigas acerca da tragédia. Representam-se os textos clássicos nos teatros das escolas e a cultura italiana, largamente difundida na corte e na cidade, permite pensar que é possível escrever peças que, a despeito de estarem em língua moderna, tenham suas raízes na Antiguidade.

São compostas muitas tragédias entre 1553 e 1563, sendo algumas delas representadas. Os temas são retirados das peças italianas e latinas, às vezes da história antiga – para as peças humanistas¹⁹⁸ – e ainda outras vezes da Bíblia, para as peças protestantes. As tragédias versam sobre temas político-religiosos da época e encerram um ensino de teor moral.

¹⁹⁶ É arguta a observação de Barbosa a esse respeito, em seu artigo sobre o *Ajax*, de Sófocles, ao notar a postura de Teucro diante de Ulisses: “Eis, caros amigos, o limite da dor: sofremos até a decisão de pôr um limite ao riso dos outros. Grandes lamentos nos tornam patéticos e ridículos; há que se levantar e disputar.” (2008, p. 100)

¹⁹⁷ BARBA, 1995, p. 57.

¹⁹⁸ A tragédia renasce das cinzas humanistas em busca da regularidade clássica por volta dos anos 1630. Quanto à comédia, a partir de 1620 algumas condições mudam e muitos fatores contribuem para o desenvolvimento do gênero, como as primeiras cartas de Guez de Balzac, que datam de 1624, e a regra das vinte e quatro horas, proposta por Chapelain, escrita em 1630. A tragicomédia será o gênero maior no início do século XVII.

Com a profunda influência italiana na França, ouve-se falar, neste país e também na Espanha, da tragédia *Orbecche*, de Giraldo Cinzio¹⁹⁹, o qual, à piedade e ao terror aristotélicos, acrescenta o horror. Em suas obras posteriores, entretanto, Cinzio procurará criar tragédias que terminam bem. De acordo com Biet,

(...) a tragicomédia nasceu, sem que fosse nomeada, para asfixiar o mal do trágico, suprimindo o desenlace infeliz. A tragédia italiana não cessa de hesitar sobre os finais: felizes, eles permitem uma reintegração política, ideológica e a celebração de uma ordem; infelizes, eles convêm à tradição e às intrigas de referência, integram o trágico, mas não asfixiam o mal.²⁰⁰

A tragicomédia parece surgir justamente da necessidade de dosagem da dor. Na França, ela será considerada como um gênero maior e impor-se-á progressivamente na primeira metade do século XVII. Por causa disso, Jean de Schelandre fará da tragédia *Tyr et Sidon* uma tragicomédia, em 1628. De sua parte, Pierre Corneille transformará suas tragicomédias *Clitandre* (1630-1631) e *Le Cid* (1636-1637) em tragédias, em 1660.²⁰¹ Não se trata de uma mudança apenas na nomenclatura das peças, mas na estrutura das mesmas.²⁰²

¹⁹⁹ De acordo com Biet, a influência da Itália em toda a Europa é bastante forte neste período. O teatro elisabetano é influenciado por Sêneca via Giraldo Cinzio e também pelos temas políticos desenvolvidos pelos autores italianos; o teatro espanhol utiliza, adaptando-as, as categorias de pensamento dos italianos, particularmente a concepção de tragédia com final feliz; e também os franceses do século XVI e XVII servir-se-ão das tendências italianas, como: a tragédia humanista e livresca, a tragédia moral e política e a pastoral. (BIET, 1997, p. 35)

²⁰⁰ (...) la tragi-comédie est née sans qu'elle soit nommée pour étouffer le mal du tragique en supprimant le dénouement malheureux. La tragédie italienne ne cesse d'hésiter sur les fins: heureuses, elles permettent une réintégration politique, idéologique, et la célébration d'un ordre; malheureuses, elles conviennent à la tradition et aux intrigues de référence, elles intègrent le tragique, mais n'étouffent pas le mal. *Ibid. Idem.*

²⁰¹ Para um estudo mais aprofundado sobre a mudança de gêneros nas duas obras ver: FORESTIER, Georges. *Passions tragiques et règles classiques*. Referência completa em nossa bibliografia.

²⁰² Tanto para *Clitandre* quanto para *Le Cid*, Couton realiza a mesma observação, no que diz respeito a edição de 1660: ambas seriam uma nova peça e não mais a que fora primeiramente estreitada, dada as alterações sofridas. Para *Le Cid*, além das modificações apontadas no trecho desta nota, temos ainda a mudança no início e no desfecho da peça, ambas comentadas neste trabalho. *Clitandre*: "Sobretudo o texto da peça foi, em 1660, tão profundamente modificado que se poderia, sem forçar demais as coisas, falarmos de um segundo *Clitandre*: muito sensato, recatado e, é preciso dizer, com uma leitura menos agradável, e, sobretudo, mais fácil. O descrédito do qual a peça nunca se ergueu vem do fato que a lemos nesse texto definitivo, no momento em que Corneille negou, ao mesmo tempo, o gênero da tragicomédia e aquela em especial. Mas quem quer compreender o jovem Corneille, e do mesmo modo a estética barroca que o classicismo iria, não sem pena, suplantá-lo, não perderá o seu tempo e não se enfasiará lendo esta peça luxuriante." [Surtout le texte de la pièce a été en 1660 si profondément modifié qu'on pourrait sans trop forcer les choses parler d'un second *Clitandre*: très assagi, pudibond et, il faut le dire, de lecture moins plaisante, et surtout moins aisée. Le discrédit dont la pièce ne s'est jamais relevée vient de ce qu'on la lit dans ce texte définitif, au moment où Corneille a renié à la fois le genre de la tragi-comédie et celle-là en particulier. Mais qui veut comprendre le jeune Corneille, et par la même occasion l'esthétique baroque que le classicisme allait, non pas sans peine, supplanter, ne perdra pas son temps et ne s'ennuiera pas en lisant cette pièce luxuriante. (CORNEILLE, 1993, p. 165)] *Le Cid*: "A peça aparece ali [na edição de 1660] tão profundamente modificada, e às vezes com toques pouco aparentes e que não chamam suficientemente a atenção, que se pode, sem muitos exageros, denominá-la 'segundo *Cid*'. As alterações importantes são relativas à Ximena e o *Examen* contém uma longa passagem que não teríamos dificuldade em chamar *Apologia de Ximena*." [La pièce y apparaît si profondément modifiée, et quelquefois par des touches peu apparentes et qui n'ont pas assez attiré l'attention, qu'on peut sans trop d'excès l'appeler le "second *Cid*". Les

A mudança de gêneros, porém, não se deu apenas como uma resposta às modas vigentes; o recuo do gênero tragicômico coincide com o período de elaboração das regras, bem como a sua predominância ocorre no momento em que toda uma discussão em torno da liberdade de criação estava em cena.²⁰³

Quando D'Aubignac publica seu tratado *La Pratique du théâtre*, em 1657, a tragicomédia já está em decadência; o autor é, assim, obrigado a dar uma definição mais maleável para a tragédia, com o fito de abarcar aquelas com finais felizes. Ele não deixa de lembrar, contudo, que desde a Antiguidade os desfechos podem ser alegres ou desastrosos. A catástrofe não é suficiente, para o teórico, para definir a tragédia. Seria necessário, a seu ver, serem considerados também os incidentes e as pessoas neles envolvidas.²⁰⁴

Embora a definição de Aristóteles para a comédia e principalmente para a tragédia nos pareça estar centrada nestes dois aspectos, nomeadamente, nas ações e nos personagens, e malgrado o diálogo de Corneille com o filósofo também se baseie nos mesmos elementos, não queremos desconsiderar algumas definições de tragicomédia antes de avançarmos para a nossa discussão. Apontamos alguns motivos para esse percurso.

O primeiro deles é a pergunta que nos fizemos da necessidade de estudarmos o riso no trágico, admitindo que o *Cid* fosse então uma tragédia, sendo que, ao vermos nele o compósito dos dois elementos, riso e dor, seria muito mais fácil o classificarmos enquanto uma tragicomédia. Essa facilidade de categorização e ao mesmo tempo essa visão estreita da tragicomédia, em que ela é definida apenas a partir das paixões nela associadas, não nos veio

modifications importantes sont relatives à Chimène et l'*Examen* contient un long passage qui ne s'intitulera pas trop mal *Apologie pour Chimène*. (CORNEILLE, 1993, p. 703)]

²⁰³ “Em algumas linhas, são estes os principais argumentos desenvolvidos ao mesmo momento por Ogier no prefácio de *Tyr et Sidon* que são contrastados: aos modernos, que põem como primordial o princípio do prazer em detrimento da instrução moral, Hardy responde que o tema da tragédia, ‘que é como a alma deste corpo, deve fugir das extravagâncias fabulosas, que não dizem nada e destroem ao invés de edificam os bons costumes’. (...) A oposição é assim radical, e sem possibilidade de acordo. De um lado, em nome do prazer, uma liberdade de inventar, por conseguinte, de acumular os acontecimentos sem nenhum obstáculo. Do outro, uma preocupação com a ordem na composição que implica não separar *inventio* e *dispositio*.” (FORESTIER, 2003, p. 34 e 35) [En quelques lignes, ce sont ainsi les principaux arguments développés au même moment par Ogier dans la préface de *Tyr et Sidon* qui sont contrastés: aux modernes qui posent comme primordial le principe du plaisir au détriment de l’instruction morale, Hardy rétorque que le sujet de la tragédie, ‘faisant comme l’âme de ce corps, doit fuir des extravagances fabuleuses, qui ne disent rien et détruisent plutôt qu’elles n’édifient les bonnes mœurs. (...) L’opposition est ainsi radicale, et sans possibilité d’accommodement. D’un coté, au nom du plaisir, une liberté d’inventer – donc d’accumuler – les événements sans aucune entrave. De l’autre, un souci de l’ordre dans la composition qui implique de ne pas séparer *inventio* et *dispositio*.] Biet explica os dois termos latinos e as duas vertentes existentes à época: Alexandre Hardy, que guarda os princípios herdados de Robert Garnier, submete a escolha do tema (*inventio*) à colocação em ordem da intriga (*dispositio*), enquanto que Ogier coloca em primeiro lugar a *inventio*. [Alexandre Hardy, tenant des principes hérités de Robert Garnier, soumet le choix du sujet (*inventio*) à la mise en ordre de l’intrigue (*dispositio*), tandis qu’Ogier met en avant l’*inventio*. (BIET, 2009, p. 122)]

²⁰⁴ D'Aubignac apud FORESTIER, 2003, p. 2.

de modo gratuito. Ao buscarmos nos dicionários de referência, tanto de nossa língua materna, quanto dos outros quatro idiomas que se constituíam como referência em termos de teatro ocidental à época de Corneille²⁰⁵, o que temos como legado, quanto à significação precisa do termo é: no português: 1. Rubrica: teatro. obra dramática que contém ao mesmo tempo elementos da tragédia e da comédia. 2 Derivação: sentido figurado. mistura de acontecimentos trágicos e risíveis; no francês: 1. Hist. litt. Tragédie dont l'action est romanesque et le dénouement heureux (ex. *Le Cid*). 2. Fig. Événement, situation où le comique se mêle au tragique; no italiano: Tragicomico: si dice di qualcosa che è tragico e comico nello stesso tempo; no espanhol: 1. f. Obra dramática con rasgos de comedia y de tragedia. 2. f. Designación que a *La Celestina* dio su autor, Fernando de Rojas, en el siglo XV, la cual fundó un subgénero de obras enteramente dialogadas, aunque irrepresentables por su extensión, en las que intervienen personajes nobles y plebeyos, se mezclan pasiones elevadas y viles, y alternan el estilo más refinado con el puramente coloquial.; e, finalmente, no inglês: Tragicomedy: a play or a story that is both sad and funny.²⁰⁶

Como se pode perceber, a maioria das definições restringem-se a apontar a mistura entre os gêneros trágico e cômico ou entre acontecimentos ou histórias trágicas/tristes ao lado das felizes, com exceção da segunda definição dada pelo dicionário francês, na qual é acrescido o caráter romanesco da ação tragicômica (e o *Cid* é o exemplo por excelência!), e também a segunda concepção da palavra apresentada no dicionário espanhol, em que é ressaltada a extensão das peças, os personagens, as paixões e o estilo. Evidentemente não se pode esperar de uma definição dicionarística uma profundidade teórica, no entanto, ela nos serve como parâmetro para percebermos o que ficou sedimentado entre as culturas ou qual o sentido imediato que nos vem à mente ao falarmos de tragicomédia. Não queremos tampouco

²⁰⁵ Para além da influência italiana, já comentada por nós, sabe-se que o fim do século XVI e início do século XVII é considerado o “século de ouro espanhol”. O próprio *Cid* é prova da influência espanhola na França. Biet nos explica que nos anos 30 a Espanha estava na moda: a língua espanhola era praticada em toda a Europa desde o final do século XVI, usava-se o bigode à espanhola, a *commedia* passa a ser conhecida pela corte desde a chegada, na corte francesa, da infanta espanhola Ana da Áustria. Havia algum desdém pela irregularidade do teatro espanhol e paradoxalmente uma atração incomparável, visível nas assíduas frequentações às representações. (2009, p. 235-236) . Quanto ao teatro inglês, se por um lado ele é adaptado na França apenas no início do século XVIII, por Voltaire, Biet afirma que “é bem certo que trupes inglesas passaram por Paris e Rouen no início do século XVII, que a corte as viu, o jovem Louis XIII à frente dela, e que o teatro deste tempo, em especial normando, aparece como extremamente próximo das temáticas elisabetanas e dos efeitos violentos shakespearianos.” [il est tout aussi certain que des troupes anglaises sont passés par Paris et Rouen au début du XVIIe siècle, que la cour les a vues, le jeune Louis XIII en tête, et que le théâtre de ce temps, en particulier normand, apparaît comme fort proche des thématiques élisabéthaines et des effets violents shakespeariens. (BIET, 2009, p. 25)]

²⁰⁶ As definições foram retiradas respectivamente dos dicionários: *Houaiss* da língua portuguesa (versão eletrônica); *Le Petit Robert* de la langue française (versão eletrônica); *RAE* Real Academia Española (versão eletrônica); *Dizionario della lingua italiana Zanichelli*, Bologna: Tipografia Babina, 2003, p. 874; e *Longman Dictionary of Contemporary English*, Pearson Education Limited, 2003, p. 1763.

negar que a tragicomédia seja a junção destes elementos. Mas poderia ela ser definida apenas por esse aspecto? Em caso afirmativo, toda junção de trágico e cômico seria necessariamente tragicômica? Ou seja, só nesse gênero estaria a mistura?

Passamos então à nossa segunda razão para a discussão da tragicomédia: o fato de trabalharmos a tragédia grega e a francesa em paralelo e de estarmos cientes que esse “gênero intermediário” ou aglomerador não se apresentava como categoria na Grécia antiga. No início deste capítulo, porém, descrevemos como a mistura entre o riso e a dor fazia parte da discussão dos gregos, o que já responderia a nossa última questão levantada no parágrafo acima de forma negativa. Nossa segunda questão, quanto à mescla dos dois gêneros ficaria, no entanto, sem resposta, pois não possuímos tal classificação no mundo antigo. Poderíamos, ao invés de respondê-la, suscitar um outro questionamento, que nos levará diretamente à nossa terceira razão: qual é o limite para o trágico e para o cômico?

O Cid é considerado por muitos como uma tragicomédia (como se viu na definição do *Petit Robert*); outros a consideram como uma tragédia; e alguns, ainda, simplesmente se isentam de optar por uma classificação.²⁰⁷ Cremos que não se trata de escolhas aleatórias. A história da peça é marcada pela mudança de gêneros, efetivada pelo próprio autor.

Se refizermos o percurso traçado por Georges Couton, teremos a seguinte cronologia: a tragicomédia *Le Cid* foi impressa pela primeira vez no dia 23 de março de 1637 e reimpressa sem nenhuma alteração até 1648. Nessas primeiras edições, o casamento entre Ximena e Rodrigo, que fôra alvo de críticas durante a famosa *Querelle du Cid*, aparecia como final feliz. Com o intuito de modificar o desfecho da peça, mal recebido pelos críticos, e também de torná-la mais regular aos olhos dos mesmos, Corneille transforma, em 1648, a sua tragicomédia em tragédia e faz com que o casamento no final da peça fique em suspenso. Na edição de 1660, o texto é revisto pelo autor, algumas modificações importantes relativas a Ximena são feitas, é mantida a classificação de tragédia e são, ainda, acrescentados os três *Discours* e os *Examens*, elaborados pelo autor durante o período em que esteve distante da cena literária.²⁰⁸ A edição de 1660 toma então seu aspecto definitivo. Assim, em 1682, uma

²⁰⁷ Esses exemplos são respectivamente das três edições impressas que consultamos: Classiques Larousse (1959), Classiques Garnier (com explicações de Georges Couton em notas sobre as mudanças realizadas pelo autor) (2003) e Libro [s.d.].

²⁰⁸ Depois do fracasso com *Pertharite*, em 1651, Corneille afasta-se da cena teatral e a ela retorna apenas em 1659 com *Oedipe*. Em 1660, ele realiza uma edição completa de suas obras; nesta, cada peça é seguida por um *Examen*, a partir do qual ele analisa as suas escolhas dramáticas, e pelos *Trois discours sur le poème dramatique*, textos teóricos que se constituem como um tratado. Não se sabe, porém, quando teria surgido o projeto dos *Discours*. Conjectura-se que, com o aparecimento da obra de D’Aubignac, Corneille tenha querido expressar-se, pois ele nunca considerou que os *Sentiments de l’Académie sur le Cid* tivessem finalizado o debate sobre o *Cid*. Teria silenciado em consideração à Richelieu. Em seus *Discours* ele refuta a Academia e mostra-se em

nova edição sairá sem nenhuma alteração por parte de Pierre Corneille, mantendo a classificação de tragédia. As modificações póstumas serão realizadas pelas novas adaptações da peça. Há, assim, quatro estados principais do texto nas edições de 1637, 1648, 1660 e 1682. Entre essas edições outras são postas em circulação, para atender à demanda normal do público; nessas, porém, Corneille não realizou alterações.

Optaremos por seguir a classificação de tragédia proposta pelo autor para *Le Cid*. Antes, todavia, entendamos um pouco sobre a tragicomédia francesa, analisada *a posteriori* por alguns teóricos. Tentaremos responder a derradeira questão colocada por nós quanto aos limites do trágico e do cômico ao longo deste capítulo.

Alguns apontamentos sobre o tragicômico

Cabe-nos dizer, a despeito de isso ser um pouco óbvio, que a escolha dos teóricos ora citados é totalmente arbitrária. Como se sabe, uma pesquisa não é um caminho já traçado, sobre o qual andamos em linha reta até o fim. Encontramos alguns textos, enquanto outros permanecem completamente encobertos, até que por suas veredas um dia passemos para com eles dialogarmos. Esses encontros fortuitos que tivemos são também de pouca data. Não nos sentimos à vontade, diante disso, nem para exaltar nem para desqualificar o trabalho de anos, do qual conhecemos apenas uma pequena parte. O que propomos, assim, é uma leitura interpretativa de trechos conceituais de Christian Biet, Hélène Merlin-Kajman e Georges Forestier sobre a tragicomédia, com o objetivo de ampliar o que uma simples definição de dicionário poderia nos trazer sobre o termo.

Começemos por Biet:

Poder-se-ia por conseguinte afirmar que a tragicomédia, muito praticada nos anos 1630, é antes uma espécie de cruzamento entre a tragédia e a comédia que não segue precisamente os dogmas aristotélicos e se dirige a um público ávido por invenções. As intrigas supõem que os heróis principais sejam de posição elevada, mas permitem ainda que se misturem todas as origens sociais; a ação passa-se em lugares diversos; um grande espaço é deixado ao acaso e à aventura, de modo que as fábulas possam

desacordo com a opinião de d'Aubignac acerca do seu teatro. A edição de 1660, com as peças, os *Examens* e os *Discours* é a que corresponde ao olhar definitivo do poeta sobre a sua obra. A organização feita por ele, baseada nos três volumes da obra, coloca o primeiro *Discours* antecedendo *Mélite*, o segundo antes de *Le Cid*, e o último anterior à *Rodogune*. Os discursos são seguidos de todos os *Examens* das peças contidos no volume, diferentemente do que acontece na maioria das edições atuais, em que cada peça vem antecedida pelo seu *Examen*. Depois de seu fracasso com *Suréna* em 1674, Corneille põe fim à sua carreira. Ele morrerá dez anos mais tarde, em 1684, com quase oitenta anos. (CORNEILLE, 2003, p. 3-5)

parecer descontínuas, emprestando do romance da época o heroísmo, o lirismo e a fascinação pela complexidade.²⁰⁹

O primeiro ponto levantado pelo autor é o da mistura, portanto, bem semelhante à definição dos antigos e ao que temos dicionarizado. Quanto aos ditos “dogmas aristotélicos”, não podemos saber com certeza a quais o estudioso faz referência, mesmo porque muito do que de Aristóteles foi tomado como dogma é ainda discutido, como o próprio efeito, *katharsis*, causado pela tragédia, e as paixões suscitadas por ela, terror e piedade.

É curioso, no entanto, que ele nos fale de um “público ávido por invenções”, pois, de acordo com Conesa, como discutimos em nosso primeiro capítulo, não era a originalidade o grande atrativo para o público da época. Haveria um grupo à parte, dentro do grande contingente que não ansiava por novidades? Se assim for, esse é mais um motivo para que o *Cid* não seja considerado facilmente uma tragicomédia, pois seu sucesso não ficou restrito a uma minoria e continuou a ser representado mesmo depois da decadência desse gênero.

Quanto aos “lugares diversos”, sentimos ecoar a regra da unidade de espaço, não determinada por Aristóteles. Esta, de fato, não é respeitada em *Le Cid*. No entanto, muitas tragédias igualmente não a obedeceram e nem por isso deixaram de ser tragédias. “Acaso e aventuras” parecem-nos não estar muito distantes de peripécias e reconhecimentos, tão bem aceitos no gênero trágico. Esta fascinação pela complexidade, Aristóteles manifesta em sua *Poética* (1452a 17) ao apontar os tipos de tragédia. Para o filósofo grego, a tragédia complexa é aquela que utiliza de peripécia e reconhecimento.

Ao falar de descontinuidade, Biet provavelmente faz alusão à falta de encadeamento das cenas. Este não era, mais uma vez, um quesito fundamental para Corneille. Antes, ele o considerava como um “embelezamento”, alegando não ter encontrado também em Aristóteles nenhuma regra a respeito.²¹⁰

O lirismo, ou o caráter “romanesco”, referido também pelo *Petit Robert*, pode-nos fazer pensar se Corneille não seria, de fato, um romântico *avant la lettre*. O dramaturgo, porém, em seu primeiro *Discours*, dirá “(...) no *Cid* mesmo, que é indiscutivelmente a peça mais repleta de amor que fiz, o dever do nascimento e o cuidado da honra o conduzem sobre

²⁰⁹ On pourrait donc affirmer que la tragi-comédie, très pratiquée dans les années 1630, est plutôt une sorte de croisement entre la tragédie et la comédie qui ne suit pas précisément les dogmes aristotéliens et s’adresse à un public friand d’inventions. Les intrigues supposent que les héros principaux soient de rang élevé, mais permettent encore qu’on y mélange toutes les origines sociales; l’action se passe dans des lieux divers; une grande place est laissée au hasard et à l’aventure, si bien que les fables peuvent paraître discontinues, empruntant au roman de l’époque l’héroïsme, le lyrisme et la fascination pour la complexité. (BIET, 1997, p. 45)

²¹⁰ Cf. *Au Lecteur*, texto presente no segundo volume da primeira edição coletiva de 1648.

todas as ternuras que ele inspira aos amantes que nele faço falar²¹¹” Os encontros e desencontros amorosos não são, para o poeta, a base de sua dramaturgia e estão também presentes nos antigos, em sua opinião.

Assim, se as características propostas por Biet abarcam, de algum modo, as tragicomédias dos contemporâneos de Corneille, para *Le Cid* elas podem ser refutadas, muitas vezes, pelas próprias concepções do poeta acerca de seu texto.

Em um trabalho posterior a este, Biet propõe uma nova conceituação para a tragicomédia que nos pareceu interessante ser mencionada, dada a comparação que faz entre o gênero e o estilo barroco, igualmente incômodo para a literatura francesa.

Objeto dos debates teóricos, cavalo de Troia dos Regulares, a tragicomédia permanece contudo um objeto genérico aparentemente inapreensível, e que o é tanto mais que, como a etimologia da palavra “barroco”, a tragicomédia é esta “pedra irregular” que denota perfeitamente a narração de Sestiane e que se pode resumir esquematicamente pela falta de unidade de tempo e de lugar, pela pouca unidade de ação, pelas tonalidades misturadas, pelos perigos, por pessoas dramáticas de posição elevada, um final feliz...²¹²

Se é a tragicomédia a “pedra irregular”, o que faremos de todas as tragédias que não se encaixam nas regras mencionadas por Biet? Serão todas elas tragicômicas? Que tipo de pedra será a tragédia? Pierre Corneille demonstra, no seu projeto e na criação da peça *Clitandre*, a segunda peça de seu repertório, como a regularidade pode ser gratuita e empobrecedora por ela mesma.

Uma viagem que fiz a Paris, para ver o sucesso de *Mélite*, ensinou-me que ela não estava nas vinte e quatro horas: era a única regra que se conhecia naquele tempo. Entendi que aqueles do mesmo ofício criticavam-na pelos poucos efeitos e pelo estilo que era demasiado familiar. Para justificá-la contra esta censura, por uma espécie de bravata, e mostrar que este tipo de peças continha as verdadeiras belezas do teatro, empreendi uma regular (ou seja, nas suas vinte e quatro horas), cheia de incidentes, e de um estilo mais elevado, mas que não valia nada; na qual tive pleno êxito. O estilo é verdadeiramente mais forte que o da outra; mas é tudo o que nela se pode encontrar de suportável.²¹³

²¹¹ (...) dans le *Cid* même, qui est sans contredit la pièce la plus remplie d’amour que j’aie faite, le devoir de la naissance et le soin de l’honneur l’emportent sur toutes les tendresses qu’il inspire aux amants que j’y fais parler. (CORNEILLE, 2003, p. 18)

²¹² Objet des débats théoriques, cheval de Troie des Réguliers, la tragi-comédie reste toutefois un objet générique apparemment insaisissable, et qui l’est d’autant plus que, comme l’étymologie du mot ‘baroque’, la tragi-comédie est cette ‘perle irrégulière’ que dénote parfaitement le récit de Sestiane et que l’on peut résumer schématiquement: pas d’unité de temps, pas d’unité de lieu, peu d’unité d’action, des tonalités mêlées, des périls, un personnel de rang élevé, une fin heureuse... (BIET, 2009, p. 122-123)

²¹³ Un voyage que je fis à Paris pour voir le succès de *Mélite*, m’apprit qu’elle n’était pas dans les vingt et quatre heures: c’était l’unique règle que l’on connût en ce temps-là. J’entendis que ceux du métier la blâmaient de peu d’effets, et de ce que le style en était trop familier. Pour la justifier contre cette censure par une espèce de bravade, et montrer que ce genre de pièces avait les vraies beautés de théâtre, j’entrepris d’en faire une régulière (c’est-à-dire dans ses vingt et quatre heures), pleine d’incidentes, et d’un style plus élevé, mais qui ne vaudrait

Corneille ironiza aqueles que se preocupavam em preservar critérios normativos e estilos e não conseguiam ver as reais belezas de uma peça. De acordo com Couton, não se sabe como foi a acolhida de *Clitandre* por parte do público; a peça parece não ter sido representada. Por outro lado, o sucesso de *Mélite* fôra surpreendente, a despeito de todas as controvérsias.²¹⁴

Mas voltemos às definições. É interessante notarmos como a segunda que propomos, também de Biet, finaliza-se com reticências ou, no francês, com os “points de suspension”; deixa-se em evidência a dificuldade de cercear este gênero híbrido. Sobre os “perigos” mencionados pelo autor, falaremos mais adiante, ou melhor, veremos como Corneille, na verdade, ironicamente, admite-os como parte da tragédia. As demais características apresentadas retomam as três regras de espaço, tempo e ação; a questão da posição dos personagens; do final feliz... Todas elas podem ser lidas sob pontos de vista divergentes.

A grande tirada de Biet, para nós, talvez esteja nas “tonalidades misturadas”. De fato, em qualquer gênero poderíamos encontrar a mistura, mas quando pensamos em termos de tonalidade, na composição das cores mesmo, temos, por exemplo, branco e vermelho, originando o rosa. E podemos nos perguntar: que tipo de rosa teríamos no *Cid*, “choque” ou “bebê”? Guardemos conosco a questão.

Merlin-Kajman levanta outro ponto não colocado por Biet ao tratar da tragicomédia: o do espaço público e privado.

E, no entanto, por um lado, o *Cid* é muito mais seriamente e literalmente que nenhuma outra uma tragicomédia, articulando entre elas a esfera privada da comédia e a esfera pública dos interesses e as dignidades de Estado. O privado não é mais um segredo que se repele, que se condena, um segredo cuja falta de conformidade com as normas corre o risco de corromper a vida comum.²¹⁵

Não é preciso destacar como a tragédia grega abre as janelas e portões do palácio de Agamemnon, Édipo e Medeia para que vejamos o que se abate sobre os governantes no íntimo de seus lares; a julgar pelo que Corneille fala acerca do papel dos reis nas peças e pela função do monarca em *Le Cid*, o Estado não parece ser uma das prioridades do mesmo nesta.

rien du tout; en quoi je réussis parfaitement. Le style en est véritablement plus fort que celui de l'autre; mais c'est tout ce qu'on y peut trouver de supportable. (CORNEILLE, 2003, p. 173)

²¹⁴ CORNEILLE, 2003, p. 162.

²¹⁵ Et pourtant, en un sens, *Le Cid* est bien, plus sérieusement et littéralement que nulle autre une tragi-comédie, articulando entre elles la sphère privée de la comédie et la sphère publique des intérêts et des dignités d'Etat. Le privé n'est plus un secret que l'on refoule, que l'on condamne, un secret dont le manque de conformité aux normes risque d'empoisonner la vie commune. (MERLIN-KAJMAN, 2001, p. 60)

Um rei, um herdeiro da coroa, um governador de província, e geralmente um homem de autoridade, pode aparecer no teatro de três maneiras: como um rei, como um homem e como um juiz (...) Ele aparece enfim como juiz apenas quando é introduzido sem nenhum interesse pelo seu Estado ou por sua pessoa, ou por suas afeições, mas somente para regular aquele dos outros, como neste poema [*Clitandre*] e em *Le Cid*; e não se pode negar que nesta última postura ele ocupa consideravelmente mal a dignidade de um tão grande título.²¹⁶

Assumindo, na visão de Corneille, o papel de juiz, as duas outras instâncias, da vida particular e pública, não estariam em jogo para o rei.²¹⁷ Há, entretanto, que se desconfiar do ponto de vista do poeta ou, ao menos, considerar que outros personagens, além do soberano, interessam-se pelas questões de Estado e podem apontar para essa mistura entre os dois campos. Cumpre-nos todavia pensar se este seria um privilégio da tragicomédia ou se tanto no gênero trágico quanto no cômico não encontraríamos também as mesmas cores, ora diluídas, ora mais intensas.

A concepção de Forestier, última a considerarmos nesta parte, parecer-nos-á deslocada, já que o autor opta pela denominação de tragédia ao invés de tragicomédia, para o *Cid*.

Dizendo de outro modo, se a peça de Corneille pôde ser rebatizada como tragédia onze anos após a sua criação, é que, por um lado, “a querela do *Cid*” paradoxalmente a teria legitimado como uma obra que se situava em referência ao tipo regular, e que, por outro lado, e na teoria e na prática, o gênero do tragicômico tivesse se alterado ao ponto de ser percebido como uma variante de final feliz da tragédia.²¹⁸

É estranha a observação de Forestier no sentido de que a *Querelle* tenha de algum modo legitimado *Le Cid* como uma peça de tipo regular. Não apenas os oponentes de Corneille fizeram questão de mostrar a irregularidade da mesma, como o próprio autor disse ser este o texto em que se permitiu as maiores irregularidades. A referência a um tipo regular pode também ser questionada, já que a regularidade, na maioria das vezes, está fadada a ser um ideal.

²¹⁶ “(...) un roi, un héritier de la couronne, un gouverneur de province, et généralement un homme d’autorité, peut paraître sur le théâtre en trois façons: comme roi, comme homme et comme juge (...) Il ne paraît enfin que comme juge quand il est introduit sans aucun intérêt pour son Etat ni pour sa personne, ni pour ses affections, mais seulement pour régler celui des autres, comme dans ce poème [*Clitandre*] et dans *Le Cid*; et on ne peut désavouer qu’en cette dernière posture il remplit assez mal la dignité d’un si grand titre (...). (CORNEILLE, 1993, p. 174)

²¹⁷ Poderíamos considerar, ainda, que o rei é apresentado como uma figura de Corneille na peça. O fato de ele conciliar riso e trágico é um espelhamento do que Corneille faz como autor. Para tanto, deve-se levar em conta que o essencial para o juiz/poeta não é decidir ou julgar (isso é tarefa do crítico), mas harmonizar, fundir, criar algo novo a partir do material bruto.

²¹⁸ Autrement dit, si la pièce de Corneille put être rebaptisée tragédie onze ans après sa création, c’est que, d’une part, la ‘querelle du *Cid*’ l’avait paradoxalement légitimée comme une œuvre qui se situait en référence au genre régulier, et que, d’autre part, et dans la théorie et dans la pratique, le genre de la tragi-comédie s’était dénaturé au point d’être perçu comme une variante à fin heureuse de la tragédie. (FORESTIER, 2003, p. 15)

Quanto à alteração que teria sofrido o gênero tragicômico até ser percebido como uma variante de final feliz da tragédia – nesse ponto recordamo-nos do final jubilatório de *Eumênides* de Ésquilo – perguntaríamos, primeiramente, se não fôra o inverso que se teria dado, já que a tragédia, desde a Grécia, comportava o cômico desconhecendo, entretanto, a “classificação híbrida”; e se a admissão de novas nomenclaturas serve para abarcar o que se torna inclassificável, questionaríamos, ainda, até que ponto a mudança teórica seria um norte para a prática. Mesmo em peças explicitamente modificadas, como fôra *Le Cid*, a teoria não é um manual a ser seguido, antes, cabe a ela seguir a literatura.

Forestier, após apresentar algumas definições sobre a tragédia, chega à conclusão de que a representação do desregramento e suas consequências seria o que de comum há entre elas; a dramatização de um conflito fundado em paixões contraditórias caracterizaria as tragédias da metade do século XVI até *Bérénice*, de Racine.²¹⁹

De acordo com o que temos defendido até aqui, a presença de paixões contraditórias é mais antiga que o século XVI. Além disso, ainda que por uma tentativa de generalização, que é o que a Teoria busca fazer, gostaríamos, em nossa análise, dado o seu caráter mais pontual, de realçar a convivência de paixões antagônicas, porém, sem descartar os elementos da tragédia: seus personagens e suas ações. Essa análise será feita em nosso terceiro capítulo.

Quanto aos limites para o cômico e o trágico, chamamos à cena Vladimir Propp, o qual, ao estudar a comicidade e o riso, nos esclarece:

[os] vícios e defeitos levados à dimensão de paixões funestas, ao contrário, não são objeto da comédia, mas da tragédia. Por sinal, o limite nem sempre é nítido. Dom Juan representado por Molière como sendo cômico morre tragicamente. A linha divisória entre a viciosidade que constitui o nó da tragédia e os defeitos, que são possíveis na comédia, não pode ser estabelecida logicamente: quem o decide é o talento e a sensibilidade do escritor. Uma mesma propriedade pode se tornar cômica se for ampliada moderadamente. Se, ao contrário, for levada à dimensão do vício, tornar-se-á trágica.²²⁰

Forestier, após apresentar algumas definições sobre a tragédia, chega à conclusão de que a representação do desregramento e suas consequências seria o que de comum há entre elas; a dramatização de um conflito fundado em paixões contraditórias caracterizaria as tragédias da metade do século XVI até *Bérénice*, de Racine²²¹.

²¹⁹ FORESTIER, 2003, p. 3-5.

²²⁰ PROPP, 1992, p. 135.

²²¹ FORESTIER, 2003, p. 3-5.

Propp, ao descrever a personagem cômica, nos parece estar consonante com a ideia de que faz parte da condição humana a oscilação, a qual ele enxerga a partir de dois polos: positivo e negativo:

(...) a personagem cômica positiva ou o caráter cômico positivo são possíveis. Para resolver esta questão é preciso ter em mente que na vida não existem pessoas absolutamente negativas nem pessoas absolutamente positivas. Mesmo nos criminosos inveterados pode haver escondidos, no fundo, embriões de humanidade e vice-versa: pessoas completamente corretas despertam em nós uma antipatia instintiva, especialmente se elas têm tendência a dar lições de moral.²²²

Já deixamos claro que tomamos a condição humana pelo viés da oscilação, ou talvez melhor dizendo, da conciliação entre paixões antagônicas como característica do trágico. Assim sendo, optamos por acatar a classificação oferecida por Corneille e, tendo dado voz aos nossos contemporâneos sobre a compreensão que obtiveram da tragicomédia e da tragédia a partir de seus estudos, ouviremos por ora o poeta de Rouen e, de seu diálogo com Aristóteles, tentaremos traçar a concepção do dramaturgo do que seria a tragédia e a comédia, já que, em seus *Discours*, Corneille não trata da tragicomédia (provavelmente por esta não estar mais na moda à época em que os escrevera).

Acreditamos ser de extrema relevância escutá-lo, não apenas pelo fato de *Le Cid* ser o nosso objeto de estudo, mas porque sua teoria merece ser conhecida. No livro de Monique Borie, *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*, em que alguns textos de teoria teatral são traduzidos, consta uma parte do terceiro *Discours* de Corneille, em que ele versa sobre a verossimilhança e a necessidade, a partir de Aristóteles. Assim, traduzindo alguns outros trechos de sua obra teórica, cremos poder contribuir para a consolidação do estudo acadêmico deste dramaturgo e também teórico em nossas terras ou, quem saber, para incitar outros a se aproximarem dele com essa tarefa.

Diálogos entre Corneille e Aristóteles

Seguindo a ordem cronológica dos *Discours*, disposta por Corneille, encontramos no primeiro, sobre a utilidade e as partes do poema dramático, uma justificativa do autor para dialogar com os antigos.

²²² PROPP, 1992, p. 139.

Mas a nossa desgraça é que Aristóteles, e Horácio depois dele, escreveram tão obscuramente, que necessitam de intérpretes, e que os que quiseram sê-lo, até aqui, frequentemente explicaram-nos enquanto gramáticos ou filósofos. Como estes possuíam mais estudo e especulação que experiência teatral, a leitura deles nos tornou mais doutos, mas não lançou muitas luzes certas para, quanto ao teatro, alcançarmos êxito. Arriscarei algo baseado em cinquenta anos de trabalho para a cena e direi os meus pensamentos muito simplesmente, sem espírito de contestação que me comprometa a sustentá-los, e sem pretender que ninguém renuncie em meu favor àqueles que tiver concebido.²²³

O dramaturgo coloca-se como uma voz de autoridade para falar de Aristóteles e Horácio²²⁴. Como bom retórico, Corneille utiliza-se do forte argumento dos cinquenta anos de conhecimento teatral que possuía, ainda que alegando não desejar adeptos com a reflexão que ora apresentaria. De acordo com o poeta, havia sobre Aristóteles apenas a opinião de gramáticos e filósofos e não daqueles que, de fato, conheciam a arte do teatro; assim, ouvi-lo não era apenas acumular mais uma leitura do texto aristotélico, mas considerar o parecer de quem experiencia o teatro enquanto prática e não apenas teoria.

À busca da definição de tragédia e comédia em Aristóteles, Corneille aponta que a diferença feita pelo estagirita entre ambas está na dignidade dos personagens e nas ações.

(...) porque tudo que ele [Aristóteles] diz [da tragédia] convém também à comédia, e a diferença destas duas espécies de poemas consiste apenas na dignidade dos personagens e das ações que imitam, e não na maneira de imitá-los, nem nas coisas que servem a essa imitação.²²⁵

O autor do *Cid* mostra incômodo quanto à falta de descrição, por parte do filósofo, da maneira pela qual as ações deveriam ser imitadas e, principalmente, a partir de quais ações deveriam ser imitadas. O dramaturgo critica, ainda, o fato de o autor da *Retórica* ter definido a

²²³ Mais notre malheur est qu'Aristote et Horace après lui en ont écrit assez obscurément pour avoir besoin d'interprètes, et que ceux qui leur en vont voulu servir jusques ici ne les ont souvent expliqués qu'en grammairiens ou en philosophes. Comme ils avaient plus d'étude et de spéculation que d'expérience du théâtre, leur lecture nous peut rendre plus doctes, mais non pas nous donner beaucoup de lumières fort sûres pour y réussir. Je hasarderai quelque chose sur cinquante ans de travail pour la scène, et en dirai mes pensées tout simplement, sans esprit de contestation qui m'engage à les soutenir, et sans prétendre que personne renonce en ma faveur celles qu'il en aura conçues. (CORNEILLE, 1993, p. 14)

²²⁴ Charaudeau, em seu artigo, *Ce que communiquer veut dire*, no qual ele discorre a respeito de todo tipo de comunicação, observa que: "mesmo se eu for legitimado no meu direito à palavra, é preciso ainda que eu seja reconhecido como um sujeito competente. Comunicar é, então, obter o direito à palavra." [(...) quand bien même je serais légitimé dans mon droit à la parole, il faut encore que je sois reconnu comme un sujet compétent. Communiquer, c'est donc obtenir le droit à la parole] Este direito, para o analista, é fundado em quatro princípios, sendo o primeiro deles o princípio da alteridade: *Quem sou eu para me dirigir a determinado interlocutor?*

²²⁵ (...) parce que tout ce qu'il [Aristote] en dit [de la tragédie] convient aussi à la comédie, et que la différence de ces deux espèces de poèmes ne consiste qu'en la dignité des personnages, et des actions qu'ils imitent, et non pas en la façon de les imiter, ni aux choses qui servent à cette imitation. (CORNEILLE, 1993, p. 17)

poesia dramática a partir da imitação das ações, limitando-se, todavia, a falar da condição das personagens.

A poesia dramática, segundo ele [Aristóteles], é uma imitação das ações, e ele se detém aqui na condição das pessoas, sem dizer quais devem ser estas ações. Seja como for, esta definição tinha uma relação com o uso de sua época, na qual, na comédia, falavam apenas as pessoas de uma condição muito medíocre; mas não é de inteira precisão para a nossa, em que mesmo os reis podem nela entrar, quando suas ações não estão extremamente acima dela.²²⁶

À parte o fato de se esquecer que a comédia grega trazia à cena, a contrapelo de Aristóteles, deuses e políticos ilustres – pensamos n’*As rãs* de Aristófanes – à parte isso, felizmente, Corneille não se contenta com a definição deixada por um filósofo, a ele, o filósofo, impõe-se como autor dramático a respeito da comédia. E quando aquele postula, em sua *Poética*, que ela é a imitação dos caracteres baixos (“A comédia é, como dissemos, uma imitação de caracteres inferiores, não contudo em toda a sua vileza, mas apenas na parte do vício que é ridícula.”, 1449a, 32), o dramaturgo oferece-nos uma informação importante quanto aos personagens cômicos representados em seu tempo: “mesmo os reis podem nela entrar”. Se para as ações há uma imprecisão na conceituação de Aristóteles, para os personagens, um contraste é realçado entre as épocas. Tendo postulado que a existência de personagens elevados não definiria a tragédia do século XVII, Corneille procurará traçar alguns parâmetros para a sua concepção do gênero. Esta se fará do conteúdo que nela pode ser encontrado: perigo de vida (uma das características postuladas para a tragicomédia), perdas de Estado, exílio.

Ainda que haja grandes interesses de Estado num poema, e que o zelo que uma pessoa régia deva ter de sua glória a faça calar a sua paixão, como em *Don Sanche*, se nele não se encontra nenhum perigo de vida, perdas de Estados ou desterro, eu não penso que ele tenha direito de tomar um nome mais elevado que o de comédia.²²⁷

²²⁶ La poésie dramatique, selon lui, est une imitation des actions, et il s’arrête ici à la condition des personnes, sans dire quelles doivent être ces actions. Quoi qu’il en soit, cette définition avait du rapport à l’usage de son temps, où on ne faisait parler dans la comédie que des personnes d’une condition très médiocre; mais elle n’a pas une entière justesse pour le nôtre, où les rois même y peuvent entrer, quand leur actions ne sont point au-dessus d’elle. (CORNEILLE, 1993, p. 18)

²²⁷ Bien qu’il y ait de grands intérêts d’Etat dans un poème, et que le soin qu’une personne royale doit avoir de sa gloire fasse taire sa passion, comme en *Don Sanche*, s’il ne s’y rencontre point de péril de vie, de pertes d’Etats, ou de bannissement, je ne pense pas qu’il ait droit de prendre un nom plus relevé que celui de comédie. (CORNEILLE, 1993, p. 18)

Há que se notar que os conteúdos mencionados fazem com que a tragédia seja vista como mais elevada que a comédia. Na ausência de qualquer deles, a mudança do nome marca essa nuance.

Tateando à procura de uma definição para a tragédia a partir de um paralelo com a comédia, bem à moda antiga, diga-se de passagem, Corneille tentará descrever o que Aristóteles não teria feito: as ações.

A comédia difere então da tragédia nisto: que esta quer como assunto uma ação ilustre, extraordinária, séria: aquela se prende a uma ação comum e alegre; esta pede grandes perigos para os seus heróis: aquela se satisfaz com a inquietude e os descontentamentos daqueles a quem ela concede o primeiro lugar.²²⁸

Não temos ainda definido, de modo claro, quais ações deveriam ser imitadas. Somadas às características apontadas acima, pode-se dizer que, na tragédia, os perigos de vida estariam restritos aos heróis. Nota-se também a necessária presença de um assunto que seja não apenas ilustre e extraordinário como também sério. Mas o que fazer do *Cid*, nomeado desde 1648 como tragédia, se o texto é salpicado de riso e o final é feliz, pelo menos no que promete? Na análise que o autor faz da cena final, ele parece propor uma classificação para esta peça, com vistas, quem sabe, a contemplar essa “variante”, essa “pedra irregular”, em muitos sentidos.

Conheço pessoas de espírito, e os mais doutos na arte poética, que me culpam por ter negligenciado finalizar o *Cid*, e alguns outros de meus poemas, porque neles não concluo precisamente com o casamento dos protagonistas e não os despeço para se casarem na saída do teatro. Ao que é fácil responder que o casamento não é de modo algum uma realização necessária para *a tragédia feliz*, nem mesmo para a comédia. Quanto à primeira, é o perigo de um herói que a constitui, e quando ele dele sai, a ação é terminada. Embora tenha amor, não há necessidade que ele fale em se casar com a sua amada quando a “bienséance” não o permite. (grifos nossos)²²⁹

A fim de manter a classificação de tragédia, o poeta acrescenta o adjetivo “feliz”, não se referindo explicitamente à peça *Le Cid*, mas dando-nos a entender que é a ela que faz alusão, pois se trata de uma resposta a um suposto problema encontrado na peça; Corneille

²²⁸ La comédie diffère donc en cela de la tragédie, que celle-ci veut pour son sujet une action illustre, extraordinaire, sérieuse: celle-là s'arrête à une action commune et enjouée; celle-ci demande de grands périls pour ses héros: celle-là se contente de l'inquiétude et des déplaisirs de ceux à qui elle donne le premier rang. (CORNEILLE, 1993, p. 19)

²²⁹ Je connais des gens d'esprit, et des plus savants en l'art poétique, qui m'imputent d'avoir négligé d'achever *Le Cid*, et quelques autres de mes poèmes, parce que je n'y conclus pas précisément le mariage des premiers acteurs, et que je ne les envoie point marier au sortir du théâtre. A quoi il est aisé de répondre que le mariage n'est point un achèvement nécessaire pour la *tragédie heureuse*, ni même pour la comédie. Quant à la première, c'est le péril d'un héros qui la constitue, et lorsqu'il en est sorti, l'action est terminée. Bien qu'il ait de l'amour, il n'est point besoin qu'il parle d'épouser sa maîtresse quand la bienséance ne le permet pas. (CORNEILLE, 1993, p. 20) (grifos nossos)

ainda justifica o final incerto proposto como possível também à comédia²³⁰, ligando, de algum modo, a *tragédia feliz* a esta. O casamento, clichê máximo do “final feliz”, é, na verdade, o ponto da dessemelhança, visto que em ambas ele não o acata, como seria esperado. Perguntamo-nos: se o cômico pode finalizar não promovendo a ventura de todos e ainda assim comportar risos diversos, a *tragédia feliz*, tendo o seu final mais venturoso que o esperado, mesmo que não considerado de todo concluído, não teria a sua tragicidade nuançada conforme a intensidade de suas cores?

Deixando essa questão como um convite ao terceiro capítulo, prossigamos no diálogo entre o poeta de Rouen e o filósofo de Estagira. Voltando-se uma vez mais para as ações, Corneille não faz mais que repetir Aristóteles, sem nada acrescentar ao que aquele deixara sem muitas explicações.

A comédia e a tragédia assemelham-se ainda na ação que elas escolhem para imitar, que deve ter uma justa grandeza, ou seja, que não deve ser nem tão pequena, a ponto de escapar à vista como um átomo, nem tão vasta, que confunda a memória do ouvinte e extravie sua imaginação. É assim que Aristóteles explica esta condição do poema e acrescenta que para ser de uma justa grandeza deve ter um início, um meio, e um fim. Estes termos são tão generosos, que parecem não significar nada; mas ao entendê-los bem, excluem as ações momentâneas que não têm de modo algum estas três partes.²³¹

A ação a ser imitada, qualquer que seja ela, deve ter início, meio e fim. Lembremo-nos ainda que, para Corneille, ela deve ser também ilustre, extraordinária e séria. Detemo-nos

²³⁰ De fato, no *Examen* de sua primeira comédia, *Mélite*, Corneille critica a necessidade do casamento apenas para atender a um costume da época: “(...) este casamento é tão pouco aparente, que é fácil ver que ele é proposto apenas para satisfazer o costume daquele tempo, que era de casar todos que fossem introduzidos em cena. Parece mesmo que o personagem de Philandre, que sai com um sentimento ridículo do qual não se teme o efeito, não esteja de modo algum acabado, e que lhe seria preciso uma prima de Mélite ou uma irmã de Eraste para reuni-lo aos demais. Mas desde aquele tempo eu não me submetia completamente a esta moda, e me contentava em ver a estabilidade de seu espírito sem cuidar de desposá-lo com outra mulher.” [[c]e mariage a si peu d'apparence, qu'il est aisé de voir qu'on ne le propose que pour satisfaire à la coutume de ce temps-là, qui était de marier tout ce qu'on introduisait sur scène. Il semble même que le personnage de Philandre, qui part avec un ressentiment ridicule dont on ne craint pas l'effet, ne soit point achevé, et qu'il lui fallait quelque cousine de Mélite ou quelque sœur d'Eraste pour le réunir avec les autres. Mais dès lors je ne m'assujettissais pas tout à fait à cette mode, et je me contentai de faire voir l'assiette de son esprit sans prendre soin de le pourvoir d'une autre femme. (CORNEILLE, 1993, p. 86)] Recordemos (ou apresentemos, para aqueles que desconhecem a peça) os pares amorosos formados no início do drama: Mélite e Eraste, Philandre e Chloris. Ao apresentar Tirsis, seu amigo, a Mélite, sua amada, Eraste vê que ele se apaixona por ela. Tentando frustrar essa paixão, Eraste escreve, no nome de Mélite, uma carta a Philandre, dizendo-se apaixonada por este. Iludido por ela, Philandre começa a sonhar com Mélite. Desfeito todo engano, teremos no final da peça o casamento de Mélite e Tirsis e de Chloris, irmã deste, com Eraste. Tendo tão rapidamente abandonado sua amada por outra, que nem mesmo conhecia, Philandre fica só ao final.

²³¹ La comédie et la tragédie se ressemblent encore en ce que l'action qu'elles choisissent pour imiter *doit avoir une juste grandeur*, c'est-à-dire *qu'elle ne doit être, ni si petite qu'elle échappe à la vue comme un atome, ni si vaste qu'elle confonde la mémoire de l'auditeur et égare son imagination*. C'est ainsi qu'Aristote explique cette condition du poème, et ajoute que *pour être d'une juste grandeur, elle doit avoir un commencement, un milieu, et une fin*. Ces termes sont si généreux, qu'ils semblent ne signifier rien; mais à les bien entendre, ils excluent les actions momentanées qui n'ont point ces trois parties. (CORNEILLE, 1993, p. 21)

mais uma vez nesta última característica, já que ao contrastar os dois gêneros, a “seriedade” e a “felicidade” parecem sempre estar em questão.

É suficiente o que falamos do assunto da comédia e das condições que lhe são necessárias. Sobre a verossimilhança falarei em outro lugar; há, além disso, os acontecimentos que devem sempre ser felizes, o que não é uma obrigação da tragédia, na qual podemos escolher fazer uma mudança da felicidade em desgraça ou da desgraça em felicidade.²³²

É curioso como Corneille consente que a tragédia não tenha a obrigação de ter acontecimentos felizes (acontecimentos, e não finais, é preciso atentarmos para isso!). Dizer que não tem obrigação de tê-los ao invés de negá-los é deixar implícito que eles podem estar presentes nela. O autor acrescenta ainda o fato de que se pode passar da desgraça à felicidade, ou seja, mais uma vez um parêntese dentro da classificação tragédia, a *tragédia feliz* ou de final feliz. cremos, entretanto, que essa passagem, seja ela da desgraça à felicidade ou da felicidade à desgraça, não é tão linear quanto parece, ao menos no *Cid*. Há oscilações a todo momento. Mais do que isso, há felicidade e desgraça convivendo lado a lado.

Sem nos determos nesse assunto, o qual, já anunciamos, será discutido no capítulo seguinte, passemos do primeiro para o segundo *Discours*, no qual Corneille fala sobre o meio de tratar a verossimilhança e o necessário.

Tendo colocado em questão o modo como Aristóteles fala das ações a serem imitadas, por reafirmar que não as explicita, e também dos personagens, por diferenciá-los dos antigos, o dramaturgo desconfia também dos efeitos causados pela tragédia. Especialmente ao se referir ao *Cid*, tenta enxergar os elementos do horror e da piedade, mas não sabe de que modo o drama pode purgar o público presente.

Eles [Rodrigo e Ximena] caem na infelicidade devido a esta fraqueza humana, à qual nós somos suscetíveis como eles; a desgraça deles causa piedade, isso é constante, e custou muitas lágrimas aos espectadores para que a contestássemos. Esta piedade deve nos dar um temor de cair em desgraça parecida e purgar em nós este amor exagerado que causa o infortúnio do casal e faz-nos lamentá-lo; mas não sei se ela nos dá, nem se ela o purga; e tenho muito medo de que o raciocínio de Aristóteles sobre este ponto seja apenas uma bonita ideia, que não produza jamais o seu efeito, na verdade.²³³

²³² C'est assez de parler du sujet de la comédie, et des conditions qui lui sont nécessaires. La vraisemblance en est une dont je parlerai en un autre lieu; il y a de plus, que les événements en doivent toujours être heureux, ce que n'est pas une obligation de la tragédie, où nous avons le choix de faire un changement de bonheur en malheur, ou de malheur en bonheur. (CORNEILLE, 1993, p. 22)

²³³ Ils [Rodrigue e Chimène] tombent dans l'infélicité par cette faiblesse humaine dont nous sommes capables comme eux; leur malheur fait pitié, cela est constant, et il en a coûté assez de larmes aux spectateurs pour ne le point contester. Cette pitié nous doit donner une crainte de tomber dans un pareil malheur, et purger en nous ce trop d'amour qui cause leur infortune et nous les fait plaindre; mais je ne sais pas si elle nous la donne, ni si elle

De nossa parte, cremos que o amor sempre pode causar temor pelos seus reveses. Mas talvez Corneille não acredite completamente nisso, já que o ponto da purgação parece estar justamente no temor pelo acontecimento de uma desgraça parecida e não na de mesma proporção daquela que está sendo encenada.²³⁴ Por outro lado, o amor exagerado pode funcionar como um atrativo e deixar de ser indesejado e muito menos expurgado, para ser almejado por parte da plateia. Poderíamos considerar as lágrimas, nesse sentido, mais como a exteriorização do desejo da identificação do que da piedade?

Corneille prossegue o seu *Discours* ainda procurando diferenciar tragédia e comédia. Colocará o problema da temporalidade quando se busca a verossimilhança e voltará às duas características que extrai de Aristóteles, ações e personagens, sem evoluir muito no raciocínio acerca delas, a não ser acrescentando as trapaças, típicas da comédia. Queremos realçar, entretanto, um outro ponto levantado pelo poeta neste fragmento e mencionado por nós em nossa curta explanação sobre a tragicomédia: o da relação entre o universo público e privado.

Não penso que, na comédia, o poeta tenha esta liberdade de apressar a sua ação pela necessidade de reduzi-la à unidade de tempo. Aristóteles quer que todas as ações nela colocadas sejam verossímeis, e não acrescenta de forma alguma esta palavra: *ou nécessaires*, como para a tragédia. Também a diferença é bastante grande entre as ações de uma e de outra. As da comédia provêm de pessoas comuns, e consistem apenas em intrigas de amor e trapaças, que se desenvolvem tão facilmente num dia, que muito frequentemente, em Plauto e Terêncio, o tempo da duração delas excede de pouco o da representação; mas *na tragédia os negócios públicos são misturados geralmente aos interesses particulares das pessoas ilustres que nela aparecem*; há as batalhas, as tomadas das cidades, os grandes perigos, as revoluções de Estados; e tudo isso dificilmente combina com a prontidão que a regra nos obriga a realizar o que se passa sobre a cena. (grifos nossos)²³⁵

le purge, et j'ai bien peur que le raisonnement d'Aristote sur ce point ne soit qu'une belle idée, qui n'ait jamais son effet dans la vérité. (CORNEILLE, 1993, p. 36)

²³⁴ Ao se referir a outros personagens de suas peças, ele exemplifica: “O ouvinte pode ter compaixão por Antiochus, por Nicomède, por Héraclius; mas, se nela ele permanece, e não teme poder cair em uma desgraça parecida, ele não será curado de nenhuma paixão.” [L'auditeur peut avoir de la commisération pour Antiochus, pour Nicomède, pour Héraclius; mais s'il en demeure là, et qu'il ne puisse craindre de tomber dans un pareil malheur, il ne guérira d'aucune passion. (CORNEILLE, 1993, p. 37)]

²³⁵ Je ne pense pas que dans la comédie le poète ait cette liberté de presser son action, par la nécessité de la réduire dans l'unité de jour. Aristote veut que toutes les actions qu'il y fait entrer soient vraisemblables, et n'ajoute point ce mot: *ou nécessaires*, comme pour la tragédie. Aussi la différence est assez grande entre les actions de l'une et celles de l'autre. Celles de la comédie partent de personnes communes, et ne consistent qu'en intrigues d'amour et en fourberies, qui se développent si aisément en un jour, qu'assez souvent, chez Plaute et chez Térénce, le temps de leur durée excède à peine celui de leur représentation; mais dans la tragédie les affaires publiques sont mêlées d'ordinaire avec les intérêts particuliers des personnes illustres qu'on y fait paraître; il y entre des batailles, des prises de villes, de grands périls, des révolutions d'Etats; et tout cela va malaisément avec la promptitude que la règle nous oblige de donner à ce qui se passe sur la scène. (CORNEILLE, 1993, p. 56)

Corneille considera como parte do trágico e não do tragicômico a mistura entre os interesses particulares e públicos das pessoas ilustres. Se as pessoas ilustres a que faz referência forem apenas os reis e princesas, cremos poder considerar a personagem da Infanta sob este aspecto, já que seu amor por Rodrigo encontra-se misturado ao interesse de vê-lo como conquistador e dominador de reinos. Se a celebridade dos personagens estiver também em seus heróis, Rodrigo é exemplo daquele que irá com gosto lutar pela nação tendo como interesse maior o reencontro com Ximena ao final de um ano de serviços prestados ao Estado.

Finalmente gostaríamos de salientar no fragmento citado a obrigatoriedade das regras, que se coloca como obstáculo para que a tragédia (tão múltipla em suas ações, como talvez só se esperasse de uma tragicomédia!) se realize. O dramaturgo procura adequar algumas de suas peças a elas, mas sabe perder com isso. Em seu terceiro *Discours* em que discorre sobre as famosas três unidades, ele destaca o caráter limitador das mesmas.

É fácil aos especuladores serem severos; mas se quisessem realizar dez ou doze poemas desta natureza para o público, eles talvez alargariam as regras ainda mais do que eu o faço, tão cedo quanto reconhecessem pela experiência quanto constrangimento traz a sua exatidão, e quão belas coisas ela bane do nosso teatro.²³⁶

Dirigindo-se com ironia àqueles que se prestam a criticar, mas que desconhecem a escrita dramática e as condições de representação, Corneille não apenas se pronuncia como uma voz de autoridade sobre o assunto quanto os desafia a fazer melhor do que ele conseguira realizar até então com o seu teatro.

Não sei de outro modo conciliar as regras antigas com as aprovações modernas. Não duvido de maneira alguma que seja fácil encontrar melhores meios, e estarei completamente pronto a segui-los, quando tiverem os *colocado em prática* tão ditosamente quanto se viram os meus ali estabelecidos.²³⁷ (grifos nossos)

Se Corneille começa seus *Discours* dizendo não estar em busca de adeptos e legitimando-se discretamente ao citar os anos de dedicação ao teatro, ele os finaliza cheio de

²³⁶ Il est facile aux spéculatifs d'être sévères; mais s'ils voulaient donner dix ou douze poèmes de cette nature au public, ils élargiraient peut-être les règles encore plus que je ne fais, sitôt qu'ils auraient reconnu par l'expérience quelle contrainte apporte leur exactitude, et combien de belles choses elle bannit de notre théâtre. (CORNEILLE, 1993, p. 69)

²³⁷ Je ne sais point mieux accorder les règles anciennes avec les agréments modernes. Je ne doute point qu'il ne soit aisé d'en trouver de meilleurs moyens, et je serai tout prêt de les suivre lorsqu'on les aura mis en pratique aussi heureusement qu'on y a vu les miens. (CORNEILLE, 1993, p. 69)

si, fiando-se na prática²³⁸, bem realizada graças à sua capacidade em conciliar, por seus meios, as exigências antigas com o gosto de seus contemporâneos.

Teoria, uma nova criação

Ao teorizar sobre seus textos, Corneille realiza o esforço de distanciar-se dos mesmos. Tarefa, entendemos, louvável pela autocrítica relativa ao que foi produzido e pelo diálogo que procura estabelecer com os pensadores de seu tempo e do passado.

Porém, ao largar a pena do dramaturgo e tomar a posição do teórico, Corneille cairá, como os demais, nas mesmas armadilhas criticadas por ele: procurará encaixar textos singulares em definições generalizadas, forjando assim uma concepção de tragédia e de comédia que não é adequável a todas as suas peças, pois ao fazê-la certamente não pensou em detalhes que a teoria achará por bem contemplar. O que queremos dizer é que as definições de Corneille para a tragédia são também ideais para as suas próprias tragédias. Quem sabe a leitura do *Cid* nos revele isso mais claramente. Vamos a ela!

²³⁸ Na nota de número 165 a esse trecho, Couton explica que “os leitores de 1660 aproximavam sem dificuldade estas palavras do título de Aubignac, *La Pratique du théâtre*, 1657. Corneille dá a entender muito claramente que um título semelhante está deslocado na pluma de um teórico que pouco escreveu para o teatro e sobretudo sem sucessos. Estas últimas linhas eram a sua flecha do Parto.” [Les lecteurs de 1660 rapprochaient sans peine ces mots du titre de d’Aubignac, la *Pratique du théâtre*, 1657. Corneille fait entendre fort clairement qu’un titre pareil est déplacé sous la plume d’un théoricien, qui a peu écrit pour le théâtre et surtout sans succès. Ces dernières lignes étaient sa flèche du Parthe. (CORNEILLE, 1993, p. 1114)]

CAPÍTULO III: Dos personagens e suas ações

Como se considerou no capítulo anterior que eram estes os dois fatores para a discussão da tragédia, a partir dos quais Corneille dialoga com Aristóteles, levando-se em conta, ainda, os efeitos produzidos no público, nossa análise far-se-á nestas duas direções.

A Teoria da Literatura escrita pelo texto literário

Temos até aqui defendido o caráter híbrido das paixões por meio de alguns teóricos. Gostaríamos, antes de identificarmos esta característica nos personagens e nas ações da peça *Le Cid*, mostrar como a própria literatura teoriza, de algum modo, acerca do tema.

Acreditamos não ser exagerado pretendermos fazer uma defesa do estudo da literatura a partir da própria literatura. Antoine Compagnon, no primeiro capítulo de seu livro, *O demônio da Teoria*, afirma que o objeto do qual essa ciência se ocupa são os discursos sobre a literatura²³⁹. Deste modo, o autor não considera como Teoria da Literatura o que faziam Platão e Aristóteles na *República* e na *Poética*, “pois a prática que queriam codificar – de acordo com Compagnon – não era o estudo literário, ou a pesquisa literária, mas a literatura em si mesma.”²⁴⁰

Acreditamos, entretanto, que, ao selecionarem determinadas obras de seu tempo e depreenderem delas categorias gerais, tais como os gêneros, as formas, os modos e as figuras, Platão, e talvez principalmente Aristóteles, com seu tratado, a *Poética*, criava mecanismos de análise para as obras literárias. A função prescritiva que a sua obra irá ganhar é certamente posterior à sua época.

De acordo com Aguiar e Silva, essa tendência normativa parece ter se iniciado no século XVIII, período em que

[o] crítico setecentista propunha-se a avaliar, à luz dos preceitos de Aristóteles, Horácio, Boileau e outros teorizadores, as virtudes e os defeitos de uma obra literária, realizando portanto um tipo de crítica dedutiva que se fundava num corpo de regras intangíveis, no respeito dos modelos e no conceito de um belo intemporal.²⁴¹

O julgamento das obras literárias a partir das poéticas não condizia com o objetivo primeiro das mesmas, segundo nos explica também Berretini, no prefácio à *Arte Poética*, do conhecido teórico francês do século XVII: “Como a poética de Aristóteles, a de Boileau é,

²³⁹ COMPAGNON, 2006, p. 20.

²⁴⁰ COMPAGNON, 2006, p. 19.

²⁴¹ AGUIAR E SILVA, 1968, p. 441-442.

pois, uma reflexão sobre as obras-primas anteriores, e não um código com leis a serem seguidas pelos renomados autores que já então haviam composto suas imortais criações”.²⁴²

Questionamos, portanto, a afirmação feita por Compagnon, acima mencionada, na qual o autor não apenas admite a *Poética* e a *República* como uma codificação da literatura, como também nega o caráter teórico de ambas. Essa negação nos parece altamente questionável, na medida em que ela deixa de fora questões fundamentais para dar lugar a uma nova definição de teoria, proposta mais adiante pelo autor francês em sua obra e já mencionada por nós na Introdução deste trabalho. Segundo Compagnon, “[a] teoria, seria, pois, numa primeira abordagem, *a crítica da crítica*, ou a *metacrítica*”²⁴³

Neste salto dado por Compagnon verifica-se que o estudioso admite, a um só tempo, a inexistência do fazer teórico na antiguidade – já que a *Poética* e a *República* são os discursos fundadores a respeito da literatura dos quais possuímos registros, não sendo possível, portanto, uma metacrítica – e, ainda, a impossibilidade de teorização a partir do texto literário. Ambas nos parecem afirmações um pouco apressadas.

O próprio Corneille realiza uma espécie de poética de sua obra, a partir de uma análise minuciosa e interpretativa de suas peças, o que o leva a criar concepções para o trágico e o cômico a partir delas. Ao mesmo tempo ele revê o que havia escrito a partir dos teóricos anteriores, principalmente Aristóteles, realizando, também ele, sua metacrítica.

Em atitude muito mais modesta, gostaríamos de assinalar que nossa interpretação parte do que, em Corneille²⁴⁴, especialmente em *Le Cid*, consideramos uma formulação teórica. Acreditamos que a ideia do riso no trágico pode ser depreendida do texto em estudo. Escutemos Dom Diogo, em plena praça pública (cena V ato III), ansioso por encontrar o filho, desaparecido após o duelo com o conde:

Jamais podemos fruir perfeição na ventura:
E ao lance mais feliz tristeza se mistura;
Algum anseio sempre acompanha os eventos,
Que faz por perturbar nossos contentamentos.

Jamais nous ne goûtons de parfaite allégresse:
Nos plus heureux succès sont mêlés de tristesse;
Toujours quelques soucis en ces événements
Troublent la pureté de nos contentements.

²⁴² BOILEAU, 1979, p. 8.

²⁴³ COMPAGNON, 2006, p. 21.

²⁴⁴ É convidativa uma nova pesquisa por toda a obra do autor, e não apenas em *Le Cid*, no sentido de recolher não somente os trechos em que prazer e dor, alegria e tristeza se misturam – pois isso facilmente se faria por alguma ferramenta computacional – mas de analisá-los enquanto *topos* do trágico em Corneille. Iremos nos deter na peça escolhida, dados os limites da dissertação, porém, citamos dois trechos de *Horace* a título de demonstrarmos a viabilidade de um futuro projeto: [Velho Horace]: “Os nossos prazeres mais doces não vão de modo algum sem tristeza.” (v. 1408) [Tulle se dirigindo ao velho Horace]: “É o efeito virtuoso da vossa experiência. /Muitos dada a longa idade aprenderam como vós/que a desgraça sucede à felicidade mais doce.” (vv.1460-1462). [“Nos plaisirs les plus doux ne vont point sans tristesse.” (v. 1408) [C’est l’effet vertueux de votre expérience./Beaucoup par un long âge ont appris comme vous/Que le malheur succède au bonheur le plus doux. (vv.1460-1462)]]

Em meio ao regozijo está a angustiar-me o seio;
Nado na exultação e tremo de receio.
CORNEILLE, [s.d.], p. 63.

Au milieu du bonheur mon âme en sent l'atteinte:
Je nage dans la joie, et je tremble de crainte.
(vv.1001-1006)

Neste trecho, o poeta evidencia a presença da mistura como uma constante: “*jamais* podemos fruir perfeição na ventura” – é o que nos declara no primeiro verso. Temos, nos quatro primeiros acima citados, o que Maingueneau²⁴⁵ denomina uma sentença, a qual, de acordo com o autor, demanda uma interpretação genérica e polifônica.

A utilização do presente genérico, como podemos perceber em *podemos, se mistura, acompanha*, nos ajuda a identificar uma certa universalidade que ela busca impor. Por essência uma sentença se impõe universalmente. O caráter polifônico está no fato de que, aquele que a exprime, o enunciador, nos reenvia a um *on*²⁴⁶ e não a um *je*. Apenas a partir do quinto verso mencionado percebemos que o enunciador está implicado na enunciação, aplicando a sentença à sua própria situação: singularidade na universalidade.

Se as caracterizamos por universais, as sentenças de Corneille não poderiam ser consideradas como tais, devido o caráter inédito e imemorial que possuem. As *sentenças inaugurais* apenas parecem ser atestadas quando, na verdade, elas são inventadas pelo personagem que está em cena. Apresentando-se como algo já existente, o que ela faz é prescrever a sua repetição ilimitada e a possibilidade de que entre, de fato, em uma lista de sentenças atestadas. O seu caráter lapidar, dada a repetição que ela porta em si, é que nos faz tomá-la como uma máxima a ser analisada, como um pressuposto teórico, se não ainda pelo público/leitor que a ela aderirá, já admitido pelo autor.

Aporias interiores

O Cid: triunfante e dilacerado

Não é difícil visualizar Rodrigo exultante ao pronunciar as últimas palavras que fecham a cena I, ato V. Sem muito esforço poderemos escutá-lo, aos brados, desafiar povos

²⁴⁵ 1992, p. 14.

²⁴⁶ Pronome impessoal, no francês, conjugado na terceira pessoa do singular. Sobre a função do *on* e o papel do enunciador na sentença, temos a seguinte proposição de Maingueneau: “Reencontra-se aqui a duplicidade central de qualquer sentença: de um mesmo movimento o enunciador produz uma asserção da qual ele não é o fiador e que ele assume indiretamente, não enquanto enunciador mas como membro da comunidade que supõe o *on*; em contrapartida, é como enunciador que ele define a sua relação modal à essa sentença.” [On retrouve ici la duplicité centrale de toute sentence: d’un même mouvement l’énonciateur produit une assertion dont il n’est pas le garant et qu’il assume indirectement, non en tant qu’énonciateur mais en tant que membre de la communauté que suppose le *on*; en revanche, c’est en tant qu’énonciateur qu’il définit son rapport modal à cette sentence.” (1992, p. 16-17)]

inimigos para que estes se unam contra ele, a fim de lutarem. Assegura-lhes, entretanto, antes mesmo que estes respondam ao seu chamado, que mesmo unidos não poderão vencê-lo, pois fracos são diante da força que a partir de então o move, a saber, “uma esperança tão doce”.

D. Rodrigo
 Há um inimigo a quem, ora, a lei não imponha?
 Navarreses, surgi, Mouros e Castelhanos,
 Tudo o que a Espanha tem de valores ufanos,
 Por combater a mão dest’arte encorajada!
 Sim, formai, todos vós, unidos, uma armada,
 Vosso esforço juntai contra esperanças tais:
 Para a aura lhes romper, todos vós não bastais.²⁴⁷
 CORNEILLE, [s.d.], p. 79.

D. Rodrigue
 Est-il quelque ennemi qu’à présent je ne dompte?
 Paraissez, Navarrais, Maures et Castellans,
 Et tout ce que l’Espagne a nourri de vaillants;
 Pour combattre une main de la sorte animée
 Unissez-vous ensemble, et faites une armée:
 Joignez tous vos efforts contre un espoir si doux;
 Pour en venir à bout, c’est trop peu que de vous.
 (vv. 1558-1564).

O desafio lançado ao vento – já que Ximena havia deixado a cena e Rodrigo falava apenas para o público diante de si – e imaginário – visto que os inimigos ali não estavam e nem mesmo se tratava de uma batalha à vista, mas apenas do duelo contra Dom Sancho e os valores que este representava – só reflete exteriormente o estado interior de Rodrigo.

Consideramos para Rodrigo a possibilidade do sentimento (*affectus*) de exultação, de alegria exacerbada. Na definição de Tomás de Aquino temos *exultação* pelos sinais exteriores do prazer interior, que aparecem exteriormente, enquanto a alegria salta para o exterior.²⁴⁸ José Thomaz Brum, sinaliza, entretanto, que “um grande contentamento, uma alegria demasiado intensa abre diante de nós um abismo de paradoxos.”²⁴⁹ O estudioso sustenta a sua assertiva a partir de Agostinho, o qual afirma que a jubilação neste mundo não é completa. Para Brum, “a finitude humana, com suas lacunas, não poderia abrigar um júbilo total, absoluto.”²⁵⁰ Consonantes com esta ideia, acompanhemos a subida de Rodrigo ao instante de êxtase, não deixando de perceber os percalços de dores que irão o acompanhar e sem perdermos de vista que se trata de um momento fugaz.

Pela primeira vez o mancebo usaria seu braço em favor de si mesmo. Pode a sua súbita coragem, despertada pelas palavras de Ximena, ser entendida e a mudança no seu tom de voz, mais facilmente escutada, se considerarmos as duas motivações anteriores a esta que incitaram o guerreiro à luta, tão diferentes das de agora.

A primeira disputa contra o pai de Ximena é fruto da desavença entre os pais de ambos. Por mais que Dom Diogo quisesse estender sua vingança a Rodrigo, o “nós”

²⁴⁷ CORNEILLE, [s.d.], p. 79.

²⁴⁸ (2005, p. 383)

²⁴⁹ BRUM In: KANGUSSU, 2008, p. 57-58.

²⁵⁰ 2008, p. 58.

pronunciado por aquele só inclui o jovem na medida em que era ele o digno filho que responderia de modo digno a um digno pai.

Vinga-te a ti e a mim

Prova, de um pai como eu, ser digno filho afim.

No opróbrio em que hoje quis a sorte que me extinga,

Vou deplorá-la. Vai, corre, e a ambos nós, nos vinga!²⁵¹

CORNEILLE, [s.d.], p. 35.

Venge-moi, venge-toi;

Montre-toi digne fils d'un père tel que moi

Accablé des malheurs où le destin me range,

Je vais les déplorer: va, cours, vole, et nous venge.
(vv. 287-290).

Ao vingar o pai, Rodrigo vingaria a si mesmo. Tão digno quanto o pai deveria ser o filho. Para buscar a adesão de Rodrigo, Dom Diogo usa de retórica, na figura da gradação: vai, corre, vinga-nos! Finalmente, o “nós” se inclui na ampliação do “eu”.

A honra, herança paterna a se preservar, era uma motivação externa – um código de sociedade. Este valor remonta aos trágicos e épicos da cultura grega. Trata-se da *timé* (honra) e do *hýbrisma* (ultraje). Estes dois conceitos são desencadeadores de ações trágicas. Pela *timé* vai-se a guerra, pelo *hýbrisma* mata-se. Citamos dois exemplos, ambos de tragédias: “A acreditar no que tu dizes, foi Zeus que te ditou este oráculo em que se ordenava a Orestes que vingasse a morte do pai, sem atender em nada ao respeito (*timàs*) devido à mãe!”. (*Eumênides*, de Ésquilo, v. 624). Quanto ao segundo valor, temos: “Mata-me então, irmão, para que o não faça nenhum argivo à filha de Agamemnon, tomando-a como objeto de ultraje (*hýbrisma*). (*Orestes*, de Eurípides, v. 1038)²⁵²

No monólogo da cena VI, ato I, em meio à hesitação vivenciada entre a virtude cortesã e o amor, podemos ver o estado de espírito em que se encontrava o jovem e o que ele previa para si ao optar pela honra: parado e abatido previa a morte²⁵³; triste, ele crê que o seu mal não terá fim²⁵⁴; sob um poder tirano, vislumbra a morte dos seus prazeres e a infelicidade²⁵⁵. Ao se decidir pela honra e ao obedecer à vontade do pai, Rodrigo considera-se morto: “A

²⁵¹ CORNEILLE, [s.d.], p. 35.

²⁵² Vejamos a concepção de *timás* exposta por Aristóteles em sua *Ética à Nicômaco* 1148a: Alguns desejos e prazeres pertencem à classe das coisas nobilitantes e boas de um modo geral [...], como por exemplo a riqueza, o proveito, a vitória e as honrarias (*timái*). Com referência a todos os objetos [...] as pessoas não são censuráveis por se deixarem atrair por eles, por desejá-los e amá-los, e sim por os desejarem e amarem de certa maneira, ou seja, excessivamente.

²⁵³ Je demeure immobile et mon âme abattue/Cède au coup qui me tue. (vv. 295-296)

²⁵⁴ Réduit au triste choix ou de trahir ma flamme./Ou de vivre en infâme./Des deux côtés mon mal est infini. (vv. 305-307)

²⁵⁵ Noble et dure contrainte, aimable tyrannie./Tous mes plaisirs sont morts, ou ma gloire ternie./L'un me rend malheureux, l'autre indigne du jour. (vv. 313-315)

amada, não; a um pai me devo e à sua defesa; Que eu morra em tal combate, ou morra de tristeza.”²⁵⁶

Contraste-se a absoluta prostração de Rodrigo com a alegria de Dom Diogo, quando este reencontra o filho vencedor após o duelo com o conde: “Exulto, exulto sem limite! O fôlego retomo a fim de mais louvar-te.”²⁵⁷ – é o que lhe diz o pai orgulhoso de seu sangue. No original, percebemos que enquanto Dom Diogo toma fôlego para elogiar, Rodrigo suspira de tristeza.

Enquanto Rodrigo lamenta a perda de sua amada, Dom Diogo festeja a glória do rebento: “Meu filho, orgulho meu, que a velhice me assiste,/Toca o cabelo branco a que a honra restituíste.”²⁵⁸ Os sentimentos, contudo, não se identificam. Dom Diogo não pode sentir a tristeza do filho, pois não ama, e Rodrigo não pode partilhar da alegria do pai, ainda que a vitória venha de suas próprias mãos, justamente por amar. Situação complexa e difícil, assinalada já por Aristóteles, em suas teorizações na *Retórica das paixões*:

(...) com efeito, para as pessoas que amam, as coisas não parecem ser as mesmas que para aquelas que odeiam, nem, para os dominados pela cólera, as mesmas que para os tranqüilos; mas elas são ou totalmente diferentes ou de importância diferente e aquele que odeia tem por certo o contrário, e, para o que tem aspirações e esperança, se o que via acontecer é agradável, parece-lhe que isso acontecerá e será bom, mas para o indiferente e para o descontente parece o contrário.²⁵⁹

Não coincidindo os seus desejos com aqueles do pai, Rodrigo pedirá a Dom Diogo que o deixe satisfazer a si mesmo: “Mas em vosso prazer não tenhais ciúme enfim/ De agora, por meu turno, eu contentar-me a mim.”²⁶⁰ E diz ainda, nos versos 1049-1052:

Por vos vingar me armei contra o que amava, e a palma	Mon bras, pour vous venger, armé contre ma flamme,
De um lance triunfal privou-me de minha alma.	Par ce coup glorieux m’a privé de mon âme;
Nada mais me digais; por vós tudo perdi;	Ne me dites plus rien; pour vous j’ai tout perdu:
O que a meu pai devia, hoje lho restituí.	Ce que je vous devais, je vous l’ai bien rendu.

CORNEILLE, [s.d.], p. 64.

²⁵⁶ CORNEILLE, [s.d.], p. 36. Je dois tout à mon père avant qu’à ma maîtresse:/Que je meure au combat, ou meure de tristesse. (vv. 343- 344)

²⁵⁷ CORNEILLE, [s.d.], p. 63. Ne mêle point de soupirs à ma joie;/Laisse-moi prendre haleine afin de te louer. (vv. 1026-1027)

²⁵⁸ CORNEILLE, [s.d.], p. 64. Appui de ma veillesse, et comble de mon heur,/Touche ces cheveux blancs à qui tu rends l’honneur.(vv. 1035-1036)

²⁵⁹ Aristóteles. *Retórica*, 137b 28 – 1378a5

²⁶⁰ CORNEILLE, [s.d.], p. 64. Mais parmi vos plaisirs ne soyez point jaloux/Si je m’ose à mon tour satisfaire après vous. (vv. 1043-1044)

Porém não será desta vez que o rapaz terá a sua vontade atendida. Além de ser tomado por um braço pronto a fazer vingança, braço este que pelo golpe da espada separa também sua alma de seu corpo, Rodrigo está diante de uma dívida impossível de ser quitada, a saber, aquela entre pais e filhos. Surge então uma nova sugestão de Dom Diogo. Faz-se necessário que o filho lute pelo bem do país: “Não é tempo ainda, não, de buscar o trespasso; Teu rei e teu país precisam de teu braço.”²⁶¹ A segunda batalha de Rodrigo será, portanto, também motivada por algo exterior a ele. Se, na vingança contra o conde, Rodrigo revive o que um dia fôra o pai, na batalha contra os mouros, ele se colocaria à altura do guerreiro que fôra o conde. É o que podemos ouvir na voz de Dom Diogo, ao incentivar o filho: “Vai, lança-te ao combate, e mostra ao rei de sobra,/ Que o que perdeu no conde, em ti ele o recobra.”²⁶² Rodrigo já havia afirmado que tudo perdera, mas Dom Diogo insiste em que há ainda muito que se ganhar. Essa lógica do perde e ganha é cômica, na medida em que pensamos que há diferença entre as pessoas e situações. Que grande consolo para Rodrigo!²⁶³

Diante das duas disputas, em que respondera a intentos outros que não os seus, Rodrigo se apresenta para o terceiro desafio novamente em atitude de submissão. Obediente, o guerreiro não apenas atende àqueles que o convocam para lutar, mas preza por lhes dar o que dele esperam. Ao tentar se despedir de Ximena, ele diz acatar “as leis” estabelecidas por ela e se oferece como libação pelos ressentimentos causados a esta sua amada: “O imutável amor que a *vossas leis* me prende,/ Antes do mortal golpe homenagem *vos rende*.”²⁶⁴ E ainda: “Eu corro a esse feliz momento/ Que há de satisfazer *vosso ressentimento*.”²⁶⁵ (grifos nossos) Na resposta dada a Ximena acerca da sua fraqueza diante do novo adversário, Rodrigo revela-se como alguém despido de vontade própria.

Ao meu suplício corro, eu não corro ao combate.
 (...)
 Meu brio é o mesmo, mas, braços não tenho mais
 Para ainda conservar o que não aprovais,
 Sim, e esta noite já mortal me houvera sido,
 Se só por minha causa houvesse eu combatido.

Je cours à mon supplice, et non pas au combat;
 (...)
 J'ai toujours même cœur, mais je n'ai point de bras
 Quand il faut conserver ce qui ne vous plaît pas;
 Et déjà cette nuit m'aurait été mortelle
 Si j'eusse combattu pour ma seule querelle;

²⁶¹ CORNEILLE, [s.d.], p. 65. Il n'est pas temps encor de chercher le trespas:/Ton prince et ton pays ont besoin de ton bras. (vv. 1071-1072)

²⁶² *Ibid. Idem*. Viens, suis-moi, va combattre, et montrer à ton roi/Que ce qu'il perd au Comte il le recouvre en toi. (vv. 1099-1100)

²⁶³ A troca injusta faz-nos lembrar a ironia do itabirano Drummond ao fazer sua confidência: “Tive ouro, tive gado tive fazendas/Hoje sou funcionário público.” E como o cômico não poderia estar dissociado do trágico, o poeta finaliza dizendo: “Itabira é apenas uma fotografia na parede./ Mas como dói!” (1995, p. 135)

²⁶⁴ *Ibid. Idem*. Cet immuable amour qui sous vos lois m'engage. /N'ose accepter ma mort sans vous en faire hommage. (vv. 1469-1470) Variação presente na edição de 1637-1664: Mon amour vous le doit, et mon cœur qui soupire/ N'ose sans votre aveu sortir de votre empire.

²⁶⁵ *Ibid. Idem*. Je cours à ces heureux moments/Qui vont livrer ma vie à vos ressentiments. (vv. 1471-1472)

Mas por meu rei lutanto, o seu povo, e o país,
Em defender-me mal, atraioá-lo não quis.
Não é esse ânimo meu de tão odiosa laia
CORNEILLE, [s.d.], p. 77.

Mais défendant mon roi, son peuple et mon pays,
A me défendre mal je les aurais trahis
Mon esprit généreux ne hait pas tant la vie.
(vv. 1480, 1483-1489).

Rodrigo encontra-se dilacerado: coração, braço e todo ser em descompasso. Pelo pai, pelo país, pela amada. O Cid se apresenta a todo tempo como escravo da vontade alheia. Estamos tão habituados a ver o grande herói que talvez não nos apercebemos de que a manipulação do filho, do guerreiro e do amado, como um brinquedo, é trágica e também cômica. Nas famosas estâncias, não há indecisão, por parte de Rodrigo, apenas aceitação de um código de conduta esperado; na guerra contra os mouros o jovem é incitado pelo pai à peleja; na luta por Ximena contra Sancho, quer abandonar-se à suposta vontade da donzela...

Sem dúvida há vícios em que a alma instala-se profundamente com tudo o que ela carrega em si de potência fecundante, e que ela provoca, vivificados, num círculo inconstante de transfigurações. Estes são defeitos trágicos. Mas o defeito que tornar-no-á cômicos é, pelo contrário, aquele que nos vem de fora como um quadro completamente pronto no qual nós nos inserimos.²⁶⁶

Nos dois primeiros desafios, Rodrigo enquadra-se à moldura a ele designada. Quanto ao terceiro, a “doce esperança”, pronunciada pelos lábios de Ximena, é então a sua sentença de liberdade. O duelo entre ele e Dom Sancho far-se-á não mais para satisfazer o desejo de vingança da amada, mas em nome do amor que ele nutria por ela.

Finalmente o amor vence a honra – de Ximena, que se declara; de Rodrigo que aceita vencer. É de se esperar que, movido por aquele sentimento e livre do peso deste, a tristeza de Rodrigo cedesse à alegria.

O triunfo de Rodrigo neste ato é, entretanto, a ruína – bem dito: ruína social – de Ximena. Se do movimento retilíneo ou mesmo estagnado de Rodrigo (lembremo-nos que ele já se considerava morto mesmo antes de seu duelo com o conde) irrompe a firme decisão de lutar, Ximena oscilante sustenta com dificuldade o seu lugar de poder até dele decair. Vamos acompanhá-los do início ao fim desta cena.

A segunda visita de Rodrigo a Ximena, na casa enlutada, possui algumas particularidades a serem observadas. Ainda que esta não seja tão surpreendente quanto a

²⁶⁶ Sans doute il y a des vices où l'âme s'installe profondément avec tout ce qu'elle porte en elle de puissance fécondante, et qu'elle entraîne, vivifiés, dans un cercle mouvant de transfigurations. Ceux-là sont des vices tragiques. Mais le vice qui nous rendra comiques est au contraire celui qu'on nous apporte du dehors comme un cadre tout fait où nous nous insérons. (BERGSON, 1975, p. 11)

primeira,²⁶⁷ visto ser a repetição de um mesmo ato, é, entretanto, embaraçosa para Ximena e para o público. Em ambas (cena IV, ato III e cena I, ato V) o mancebo oferece-se como sacrifício a ser imolado em troca da vida do pai da amada. Estamos de acordo com Doubrovsky quando este afirma:

Perguntou-se frequentemente o que Rodrigo buscava ao apresentar assim a sua espada a Ximena: é preciso responder bem simplesmente: morrer. Pois, considerando a perspectiva particular da ética aristocrática e a plena adesão de Ximena a ela, da qual Rodrigo não duvida sequer um instante, é preciso atentar para o fato que, oferecendo-se a Ximena para matá-lo, *ele corre o risco real que ela o faça*. E é precisamente esse risco mortal que distingue aqui o desafio da chantagem.²⁶⁸

Na primeira visita, depois do *hélas!* de Ximena, que não recebe da ama resposta alguma sobre a presença de Rodrigo na casa, há uma mudança no tratamento do jovem em direção à sua amada de “vous” para “tu”, certamente indicando uma modificação do tom na conversação, que se torna mais intimista; a presença da espada ensanguentada é chocante e audaciosa, mas não poderíamos ver alguma ternura neste *ma Chimène*, deixado em suspenso?; a convocação é para o ódio, por meio do objeto causador da morte do pai, mas o resultado proposto pelo duelista é a unidade por meio da mistura do sangue das duas famílias; o apelo não nos parece apenas à beleza de Ximena (vv.884-892), como quer Doubrovsky²⁶⁹, pois Ximena ela mesma reconhece que a glória de Rodrigo realçava ainda mais a sua escolha; finalmente, se há duelo há também um duo²⁷⁰ entre os versos 987-990, com a ressalva de Ximena nos versos 975-979 e também em 997 do caráter inoportuno daquela visita.

²⁶⁷ Conferir nosso artigo: “O riso no trágico: A confiança revelada de Ximena.” In: *Tradução e Recriação*, 2010, p. 253-265.

²⁶⁸ On s’est souvent demandé ce que Rodrigue cherchait en présentant ainsi son épée à Chimène;; il faut répondre tout simplement: à mourir. Car, étant donné la perspective particulière de l’éthique aristocratique et la pleine adhésion de Chimène à celle-ci, dont Rodrigue ne doute pas un instant, il faut réaliser qu’en offrant ainsi à Chimène de le tuer, *il prend le risque réel qu’elle le fasse*. Et c’est précisément ce risque mortel qui distingue ici le défi du chantage. (DOUBROVSKY, 1963, p. 108)

²⁶⁹ Em sua origem, com efeito, ‘o amor’, em Corneille, é mais que atração do ‘mérito’ mútuo: nós vimos desde as primeiras linhas de *Mélite*, que ele é, na sua essência, desejo, em seu princípio de atração dos *corpos*. Ele é projeto de possessão total do ser amado. [A l’origine, en effet, ‘l’amour’, chez Corneille, est bien autre chose que l’attrait du ‘mérite’ mutuel: nous l’avons vu dès les premières lignes de *Mélite*, il est, dans son essence, *désir*, dans son principe attirance des *corps*. Il est projet de possession totale de l’être aimé. (DOUBROVSKY, 1963, p. 101)] Ao dizer que o amor é “mais que atração do mérito mútuo”, estamos de acordo com o autor em que ele seja, sim, corpo, mas não negamos que seja também coração. Admitimos que, para o amor, o movimento é muitas das vezes de possessão, mas também de renúncia. Parece-nos rígida a visão de mestre e escravo que Doubrovsky extrai de Hegel, na medida em que Rodrigo seria a todo tempo, e seguindo a gradação do teórico francês, o mestre, o herói, o próprio Deus (!), enquanto Ximena se tornaria a escrava da paixão por excelência.

²⁷⁰ É Doubrovsky quem defende opinião contrária a esta: “É tempo de descobrir que Rodrigo e Ximena não são Romeu e Julieta, e que o encontro da varanda é bem mais exatamente o inverso, e o lirismo cornelianos desemboca não no *duo*, mas no duelo dos amantes.” [Il est temps de découvrir que Rodrigue et Chimène ne sont pas Roméo et Juliette, et que la rencontre du balcon: elle est même exactement l’inverse, et le lyrisme cornélien débouche non sur le *duo*, mais sur le *duel* des amants. (1963, p. 108)] A nosso ver, a concordância das vozes é

Ao despedir-se de Rodrigo ela já havia lhe feito um pedido: “Vai-te, não mostres mais à minha dor infinda,/ O que devo perder quanto tanto amo ainda.”²⁷¹ Aparecer, portanto, uma segunda vez era não apenas dar prova de não tê-la escutado, como também expô-la uma vez mais à dor que a afligia. Além do conflito interno, Ximena sabia do problema externo, social, que essa visita poderia lhe trazer, a saber, a perda da sua honra. É, pois, diante disto, que no primeiro encontro ela o adverte a não mais repetir esse ato: “Não hei de, à detração, dar ainda outra licença,/Que a de ter tolerado, aqui, a tua presença;/De atacar-me a virtude é não dar-lhe ocasião.”²⁷² Contudo, ocorre que, se uma segunda vez houve, as palavras não dizem totalmente a verdade, ou, pelo menos, a intenção exata de quem as fala. Na realidade, Ximena, ainda que relutante, concedeu a licença negada no verso 978. Isto é o que possibilita a cena apontada.

Por sua vez, também contrário às palavras proferidas (vv. 993-994), Rodrigo demonstra não pretender obedecer ao pedido da amada; ele vai, além disso, encontrá-la quando está sozinha em casa, seu ato se agrava. Não é sem razão que ela expressará o seu susto: “Rodrigo, à luz do sol! Que audácia! Cai em ti!/Pões minha honra a perder; retira-te daqui.”²⁷³ O público assusta-se juntamente com Ximena. Na visita anterior, o encontro com Elvira havia preparado a entrada de Rodrigo diante de Ximena. O público estava ciente de que Rodrigo estava à escuta, durante toda a conversa entre as mulheres. Assim, quando ele entra em cena, a ama e a plateia assistem ao desenrolar dos acontecimentos, mas não sem a onisciência dos fatos. Desta segunda vez, por não possuir um seu representante no palco, como fôra Elvira, o público é afetado pelo inesperado da chegada de Rodrigo, como o é Ximena.

Ao susto de Ximena e da plateia, Rodrigo responde com um golpe ainda mais forte: “Senhora, eu vou morrer...”²⁷⁴ Desprevenida, a jovem assustada cede à emoção e apenas faz ecoar para si mesma, em um primeiro momento, a frase inicial dita por Rodrigo: “Quê, vais morrer!”²⁷⁵

perceptível por meio da “*nossa* felicidade ” e da “*nossa* esperança ”, declaradas em resposta às perguntas que ambos se faziam.

²⁷¹ CORNEILLE, [s.d.], p. 72. Va-t'en, ne te montre plus à mon douleur extrême/ Ce qu'il faut que je perde, encore que je l'aime. (vv. 973-974)

²⁷² *Ibid. Idem.* La seule occasion qu'aura la médisance,/C'est de savoir qu'ici j'ai souffert ta présence:/Ne lui donne point lieu d'attaquer ma vertu. (vv. 977-979)

²⁷³ CORNEILLE, [s.d.], p. 77. Quoi! Rodrigue, en plein jour! d'où te vient cette audace?! Va, tu me perds d'honneur, retire-toi, de grâce. (vv. 1465-1466)

²⁷⁴ *Idid. Idem.* Je vais mourir, madame... (v. 1467)

²⁷⁵ *Idid. Idem.* Tu vas mourir! (v. 1471)

A ela não interessam as despedidas e as homenagens que o mancebo diz vir lhe trazer. Os dois versos pronunciados por Rodrigo, após a sua exclamação, parecem dar fôlego a Ximena para a argumentação contrária a esta morte. A frase de início, no entanto, sai ecoando uma vez mais a anterior, “Quê, vais morrer!”. Porém, sem mais hesitar, Ximena lança-lhe dois fortes argumentos, o da vida e o da honra: Rodrigo não deveria temer Dom Sancho; tendo vencido, antes, o conde e os mouros, seria agora muito mais certa a sua vitória. A enamorada é irônica ao se referir a um “ele” que, na verdade, está diante de si: “*Ele*, que não temeu os Mouros, nem meu pai,/ Vai combater Dom Sancho, e em desespero cai? Há ocasiões então em que *teu* brio se abate?”²⁷⁶ (grifos nossos); não devia Rodrigo, ainda, desprezar a glória que obteria com mais um combate. Escutemos a jovem atacar uma vez mais os brios do guerreiro, com o fito de obrigá-lo a se defender: “Nessa fatal cegueira acuda-te a memória,/Que além da vida está em causa a tua glória.”²⁷⁷ Mais uma vez ela ri do guerreiro. Lembremo-nos, entretanto, que se a cegueira é trágica, como o foi para Édipo, ela é também cômica, na medida em que é uma ausência de percepção de si mesmo. E que a cegueira pode estar do outro lado, já que Rodrigo volta como o Cid e não apenas como o enamorado... Em consonância com Barbosa podemos dizer que “os homens trágicos são como galo de rinha, fanfarrões cheios de vaidade e desmedida. Ao mesmo tempo em que riem do inimigo, são reféns do riso dos outros.”²⁷⁸

Já no primeiro argumento de Ximena percebemos o jogo dos contrários que ela cria através da oscilação entre as pessoas do discurso “tu” e “il” para provocar o guerreiro: “Quem *te* tornou tão fraco, ou que é que *o* faz tão forte?”²⁷⁹ (grifos nossos) A donzela considera Rodrigo a um só tempo fraco e forte. Ao se dirigir a ele considera a sua fraqueza, mas, ao compará-lo com Dom Sancho, Rodrigo ganha forças.

O Cid, todavia, se mostra indiferente aos dois argumentos. E essa indiferença pode ser percebida até mesmo pela utilização dos pronomes nesta cena. Rodrigo trata-a por “madame” e faz uso do “vous”, distanciando-se de Ximena, enquanto esta continua tratando-o por “tu”

²⁷⁶ CORNEILLE, [s.d.], p. 77. Celui qui n’a pas craint les Mores, ni mon père,/Va combattre Don Sanche, et déjà se désespère ! Ainsi donc au besoin ton courage s’abat ! (vv. 1477-1479)

²⁷⁷ CORNEILLE, [s.d.], p. 77-78. Don Sancho est si redoutable/ Qu’il donne l’épouvante à ce cœur indomptable? (vv.1473-1474) (...) En cet aveuglement ne perd pas la mémoire/Qu’ainsi que de ta vie il y va de ta gloire. (vv. 1505-1506)

²⁷⁸ 2007, p.257.

²⁷⁹ CORNEILLE, [s.d.], p. 77. Qui t’as rendu si faible? ou qui le rend si fort? (v. 1475)

até o final da cena: [D. Rodrigo] “*Senhora*, vou morrer, e em tais auspícios meus...”/ [Ximena] “Quê, *vais* morrer!”²⁸⁰ (grifos nossos)

Percebemos, ainda, dois pontos fortes na contra-argumentação de Rodrigo. Na primeira, uma sorte de orgulho ressentido do mancebo coloca diante dos olhos de Ximena a escolha feita por ela, a qual se apresenta, nos versos 1493-1496, como uma traição ao jovem.

Vosso ressentimento a mão de um outro endossa. Merecedor não fui de morrer pela vossa. Não há, a repelir os golpes, quem me veja: Maior respeito devo a quem por vós peleja. CORNEILLE,[s.d.], p. 78.	Votre ressentiment choisit la main d'un autre (Je ne méritais pas de mourir de la vôtre): On ne me verra point en repousser les coups; Je dois plus de respect à qui combat pour vous.
---	---

Se Rodrigo fôra reduzido a um braço, Sancho é, nas palavras daquele, a “mão” que Ximena escolheu. Mão que ele deve respeitar...

Em seu segundo argumento, Rodrigo fala da glória que a moça irá alcançar após a sua morte: era ela amada por dois homens e um deles haveria de morrer por sua causa. Ficaria com um destes e a vida do outro vingaria a morte do pai. A ama de Ximena guarda opinião semelhante acerca do destino que lhe está reservado. Quando a moça se mostra infeliz pelo fado que terá, Elvira não vê razão para tal lamento. (vv. 1653-1656):

Por um e outro lado eu vos vejo aliviada: Haveis de ter Rodrigo, ou ver-vos-eis vingada. E malgrado o que arbitre um fado generoso, Ou vos sustenta a glória, ou vos dá um esposo. CORNEILLE, [s.d.], p. 82.	D'un et d'autre côté, je vous vois soulagée: Ou vous avez Rodrigue, ou vous êtes vengée; Et quoi que le destin puisse ordonner de vous, Il vous soutient votre gloire, et vous donne un époux
--	--

Nas palavras de Elvira vemos novamente a lógica do ganho em questão: Sancho entraria no lugar de Rodrigo, assim como Dom Diogo propusera ao filho ocupar o lugar do conde... No trecho acima está em jogo ainda a glória ou o casamento, ambos em pé de igualdade. Mas eles o estariam de fato? Falaremos das pretensões de Ximena mais adiante.

É hora de Rodrigo rir. Ele sabe que deixar-se matar não eliminará a grandeza que cabe ao Cid, antes, fá-la-á ainda maior: “Meu desenlace, assim, sem ser-lhe um empecilho/ Vai realçar ainda mais de minha glória o brilho.”²⁸¹ Sua última fala soa quase como uma ameaça: honra pela honra, ele ainda sairá vencedor. Assim eles, ambos, terão de escolher, amor ou glória. Ela deve escolher primeiro... sabendo que em sua escolha pela honra ele já é vencedor.

²⁸⁰CORNEILLE,[s.d.], p. 77. [D. Rodrigue] Je vais mourir, madame, et vous viens en ce lieu... / [Chimène] Tu vas mourir! (vv. 1467-1471 ss.)

²⁸¹ CORNEILLE,[s.d.], p. 79. Ainsi donc vous verrez ma mort en ce combat,/Loin d'obscurcir ma gloire, en rehausser l'éclat. (vv. 1543-1544)

Como Rodrigo continua irredutível aos argumentos de Ximena, ela se vê obrigada a fazer algo, para que ele pudesse impedir o cumprimento do fado que se desenrolava diante dela: o casamento com Sancho e a morte de seu amado. Ao pedir que Rodrigo a defenda de Dom Sancho, Ximena entrega a Rodrigo o poder de decisão que estava em suas mãos, enquanto ela exigia a vingança do pai.

Interessante é notarmos que Rodrigo poderia ter ido diretamente lutar contra o oponente para ter Ximena para si, sem mesmo passar uma segunda vez pela casa dela. Alcançaria ele o prêmio pela força de seu braço, conservando para a amada a sua honra, já que ela apenas aceitaria o resultado de uma disputa proposta por ela mesma.

Poderíamos, entretanto, objetar que Rodrigo voltara pois precisava se certificar dos sentimentos de Ximena. Mas, se assim fôra, o que revelara ela de novo? Já no primeiro encontro do casal, na cena IV ato III, Ximena havia declarado o seu amor a Rodrigo: “Vai, não te odeio, não.”/[Rodrigo] “É o que deves.”/[Ximena] “Não posso.”²⁸² Ora, não odiar não é sinônimo de amar. Mas Rodrigo parece bem compreender a declaração às avessas de Ximena, pois versos depois ele exclamará: “Ó, milagre de amor!”²⁸³.

Acreditamos, assim, que a volta de Rodrigo à casa de Ximena foi uma maneira de submetê-la ao seu domínio, antes de desposá-la. Ele precisava vencê-la, antes de vencer Dom Sancho.²⁸⁴ Ao comentar o primeiro encontro do casal, Declan Donnellan aponta para a disputa de poder que está em jogo entre o casal.

No começo de uma história de amor, o casal é frequentemente o lugar de um verdadeiro problema de poder entre os dois parceiros. Há um duelo em cada relação, mesmo se é invisível. Quando Ximena e Rodrigo se falam, e isso se passa da mesma maneira com todos os jovens, homens e mulheres, eles lutam pelo poder. (...) Uma das qualidades da cena [cena IV, ato III] reside no fato de ela colocar frente a frente seres humanos que estão em luta uns contra os outros, mas que tentam ao mesmo tempo construir uma relação entre eles.²⁸⁵

A disputa oscila entre a honra a se preservar e o desejo de consumação do amor, ambas as virtudes desejadas pelas duas partes. A luta, o combate, a disputa são essenciais para

²⁸² CORNEILLE, [s.d.], p. 61. [Ximena] Va, je ne te hais point. / [Rodrigo] Tu le dois. / [Chimène] Je ne puis. (v. 963)

²⁸³ *Ibid. Idem.* O miracle d’amour! (v. 985)

²⁸⁴ Nesse aspecto é mais inteligente que Petrucchio, marido de Catarina, de *A megera indomável*. Rodrigo ganha a adesão de Ximena não pela força do seu braço, mas fazendo-a reconhecer que ela também o amava.

²⁸⁵ Au début d’une histoire d’amour, le couple est souvent le lieu d’un véritable problème de pouvoir entre les deux partenaires. Il y a un duel dans chaque relation, même s’il est invisible. Quand Chimène et Rodrigue se parlent, et il se passe la même chose avec tous les jeunes hommes et les jeunes femmes, ils luttent pour le pouvoir. (...) Une des qualités de la scène réside dans le fait qu’elle met en présence des êtres humains qui sont à la fois en lutte les uns contre les autres mais qui essaient en même temps de construire une relation les uns avec les autres. (apud BIET, 2009, p. 189).

a tragédia. As tragédias compunham competições na Grécia antiga, os chamados *ágonas*, jogos.²⁸⁶

No encontro acima mencionado, Ximena admite a vingança de Rodrigo em prol da honradez da família do mancebo, atitude ironicamente criticada por Scudéry.²⁸⁷

Mas descubro, ainda, sentimentos mais cruéis e mais bárbaros, na quarta cena do terceiro ato, que me causam horror. É onde esta donzela (mas antes este monstro), tendo diante de seus olhos Rodrigo ainda completamente coberto de um sangue que devia tão fortemente tocá-la, e preferindo em vez de desculpar-se e de reconhecer a sua falta, ele a autoriza por estes versos: *Porque não debes crer poder minha afeição, /Chegar a arrepender-se de uma justa ação*, ela responde (ó bons modos): *Cumpriste o teu dever, tão só, de homem de bem*.

As palavras podem nos chocar por serem pronunciadas por Ximena, em seguida à morte de seu pai, mas não por tratarem de algo inadmissível para o público da época. O que o trecho demonstra é uma profunda consciência social da posição de Rodrigo e não uma frieza pelo momento de luto ou um ato de bondade frente ao amado.

Ao comentar o monólogo do cavaleiro antes da luta com o conde, Biet evidencia que a opção pela honra era a esperada, pela sociedade, para o jovem aristocrata.

Mas, porque encarna a ética aristocrática, o jovem homem, na verdade, pode escolher apenas seguir a ordem de vingança dada pelo seu pai. É a conclusão à qual conduz este debate interno: o que aparece como uma alternativa não é realmente uma, porque se Rodrigo não se mostra conforme o seu ethos, perde o seu amor ao mesmo tempo que a sua honra.²⁸⁸

Os versos 340 e 341 confirmam a única escolha que o jovem tinha a fazer: “Vamos, meu braço, e a nossa honra salvemos,/Já que é fatal perder minha Ximena.”²⁸⁹ Mais uma vez temos a alusão ao braço. É essa uma metáfora frequente. Portanto, não deixa de ser importante realçarmos que ela evidencia, de algum modo, o dilaceramento pelo qual passa o guerreiro.

²⁸⁶ Quanto à relação entre a disputa e o espetáculo, Barbosa citando Píndaro afirma que “o homem se a assemelha a um galo, que combate para ser, gloriamente, admirado. Nesse sentido – diz a estudiosa – o combate é um espetáculo.” (2009, p. 253).

²⁸⁷ Mais je découvre encore des sentiments plus cruels et plus barbares, dans la quatrième scène du troisième acte, qui me font horreur. C’est où cette fille (mais plutôt ce Monstre) ayant devant ses yeux Rodrigue encor tout couvert d’un sang qui la devait si fort toucher, et entendant qu’au lieu de s’excuser, et de reconnaître sa faute, il l’autorise par ces vers: “Car enfin n’attends pas de mon affection,/Un lâche repentir d’une bonne action,” Elle répond (ó bonnes mœurs: “Tu n’as fait le devoir que dans homme de bien”. (SCUDÉRY In: GASTÉ, 1898, p. 82-83)

²⁸⁸ Mais, parce qu’il incarne l’éthique aristocratique, le jeune homme ne peut en réalité que choisir de suivre l’ordre de vengeance donné par son père. C’est la conclusion à laquelle aboutit ce débat intérieur: ce qui apparaît comme une alternative n’est en réalité pas une, car si Rodrigue ne se montre pas conforme à son ethos, il perd son amour en même temps que son honneur. (BIET, 2009, p. 183)

²⁸⁹ CORNEILLE, [s.d.], p. 36. Allons, mon bras, sauvons du moins l’honneur, Puisqu’il après tout il faut perdre Chimène.

Ao admitir que aquela era a atitude esperada, entretanto, a heroína não deixa de buscar se equiparar a ele no direito de também defender o seu sangue.

Cumpriste o teu dever, tão só, de homem de bem;
Mas cumpri-lo era impor-me, a mim, o meu também.
Teu funesto valor me instruiu por tua vitória;
Ele vingou teu pai e te firmou a glória:
E o mesmo encargo infausto agora em mim recai,
De firmar minha glória e de vingar meu pai.
CORNEILLE, [s.d.], p. 59.

Tu n'as fait le devoir que d'un homme de bien;
Mais aussi, le faisant, tu m'as appris le mien.
Ta funeste valeur m'instruit par ta victoire;
Elle a vengé ton père et soutenu ta gloire:
Même soin me regarde, et j'ai, pour m'affliger,
Ma gloire à soutenir, et mon père à venger.
(vv. 911- 916)

Colocando-se na posição de aprendiz, Ximena apropria-se das palavras de seu mestre. Se o amor do jovem não cedera à honra, a sua honra não cederia de igual modo ao amor: [Rodrigo] “*Porque não debes creer poder minha afeição/* Chegar a arrepender-se de uma justa ação.” [Ximena] “*Porque não debes creer que me possa a afeição/* Nutrir fraqueza vil por tua punição.”²⁹⁰ (grifos nossos)

Em outro exemplo, que julgamos bastante esclarecedor, podemos ver a disputa de poder iniciada pelo casal logo após o conflito entre os pais, mais uma vez evidenciada pela repetição e pelo jogo das estruturas.

Ximena
Por mais que o nosso amor em teu favor me instrua,
Deve corresponder minha virtude à tua;
No ato de me ofender, digno de mim te vi;
E por teu fim serei digna eu também de ti.
CORNEILLE, [s.d.], p. 60. (grifos nossos)

Chimène
De quoi qu'en ta faveur notre amour m'entretienne,
Ma générosité doit répondre à la tienne:
Tu t'es, en m'offensant, montré digne de moi;
Je me dois, par ta mort, montrer digne de toi.
(vv. 929-932)

Ximena insiste na vingança que vai igualá-la, em dignidade, a Rodrigo. Percebe-se, diante disso, uma certa irritação por parte do Cid. Se o desejo dela é de se lhe igualar, que não hesitasse mais, não demorasse tanto em responder à honra, pois ele estava diante dela e não havia razão para postergar a sua morte: “*Não proteles, então, o que a tua honra ordena.*”²⁹¹ (grifos nossos) O jogo de palavras é útil para que Rodrigo tente convencê-la do modo como é necessário vingar-se dele: com urgência e pelas suas próprias mãos.

Rodrigo
Por mais que em meu favor o nosso amor te instrua,
Deve à minha virtude equiparar-se a tua;

Rodrigue
De quoi qu'en ta faveur notre amour t'entretienne
Ta générosité doit répondre à la mienne:

²⁹⁰ [Rodrigue] *Car enfin n'attends pas de mon affection/Un lâche repentir d'une bonne action.* (vv. 871-872)
[Chimène] *Car enfin n'attends pas de mon affection/De lâches sentiments pour ta punition.* (vv. 927-928)
(grifos nossos)

²⁹¹ *Ne diffère donc plus ce que l'honneur t'ordonne:* (v. 933) (grifos nossos)

E por vingar um pai usar de outrem o braço,
Ximena, podes crer-me, é um revide escasso.
CORNEILLE, [s.d.], p. 60. (grifos nossos)

Et pour venger un père emprunter d'autres bras,
Ma Chimène, crois-moi, c'est n'y répondre pas.
(vv. 945-947)

Se no primeiro trecho e na visão de Ximena, ela deve se equiparar a Rodrigo em honra, no segundo, pelo olhar de Rodrigo, Ximena só se assemelhará a ele ao fazer vingança pelas próprias mãos. A discípula rebelar-se e revela-se então:

Ximena
Cruel! sobre este ponto assim por que te obstinas?
Agiste sem auxílio, e ao teu me subordinas!
Brios tenho eu demais, quando o exemplo te sigo,
Por querer partilhar minha glória contigo.
Nem minha honra será, nem meu pai devedor,
Deste teu desespero, ou deste teu amor.
CORNEILLE, [s.d.], p. 60.

Chimène
Cruel! à quel propos sur ce point t'obstiner?
Tu t'es vengé sans aide, et tu m'en veux donner!
Je suivrai ton exemple, et j'ai trop de courage
Pour souffrir qu'avec toi ma gloire se partage.
Mon père et mon honneur ne veulent rien devoir
Aux traits de ton amour, ni de ton désespoir.
(vv. 951-956)

Ao perceber que Ximena não estava disposta a aquiescer com a sua sugestão, pois isso significaria dividir seu triunfo com ele, Rodrigo desfaz-se discursivamente da honra, a qual ele julgara mais importante considerar (pois de fato a havia escolhido ao matar o conde), a fim de receber de Ximena o que desejava: “Rigorouso ponto de honra! Então, por mais que eu faça,/Não posso obter de ti aquele *ato de graça?*”²⁹² (grifos nossos). Ao pedir que ela lhe dê a morte como um favor imerecido, Rodrigo obtém, em seu lugar, uma confissão amorosa.

Pode-se pensar, assim, que Rodrigo vai até a casa de Ximena não para certificar-se do amor que ela lhe devotava, nem mesmo para ter certeza do prêmio que lhe caberia pelo combate com Dom Sancho, mas para que Ximena abra mão do que tão assertivamente havia dito que defenderia, a sua honra. Com sua confissão,²⁹³ ela diz o que o enamorado gostaria de escutar, além de se submeter por completo a ele. Submissão que pode ser notada pelos verbos que ela utiliza ao falar da sua nova condição: “[Ximena] Digo mais: que o teu peito à tua defesa ligue,/E meu dever *forçando*, ao silêncio me *obrigue*.”²⁹⁴ (grifos nossos).

Ao comentar a primeira visita de Rodrigo à Ximena em sua obra, *Le sentiment de l'amour dans l'oeuvre de Pierre Corneille*, Nadal já apontava este assenhoreamento de Rodrigo.

Esse procedimento inquisitorial, conduzido com gosto, não é certamente a maneira da ternura, mas a do amor próprio e do egoísmo amoroso. A generosidade não pode gozar de um similar triunfo, mas a perturbação e a vaidade do coração. Rodrigo

²⁹² Rigoureux point d'honneur! hélas! quoi que je fasse./Ne pourrai-je à la fin obtenir *cette grâce?* (vv. 957-958)

²⁹³ Palavra no grego: *Homologéo*, homologar – estar de acordo; reconhecer, convencer-se. (PEREIRA, [s.d.], p. 406)

²⁹⁴ CORNEILLE, [s.d.], p. 79. Te dirai-je encore plus? va, songe à ta défense, /Pour *forcer* mon devoir, pour *m'imposer* silence. (vv. 1553-1554)

sente-se, quer-se e sabe-se o mestre. Amor ao mesmo tempo persuasivo, violento, maldoso, amargo, desdenhoso, cruel. Amor de mestre à escravo, não de mestre à senhora. Amor não heroico, dado que o herói não tem, também ele, a coragem de mantê-lo nesta generosidade que lhe parecia anteriormente essencial. Rodrigo encontra-se aqui nos seus prazeres e na sua potência. Prefere saber Ximena sua, embora humilhada, antes que perdida por ele, mas livre e orgulhosa.²⁹⁵

O jovem, certamente, não é um santo. Tanto melhor, já que a tragédia visa ao humano, ao capaz do sublime e do execrável, ao passivo de erro, *hamartía*.²⁹⁶ O amor que tem por Ximena é mesclado ao seu orgulho. Ao levantar inúmeras questões quanto a segunda visita de Rodrigo à casa de Ximena, Nadal convence-se uma vez mais que fôra seu amor próprio que o levava até ali.

Porém, mais do que submissão, pode-se também considerar uma evolução da personagem Ximena. Ela percebe que viver em função da sociedade não lhe trará felicidade. Um dos participantes da *Querelle du Cid* parece pontuar essa diferença entre a aparência e o que de fato se vive.

De todas as fraquezas dos homens não há nenhuma pior que os seus erros de compreensão, que lhe sendo dada para distinguir o verdadeiro do falso, paralisa-se mais ante a aparência que a verdade, a qual pôs certo preço às coisas que não pode ser alterado nem diminuído pelo que a opinião a ela acrescenta, e é condenar-se a si mesmo fazer julgamento de acordo com o que elas parecem, e não de acordo com que são.²⁹⁷

²⁹⁵ Ce procédé inquisitorial, conduit avec délice, n'est certes pas le fait de la tendresse, mais celui de l'amour-propre et de l'égoïsme amoureux. La générosité ne peut jouir d'un pareil triomphe, mais le trouble et la vanité du cœur. Rodrigue se sent, se veut et se sait le maître. Amour tour à tour persuasif, violent, rusé, amer, méprisant, cruel. Amour de maître à esclave, non de maître à maîtresse. Amour non héroïque, puisque le héros n'a plus lui aussi, le courage de le maintenir dans cette générosité qui lui semblait autrefois essentielle. Rodrigue se retrouve ici dans ses plaisirs et dans sa puissance. Il préfère savoir Chimène sienne quoique humiliée, plutôt que perdue pour lui, mais libre et fière. (NADAL, 1948, p. 171)

²⁹⁶ (ARISTÓTELES, *Poética* 1453a 10) Deve-se representar homens “que se situam entre maus e bons”. “Essas pessoas são tais que não se distinguem nem pela sua virtude nem pela justiça; tão-pouco caem no infortúnio devido à sua maldade ou perversidade, mas em consequência de um qualquer erro [...]” Ao falar dos reis que são introduzidos na tragédia francesa, mantendo a lógica de Aristóteles, Corneille explica “mas esses reis são homens como os ouvintes e caem em suas desgraças pelo descontrolo das paixões as quais os ouvintes são suscetíveis.” [mais ces rois sont hommes comme les auditeurs, et tombent dans ces malheurs par l'emportement des passions dont les auditeurs sont capables. CORNEILLE, 1993, p. 34] O dramaturgo de Rouen associa seu público também aos heróis, sendo, para ele, possível a identificação com eles justamente pelo viés do humano: “Há poucas mães que queiram assassinar ou envenenar seus filhos pelo medo de dar-lhes o bem que lhes pertence, como Cléopâtre em *Rodogune* (...) Embora não sejam capazes de uma ação tão sombria e desnaturada que a desta rainha da Síria, elas têm nelas alguma tintura do princípio que ela carrega, e a vista da justa punição que recebe pode-lhes fazer temer, não uma similar desgraça, mas um infortúnio proporcional ao que são capazes de cometer.” [Il est peu de mères que voulussent assassiner ou empoisonner leurs enfants de peur de leur rendre leur bien, comme Cléopâtre dans *Rodogune* (...) Bien qu'elles ne soient pas capables d'une action si noire et dénaturée que celle de cette reine de Syrie, elles ont en elles quelque teinture du principe qui l'y porta, et la vue de la juste punition qu'elle en reçoit leur peut faire craindre, non pas un pareil malheur, mais une infortune proportionnée à ce qu'elles sont capables de commettre. (CORNEILLE, 1993, p. 37)]

²⁹⁷ De toutes les faiblesses des hommes n'y en a point de pire que l'erreur de leurs entendements, qui leurs étant donnés pour discerner le vrai d'avec le faux, s'arrêtent plutôt à l'apparence qu'à la vérité, laquelle a mis un certain prix aux choses, qui ne peut être changé ni diminué par celui que l'opinion y met, et c'est se condamner

O autor do panfleto “dedicado às damas”, *A inocência e o verdadeiro amor de Ximena*, além de não condenar a donzela, faz uma defesa do seu amor diferenciando-o de uma simples paixão: “(...) É preciso entender que o amor de Ximena não é um amor que o comum chama paixão, que torna escrava a razão, sendo o seu amor uma disposição à perfeição, já que ele aspira apenas o unir-se ao bem que lhe falta.”²⁹⁸

Para este autor o amor seria a regra máxima a ser obedecida: “As máximas do Amor devem ser preferidas àquelas do sangue.”²⁹⁹ Mais do que isso, ele parece querer mostrar uma certa nuance social no que diz respeito ao tratamento deste sentimento em relação à honra, possibilitando-nos dizer que, talvez, a honra que Ximena tentara manter custosamente e que os opositores de Corneille se mostraram tão zelosos em condenar não era mais que uma aparência: “... a mulher não tem tanta obrigação à natureza quanto ao amor.”³⁰⁰ Pensando sob este aspecto, não há uma perda da autonomia por parte de Ximena, mas uma sintonia entre a sua vontade e a de Rodrigo, apesar da retratação. Pois, como já anunciara Camões, há um século antes do francês, em seu conhecido soneto:

Amor é fogo que arde sem se ver;
É ferida que dói e não se sente;
É um contentamento descontente;
É dor que desatina sem doer;

É um não querer mais que bem querer;
É solitário andar por entre a gente;
É nunca contentar-se de contente;
É cuidar que se ganha em se perder;

É querer estar preso por vontade;
É servir a quem vence, o vencedor;
É ter com quem nos mata lealdade.

Mas como causar pode seu favor
Nos corações humanos amizade,
se tão contrário a si é o mesmo Amor?³⁰¹ (grifos nossos)

Além das paixões contraditórias que, diante do amor, comungam – dor que não dói, contentamento que é descontente, não querer que é bem querer –, não há nessa luta perdedores ou vencedores: ganha-se, ao se perder, vence-se, ao se deixar ser vencido. Ao lado

soi-même que d'en faire jugement selon ce qu'elles paraissent, et non pas selon ce qu'elles sont. (ANÔNIMO In: GASTÉ, 1898, p. 466)

²⁹⁸ Il faut entendre que l'amour de Chimène, n'est pas un amour que le commun appelle passion, qui rend esclave la raison, son amour étant qu'une disposition à la perfection puis qu'il ne respire qu'à s'unir au bien qui lui manque. (ANÔNIMO In: GASTÉ, 1898, p. 467)

²⁹⁹ Les maximes de l'Amour doivent être préférables à celles du sang... (ANÔNIMO In: GASTÉ, 1898, p. 472)

³⁰⁰ (...) la femme n'a point tant d'obligation à la nature qu'à l'amour. (ANÔNIMO In: GASTÉ, 1898, p. 472)

³⁰¹ 1968, p. 17.

de Rodrigo, Ximena é igualmente uma heroína: ao preservar seu amor, ela preserva sua glória e seu dever.

Corneille quase não variou sobre este ponto durante a sua carreira dramática: a sua psicologia amorosa está em perfeito acordo com o conjunto da sua psicologia do herói. A noção de glória geralmente é aplicável igualmente ao exercício guerreiro e ao amor. (...) A este respeito nós declaramos, no presente momento, uma ambiguidade singular ali no essencial: voltar a dar ao amor sua glória íntima – ou seja, definitivamente a sua pureza, a sua lei e as suas exigências próprias – é considerá-lo como um fim em si, assim como um dever.³⁰²

Como propõe Merlin-Kajman: “O fracasso não é de Ximena, mas da retórica. A representação teatral (...) mostra o custo subjetivo da construção de si pelo código moral, o custo subjetivo da regulação pelo *ethos*.”³⁰³ Para a estudiosa,

o *ethos* seria então igualmente este movimento que faz com que se fale por trás de uma máscara, ou de preferência *de dentro* de uma máscara, ou seja em um *dado* relativamente fixo – os hábitos de conduta. Ou, ainda, que se fale *em segundo* lugar, recebendo a máscara dos que lhe precederam, dos pais, por exemplo, os pais os quais são forçosamente uma questão em *Le Cid*.³⁰⁴

Não sabemos como foi representada essa última ação de Ximena; talvez com as duas mãos postas sobre o rosto, quem sabe com uma saída rápida do palco e com a cabeça baixa. Certo é que o autor chama a nossa atenção, no corpo do texto, para a mudança ocorrida no corpo de Ximena depois de pronunciada as suas últimas palavras: “Adeus, com essa palavra eu ardo de vergonha.”³⁰⁵

Ximena deixa a cena enrubescida. Interessante notar que ela mesma é quem faz essa afirmação – não se trata de uma rubrica. Algumas hipóteses poderiam ser levantadas para o seu constrangimento: sentia ela vexame por amar o assassino do pai? Por ter sido tão obstinada? Ou por trair o que ela mesma dissera e desfazer assim a imagem da heroína que ela

³⁰² Corneille n’a guère varié sur ce point au cours de sa carrière dramatique: sa psychologie amoureuse est en parfait accord avec l’ensemble de sa psychologie du héros. La notion de gloire le plus souvent s’applique aussi bien à l’exercice guerrier qu’à celui de l’amour. (...) A ce sujet, nous dénonçons, le moment venu, une ambiguïté singulière dans voici l’essentiel: redonner à l’amour sa gloire intime, c’est-à-dire en définitive sa pureté, sa loi et ses exigences propres, c’est le considérer comme une fin en soi, au même titre qu’un devoir. (NADAL, 1948, p. 51)

³⁰³ L’échec, ce n’est pas celui de Chimène c’est celui de la rhétorique. La représentation théâtrale... montre le coût subjectif de la construction de soi par le code moral, le coût subjectif de la régulation par l’*ethos*. (MERLIN-KAJMAN, 2000, p. 436)

³⁰⁴ L’*ethos*, ce serait donc également ce mouvement, qui fait que l’on parle derrière un masque, ou plutôt *dans* un masque, c’est-à-dire dans un *donné* relativement fixé – les habitudes des mœurs. Ou encore, que l’on parle *en second*, en recevant le masque des précédents, des pères, par exemple, les pères dont il est tant question dans *Le Cid*. (MERLIN-KAJMAN, 2000, p. 313)

³⁰⁵ CORNEILLE, [s.d.], p. 79. Adieu: ce mot lâché me fait rougir de honte. (v. 1557)

havia criado para si, ao escolher o amor em detrimento da honra? A causa da vergonha pode ser entendida, sobretudo, por estar Ximena diante de quem muito considerava:

(...) necessariamente se sente vergonha com respeito àqueles por quem se tem consideração. Ora, temos consideração pelos que nos admiram, por aqueles que admiramos, por aqueles por quem queremos ser admirados, por aqueles com quem rivalizamos e por aqueles cuja opinião não desprezamos.³⁰⁶

Rodrigo parece preencher cada uma dessas motivações: era o alvo do amor de Ximena, enquanto esta era também o foco de seu amor. Percebe-se, assim, uma mútua admiração; Ximena quer ser admirada por Rodrigo, pois, do contrário, não insistiria tão veementemente nas questões concernentes à sua própria honra, não fazendo de seu amante seu adversário e limitando-se ao amor que este lhe devotava; por fim, é ele alguém cujas opiniões ela leva em conta, o que pode ser percebido tanto na aceitação das afirmações de Rodrigo acerca de sua honra, as quais ela acata sem muita dificuldade, e também no repetir de suas próprias frases, em que, mesmo para distorcer, ela se apropria de algo que pertence a ele.

A frase “Sai vencedor da ação de que o prêmio é Ximena.”³⁰⁷, é o “sim” da amada a Rodrigo, antes mesmo que ela fosse entregue a ele.

Scudéry, nas suas *Observations*, não vê outra reação possível para a jovem senão aquela descrita por Corneille: “Ela tem razão ao ruborizar-se e se esconder depois de uma ação que a cobre de infâmia por ver a luz.”³⁰⁸ Certamente o crítico está mais preocupado com o humilhação social que com o gesto amoroso que denuncia o desejo de agradar e/ou rivalizar com o seu parceiro. O rosto vermelho de Ximena é um sinal externo de um desnudamento interno: o amor vencera a honra. (Há que se lembrar que “o amor é fogo que arde sem se ver...”). Para Scudéry, todavia, essa vitória é desonrosa.

Vemos nela [na peça *Le Cid*] uma filha desnaturada que fala apenas de suas loucuras, quando ela deve falar somente de seu desespero, lamentar a perda de seu amante, quando ela deve pensar apenas na de seu pai; amar ainda o que ela deve abominar; tolerar ao mesmo tempo e na mesma casa este assassino e este pobre corpo; e, para finalizar sua impiedade, juntar sua mão àquela que desgosta ainda do sangue de seu pai.³⁰⁹

³⁰⁶ ARISTÓTELES, *Retórica*, 1384a 25. Todas as citações da *Retórica* são tradução de Isis Borges da Fonseca.

³⁰⁷ CORNEILLE, [s.d.], p. 79. Sors vainqueur d'un combat dont Chimène est le prix. (v. 1556)

³⁰⁸ Elle a bien raison de rougir et de se cacher, après une action qui la couvre d'infamie de voir lumière. (SCUDÉRY In: GASTÉ, 1898, p. 94)

³⁰⁹ L'on y voit une fille dénaturée ne parler que de ses folies, lorsqu'elle ne doit parler que de son malheur, plaindre la perte de son Amant, lorsqu'elle ne doit songer qu'à celle de son père; aimer encore ce qu'elle doit abhorrer; souffrir en même temps et en même maison, ce meurtrier et ce pauvre corps; et pour achever son impiété joindre sa main à celle qui dégoûte encore du sang de son père. (GASTÉ, 1898, p. 80)

Scudéry parece extremamente preocupado com o “dever” de Ximena. Essa palavra é repetida no trecho acima, no sentido de reforçar o que ela deveria ter feito em lugar do que de fato fez. Sob este aspecto, ele parece mesmo mais zeloso da honra da jovem que seu amado. A preocupação do opositor do dramaturgo de Rouen não era, no entanto, com a felicidade de Ximena, mas sim em manter a *bienséance*. Disso Corneille mostra estar a par ao se pronunciar. “As duas visitas que Rodrigo faz à sua amada têm alguma coisa que choca esta *bienséance* da parte de quem as sofre; o rigor do dever gostaria que ela renunciasse a falar com ele e se fechasse em seus aposentos no lugar de escutá-lo.”³¹⁰

O amor de Rodrigo por Ximena, coincidindo com o de Ximena por Rodrigo, esquece as demais virtudes que estavam em jogo. Ao se alegrar, no final da cena, o riso de Rodrigo não é apenas aquele vivificador, mas também o do vitorioso. É o riso do rebelde que ganha mais um adepto para a sua causa.

Esse tipo de riso [de alegria] constitui uma reação fisiológica a uma transbordante situação de alegria para com o próprio ser. Este riso, em si mesmo, não está ligado a fatores de caráter moral. No riso de zombaria o que nos dá prazer é uma vitória de caráter moral, enquanto no riso de alegria trata-se de uma vitória das forças vitais e da alegria de viver. *Muito frequentemente esses dois aspectos se fundem*. Quem ri é o vencedor: o perdedor nunca ri. O riso moral, ou seja, o riso comum e saudável do homem normal, é signo da vitória daquilo que ele considera justo.³¹¹ (grifos nossos)

Triplamente vitorioso: sobre os interesses do pai, do Estado e do seu próprio, a imagem que temos de Rodrigo é a do herói glorioso, ainda em vida, que a plenos pulmões, sorriso nos lábios, quem sabe com algumas gargalhadas a entrecortar a sua fala, proclama a si mesmo ao chamar quem quer que seja para guerrear contra ele. Ximena completa o brilho que o conde e os mouros já haviam lhe trazido, vence a sociedade ao desprezar escrúpulos vãos.

Ximena: alegre e desesperada

A peça, porém, parece oscilar (quem sabe brincar) no ritmo de uma gangorra. Alegria e dor pendem ora para um lado, ora para o outro. Lembramo-nos assim do diálogo de Sócrates com Filebo, quando aquele defende a necessária medida em toda mistura:

³¹⁰ Les deux visites que Rodrigue fait à sa maîtresse ont quelque chose qui choque cette bienséance de la part de celle qui les souffre; la rigueur du devoir voulait qu'elle refusât de lui parler et s'enfermât dans son cabinet au lieu de l'écouter (...) CORNEILLE, 1993, p. 730.

³¹¹ PROPP, 1992, p. 181.

É que, se em qualquer mistura faltar medida e proporção na natureza de seus componentes, fatalmente se arruinarão seus elementos e ela própria. Deixará de ser uma mistura regular, para transformar-se num amontoado heterogêneo, que será sempre um verdadeiro mal para seus possuidores. (v.64e)

Se Rodrigo encontra-se exultante ao final do quinto ato, no início da representação podemos presenciar alguma alegria por parte de Ximena.³¹² Na cena I, ato I, a jovem implora à ama que repita a opinião do pai acerca de seus pretendentes, rejubilando-se com o favor que Rodrigo obtinha junto deste.

Repete ainda uma vez, no encanto desta nova,
O que te leva a crer que a minha escolha aprova:
Em que devo fundar essa grata esperança?

De ouvir discursos tais meu amor não se cansa.
E pressagiar demais não pode a alegria
De livremente expor-se, enfim, à luz do dia.
CORNEILLE, [s.d.], p. 25.

Dis-moi donc, je te prie, une seconde fois
Ce qui te fait juger, qu'il approuve mon choix;
Apprends-moi de nouveau quel espoir j'en dois
prendre;
Un si charmant discours ne se peut trop entendre;
Tu ne peux trop promettre aux feux de notre amour
La douce liberté de se montrer au jour.
(vv. 7-12)

A repetição do “encantador discurso”, pronunciado pelo nobre Dom Gomes a favor de Rodrigo, intensifica o prazer de Ximena, visto ser a aprovação do seu próprio desejo. Tomás de Aquino, citando Agostinho, dirá: “a cupidez e a alegria não são outra coisa que a vontade quando consente no que queremos.”³¹³ Ainda que a palavra “alegria” não esteja presente no original, como é o caso na tradução, o trecho é, de certo, luminoso e condizente com a definição que propõe Agostinho³¹⁴. Primeiramente, há o consentimento de uma vontade, *il approuve mon choix*, diz Ximena, ao saber, por meio da ama, a opinião do conde, tão agradável aos seus ouvidos: “E tanto quanto o amais, estima dom Rodrigo;/ Se não me

³¹² Doubrovsky concorda com esses dois momentos cômicos da peça: o início e o fim. E atribui a ela a primeira classificação de tragicomédia baseada neles. “De fato, as duas cenas que abrem a peça são cenas de comédia - no sentido corneliano, naturalmente. Os personagens de Ximena (cena I, ato I) e da Infanta (cena II, ato I), que nos são apresentados cuidadosamente, antes que o drama exploda, parecem estritamente conformes à primeira abordagem, aos tipos de comédias precedentes. (...) E, de fato, começada no nível cômico, a peça termina em comédia, uma vez que a ‘perseguição’ de Ximena é desfeita numa série de episódios risíveis.” [De fait, les deux scènes qui ouvrent la pièce sont de scènes de *comédie* --au sens cornélien, bien entendu. Les personnages de Chimène (I, I) et de l’Infante (II, I) qui nous sont présentés avec soin, avant que n’éclate le drame, paraissent strictement conformes au premier abord, aux types de comédies précédentes. (...) Et, de fait, commencée au niveau comique, la pièce se termine en comédie, une fois la ‘poursuite’ de Chimène désamorcée en une série d’épisodes risibles. (1963, p. 87 e 132)]. Gostaríamos, entretanto, de demonstrar ao longo deste trabalho que outros momentos de riso podem ser percebidos na peça, assim como outros personagens são risíveis e não apenas Ximena ou a Infanta.

³¹³ AQUINO, 2005, p. 384.

³¹⁴ Nos versos 53 e 54 Ximena menciona a alegria que sentia. Corneille, todavia, preferirá traduzir por “satisfação” a palavra “joie”. Ver nota 63.

equivoquei em julgar-lhe a intenção,/Há de vos ordenar de lhe aceitar a mão.”³¹⁵; em seguida, percebe-se o desejo insistente (*je te prie*) da repetição do discurso (*une seconde fois, de nouveau*), o qual por satisfazê-la, não se pode *trop entendre*; finalmente, palavras como *espoir, charmant discours, douce liberté* e mesmo *feux de notre amour* sinalizam a satisfação do momento vivida pela jovem.

No entanto, se a balança (apenas para modificar a metáfora da dualidade) pende cada momento para um lado – o que não é difícil de admitirmos quando se trata de um jogo de poderes em que cada parte insiste em sair vitoriosa, mesmo entre o próprio casal – ela pode também vacilar dentro de um mesmo peito.

Por isso postulamos, para aquele que vivencia uma tragédia (espectador, ator, personagem e mesmo dramaturgo), a convivência equilibradora de paixões de tendências contrárias, entre elas, inclusive, o prazer de um momento vivido intensamente e a repulsa de viver esse mesmo instante. O jogo estético de movimentos impetuosos e dilacerantes na alma permite-nos afirmar que não há tragédia sem júbilo, sem riso, em todas as suas formas.³¹⁶

Reiteramos aqui, ao nos apropriarmos da citação acima sobre a tragédia clássica, que a semelhança apontada por nós entre esta e a peça de Corneille se dá em nível essencial, na medida em que o dramaturgo francês consegue compreender algo a respeito da tragédia antiga que seus contemporâneos, inclusive Racine³¹⁷, não entenderam, a saber, que a tragédia não exclui o riso, mas, ao contrário, trabalha com a ambiguidade e com as relações de conflito entre o riso e a dor. Na alma de Ximena convivem as duas paixões.

É deste modo que, ainda que alegre, a jovem Ximena se mostra hesitante. É como se uma nuvem pudesse repentinamente esconder o brilho da sua alegria (v. 446). Os primeiros versos da peça, que correspondem à sua aparição em cena, já anunciam a sua primeira dúvida

³¹⁵ CORNEILLE, [s.d.], p. 25. Il estime Rodrigue autant que vous l'aimez/ Et si je ne m'abuse à lire dans son âme/Il vous commandera de répondre à sa flamme. (vv. 4-6)

³¹⁶ BARBOSA, 2008, p. 90-91.

³¹⁷ De acordo com Carlson (1997, p. 101), na tragédia de Racine, “[p]ara provocar esse prazer, a ação deve ser grandiosa e os atores heroicos, suscitadas as paixões e o drama inteiro repassado de majestática tristeza.” (grifos nossos). Essas são as palavras do próprio dramaturgo, em seu prefácio à peça *Bérénice*, de 1671: “Não é necessário que haja sangue e mortes numa Tragédia; é suficiente que a ação seja grande, que os atores sejam heroicos, que as paixões sejam neles excitadas e que tudo seja sentido por meio de uma tristeza majestosa que constitui todo o prazer da Tragédia.” (Racine apud Forestier, 2003, p. 3) [Ce n'est point nécessaire qu'il y ait du sang et des morts dans une Tragédie; il suffit que l'Action en soit grande, que les Acteurs en soient héroïques, que les passions y soient excitées, et que tout s'y ressente de cette tristesse majestueuse qui fait tout le plaisir de la Tragédie.]

quanto ao que Elvira lhe contava: “Elvira, a narração que fizeste é acurada/ Do que disse meu pai, não disfarçaste nada?”³¹⁸

Desfeita a primeira dúvida, Ximena inquieta-se a partir de então com a suposição de que o pai pudesse ter sido influenciado por Elvira, já que esta sabia para qual lado estava inclinada a vontade da jovem. Ximena faz então a sua segunda questão: “Não deste a conhecer que anseios desiguais/ Me inclinam para um lado entre esses dois rivais?”³¹⁹

Ao assegurar a Ximena que não deixara nada transparecer em seu discurso e que, ainda, afirmara ao conde que a filha esperava a vontade do pai, Elvira dá lugar às palavras de Dom Gomes, para mostrar que o conde por si mesmo havia feito a comparação entre os dois jovens e optara por aquele que agradava a Ximena. Nas palavras do conde: “Mormente Dom Rodrigo, em seu semblante a imagem/Do valor, só, reflete, e da incomum coragem.” Sobre ele afirma ainda: “O que o pai foi, rever no filho, é o meu pensar;/ E minha filha pode amá-lo e me agradar.”³²⁰ Uma conciliação é possível, o que não é sempre o caso quando o assunto é a escolha dos pais para o filhos. Éleonore Zimmermann fará uma relação entre o mundo estável de Corneille em contraposição à instabilidade do de Racine, o que diferenciaria também o caráter de seus personagens.

Mas todo o teatro de Racine está, desde os seus inícios, na análise dos *movimentos* da alma - um conflito insolúvel permite ao poeta descrever as rotações do leão na gaiola. O mundo de emoções que quer pintar é um mundo instável e Racine arrastanos com seus personagens pela corrente do rio. Corneille, do seu lado, quer pintar, ou, é necessário dizer, esculpir personagens que não são arrastados pelas contingências mas que, pelo contrário, superam-nas, cada acontecimento servindo apenas para fixar mais firmemente os seus traços.³²¹

A nós nos parece, entretanto, que se chegam à calma ao final da peça ou se as opiniões coincidem, criando um mundo mais estável, graças ao equilíbrio das paixões, os personagens cornelianos evoluem durante o enredo, não sem algum movimento de alma.

³¹⁸ CORNEILLE, [s.d.], p. 25. Elvire, m’as-tu fait un rapport bien sincère?/Ne déguises-tu rien de ce qu’a dit mon père? (vv. 1-2)

³¹⁹ *Ibid. Idem.* p. 25N’as-tu point trop fait voir quelle inégalité/ Entre ces deux amants me penche d’un côté? (vv. 15-16)

³²⁰ *Ibid. Idem.* p. 26 Don Rodrigue surtout n’a trait en son visage/ Qui d’un homme de cœur ne soit la haute image. /Je me promets du fils, ce que j’ai vu du père;/Et ma fille, en un mot, peut l’aimer et me plaire. (vv. 29-30 e 37-38)

³²¹ Mais tout le théâtre de Racine est, dès ses débuts, dans l’analyse des *mouvements* de l’âme – un conflit insoluble permet au poète de retracer les girations du lion en cage. Le monde des émotions qu’il veut peindre est un monde instable et Racine nous entraîne avec ses personnages sur le courant du fleuve. Corneille, de son côté, veut peindre, ou faut-il dire sculpter, des *personnages* qui ne sont pas entraînés par les contingences mais qui, au contraire, les surmontent, chaque événement ne servant qu’à fixer plus fermement leurs traits. (1966, p. 21)

A alma inquieta de Ximena não aceita, por exemplo, que a felicidade pudesse lhe cair como uma luva, e mesmo com todas as explicações dadas por Elvira, parece vislumbrar um revés em todo aquele discurso.

Não sei dizer porquê: mas minha alma confusa
A tal satisfação com temor se recusa.
De sorte, um nada, já, muda a face, e ao invés
De uma grande ventura, eu temo um grão revés.
CORNEILLE, [s.d.], p. 26.

Il semble toutefois que mon âme troublée
Refuse cette joie, et s'en trouve accablé:
Un moment donne au sort des visages divers,
Et dans ce grand bonheur je crains un grand revers.
(vv. 53-56)

Ximena está confusa: encontra-se abatida, ainda que alegres fossem as notícias. Em meio ao prazer, conserva o medo do imprevisto. Nesses últimos versos Corneille parece dar o tom trágico e apresentar o gênero da peça ao seu público, visto que prevê um infortúnio que poderá turvar o ensolarado céu de Ximena.

Algumas considerações editoriais

É importante assinalarmos a modificação feita por Corneille nesta primeira cena em relação à original, apresentada em 1637, a fim de compararmos o tom inicial da peça. Nesta o diálogo do início se dava entre Dom Gomes e Elvira, primeiramente, para só em seguida passar a Elvira e Ximena. A mudança realizada no texto deve-se às críticas que Corneille recebeu de seus adversários. Nas considerações escritas por Chapelain, em nome da Academia, nas quais comenta as *Observations* feitas por Scudéry, ele pontua:

A segunda objeção parece-nos considerável e cremos, com o observador, que Elvira, simples governanta de Ximena, não era uma pessoa com quem o conde deveria ter esta conversa, principalmente, no que diz respeito à eleição que ia-se fazer de um preceptor para o infante de Castela e a parte que ele pensava ter nisso. Com isso o poeta mostrou, se não pouca invenção, pelo menos muita negligência: dado que a fez parente do conde e companheira de sua filha; ele tornou muito pouco desculpável o discurso que o conde lhe faz. Cremos, ainda, que o observador o repreendeu muito brandamente por ter feito a abertura de toda a peça por uma governanta, o que parece-nos pouco digno da gravidade do assunto e apenas suportável no cômico.³²²

³²² La seconde objection nous semble considérable, et nous croyons avec l'Observateur qu'Elvire, simple suivante de Chimène, n'était pas une personne avec qui le comte dut avoir cet entretien, principalement en ce qui regardait l'élection que l'on allait faire d'un gouverneur, pour l'infant de Castille, et la part qu'il y pensait avoir. En cela le poète a montré, sinon peu d'invention, au moins beaucoup de négligence: puisqu'il l'eut feinte parente du comte et compagne de sa fille, il eut peu rendre plus excusable le discours que le comte lui fait. Nous trouvons encore que l'observateur l'eut peu raisonnablement reprendre, d'avoir fait l'ouverture de toute la pièce par une suivante, ce qui nous semble peu digne de la gravité du sujet, et seulement supportable dans le comique. (CHAPELAIN In: GASTÉ, 1898, p. 376)

Se verificamos a edição de 1637 iremos nos deparar com um diálogo iniciado por Elvira, em que esta fala ao conde dos dois pretendentes de Ximena. Ao invés do discurso direto entre os dois, temos nas versões posteriores uma narração do acontecido, o que significa que Corneille apenas retira dos olhos de seu expectador o primeiro diálogo, embora deixe entrever que ele aconteceu, pelo testemunho que temos da ama, mantido na edição de 1660: “Por demais o encantou desse respeito o cunho,/E disso logo deu o grato testemunho.”³²³ A inserção da fala do conde no discurso da governanta indica uma conversa anterior entre ambos.

A relação secreta entre conde e governanta, porém, faz com que este a trate quase como uma confidente, o que choca a *bienséance*.

Era necessário com mais destreza comunicar ao ouvinte o assunto da querela que vai nascer e não dizê-lo sem propósito a esta governanta, que serve na casa do conde. Esta familiaridade não tem qualquer relação com o orgulho que ele [Corneille] dá, por toda parte, a este personagem: mas seria desejável que ele corrigisse, deste modo, tudo o que diz este conde de Gormas: a fim de que, de capitão ridículo fizesse um honesto homem: tudo o que disse sendo mais digno de um fanfarrão que de uma pessoa de valor e de qualidade.³²⁴

A presença de Ximena não é tão significativa na cena I, ato I da primeira edição. Antes, Elvira parece ser a dama de companhia do próprio conde, visto que ele não apenas lhe revela o que pensa sobre os pretendentes de Ximena, como também solicita a sua ajuda para saber o que se passa no coração da filha: “Vá falar-lhe, mas neste encontro/ esconde o meu sentimento e descobre o dela./ Quero, ao voltar, que nos falemos; /O momento agora chama-me ao conselho que se reúne.”³²⁵

Os dois versos acima serão retirados da última edição revisada por Corneille, o que removerá a cumplicidade entre patrão e empregada. Entretanto, percebemos mais uma vez a astúcia do dramaturgo, que extirpa o conluio, mas mantém o que antes era diálogo de modo

³²³ CORNEILLE, [s.d.], p. 25. Ce respect l’a ravi, sa bouche et son visage/M’en ont donné sur l’heure un digne témoignage. (vv. 21-22) Diferentemente da tradução, em que “respeito” torna o testemunho acerca da vontade do pai um tanto quanto abstrato para Ximena, Corneille refere-se ao deslumbramento daquele demonstrado pelo que hoje chamaríamos, não sem algum humor, por “caras e bocas”.

³²⁴ Il fallait avec plus d’adresse, faire savoir à l’Auditeur, le sujet de la querelle qui va naître: et non pas le faire dire hors de propos à cette suivante, qui sert dans la maison du comte. Cette familiarité n’a point de rapport, avec l’orgueil qu’il donne partout à ce personnage: mais il serait à souhaiter pour lui, qu’il eut corrigé de cette sorte, tout ce qu’il fait dire à ce comte de Gormas: afin que d’un capitain ridicule, il eut fait un honnête homme: tout ce qu’il dit étant plus digne d’un fanfaron, que d’une personne de valeur et de qualité. (SCUDÉRY In: GASTÉ, 1898, p. 84)

³²⁵ Va l’entretenir, mais dans cet entretien/Cache mon sentiment et découvre le sien/Je veux qu’à mon retour nous parlions ensemble;/L’heure à present m’appelle au conseil qui s’assemble. (*Le Cid*. p. 2. Tradução livre do extrato acima, não numerado de acordo com os versos, retirado da edição de 1637, disponível no site da Bibliothèque National Française (BNF). <http://gallica.bnf.fr/>)

indireto no seu texto: “Tinha de ir ao Conselho, e a hora que o apressava, / Cortou essa oração que apenas iniciava.”³²⁶ Reiteramos, portanto, que o encontro se dá, ainda que não presenciado pelo público.

A despeito da modificação proposta na edição que por fim classifica a peça como tragédia, o tom inicial não parece ter mudado. Ao contrário, as perguntas de Ximena à ama atrasam o momento em que a donzela anuncia o seu temor por um “grão revés” e apontam para alguma adversidade do destino.

As questões ora colocadas pelo dramaturgo na boca de Ximena, no lugar da conversação entre o conde e a ama, deixam brecha para um descrédito quanto às palavras de Elvira, já que Ximena não adere a elas de imediato. Por outro lado, elas servirão para externalizar o conflito da jovem, o qual havia sido revelado, na primeira edição, apenas nestes dois versos: “O excesso desta felicidade faz-me desconfiar/ Posso eu a tais discursos dar algum crédito?”³²⁷

Por mais que a hesitação de Ximena recaia sobre a competência da ama em ouvir e repassar uma informação, ela cria, na primeira, uma alternância entre a certeza e a dúvida, que é também uma oscilação entre a alegria e a tristeza, o prazer e a dor – jogo de contrários. O espectador, do mesmo modo, participa dos sentimentos de Ximena, já que, como ela, escuta um discurso reportado e não aquele do conde. Assim, ao deixar Ximena decidir-se diante de tudo o que relata – “Julgai como é aí de bom augúrio o ensejo,/E se em breve vereis satisfeito o desejo.”³²⁸ –, Elvira convida também a audiência a dar o seu próprio julgamento e a fazer parte da peça.

A cena termina, nas duas edições, com o mesmo diálogo, em que a dúvida fica em suspenso: [Elvira]: “Vereis esse temor felizmente frustrado”/ [Ximena] “Vamos. Haja o que houver, se aguarde o resultado.”³²⁹ Até então não sabemos se o depoimento de Elvira é verdadeiro ou se Ximena teria razão de desconfiar dele. O regozijo da jovem não é, portanto, vivenciado em estado puro.

De volta à conversa entre as damas

³²⁶ CORNEILLE, [s.d.], p. 26 Il allait au conseil, dont l’heure qui pressait/A tranché ce discours qu’à peine il commençait. (vv. 39-40)

³²⁷ L’excès de ce bonheur ne met en défiance,/ Puis-je à tels discours donner quelque croyance?(*Le Cid*, p. 3. Versão não numerada disponibilizada pela BNF.)

³²⁸ CORNEILLE, [s.d.], p. 26. Je vous laisse juger s’il prendra bien son temps/ Et si vos désirs seront bientôt contents. (vv. 51-52)

³²⁹ [Elvire]: Vous verrez cette crainte heureusement déçue. / [Chimène]:Allons, quoi qu’il en soit, en attendant l’issue. (vv. 57-58)

Com o fim de acompanharmos a donzela, passemos da cena I, ato I, à cena III, ato II. Durante este longo intervalo de sete cenas Ximena não reaparece diante do público. Porém, sabemos que desde a cena I, ato II, momento em que a sua chegada fora anunciada à Infanta, ela se encontra no palácio. É a própria Ximena quem nos conta o que fazia distante de nossos olhos, junto à princesa.

Corria a dar a nova a vossa índole amiga,
No instante em que nascia a sua infausta briga,
De que o fatal relato assim que foi feito,
Da mais doce esperança arruinou todo o efeito.³³⁰

Et je vous en contais la charmante nouvelle
Au malheureux moment que naissait leur querelle,
Dont le récit fatal, sitôt qu'on vous l'a fait,
D'une si douce attente a ruiné l'effet.

A narração à Infanta parece ter acalmado a turbção de Ximena, já que ela passa a considerar doce a sua espera. Porém, enquanto ela se deleitava, diante de suas amigas, com as considerações do pai acerca de Rodrigo, o conde e Dom Diogo disputavam. A chegada dessa notícia desestabiliza uma vez mais a jovem. E as metáforas, ainda que belas, não lhe servem de consolo: “[Infanta]: Retornará a calma após a tempestade;/Leve nuvem turvou a tua fidelidade.”³³¹ Ao que Ximena responde: “Súbito temporal em mar calmo, presságio/ Fatal em si contém do infortúnio o naufrágio.”³³²

A nuvem esperada, mas não desejada, cobre enfim o céu de Ximena. As lágrimas e lamentos de tristeza substituem a alegria e os suspiros de paixão. O mar da desesperança não irá, porém, afogar de uma só vez os pensamentos da Infanta: “Não vejas nesse atrito objeto de tormento:/Num momento a luz veio, apagá-lo-á um momento.”³³³ Além de acreditar serem os acontecimentos nuvem passageira e de se sensibilizar com a tristeza alheia, a Infanta deposita sua confiança na intervenção do rei para apagar a querela. Ximena, porém, revela-se uma vez mais inconsolável: “Não podem reparar-se afrontas que a honra abalem. /É em vão que aí se faz valer força ou prudência; /E curando-se o mal, é tão só na aparência.”³³⁴ A julgar por esses versos poderíamos nuançar até mesmo o “final feliz” da peça, que propõe uma solução ao conflito da honra. Duplamente abalados quanto a esta virtude, poderíamos nos perguntar se o pranto de um ano, concedido a Ximena, e a peleja nas guerras, delegada a Rodrigo, seriam

³³⁰ CORNEILLE, [s.d.], p. 42 (vv. 453-456)

³³¹ CORNEILLE, [s.d.], p. 41. Tu reverras le calme après ce faible orage,/Ton bonheur n'est couvert que d'un peu de nuage. (vv. 445- 446)

³³² CORNEILLE, [s.d.], p. 41. Un orage si prompt qui trouble une bonace/ D'un naufrage certain nous porte la menace/ J'en saurais douter, je pérís dans le port. (vv. 449-450)

³³³ CORNEILLE, [s.d.], p. 42 Tu n'as dans leur querelle aucun sujet de craindre:/ Un moment l'a fait naître, un moment va l'éteindre (vv. 461-462)

³³⁴ CORNEILLE, [s.d.], p. 42 De si mortels affronts ne se réparent point./ En vain on fait agir la force ou la prudence;/ Si l'on guérit le mal, ce n'est qu'en apparence. (vv. 468-470)

suficientes para curar a dor, reatar os laços e reestabelecer a calma, ou se tudo não seria tão só aparência. Deixemos em suspenso esta colocação e retomemos o diálogo palaciano.

Ao argumento do ódio entre os pais, pronunciado por Ximena, a Infanta responde com o amor entre os dois jovens, capaz de dissipar toda discórdia. Ainda que querendo acatá-lo, Ximena demonstra conhecer os rivais e não pode crê-lo possível.

Sentindo-a invencível, a Infanta irá apelar para o mesmo argumento que o conde dirige a Dom Diogo, a fim de mostrar a Ximena como é ridículo o seu medo: [Infanta]: “Mas temes de um ancião, hoje, a decrepitude?”³³⁵ Ri, assim, da pouca força de Dom Diogo, do mesmo modo como também ri o conde de toda a experiência do pai de Rodrigo, a qual não poderia ser demonstrada no presente para o jovem príncipe que o teria por tutor. Escutemos o conde a desafiar o seu rival:

Mostrai como um soldado uma província rege,
Como assujeita um povo ao seu comando augusto,
Influi amor nos bons e os maus enche de susto;
Ostentai dons marciais, dos que um bom chefe exerce:
Em lida árdua exhibi como há de enrijecer-se;
A ser rival de Marte haveis de exercitá-lo,
Passar dias sem fim e noites a cavalo,
Repousar sob o arnês, forçar uma muralha,
Dever só a si mesmo o triunfo da batalha:
Com o vosso exemplo o instruí, tornei-o assim
perfeito,
E à vista demonstrei-lhe as lições pelo efeito.
CORNEILLE, [s.d.], p. 30.

Montrez-lui comme il faut régir une province,
Faire trembler partout les peuples sous sa loi,
Remplir les bons d’amour, et les méchants d’effroi.
Joignez à ces vertus celles d’un capitaine:
Montrez-lui comme il faut s’endurcir à la peine,
Dans le métier de Mars se rendre sans égal,
Passer les jours entiers et les nuits à cheval,
Reposer tout armé, forcer une muraille,
Et ne devoir qu’à soi le gain d’une bataille.
Instruisez d’exemple, et rendez-le parfait,
Explicant à ses yeux vos leçons par l’effet.
(vv. 175-184)

A velhice é alvo de desdém, tanto da Infanta quanto do conde: “Melhor se diga, o rei à idade a honra concede”³³⁶, é o que conclui o pai de Ximena da escolha real. Para a Infanta, entretanto, o riso face a Dom Diogo prestava-se a enaltecer o amor do casal, já que ela acredita que Rodrigo é igualmente jovem para revidar qualquer afronta e, deste modo, tudo continuaria exatamente como estava. Além disso, seu riso demonstra lucidez e domínio da situação. A princesa não tece comentários quanto a dom Gomes, quando Ximena diz conhecer bem o pai. Este buscará, como vemos adiante, mais que rebaixar o outro, ostentar a sua superioridade diante do genitor de Rodrigo. O desprezo de ambos pode ser visto, assim, de modo diverso, a partir do que delineia Aristóteles em sua *Retórica das paixões*. Se a princesa desdenha Dom Diogo, o conde acresce a este sentimento a difamação e o ultraje. Comparamos as afirmações feitas com as definições propostas pelo filósofo grego:

³³⁵ Que crains-tu? d’un vieillard l’impuissance faiblesse? (v. 481)

³³⁶ CORNEILLE, [s.d.], p. 32. Parlons-en mieux, le Roi fait honneur à votre âge. (v. 201)

De fato, aquele que *desdenha* despreza, pois desdenhamos tudo o que julgamos ser desprovido de valor. (...) A *difamação*, com efeito, é um obstáculo aos atos de vontade de outrem, não com o fim de que uma coisa seja proveitosa para si mesmo, mas de que não o seja para um outro. (...) Com efeito, o *ultraje* consiste em fazer ou dizer coisas que causam vergonha à vítima, não para obter uma outra vantagem para si mesmo, afora a realização do ato, mas a fim de sentir prazer, pois quem paga na mesma moeda não comete *ultraje* e sim vingança. A causa do prazer para os que ultrajam é pensarem que, ao fazer o mal, aumenta a sua superioridade sobre os ultrajados.³³⁷ (grifos nossos)

Nem a Infanta nem o conde admitem o valor de Dom Diogo e a possibilidade de que ele reaja de algum modo a qualquer humilhação sofrida, quando consideram o peso dos anos. A idade avançada, certamente, é motivo de deboche por parte de ambos. Entre as *demoiselles* ela funciona como apaziguadora do conflito, enquanto, entre os cavalheiros, ela fomenta a ira e desemboca em duelo. Atenhamo-nos às damas por ora.

No diálogo entre Ximena e a Infanta, após a ponderação acerca da vetustez do pai de Rodrigo, assistimos a uma sequência de comparações sobre Rodrigo: seus brios em oposição à sua juventude, sua juventude em oposição ao seu valor e seu valor opondo-se ao seu amor. As oposições têm fim quando ao amor contrapõe-se o dever do jovem. Criando uma aparente contradição, Ximena demonstra zelo pelo que seria um código social, preferindo que o amado não desse crédito às suas palavras a ser mal visto socialmente: “Se não me obedecer, ah, que auge de aflição! E se me obedecer, dele o que não dirão”³³⁸. Assim, não é apenas após na morte do pai que a jovem reconhece o valor social da honra. Ximena sabia o peso dela. Teresa de Ávila – um século antes de Corneille, mas dentro do contexto cultural da peça, a saber, a Espanha – já discorria sobre a força da honra mesmo nas por ela chamadas “almas mais piedosas”: “E qualquer pessoa que se perceba presa a algum ponto de honra, se quiser aproveitar, acredite em mim e livre-se desse apego, por ser ele uma corrente que nenhum lima quebra, a não ser com a ajuda de Deus, obtida na oração e com muito esforço da nossa parte.”³³⁹

Tendo a discussão feminina finalizado justamente no dilema entre o amor e a honra, para o qual não há solução aparente, a Infanta proporá não mais uma questão a Ximena, mas “um pensamento baixo”, uma artimanha para prender Rodrigo até que o rei tome as providências necessárias. Eis o seu plano:

Mas, se até que se firme o acordo por inteiro,

Mais si jusques au jour de l’accomodement

³³⁷ ARISTÓTELES, *Retórica*, 1378b, 15-29.

³³⁸ CORNEILLE, [s.d.], p. 43. S’il ne m’obéit point, quel comble à mon ennui! Et s’il peut m’obéir, que dira-t-on de lui? (vv. 487-488)

³³⁹ vv. 31 e 20. (ÁVILA, 2002, p. 211)

Desse amante exemplar fizer meu prisioneiro,
 Se de sua bravura o efeito assim impeço
 Há de abrandar-se então de tua angústia o excesso?
 CORNEILLE, [s.d.], p. 43.

Je fais mon prisonnier de ce parfait amant,
 Et que j'empêche ainsi l'effet de son courage,
 Ton esprit amoureux n'aura-t-il point d'ombrage ?
 vv.495-498

A tempestade se acalma por um momento e Ximena exclamará: “Senhora, ah, como então me aliviareis o anseio!”³⁴⁰ O alívio, entretanto, durará poucos instantes. Ao chamar o pajem para pedir-lhe que prenda Rodrigo, a Infanta recebe a notícia de que o filho de Dom Diogo saiu do palácio juntamente com o conde. Ximena não argumenta mais nada, suas especulações tornam-se certezas: “Vieram decerto às mãos, nada há mais que falar./ Senhora, me perdoai sair tão prontamente.”³⁴¹ Novamente temos a imagem das mãos e aqui elas se opõe ao falar: menos conversa, mais ação. A alegria gerada pela confirmação do pai acerca de seu pretendente – que fora abatida pela notícia da assembleia, mas restaurada pelo plano da Infanta – é agora solapada pelo comunicado do pajem.

Poderíamos pensar que Ximena está fadada à tristeza, como Rodrigo a constantes vitórias. Porém, adiantando-nos um pouco, sabemos que, se ao final da trama ela recebe das mãos da Infanta o jovem guerreiro, a fim de que seja enxugado o seu pranto³⁴², Rodrigo não deixa de se oferecer uma vez mais a Ximena, para certificar-se de sua satisfação.³⁴³ Ambos, portanto, serão provados e irão seu amor provar. Mesmo ao fim da peça, a resolução do conflito é uma espera, que deixa em suspenso o destino dos jovens: Rodrigo pode não voltar da guerra, o pranto de Ximena pode, em um ano, não cessar... Entretanto, é cedo para nisso pensar, pois a promessa de um casamento é também suficiente para alimentar todo grão de esperança de dois jovens enamorados.

CORNEILLE, [s.d.], p. 43. Ah! madame, en ce cas je n'ai plus de souci. (v. 499)

³⁴¹ CORNEILLE, [s.d.], p. 44. Sans doute ils sont aux mains, il n'en faut plus parler./Madame, pardonnez à cette promptitude. (vv. 504-505)

³⁴² “Ximena, enxuga o pranto, e aceita sem tristeza/Tão magno vencedor das mãos de tua princesa.” (CORNEILLE, [s.d.], p. 86) [Sèche tes pleurs, Chimène, et reçois sans tristesse/Ce généreux vainqueur des mains de ta princesse. (vv. 1773-1774)]

³⁴³ “Não vim cobrar meu prêmio e ser do tento pago./Senhora, ainda uma vez a cabeça eu vos trago./E em meu fiel amor, por mim não me aterei/À lei daquele embate ou ao que deseja o rei. Se, pelo fim de um pai, o feito é paga escassa,/Dizei-me o meio então por qual vos satisfaça.” (CORNEILLE, [s.d.], p. 87) [Je ne viens point ici demander ma conquête:/ Je viens tout de nouveau vous apporter ma tête./Madame; mon amour n'emploiera point pour moi/Ni la loi du combat, ni le vouloir du Roi./Si tout ce qui s'est fait est trop peu pour un père (vv. 1777-1781)]

Dom Gomes: ridículo e escarnecedor

Pedimos agora licença às sonhadoras senhoras, a fim de seguirmos os senhores de muitas batalhas na saída do palácio, após a escolha do rei de quem seria o preceptor do príncipe. Assim, voltamos à cena III, ato II e, estando dentro, colocamo-nos do lado de fora dos aposentos reais, em uma praça pública, onde os pais de Rodrigo e de Ximena darão início ao conflito que pressentira a donzela no início da peça.

Acreditamos que, se há um sentimento que acompanha Dom Gomes após a assembleia com Dom Fernando e Dom Diogo, este é o da cólera.³⁴⁴ Seguindo as definições de Aristóteles acerca das paixões, temos que: “Seja, então, a cólera o desejo, acompanhado de tristeza, de vingar-se ostensivamente de um manifesto desprezo por algo que diz respeito a determinada pessoa ou a algum dos seus, quando esse desprezo não é merecido.”³⁴⁵

É Dom Diogo quem sinaliza o estado de espírito de seu rival ao propor: “Deixemos de falar na escolha que vos ira.”³⁴⁶ Na fala do conde, pode-se, ainda, identificar o tom de denúncia por haver ele perdido algo que, aos seus olhos, lhe pertencia: “Vencestes, e do rei vos alça a graça enfim/ À magna distinção devida só a mim.”³⁴⁷ (grifos nossos). Um pouco mais adiante, ele retoma o mesmo ponto ao dizer: “Era a que eu merecia [a marca do rei] e é aquela que lucrais.”³⁴⁸ (grifos nossos). Sua certeza a respeito de quem era e de seus méritos independia do modo como os outros o julgavam, mesmo que este outro fosse o rei. A ênfase está sobre o “eu” apenas. Porta-se como uma criança birrenta.

Diferentemente de Dom Diogo, que não ousava derrespeitar qualquer decisão emitida por um poder absoluto, para o conde, o rei era como todos os homens, sujeito aos mesmos erros. Na esteira de Dom Diogo, segue também Dom Arias, o qual menciona o poder real como digno de temor e espanta-se com a irreverência de Dom Gomes frente a autoridade do soberano.

A cólera não aplacada do conde é resultante de um desejo insatisfeito. Ouçamos uma vez mais Aristóteles: “(...) sentimos ainda cólera, quando acontece o contrário do que

³⁴⁴ Para Nadal, entretanto, este seria o sentimento que permeia toda a peça: “A cólera é o clima corneliano; é aquele da gente de Castilha em *Le Cid*. Toda a atividade dos personagens repousa sobre este fundo de humor.” [La colère est le climat cornélien; c’est celui de la gens castillane dans *Le Cid*. Toute l’activité des personnages repose sur ce fond d’humeur. (NADAL, 1648, p. 162)] Se pensamos na ira de Dom Gomes neste trecho, não podemos deixar de ressaltar o mesmo sentimento, por exemplo, em Rodrigo, na sua disputa contra o conde, ou em Ximena, ao procurar a todo custo manter a sua honra frente à corte.

³⁴⁵ ARISTÓTELES, *Retórica* 1377a 30.

³⁴⁶ CORNEILLE, [s.d.], p. 30 Ne parlons plus d’un choix dont votre esprit s’irrite. (v. 161)

³⁴⁷ Enfin vou l’emportez, et la faveur du Roi/ Vous élève un rang qui n’était dû qu’à moi. (vv. 151-152)

³⁴⁸ CORNEILLE, [s.d.], p. 31. Ce que je méritais, vous l’avez emporté (v. 215)

esperávamos, porquanto causa maior pesar o que é de todo inesperado, assim como provoca deleite o que é de todo imprevisto, quando se realiza o que desejamos.”³⁴⁹

A não satisfação de seu desejo e a arrogante segurança de Dom Gomes acerca de si mesmo torna-o risível aos seus contemporâneos: “Dom Gormas é um verdadeiro capitão de comédia: ridículo ao falar de si e insolente ao falar do rei” – dirá o tal burguês de Paris, em um dos panfletos em circulação durante a famosa *Querelle*.³⁵⁰ Scudéry associa diretamente o conde ao personagem exagerado de *Illusion Comique*: “Ceria indubitavelmente que, fazendo este papel, o autor teria feito falar Matamore e não o conde.”³⁵¹ À crítica mordaz Corneille responderá que também ele, Scudéry, havia posto em quase todos os seus livros tiradas risíveis, contentando-se, no caso de seu *Ligdamon*, em advertir o seu leitor anteriormente com um prefácio denominado *À qui lit*.

Sem julgar se a emenda feita pelo escritor de Rouen saiu melhor ou pior do que o soneto, visto que o nosso telhado pode ser tão frágil quanto o do vizinho e justificar uma escolha apontando o erro alheio não é se livrar de todo dele, a semelhança entre Dom Gomes e Matamore, apontada por Scudéry, não parece incomodar a todos os espectadores: “Sei bem que Dom Gormas é um fanfarrão, mas o que ele diz não é desagradável ao povo.”³⁵² A partir da caracterização de fanfarrão, proposta pelo burguês de Paris, para Dom Gomes – e também da recepção favorável que ele diz ter o personagem, ao menos por parte dos espectadores – é que podemos enxergar a sua entrada em cena acompanhada pelo riso da plateia. O soldado fanfarrão é um lugar comum cômico.

Personagem procedente da mais pura e mais antiga tradição cômica, Matamore é o famoso descendente do Pyrgopolinice, no *Soldado Fanfarrão (Miles Gloriosus)*, de Plauto, comédia latina bastante conhecida nos séculos XVI e XVII. Tipo cômico do soldado fanfarrão, que se compara nos seus discursos aos deuses da guerra e do amor, é um soldado medroso e inofensivo e um amante ridículo. A *Commedia dell'Arte* toma-o como um dos personagens mais engraçados.³⁵³

Na *Commedia dell'Arte*, cada personagem representava uma região da Itália. Os atores improvisam e utilizavam máscaras como no Carnaval. As máscaras indicavam tipos e as

³⁴⁹ ARISTÓTELES, *Retórica*, 1379a 25.

³⁵⁰ Don Gormas est un vrai capitain de comédie, ridicule en parlant de soi, et insolent en parlant du roi. (ANÔNIMO In: GASTÉ, 1898, p. 236)

³⁵¹ SCUDÉRY In: GASTÉ, 1898, p. 85.

³⁵² Je sais bien que Don Gormas est un fanfaron, mais ce qu'il dit n'est pas désagréable au peuple. (ANÔNIMO In: GASTÉ, 1898, p. 243)

³⁵³ Personnage issu de la plus pure et la plus ancienne tradition comique, Matamore est l'illustre descendant du Pyrgopolinice de Plaute dans *Le Soldat fanfaron (Miles Gloriosus)*, comédie latine bien connue au XVIe et XVIIe siècles. Type comique du soldat fanfaron, qui se compare dans ses discours aux dieux de la guerre et de l'amour, il est un soldat peureux et inoffensif et un amant ridicule. La *commedia de l'arte* en a fait l'un des personnages les plus drôles. (CORNEILLE, 2003, p. 41)

roupas e a maneira de falar assinalavam a proveniência geográfica e as condições do personagem. Na definição de Biet “o capitão, ou Matamore, é espanhol, soldado que ocupa o sul da Itália, fanfarrão e amedrontado pelo mínimo esbarrar da espada.”³⁵⁴

De acordo com Henri Bergson, “[p]oder-se-ia dizer da fanfarronice, frequentemente, que é pelo seu lado heroico-cômico que ela nos faz rir.”³⁵⁵ De fato, não se pode negar o lado heroico do conde. O próprio Dom Diogo testemunha ao filho as proezas de seu adversário.

Quem há de combater temível é em tudo.
Coberto quanta vez o vi de sangue e poeira,
Espalhar o terror entre uma armada inteira,
Romper cem esquadrões (...)
CORNEILLE, [s.d.], p. 34.

Je te donne à combattre un home à redouter:
Je l'ai vu, tout couvert de sang et de poussière,
Porter partout l'effroi dans une armée entière.
J'ai vu par sa valeur cent escadrons rompus.
(vv. 276-278)

Mas, certamente, é preciso suavizar a opinião de Dom Diogo sobre o conde, pois, querendo excitar os ânimos do filho, o pai não lhe apresentará um adversário de pouca monta. Cria de um conhecido guerreiro, era importante sinalizar para Rodrigo que, ao obter vitória tal, iniciaria sua carreira em grande triunfo. Quanto mais desproporcional o combate, mais notoriedade alcançaria o lado “frágil”. Assim, o depoimento do pai, atestando que o inimigo é “temível *em tudo*”, capaz de aterrorizar “uma armada *inteira*” e de romper “*cem* esquadrões”, funciona como incentivo para a luta.³⁵⁶ Heroico, sim. Cômico, ainda não.

O testemunho de Dom Fernando, em paralelo com o de Dom Diogo, parece querer atenuar um pouco a opinião heroica a respeito do conde dada por este, ao acentuar o seu “humor altaneiro”. Nas palavras do rei:

Seja grão capitão, seja o maior guerreiro,
Saberei rebater-lhe esse humor altaneiro;
Fosse o próprio valor, da guerra fosse o deus,
Verá o que é negar-se assim a mandos meus.
CORNEILLE, [s.d.], p. 46.

Qu'il soit brave guerrier, qu'il soit grand capitaine,
Je saurai bien rabattre une humeur si hautaine.
Fût-il la valeur même, et le dieu des combats,
Il verra ce que c'est que de n'obéir pas.
(vv. 565-567)

Tanto o “seja” como o “fosse”, expressos pelo rei de Castilha, colocam em dúvida as virtudes de Dom Gomes; funcionam como um “ainda que..., o qual indicaria algo a ser alcançado e não completamente realizado. Porém, a fala de Dom Fernando não pode ser

³⁵⁴ (...) le capitain, ou Matamore, est espagnol, soldat occupant le sud de l'Italie, fanfaron et apeuré par le moindre traîne-rapière. (BIET, 2009, p. 22)

³⁵⁵ On pourrait dire de la vantardise, souvent, que c'est par son côté héroï-comique qu'elle nous faire rire. (BERGSON, 1975, p. 96)

³⁵⁶ Lembramo-nos aqui de outro conhecido episódio, narrado no livro de I Samuel, capítulo 17, em que Davi, ainda moço, enfrenta Goliás, guerreiro desde a sua mocidade. Tendo vencido o “incircunciso filisteu”, que todo Israel temia, foi posto sobre as tropas do exército do rei Saul e alcançou grande glória, a ponto de as mulheres saírem ao encontro do rei dançando e cantando: “Saul feriu os seus milhares,/porém Davi, os seus dez milhares.” (BÍBLIA SAGRADA, 1997, p. 411-412)

escutada sem que se considere, também nela, algum grau de interesse. Com a rebeldia do conde de Gormas, a opinião do rei fôra atacada e espera-se uma reação do monarca no sentido de rebaixar este seu guerreiro. De todo modo, ainda que o conde não seja “quem ele pensa que é”, na declaração do rei está implícita a força de Dom Gomes, já que é preciso derrotar sua altivez e submetê-lo.

Seguindo ainda a opinião de terceiros, temos Elvira, no início da peça, a nos apresentar o conde de Gormas como provável eleito a preceptor do príncipe de Castilha e a exaltar o seu heroísmo.

Dá um governador, o rei, hoje, ao seu filho,
E vai caber, dessa honra, a vosso pai o brilho;
Dúvidas já não há; da fama a aura extrema
Faz com que concorrência alguma em tal se tema
E já que glórias mil o deixam sem igual,
Também no justo auspício, há de ser sem rival.
CORNEILLE, [s.d.], p. 26.

Le Roi doit à son fils élire un gouverneur,
Et c'est lui que regarde un tel degré d'honneur:
C'est choix n'est pas douteux et sa rare vaillance
Ne peut souffrir qu'on craigne aucune concurrence.
Comme ses hauts exploits le rendent sans égal,
Dans un espoir si juste il sera san rival.
(vv. 43-48)

Semelhantemente a Dom Diogo, Elvira é excessiva nos seus qualificativos: “aura extrema”, “concorrência alguma”, “glórias mil”, “sem igual”, “sem rival”. O enaltecimento do conde parece chegar sem muitos propósitos; ele não se justificaria apenas por ser a governanta submissa ao pai de Ximena; o próprio conde é irreverente diante do rei, autoridade muito mais elevada. A generosidade de Dom Gomes em relação a Rodrigo, narrada pela ama no discurso a Ximena, não nos parece estar atrelada às capacidades daquele enquanto guerreiro.

O trecho acima mencionado se une com dificuldade àquele que o segue: “No mais, a dom Rodrigo o seu pai prometeu/ Ao sair da sessão tratar desse himeneu.”³⁵⁷ Tampouco os versos anteriores parecem adequados para introduzi-lo: “Mas em seu curto teor, não julguei hesitante/ O juízo em que se encontra entre um e outro amante.”³⁵⁸ Passa-se subitamente da conversa amorosa aos interesses pelo poder.

Segall parece ter sentido a quebra no raciocínio, já que na tradução do *Cid* para o português que realiza há um espaço entre os versos 42 e 43, indicando, provavelmente, uma ruptura. A fim de compreendermos essa espécie de parênteses feito por Elvira, cotejamos as edições e constatamos que o trecho trazia uma fala que anteriormente pertencia ao conde.

A mudança pode ser sentida. Diferentemente dos versos 39 e 40, modificados na edição de 1660, em que o discurso direto é transformado em indireto, e dos versos 25 a 38, em que as aspas indicam a inclusão do discurso do outro, os cinco versos aglutinados ao discurso

³⁵⁷ CORNEILLE, [s.d.], p. 26 Et puisque Don Rodrigue a résolu son père/ Au sortir du conseil à proposer l'affaire. (vv. 49-50)

³⁵⁸ CORNEILLE, [s.d.], p. 26 Mais à ce peu de mots je crois que sa pensée/ Entre vos deux amants n'est pas fort balancée. (vv. 41-42)

da ama parecem não soar no mesmo tom que os demais. Na sua última revisão do *Cid*, Corneille elimina qualquer traço que indicasse que os louvores feitos ao conde foram, na realidade, pronunciados pelo próprio Dom Gomes:

O rei deve, para o seu filho, um governador escolher	Le Roi doit à son fils choisir un gouverneur,
Ou, de preferência, elevar-me a este alto grau de honra	Ou plutôt m'élever à ce haut rang d'honneur,
O que para ele cada dia meu braço executa	Ce que pour lui mon bras chaque jour exécute
Impede-me de pensar que qualquer outro o disputa.	Me défend de penser qu'aucun me le dispute.
	CORNEILLE, 1637, p. 2.

Tendo entrado em cena gabando-se – ao dizer ser impossível que outro que não ele seja elevado a tal fileira de honra, graças à força do seu braço – os depoimentos posteriores do conde, ao repetirem essa mesma ideia, bem como o pronunciamento de terceiros sobre ele soam, mais do que simplesmente heroicos, heroico-cômicos. Segundo Bergson: “A exageração é cômica quando é prolongada e, sobretudo, quando é sistemática: é então, com efeito, que ela aparece como um método de transposição. Ela tanto provoca o riso que alguns autores chegaram a definir o cômico pela exageração (...)”³⁵⁹ Ou, nas palavras da Narizinho de Monteiro Lobato: “Gabola! Vovó já disse que louvor em boca própria é vitupério”...

É desta maneira que, ao se escutar o diálogo do conde com Dom Arias ou ao se ler a primeira edição da peça, não se podia deixar de perceber, em seu ar de superioridade logo de início anunciado, certa comicidade por parte do pai de Ximena. Escutemo-lo:

A um homem como <i>eu</i> , um dia só não perde.	Un jour seul ne perd pas un homme tel que <i>moi</i> .
Seja o seu poder todo ao <i>meu</i> suplício armado,	Que toute sa grandeur s'arme pour <i>mon</i> supplice,
Tendo <i>eu</i> que perecer, perece todo o Estado. (...)	Tout l'État périra, s'il faut que <i>je</i> périsse. (...)
De um cetro que sem <i>mim</i> cair-lhe-ia da mão.	D'un sceptre qui sans <i>moi</i> tomberait de sa main.
Tem demais interesse ele em <i>minha</i> pessoa,	Il a trop d'intérêt lui-même en <i>ma</i> personne,
Tombando-lhe a cabeça, arrastar-lhe-á a coroa.	Et <i>ma</i> tête en tombant ferait choir sa couronne.
CORNEILLE, [s.d.], p. 38 (grifos nossos)	(vv. 376-378 e vv. 380-382)

“L'État c'est moi”: o discurso de Dom Gomes constrói-se todo em torno de si mesmo. Ao seu próprio *eu* o conde opõe o poder real e todo o Estado e ainda acrescenta que o cetro e a coroa são também garantidos por ele. Ele vê-se, finalmente, maior do que toda Castilha. No diálogo que travara com Dom Diogo, momentos antes do bofetão, percebe-se a mesma petulância do conde de Gormas ao falar de si mesmo.

³⁵⁹ L'exagération est comique quand elle est prolongée et surtout quand elle est systématique: c'est alors, en effet, qu'elle apparaît comme un procédé de transposition. Elle fait si bien rire que quelques auteurs ont pu définir le comique par l'exagération(...). (BERGSON, 1975, p. 95)

Não tem braço mais firme, o reino, que o sustente.
Treme Aragão, Granada, assim que este aço brilha
E é de meu nome o som baluarte da Castilha
Seréis já, sem mim, submissos a outras leis,
E inimigos do país seriam vossos reis.
Cada hora, cada dia, a alçar-me mais a glória,
Lauréis junta a lauréis, vitória após vitória.³⁶⁰
CORNEILLE, [s.d.], p. 31.

Et ce bras du royaume est le plus ferme appui
Grenade et l'Aragon tremblent quand ce fer brille
Mon nom sert de rempart à tout la Castille:
Sans moi, vous passeriez bientôt sous d'autres lois,
Et vous auriez bientôt vos ennemis pour rois.
Chaque jour, chaque instant, pour rehausser ma gloire,
Met lauriers sur lauriers, victoire sur victoire.
(vv.196-202)

Interessante é notar a semelhança entre o discurso do conde e o de Matamore, em *Illusion Comique*, como já assinalara Scudéry. Deixemos falar o gabarolas para em seguida vermos os paralelos de seu discurso com o do conde.

Crês então que este braço não seja forte o suficiente
O mero barulho de meu nome derruba muralhas,
Desfaz os esquadrões e ganha as batalhas,
Minha coragem invencível contra os Imperadores
Arma apenas à metade seus menores furores
Com um único comando que dou às três Parcas,

Despovo o Estado de seus mais felizes Monarcas.³⁶¹
CORNEILLE, [s.d.], p. 31.

Tu crois donc que ce bras ne soit pas assez fort!
Le seul bruit de mon nom renverse les murailles,
Défait les escadrons et gagne les batailles,
Mon courage vaincu contre les Empereurs
N'arme que la moitié de ses moindres fureurs
D'un seul commandement que je fais aux trois
Parques,
Je dépeuple l'État des plus heureux Monarques.
(vv. 196-202)

Ambos fazem menção a um braço forte. O primeiro considera-se o mais forte do reino; o segundo, é mais forte que todo um exército. Matamore³⁶² derruba muralhas com o seu nome; Dom Gomes sustenta fortalezas com o seu. O capitão desfaz esquadrões e ganha batalhas; o conde faz tremer Aragão e Granada com o brilho de sua espada. Sem Gormas o país estaria submetido a outros reinos; na ausência do gabola por excelência, estariam os imperadores de todo armados. Finalmente, acumula o pai de Ximena lauréis, glórias e vitórias; enquanto o amante de Isabelle tem autoridade até mesmo sobre as tecedeiras do destino, para pôr fim à vida de qualquer monarca. No entanto, a vaidade e a certeza cega sobre si mesmo faz Matamore perder Isabelle e Dom Gomes perder a própria vida...

³⁶⁰ Mais ousada é fala do conde, no verso 200, das edições anteriores à revisão de 1660. “E se não tivessem a mim, vós não teríeis mais reis.” [Et si vous ne m'aviez, vous n'auriez plus de rois. (grifos nossos)]

³⁶¹ CORNEILLE. *L'Illusion Comique*. (vv. 232-238)

³⁶² Elisabeth Chailloux, ao descrever o personagem, não deixa de comentar o próprio nome dado a ele: “Matamore é, ele sozinho, um sonho de teatro. Personagem diretamente extraído da *commedia dell'arte*, quando desenha-se o seu longo nariz, a sua silhueta de pássaro depenado, grotesco e trágico, o palco balança no fantástico. É o Espanhol inflamado (o assassino de Mouros, como o seu nome indica), fechado na sua loucura, distante, muito distante do real, cérebro rachado, cavaleiro inexistente, atingido de um mal estranho, que se crê amado por todas as mulheres.” [Matamore, à lui tout seul, est un rêve de théâtre. Personnage tout droit sorti de la *commedia dell'arte*, quand se dessine son long nez, sa silhouette d'oiseau déplumé, grotesque et tragique, le plateau bascule dans le fantastique. C'est l'Espagnol allumé (le tueur de Maures, comme son nom l'indique), enfermé dans sa folie, loin, très loin du réel, cervelle fêlée, chevalier inexistant, atteint d'un mal étrange, qui se croit aimé de toutes les femmes. Lettre Corneille n°16 (boletim virtual). Disponível em: <http://www.corneille.org/>]

Cenas adiante, após a morte do conde, Dom Diogo, ao se dirigir a Rodrigo, mostrará que um herói, ainda que necessário, não chega a ser insubstituível. Podemos pensar que, além de exagerada, a visão do conde acerca de si mesmo era também distorcida, o que, para Bergson, também favorece o riso: “(...) um personagem cômico é geralmente cômico na exata medida em que ignora-se a si mesmo. O cômico é inconsciente.”³⁶³ Credo conhecer-se, Gormas dá provas de que não sabe quem de fato é, ao realizar comparações de tamanha desproporção. Mas o trágico também o é, prova disso é a *áte*, a ‘cegueira divina’ que acomete os *hybristés*, os transgressores.

Porém, se por um lado ele é motivo de riso, por outro, Dom Gomes também ri: escarnece e ironiza seus adversários. Ao compararmos a tragédia francesa à tragédia grega, em nosso segundo capítulo, percebemos que o riso de escárnio serve para expressar triunfo, superioridade, desprezo e hostilidade.

A demonstração de superioridade por meio do escárnio é evidente na cena entre Dom Gomes e Rodrigo. Às questões do jovem aflito – pelo recente diálogo com o pai e pela decisão de vingança tomada após um monólogo em que opusera seu amor à sua honra – o conde limita-se a responder com frases curtas e de modo arrogante: R: (...) Sabes quem é Dom Diogo?/ C: O sei./ R: (...) Dos tempos dele a glória e o orgulho, o sabes, não?/C: Talvez/ R: (...) Sabes que é o meu sangue? o sabes?/ C: Que me importa?/ R: Há alguns passos daqui, disso hei de te dar parte./ C: Fanfarrão juvenil!³⁶⁴

Pode-se perceber a tensão da cena: além de um diálogo de poucas palavras, o “vous” de polidez cede lugar ao “tu”; por duas vezes Rodrigo faz observações sobre o tom de voz da conversação (Fala baixo; ouve/Fala sem exaltar-te³⁶⁵); por fim, ao ver que o enfrentamento de Rodrigo não dá lugar à sua altivez, o conde de Gormas uma vez mais zomba do jovem: “Medires-te comigo! e quem te fez tão vão,/ Tu, a quem não se viu jamais de armas na mão!”³⁶⁶ Além de não considerar a honra familiar, Dom Gomes ataca o jovem em sua falta de experiência.

³⁶³ “(...) un personnage comique est généralement comique dans l’exact mesure où il s’ignore lui-même. Le comique est inconscient.” (BERGSON, 1975, p. 13)

³⁶⁴ Como fizemos no capítulo II, utilizamos agora as iniciais R para Rodrigo e C para conde, a fim de não alongar a citação. R: (...) Connai-tu bien don Diègue?/C:Oui/(...) La vaillance et l’honneur de son temps? le sais-tu?/C: Peut-être/ (...) Sais-tu que c’est son sang? le sais-tu?/C: Que m’importe?/R: A quatre pas d’ici je te le fais savoir./C: Jeune présomptueux! (vv. 397-404)

³⁶⁵ Parlons bas; écoute / Parle sans t’émouvoir. (vv. 398 e 404)

³⁶⁶ Te mesurer à moi! qui t’a rendu si vain,/ Toi qu’on n’a jamais vu les armes à la main? (vv. 407-408)

A afronta quanto às armas faz-nos lembrar mais uma vez de Davi (I Sm 17:42-44), que, não conseguindo suportar o peso da armadura de Saul, escolhe cinco pedras para levar consigo para a luta contra Golias e não deixa de ser por este escarnecido: “Olhando o filisteu e vendo a Davi, o desprezou, porquanto era moço ruivo e de boa aparência./Disse o filisteu a Davi: Sou eu algum cão, para vires a mim com paus? E, pelos seus deuses,

Rodrigo, entretanto, parece ser o único a revelar-lhe, considerando ainda os seus méritos, que o pai de Ximena era, sim, vencível. Ao responder à questão do conde se acaso o pretendente de sua filha sabia quem ele era, Rodrigo não hesita em dizer:

Sei, sim; e a todo outro o rumor
De teu nome, talvez, já enchesse de pavor.
Nas palmas com que a fronte exibes tão coberta,
Parece estar gravada a minha perda certa.
Mas sem temor ataco um vencedor lendário:
Dar-me-á o meu valor forças contra o adversário.
A quem vinga o seu pai, já nada é impossível;
Teu braço invicto é, mas não é invencível.
CORNEILLE, [s.d.], p. 40.

Oui; tout autre que moi
Au seul bruit de ton nom pourrait trembler d'effroi.
Les palmes dont je vois ta tête si couverte
Semblent porter écrit le destin de ma perte.
J'attaque en téméraire un bras toujours vainqueur;
Mais j'aurai trop de force, ayant assez de cœur.
A qui venge son père il n'est rien impossible.
Ton bras est invancu, mais non invincible.
(vv. 411-418)

Podemos, como identificamos nos demais depoimentos sobre o conde, tentar entender os motivos que faziam com que Rodrigo ponderasse seus elogios a Dom Gomes. Entretanto, diferentemente do rei, percebemos que o jovem não estava acima do oponente para buscar rebaixá-lo e o que sabia do mesmo fora-lhe narrado pelo seu genitor, pois ele próprio não o conhecia de perto; tampouco é a sua fala uma transposição da fala do outro, como no caso de Elvira. Não tem, portanto, uma visão unilateral ou baseada apenas em seus próprios interesses; ao julgar o pai de Ximena, Rodrigo julga a si mesmo. Seu primeiro “mas” é o contraponto. Se o vencedor é “lendário”, o novo adversário é de “valor”. No segundo “mas” da estrofe, Rodrigo coloca-se, uma vez mais, lado a lado com o conde, ao mostrar que o que sustentara o pai de Ximena até aqui poderia ser abatido, diante de um novo adversário.

Dom Gomes, contudo, não sai de sua posição soberba. Antes, ao confessar os brios do rapaz, toca no ponto de sua dor, em seu amor por Ximena; e ainda que louvando-o (na verdade engrandece mais a si mesmo, por ter sabido escolher para a filha “um cavaleiro perfeito”) por ter Rodrigo zelado pelo seu dever, declara sentir pelo mancebo piedade, já que ele é um adversário que não lhe trará grande glória. Ao invés de se intimidar frente aos argumentos do conde, Rodrigo é, por suas palavras, impelido a finalizar a ação que então o guiara até ali.

Tem-se, portanto, um jovem cavaleiro – alegre por lutar pelo seu amor, ao final da peça – mas dilacerado frente ao dilema do amor e da honra, do qual o próprio Gormas é consciente e de que se aproveita, na tentativa de desencorajar o rapaz; e um conde que é motivo de riso, por sua tamanha audácia, mas que também é zombeteiro.

amaldiçoou o filisteu a Davi. Disse mais o filisteu a Davi: Vem a mim, e darei a tua carne às aves do céu e às bestas-feras do campo. (BÍBLIA SAGRADA, 1997, p. 414)

O conde irônico

Além da zombaria, outro tipo de riso gerado pelo discurso do conde é o da ironia, a qual pode, também, incluir o primeiro tipo. Partindo das definições acerca da ironia, propostas nos dicionários de francês, alemão e inglês, Pierre Shoentjes constata que “comparada às tradições inglesas e alemãs, a abordagem francesa privilegia sempre a idéia de zombaria e a noção de contrário, ao mesmo tempo.”³⁶⁷ A ideia dos contrários está presente também na definição de Bergson para a ironia. Segundo o autor, trata-se de enunciar “o que deveria ser, fingindo crer que é precisamente o que é.”³⁶⁸

Partamos do dito de Dom Gomes a Dom Diogo que consideramos irônico:

Ao príncipe dá a ler, grava-lhe na memória,
Sem embargo da inveja, a tua vida e história;
E a justa punição de um discurso insolente,
Com o merecido brilho o relato ornamente³⁶⁹.
CORNEILLE, [s.d.], p. 32-33.

Adieu: fais lire au prince, en dépit de l'envie,
Pour son instruction, l'histoire de ta vie:
D'un insolent discours ce juste châtiment
Ne lui servira pas d'un petit ornement.
(vv. 233-236)

O que temos diante de nós é um guerreiro abatido por uma bofetada; o gesto infame arrancara, em um só dia, a glória de toda uma vida.³⁷⁰ Fingindo aceitar a metáfora do livro da vida – a qual fôra proposta anteriormente pelo pai de Rodrigo, como sendo ele suficiente para ensinar a um jovem guerreiro – o conde diz que basta acrescentar o fato desonroso à história escrita até aqui. O pai de Ximena, entretanto, acabava de apagar, com seu ato, a possibilidade de que essa narrativa fosse contada com todos os brios. Aliás, acabava com a alternativa de que ela servisse de exemplo para instruir alguém, visto que terminava mal.

³⁶⁷ (...) comparée aux traditions anglaise et allemande, l'approche française privilégie toujours à la fois l'idée de raillerie et la notion de contraire. (SHOENTJES, 2001, p. 23)

³⁶⁸ (...) on énoncera ce qui devrait être en feignant de croire que c'est précisément ce qui est: en cela consiste l'ironie. (BERGSON, 1975, p. 97)

³⁶⁹ Nas edições anteriores à oficial, este trecho não acaba com esta declaração do conde. O diálogo entre os rivais continua. Nele percebemos o significado do ato do conde: o bofetão em Dom Diogo era como se, de fato, Don Gomes tivesse lhe tirado a vida, ao privá-lo de sua honra. A menção às Parcas, no último verso, lembra-nos Matamore, que cria também ter o destino de seus adversários em suas mãos. A prepotência do conde apareceria uma vez mais, caso o trecho fosse mantido. [Dom Diogo]: Poupas o meu sangue? [O conde]: A minha alma está satisfeita, /E os meus olhos à mão acusam a tua derrota. [Dom Diogo]: Desprezas a minha vida! [O conde]: Parar o curso dela/Seria apenas acelerar a Parca de três dias. [[Don Diègue]: Epargnes-tu mon sang? [Le comte]: Mon âme est satisfaite,/Et mes yeux à main reprochent ta défaite. [Don Diègue]: Tu dédaignes ma vie! [Le comte]: En arrêter le cours/Ne serait que hâter la Parque de trois jours.]

³⁷⁰ É Dom Diogo quem afirma isso versos à frente: “Ó lembrança cruel de uma glória passada! De mil dias num dia a obra toda apagada! CORNEILLE, [s.d.], p. 33. [O cruel souvenir de ma gloire passée!/Œuvre de tant de jours en un jour effacée. (vv. 245-246)]

Elucidemos um pouco mais o conceito de ironia, a partir da definição proposta por Heinrich Lausberg, a fim de que mais claramente vejamos o modo pelo qual é forjada.

A ironia, como tropo de palavra é a utilização do vocabulário que o partido contrário emprega para os fins partidários, com a firme convicção de que o público reconhecerá a incredibilidade desse vocabulário. Deste modo, a credibilidade, do partido que o orador defende, é mais reforçada e de tal modo que, como resultado final, as palavras irônicas são compreendidas num sentido que é contrário ao seu próprio.³⁷¹

Como já foi dito, o conde serve-se da bela resposta que Dom Diogo lhe fornece quando incitado a mostrar, com exemplos práticos, de que modo ensinaria ao filho de Dom Fernando. O pai de Rodrigo, certo de quem um dia fôra, dissera:

Sem embargo da inveja, exemplos mil de glória
Orientá-lo-ão a ler de minha vida a história.
Em longa trama, ali de intrépidas ações,
Verá o que se faz para domar nações.
CORNEILLE, [s.d.], p. 30-31.

Pour s'instruire d'exemple, en dépit de l'envie,
Il lira seulement l'histoire de ma vie.
Là, dans un long tissu de belles actions,
Il verra comme il faut dompter des nations.
(vv. 185-188)

Dom Diogo apresenta a sua vida como um livro de glórias exemplares. Não satisfeito com a resposta do pai de Rodrigo, Dom Gomes faz uso da metáfora, discordando da noção que ela carrega: “Pois tem, do exemplo vivo, outro efeito o poder./Nos livros não aprende um príncipe o dever.”³⁷² Aos olhos do conde, os atos de hoje não se comparam à narração das glórias passadas. Dom Diogo, não discutindo o valor do conde, procura, por outro lado, pôr termo à discussão, recorrendo ao que pensava não poder ser contestado: a decisão do rei.

É iniciada, porém, pelo conde, uma sequência de réplicas e tréplicas. Com frases curtas, os rivais procurarão as possíveis razões para a escolha realizada pelo soberano. Partindo do mérito à dignidade, da dignidade à intriga, da intriga aos altos feitos, dos altos feitos à idade, da idade ao valor, do valor ao braço, até voltarem novamente ao mérito, a discussão parece caminhar para o fim com a primeira razão do conde, sobre o seu mérito, que abrevia ainda mais o diálogo. Ao obter uma resposta desfavorável à sua pergunta, Dom Gomes muda o tom da conversação, com a alteração dos pronomes de segunda pessoa, e o consequente bofetão com o qual fere a honra do pai de Rodrigo.

Gormas coloca em ação a força que dissera ter, enquanto Dom Diogo é obrigado a se manter no discurso, por não possuir, no presente, força à altura para revidar em ações a

³⁷¹ LAUSBERG, 1993, p. 163, §232.

³⁷² CORNEILLE, [s.d.], p. 30. Les exemples vivants sont d'un autre pouvoir;/Un prince dans un livre apprend mal son devoir. (vv. 191-192)

afronta que recebera. A fala de Dom Gomes é irônica, na medida em que copia a mesma estrutura³⁷³ e finge admitir como válida a narração da história de Dom Diogo, a qual, sendo considerada bela por este, contará agora com um pequeno ornamento da parte do pai de Ximena.

O conde passa, assim, à medida que vai sendo reconhecido pelo seu público, de pai interessado em satisfazer os desejos da filha e guerreiro ilustre a adversário destes mesmos interesses e rebelde petulante. Até chegar à sua morte, pelas mãos de Rodrigo.

Dom Diogo: compassivo, irônico e zombeteiro

A zombaria e a ironia não são, todavia, exclusividades de apenas alguns nesta peça. No confronto entre as famílias, Dom Diogo terá também o seu momento de riso frente a Ximena. Na penúltima cena do ato V ele afirmará em tom conclusivo: “Ela ama, enfim, senhor, e já não vê um crime/Nesse lídimo amor que por sua voz exprime.”³⁷⁴

A rima anuncia a mudança: Ximena passa da negação da lei real (*crime*) à sua concordância (*légitime*). Desfeito o pensamento anterior (*elle ne croit plus*) da ênfase sobre a honra, uma ação mais branda (*avouer*) de Ximena ocupa a cena. A concordância entre a sua lei e a lei real não vem, portanto, sem críticas³⁷⁵ e sem... risos.

Dentre os risos mais ligados à comicidade, Vladimir Propp destaca aquele da zombaria. Para ele, o causador deste riso é o desnudamento dos defeitos interiores. “O estudo dos fatos mostra que o riso que zomba nasce sempre do desmascaramento de defeitos da vida interior, espiritual, do homem. Esses defeitos referem-se ao âmbito dos princípios morais, dos impulsos da vontade e das operações intelectuais.”³⁷⁶

Se voltarmos à cena anterior entre o conde e Rodrigo, podemos considerar, como motivo de zombaria, o amor do rapaz por Ximena. No âmbito dos princípios morais, o amor é uma fraqueza, no dos impulsos da vontade, a ousadia juvenil o é. Para vencer o riso de Dom

³⁷³ [Dom Diogo]: “*Sem embargo da inveja*, exemplos mil de glória/Orienta-lo-ão ao ler de minha vida a história.” “Ao príncipe dá a ler, grava-lhe na memória,” [Dom Gomes]: “*Sem embargo da inveja*, a tua vida e história.” (CORNEILLE, [s.d.], p. 30-32) [Dom Diègue]: Pour s’instruire *d’exemple*, en *dépit de l’envie*. / [Dom Gomes]: Adieu: fais lire au prince, en *dépit de l’envie*. (v. 185 e v. 233)

³⁷⁴ CORNEILLE, [s.d.], p. 85. Enfin elle aime, sire, et ne croit plus un crime/D’avouer par sa bouche un amour légitime. (vv. 1741-1742)

³⁷⁵ “Um rei acarícia esta impudica; seu vício parece recompensado, a virtude parece bannida da conclusão deste poema” (“Un roi caresse cette impudique; son vice y paraît récompensé, la vertu semble bannie de la conclusion de ce poème.” SCUDÉRY In: GASTÉ, 1898, p. 80)

³⁷⁶ PROPP, 1992, p. 175.

Gormas, Rodrigo não responde às afrontas do conde, mas devolve a agressão, acusando-o de medroso. Neste ponto, saem do discurso e da cena, para colocarem fim à altercação.

Este nos parece ser também o tipo de riso de Dom Diogo, na cena VI, ato V, em que Ximena se apresenta pela última vez na presença do rei. Seu riso é uma resposta a algo de que o pai de Rodrigo há muito suspeitava. Para compreendê-lo, retomemos a entrada de Ximena no palácio, onde estava também Dom Diogo, e vejamos como o pai do Cid interpreta os gestos da jovem frente ao rei. Estamos na cena IV, ato IV.

A chegada de Ximena, para clamar uma vez mais por justiça, interrompe a narração de Rodrigo, ao rei, de sua batalha contra os mouros. Após um desinteresse marcado na fala do soberano, ao receber a visita que inoportunamente interrompia a narração do Cid (“Notícia incômoda esta e dever importuno!”³⁷⁷), Dom Diogo exprimirá a sua perplexidade, ao colocar em dúvida os verdadeiros interesses da donzela: “Ximena ainda o persegue, e anela por salvá-lo.”³⁷⁸. Interesses contraditórios, movidos por sentimentos opostos. Se a honra e a necessidade de vingar levavam Ximena a perseguir, o amor que sentia por Rodrigo queria salvá-lo da morte que ela mesma buscava para ele.

A fim de pôr à prova o que Dom Diogo acabara de dizer, o rei, diretor dentro da própria peça, proporá um novo cenário³⁷⁹. Para a montagem deste, apenas a sinalização ao seu cúmplice do modo pelo qual deve se comportar: “Tristeza aparentai”³⁸⁰ – é tudo o que propõe. De sua parte, o astuto soberano encarna o personagem que esconde a satisfação pela vitória de Rodrigo – a qual há poucos momentos o envolvia – para mostrar a Ximena a dor que sentia pela morte do guerreiro. Assim passamos da cena IV à V do mesmo ato, com o anúncio do rei de que tudo saíra como Ximena esperava: “Ximena, é o fim feliz/De vossa aspiração, com que o êxito condiz.”³⁸¹

Contente do sucesso que obtivera com sua artimanha, o rei, antes mesmo que Ximena se pronunciasse, já anuncia os efeitos da peça que pregara à jovem enamorada: “Podeis ver como está mudando já de cor”³⁸². Sua palidez, pois essa é a única cor possível para o susto que

³⁷⁷ CORNEILLE, [s.d.], p. 72. La fachêuse nouvelle, et l’importun devoir! (v. 1321)

³⁷⁸ CORNEILLE, [s.d.], p. 73. Chimène le poursuit, et voudrait le sauver. (v. 1335)

³⁷⁹ Assim como fizera em *Illusion Comique*, Corneille coloca o teatro dentro do teatro. Em *Le Cid*, logicamente, em menor escala, já que naquela peça a ideia do teatro dentro do teatro faz parte de todo enredo. Ela é interessante neste momento da peça em que estudamos, pois identifica o caráter fictício, neste caso falso, das ações. Sem deixar de colocar mais uma vez em questão que o teatro também faz isso: joga com a realidade. Para saber mais sobre a questão do metateatro em Pierre Corneille, cf.: FORESTIER, Georges. *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XXVII^e siècle*. Paris: Droz, 1996.

³⁸⁰ CORNEILLE, [s.d.], p. 73. Montrez un œil plus triste. (v. 1337)

³⁸¹ *Ibid. Idem*. Il est mort à nos yeux des coups qu’il a reçus;/ Rendez grâces au ciel qui vous en a vengée. (vv. 1340-1341)

³⁸² *Ibid. Idem*. Voyez comme déjà sa couleur est changée. (v. 1342)

acometera Ximena, revela sua fraqueza ao lidar com aquilo que ela parecia tanto ansiar, a morte de Rodrigo. Isso colabora para que a cena forjada se torne mais visivelmente cômica; imaginemos de que forma a atriz encenara a brancura do rosto de sua personagem: quem sabe com os olhos arqueados e movendo-se nas duas direções, a cabeça girando quase que maquinalmente, ou mesmo com um leve movimento torácico. As alterações no seu estado normal, entretanto, não se limitam à modificação na coloração de sua pele. O depoimento do rei e de Dom Diogo descreve, num processo gradativo, os efeitos daquela revelação sobre Ximena. Fala um: “Vede...sua cor...”, diz o outro “Mas vede! desfalece...”.³⁸³ Ambos se divertem com o espetáculo montado.

É Dom Diogo quem revela a posição de espectadores que assumem, ele e o rei, diante de Ximena: “Senhor, neste desmaio, admirai vós *o efeito*”.³⁸⁴ (grifos nossos) A falta de compaixão para com o sentimento alheio, com o fato de seus segredos terem sido revelados por causa da sua dor, evidencia o risível da cena. De acordo com Bergson: “O cômico exige, então, finalmente, para produzir todo seu efeito, algo como uma anestesia momentânea do coração.”³⁸⁵ O momento é sério: Ximena vinha mais uma vez pedir vingança pela morte do pai. O relato de Rodrigo parece, porém, ter anestesiado os que estavam presentes, assim: “Vemos agora que a gravidade do caso não importa mais: grave ou leve poderá nos fazer rir se arranjam um modo para que não sejamos por ele emocionados. Insociabilidade do personagem, insensibilidade do espectador, eis, em suma, as duas condições essenciais.”³⁸⁶ Riso em meio ao trágico. Para Scudéry, o rei se comportava como “uma criança brincalhona”, ao propor a cena a Dom Diogo.

Alí, numa ação de tal importância, em que a sua justiça devia ser equilibrada com a vitória de Rodrigo, ao invés de entregá-la a Ximena, que finge demandá-la, ele diverte-se, pregando-lhe uma peça; quer provar se ela ama seu amado; e, numa palavra, o poeta tira-lhe a coroa do alto de sua cabeça para colocar sobre ela o chapéu de um palhaço. Ele devia tratar com mais respeito a pessoa dos reis, os quais aprendemos serem sagrados; e considerar que este está no trono de Castilha, e não em um teatro.³⁸⁷

³⁸³ CORNEILLE, [s.d.], p. 73. Voyez...sa couleur ... / Mais voyez qu'elle pâme. (v. 1343)

³⁸⁴ CORNEILLE, [s.d.], p. 73. Dans cette pâmoison, sire, *admirez* l'effet. Sa douleur a trahi les secrets de son âme (vv. 1344-1345)

³⁸⁵ BERGSON, 1975, p. 4. Le comique exige donc enfin, pour produire tout son effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur.

³⁸⁶ BERGSON, 1975, p. 111. Nous voyons maintenant que la gravité du cas n'importe pas davantage: grave ou léger, il pourra nous faire rire si l'on s'arrange pour que nous n'en soyons pas émus. *Insociabilité* du personnage, *insensibilité* du spectateur, voilà, en somme, les deux conditions essentielles.

³⁸⁷ Là, dans une action de telle importance, où sa justice devait être balancée avec la victoire de Rodrigue, au lieu de la rendre à Chimène, qui feint de la lui demander, il s'amuse à lui faire pièce, veut lui éprouver si elle aime son amant; et en un mot, le poète lui ôte sa couronne de dessus la tête pour le coiffer d'une marotte. Il devait

Há que se suavizar as críticas deste sarcástico adversário, pois o rei, apesar de rir, não deixa de ser sério.³⁸⁸ Pode-se considerar que ele sopesa os interesses do reino e de Ximena e, nesta balança, certamente os dela valem menos. Quanto a Ximena, da mudança na cor ao desmaio, do desmaio à interjeição que marcará o seu espanto (O quê! Rodrigo está morto então?³⁸⁹) e a sua dor (“Acalma a dor de que és por sua causa presa.”³⁹⁰), uma situação ridícula é construída para o seu personagem, a qual ela tentará desfazer nos versos seguintes. Nessa tentativa, podemos contemplar o que Bergson propõe acerca do personagem trágico:

[u]m personagem de tragédia não alterará nada em sua conduta, porque sabe como a julgamos. Poderá nela perseverar, mesmo com a plena consciência do que é, mesmo com o sentimento muito claro do horror que nos inspira. Mas um defeito ridículo, desde que se percebe ridículo, procura alterar-se, ao menos exteriormente.³⁹¹

Provavelmente o temor do julgamento alheio é que faz com que Ximena tente manter a todo custo o seu interesse pela morte de Rodrigo e a conseqüente defesa de sua honra. Para tanto, ela tenta desfazer a risível cena montada pelo rei, a qual, sendo reerguida posteriormente, acentuará o ridículo de suas ações.

Interessante notar que o verso 1349, no qual o rei enfatiza a dor de Ximena, foi alterado na versão de 1660 – última revista por Corneille. O anterior, “Tu o possuirás, retoma a tua alegria.”³⁹², não apenas invalida toda justificativa posterior de Ximena quanto ao desmaio pela súbita alegria, quanto acentua o riso do rei, ao mostrar que ele sabia que em Rodrigo estava a alegria de Ximena. Este riso, portanto, não é apenas zombador, mas também reconciliador. Discorrendo sobre ele Propp dirá: “No quadro geral de uma avaliação positiva e da aprovação, um pequeno defeito não provoca condenação, mas pode, ao contrário, reforçar

traiter avec plus de respect la personne des rois que l’on nous apprend être sacrée; et considérer celui-ci dans le trône de Castille, et non pas comme sur le théâtre de Mondory. (SCUDÉRY In: GASTÉ, 1898, p. 93)

³⁸⁸ A brincadeira do rei, ao contar uma história falsa para “aterrorizar” Ximena, é uma prática ainda muito utilizada pelas mães para educar os filhos. Esse é o ponto de vista de Barbosa, descrito em seu artigo *Dorme menino dorme*, ao afirmar que “a contrapelo de Platão, a cultura grega considerou essas figuras profiláticas [Lâmias, Empusas e Mormós], pois seriam capazes de conter as crianças que, medrosas, não ultrapassariam os limites de um comportamento social e religioso desagradável. Ao usar o Cid para contar a sua estória a Ximena, podemos ver tanto o desejo de descortinar os verdadeiros sentimentos da donzela (também “filha”), como o próprio soberano sugere, quanto o desejo de conter um comportamento indesejado. Lembremo-nos de que essa não é a primeira visita da moça ao palácio, que o rei estava insatisfeito de ter que escutá-la mais uma vez e, além de tudo, desconfiava da fragilidade do seu discurso. Era hora de amedrontá-la um pouco... e colocar as coisas nos seus respectivos lugares.

³⁸⁹ CORNEILLE, [s.d.], p. 73. Quoi! Rodrigue est donc mort? (v. 1347) A tradução não inclui a interjeição.

³⁹⁰ *Ibid.* *Idem.* “Calme cette douleur qui pour lui s’intéresse.” (v. 1349)

³⁹¹ Un personnage de tragédie ne changera rien à sa conduite parce qu’il saura comment nous la jugeons. Il y pourra persévérer, même avec la pleine conscience de ce qu’il est, même avec le sentiment très net de l’horreur qu’il nous inspire. Mais un défaut ridicule, dès qu’il se sent ridicule, cherche à se modifier, au moins extérieurement. (BERGSON, 1975, p. 13)

³⁹² Versão disponibilizada pela BNF. p. 66. Tu le posséderas, reprends ton allégresse.

um sentimento de afeto e simpatia. A pessoas assim perdoamos facilmente suas falhas. Esta é a base psicológica do riso bom.”³⁹³. O etnólogo, diferentemente de alguns estudiosos, como Bergson, defende a existência do riso bom e do riso mau, mas, ao que nos parece, não assinala a possibilidade da simultaneidade entre ambos.

Acreditamos que os dois risos podem coexistir. Na cena final é como se, vendo a fraqueza de Ximena, o rei lhe dissesse que o seu “defeito” não era tão ruim quanto parecia. Assim, em uma mesma cena, presenciamos o riso mau e o riso bom, com uma boa dose de afeto por parte daquele que lhe prometera servir como pai.³⁹⁴

Mas a cena não termina por aí. Não será desta vez que a palavra do rei vencerá a prepotência de Ximena. Não conseguindo convencê-lo que a alegria fôra a causadora de seu desmaio, já que o rei insiste na evidência de sua dor, Ximena reverterá o argumento e dirá que a morte de Rodrigo em combate não lhe alegraria de fato, pois traria glória maior ao seu adversário: “Morrer pelo país não é tão triste sorte;/ É se immortalizar por uma bela morte.”³⁹⁵

Audaciosa, Ximena dará início a uma disputa de palavras com o rei. Atacará o soberano e a sua justiça, enquanto este tentará lhe mostrar o que as palavras dela escondem. Colocando-se em uma posição de vítima, sem no entanto perder a altivez, Ximena pronuncia-se com certo tom de sarcasmo. Deste riso, cínico e maldoso “riem as pessoas que não acreditam em nenhum impulso nobre, que vêem em todo lugar a falsidade e a hipocrisia.”³⁹⁶

Ai de mim, que esperança ilude-me a desgraça!
Nada tem que temer Rodrigo do que eu faça,
Dum pranto que desprezo e indiferença cria:
Para ele o império todo é um lugar de franquia;
Lá, sob as vossas leis, permite-se-lhe tudo;
Do inimigo e de mim triunfa o seu escudo.
CORNEILLE, [s.d.], p. 74.

Hélas! à quel espoir me laissé-je empoter
Rodrigue de ma part n’a rien à redouter
Que pourraient contre lui des larmes qu’on méprise?
Pour lui tout votre empire est un lieu de franchise.
Là, sous votre pouvoir, tout lui devient permis;
Il triomphe de moi comme des ennemis.
(vv. 1375-1379)

Ximena, de sua parte, ri de Dom Fernando. Zomba de um palácio que detém criminosos, de um rei fraco que permite que tudo aconteça diante de seus olhos. Dom Fernando, entretanto, compreende a quem estavam direcionadas as afrontas de Ximena; e se

³⁹³ PROPP, 1992, p. 152.

³⁹⁴ Coragem, minha filha, e pondera que vai,/Em seu lugar, teu rei servir-te hoje de pai. (CORNEILLE, [s.d.], p. 50) [Prends courage, ma fille, et sache qu’aujourd’hui/Ton roi te veut servir de père au lieu de lui. (vv. 671, 672)]

³⁹⁵ CORNEILLE, [s.d.], p. 74. Mourir pour le pays n’est pas un triste sort;/ C’est s’immortaliser par une belle mort. (vv. 1367-1368)

³⁹⁶ PROPP, 1992, p. 159.

por um lado ele se apresenta como um adversário, por não cooperar com a vingança que ela buscava, por outro talvez possa ser considerado como um pai³⁹⁷, por facilitar o seu amor.

Antes de acusar o que aí *proporcio*,
Lê em teu coração; dele Rodrigo é o dono.
E teu fogo em segredo ao teu rei agradece
Conservar para ti um amante como esse.
(grifos nossos) CORNEILLE, [s.d.], p. 74.

Avant que d'accuser ce que j'en fais *paraître*,
Consulte bien ton cœur: Rodrigue en est le maître.
Et ta flamme en secret rend grâce à ton roi,
Dont la faveur conserve un tel amant pour toi.
(vv. 1389-1392)

O “paraître”, presente apenas no texto original, não nos parece dispensável na resposta do rei à jovem. Por meio dele, Dom Fernando revela o teatro das ações, o jogo que fazia, para além das convenções, e que favorecia Ximena.

Contudo, novamente ela se faz de vítima, declarando-se injustiçada e incompreendida: “A meu justo clamor já dão pouco ouvido,/ Que crêem favorecer-me ao negar-me o pedido!”³⁹⁸. Faz-se de fraca, para mostrar a sua força.

A sequência da cena é conhecida: Ximena pede ao rei a cabeça de Rodrigo e se oferece como prêmio àquele que a trouxer³⁹⁹; o rei acha caprichoso aquele seu pedido⁴⁰⁰, mas acaba por admiti-lo, desde que Ximena escolhesse apenas um guerreiro para representá-la e que Rodrigo tivesse ao menos uma hora para descansar de sua batalha contra os mouros; por fim, delibera que aquele que vencer o duelo receberá Ximena de suas mãos.

Mas não tenhamos tanta pressa. Olhemos para os lados. Ximena não está a sós com o rei. Apenas Rodrigo havia deixado o palácio, ao ser interrompido em sua narração. Toda a corte estava à escuta do que até aquele momento Ximena dizia ao rei acerca de Rodrigo:

³⁹⁷ Relembremos a atitude do conde. Após a assembleia que havia escolhido um preceptor para o filho do rei, ele não se preocupa mais com os interesses de Ximena, apenas com os seus. Estas são as suas palavras dirigidas a Dom Diogo quando este lhe propunha que por meio do casamento fossem unidas as duas famílias: “A partido mais alto há de aspirar seu seio./ E ao novo resplendor de vossa dignidade, /Esse filho encher-se-á de uma nova vaidade.” (CORNEILLE, [s.d.], p. 130) [A des partis plus hauts ce beau fils doit prétendre; Et le nouvel éclat de votre dignité/Lui doit enfler le cœur d'une autre vanité.” (vv. 701-703)] Ao contrapor a atitude de Dom Gomes à do rei, Merlin-Kajman (2001, p. 64) dirá: “Mostrando ao público, por meio do falso anúncio da morte de Rodrigo, o amor que Ximena sente por este, o rei faz o que o conde não fizera: ele verifica o desejo amoroso daquela antes de forçá-la a se casar.” [En faisant venir à lumière du *public*, par la fausse annonce de la mort de Rodrigue l'amour que Chimène éprouve pour ce dernier, le roi fait ce que le Comte n'avait pas fait: il vérifie son désir amoureux avant de lui commander de l'épouser.]

³⁹⁸ CORNEILLE, [s.d.], p. 74. De ma juste poursuite on fait si peu de cas/Qu'on me croit obliger en ne m'écoutant pas! (vv. 1395-1396)

³⁹⁹ Difícil é não lembrar o episódio narrado nos evangelhos de Mateus e Marcos (capítulos 14 e 6 respectivamente) do também caprichoso pedido da filha de Herodias, após dançar diante do rei Herodes, em seu dia natalício, e agradar a toda corte. Incitada pela mãe, a filha pede a cabeça de João Batista em uma bandeja, pois que este há muito fazia oposição à relação adúltera de Herodias, mulher de Filipe, com Herodes, seu irmão. Eis as graças das mulheres que levam homens, literalmente, à morte. (BÍBLIA, 1997, p. 1352 e 1395)

⁴⁰⁰ “Dispensar-o: por demais Rodrigo me é precioso/ Para expô-lo ao sabor de um fado caprichoso” CORNEILLE, [s.d.], p. 75. J'en dispense Rodrigue, il m'est trop précieux/Pour l'exposer aux coups d'un sort capricieux (vv. 1411-1412)

“*Meu inimigo! o algoz do meu destino! /O alvo de meu furor! de meu pai o assassino!*”⁴⁰¹ (grifos nossos). Até o final da cena Ximena sustenta a sua insatisfação: contra a justiça do rei que tardava em vir, contra a acusação de que amava o seu inimigo, contra o seu fado após o duelo. Percebe-se o excessivo “eu” paterno refletido no discurso da filha.

Agora sim retomemos o lugar de onde partimos, cena VI, ato V. Não será necessário esforço para tanto: novamente no palácio, os mesmos personagens a compor a cena. A postura de Ximena, entretanto, mudara: “Da opoente sem perdão, fez uma amante aflita.”⁴⁰² A causa da mudança: a suposta morte de Rodrigo. Uma confissão de Ximena ao rei parece ser a desencadeadora do riso de Dom Diogo: [Ximena]: “E pôde ver, senhor, a vossa majestade,/ Como ao dever cedeu minha ardente amizade.”⁴⁰³ No embate entre as duas grandes virtudes, Ximena admite que o amor sempre a vencera. Dom Diogo tinha razão.

O seu riso é zombeteiro, certo. Mas não o olhemos com desprezo, pois este não é desprovido de certa alegria. Mesmo havendo defendido que “Temos uma honra só, no amor a escolha é vasta!”⁴⁰⁴, a fim de impulsionar o filho à defesa de sua honra, Dom Diogo não desconhecia o amor de Rodrigo por Ximena (Repetimos as palavras daquele: “Sei. Mas por mais que se ame...”⁴⁰⁵). Antes do golpe de Dom Gomes ter levado a sua honra, o pai de Rodrigo era mesmo favorável a união das duas famílias e sobre isso fala o conde:

A essa honra acrescentai, pois, vós, de uma outra fiança;	A l'honneur qu'il m'a fait ajoutez-en un autre;
Unamos minha casa e a vossa em santa aliança.	Joignons d'un sacré noeud ma maison à la vôtre:
Rodrigo ama Ximena, e de seu fundo afeto	Vous n'avez qu'une fille, et moi je n'ai qu'un fils;
Este alvo tão condigno é o mais querido objeto.	Leur hymen nous peut rendre à jamais plus qu'amis:
A isso acedei, senhor; por genro recebei-o.	Faites-nous cette grâce, et l'acceptez pour gendre.
CORNEILLE, [s.d.], p. 30.	(vv. 165-169)

Defendemos, portanto, que é também com contentamento que Dom Diogo reage às palavras de Ximena. Ao riso mau e zombeteiro une-se o riso bom de afetuosa cordialidade. Mesmo Dom Sancho, vítima de um amor que o expusera à morte, e para quem a aliança entre Rodrigo e Ximena deveria trazer certa aversão, demonstra algum interesse pelo jovem casal: “Ainda amo, ao perder tudo, esta minha derrota,/Em que o êxito feliz de amor tão belo brota.”⁴⁰⁶ A declaração de Dom Sancho é também uma mostra de sua superioridade em

⁴⁰¹ CORNEILLE, [s.d.], p. 74. Mon ennemi! l'objet de ma colère!/L'auteur de mes malheurs! l'assassin de mon père! (vv. 1393-1394)

⁴⁰² CORNEILLE, [s.d.], p. 85. D'implacable ennemie en amante affligée. (v. 1713)

⁴⁰³ Votre majesté, sire, elle-même a pu voir/ Comme j'ai fait céder mon amour au devoir. (vv. 1727-1728)

⁴⁰⁴ CORNEILLE, [s.d.], p. 64 Nous n'avons qu'un honneur, il est tant de maîtresses! (v. 1059)

⁴⁰⁵ CORNEILLE, [s.d.], p. 34. Je connais ton amour. (v. 283)

⁴⁰⁶ CORNEILLE, [s.d.], p. 85. Mais que “belo amor”, nas palavras de Corneille: “perfeito amor”. [Perdant infiniment j'aime encor ma défaite,/ Qui fait le beau succès d'une amour si parfaite. (vv. 1761-1762)]

relação àquela que há pouco o chamava de “pérfido”, “execrável assassino”⁴⁰⁷, desprezando não apenas o amor que ele guardava por ela, mas desconsiderando que ela mesma era quem o havia escolhido.⁴⁰⁸

Filhos de peixe...

Permitamo-nos, portanto, rir da soberba de Ximena. Pois é justamente na passagem entre uma série de palavras de ameaça à desistência completa das mesmas que surgirá o riso. De acordo com Ezio Pellizer, essa é a fórmula que se aplica a uma grande quantidade de mensagens com resultados cômicos.

É a emissão (voluntária ou involuntária, conforme se trate de cômico espontâneo ou execução de uma cena dramatizada a fim de “fazer rir”) de uma série de mensagens de dominação e/ou de ameaça que se transformam (por inversão súbita) em ruidosa contradição de uma pretensão impossível; o que faz o objeto da dramatização é então o malogro, a falência ocorrida em um momento crítico e que desestabiliza um sistema de esperas: uma situação inicial de ameaça e de temor desemboca de maneira imprevisível em uma situação final de emissão de mensagens de fraqueza e de submissão.⁴⁰⁹

Há um rebaixamento da personagem Ximena. Enquanto Rodrigo vai se penitenciar desde o começo pela sua falta, Ximena só deixa a sua posição elevada aqui, quando fica exposta.

Notemos algo interessante. Elvira, presente nas três visitas de Ximena ao rei, sabia do amor que a jovem nutria por Rodrigo. Era a sua dama de companhia e, portanto, conhecia a privacidade da donzela. Porém, nos seus próprios aposentos e mesmo diante desta, Ximena não cessa de representar.

Se ele for vencedor, *podes crer que eu eu me renda?*
Manda em mim o dever de uma perda tremenda,
E não há de bastar, para ditar-lhe a lei,
Aquele do combate e a vontade do rei.
Pode vencer Dom Sancho, e sem dificuldade,
Mas de Ximena não, com ele a lealdade,
E ainda que me haja entregue o rei à sua vitória,

Quand il sera vainqueur, *crois-tu que je me rende?*
Mon devoir est trop fort, et ma perte est trop grande;
Et ce n'est pas assez, pour leur faire la loi,
Que celle du combat et le vouloir du roi.
Il peut vaincre don Sanche avec fort peu de peine,
Mais non pas avec lui *la gloire de Chimène*;
Et quoi qu'à sa victoire un monarque ait promis,

⁴⁰⁷ vv. 1707-1714.

⁴⁰⁸ Dom Fernando: “Pões-lhe a querela em mãos, Ximena?”/Ximena: “Prometi, Senhor.” CORNEILLE, [s.d.], p. 76. [Don Fernand: Chimène, remets-tu ta querelle en sa main?/Chimène: Sire, je l'ai promis. (vv. 1443-1444)]

⁴⁰⁹ C'est l'émission (volontaire ou involontaire, selon qu'il s'agit de comique spontané ou d'exécution d'une scène dramatisée afin de “faire rire”) d'une série de messages de dominance et/ou de menace qui se transforment (par inversion subite) en bruyant démenti d'une prétention impossible; ce qui fait l'objet de la dramatisation, c'est donc l'échec, la faillite advenue à un moment critique, et qui déstabilise un système d'attentes: une situation initiale de menace et de crainte débouche de façon imprévue sur une situation finale d'émission de messages de faiblesse et de soumission. (PELLIZER, 2000, p. 49)

Mil inimigos mais far-lhe-á a *minha glória*.
(grifos nossos) CORNEILLE, [s.d.], p. 85.

Mon honneur lui fera mille autres ennemis.
(vv. 1677-1684)

Mas que glória caberia a Ximena, senão aquela de poder vingar a morte do pai como o rei determinara e ainda receber das mãos do mesmo o seu amado? Elvira, admirada com a atitude de sua senhora, movida por esse “estranho orgulho”⁴¹⁰, confronta-a: “Que espera esse dever? de que auspício se imbui?/A morte de um amante um pai vos restitui?”⁴¹¹

Ao perceber que não podia dissimular diante de Elvira, Ximena irá, em parte, admitir o seu amor por Rodrigo: “Num louco ardor por ele aí não me desmancho,/Mas, se vencido, ah, céus! possuir-me-ia Dom Sancho”.⁴¹² Perguntamo-nos ainda: que tamanho pudor ou que estranho orgulho é este de Ximena ao falar à ama? Àquela a quem havia antes confessado que não apenas amava, mas adorava Rodrigo!⁴¹³ Não era apenas o casamento com Dom Sancho que a afligia, mas, principalmente, a possível morte de Rodrigo. Assim como a alta imagem que o conde construiu de si cavara a sua própria morte, o cego desejo de vingança de Ximena também a mataria, caso não tivesse fim; ainda que essa morte não fosse no sentido mais literal do termo, já que ela oferece a alternativa do convento, simbolizando assim que, nele, ela mataria todo e qualquer desejo que não proviesse de Rodrigo.⁴¹⁴

O quiprocó⁴¹⁵ montado por Corneille a partir da espada de Rodrigo, trazida por Sancho, é revelador. Ao dizer que o seu defensor havia lhe tirado quem mais amava, o herói de sua adoração, a enamorada revela: “Pensando me vingar, privaste-me da vida.”⁴¹⁶

Depois de ter se declarado morta à Dom Sancho e logo em seguida à corte, como ressurgir das cinzas e negar o amor que guardava por Rodrigo, ao descobrir que ele ainda vivia? A cor de seu rosto denuncia mais uma vez o seu estado.⁴¹⁷ Vergonha de amar? É assim que Dom Fernando lê a alteração na coloração de seu rosto. Rimos e sorrimos. Para zombar é preciso “anestesiarmos momentaneamente o coração”. E o rei nos ajuda a assim reagirmos ao

⁴¹⁰ v. 1685.

⁴¹¹ CORNEILLE, [s.d.], p. 83. *Que prétend ce devoir, et qu'est-ce qu'il espère?/La mort de votre amant rendra-t-elle un père.* (vv. 1689-1690)

⁴¹² *Ibid. Idem.* *Non qu'un folle ardeur de son côté me penche;/ Mais s'il était vaincu, je serais à Don Sanche.* (vv. 1701-1702)

⁴¹³ v. 810.

⁴¹⁴ Não esqueçamos as suas palavras ditas à ama, quanto ao que pretendia ao buscar a vingança do pai: *Le poursuivre, le perdre, et mourir après lui.* (v. 848)

⁴¹⁵ Quiprocó significa “um em lugar do outro”. Sobre ele baseia-se o motivo, extremamente comum nas antigas comédias, do disfarce, da ação em lugar de outrem, onde um é trocado pelo outro. E nas ações costumam acompanhar um engano. (PROPP, 1992, p. 145)

⁴¹⁶ CORNEILLE, [s.d.], p. 84. *En croyant me venger, tu m'as ôté la vie.* (v. 1718)

⁴¹⁷ Terceira alteração quanto à coloração de Ximena. A primeira aconteceu quando ela se apresentava pela segunda vez na presença do rei pedindo a vingança pela morte do pai e recebera a notícia falsa que Rodrigo havia morrido; a segunda corresponde à segunda visita de Rodrigo à sua casa e ao seu pedido para que ele a livre de Dom Sancho; a terceira se dá quando aparece pela última vez no palácio do rei e confessa seu amor pelo Cid.

provocar Ximena: “E rebelde és ao rei, se contra um juízo clamas/ Que dá à tua paixão o esposo que tanto amas.”⁴¹⁸ Rimos da rebelde. Mas, como a um só tempo sorrimos e identificamo-nos⁴¹⁹ com quem tão friamente ama o assassino de seu pai? Escutemos esse defensor da inocência de Ximena⁴²⁰:

Por que então vós repreendeis Ximena por ter amado Rodrigo? Acusai-a por ter amado um criminoso e o assassino de seu pai. Dizei-me, eu vos rogo, vós chamais um homem de criminoso por ter ele defendido a honra da sua casa, e um assassino aquele que matou pela honra? Mas ainda que Rodrigo fosse um criminoso, ela o ama como o mais corajoso e nobre dos homens; Ximena não pode ser repreendida pelo seu amor dado que o compromisso do seu amor por Rodrigo sempre precedera a morte de seu pai.⁴²¹

Sobre a inculpabilidade de Ximena, a Academia Francesa também se pronunciará

Não nos propomos, no entanto, condenar Ximena por ela amar o assassino de seu pai, já que seu compromisso com Rodrigo precedera a morte do conde, e por não estar no poder de uma pessoa cessar de amar quando lhe agrada. Repreendemo-la apenas por seu amor triunfar sobre o seu dever.⁴²²

Não deixando de considerar que Ximena precisou abrir mão de sua honra (ou mais precisamente da honra paterna) em prol do seu amor, admitimos com Merlin-Kajman que, ao fazer isso, ela não perdera a sua virtude⁴²³, antes, a reafirmara.

Não é o desenlace, mas a contradição que faria de Ximena uma filha parricida. O que é parricida é o fato da fidelidade do pai não ocupar *toda* a sua pessoa. (...) A constância do sentimento amoroso em Ximena assinala ao contrário a sua virtude, ou seja a força e a grandeza, a *autonomia* de uma parte de sua pessoa. (...) O que é virtualmente parricida, é que haja *desejo próprio* que resista à obediência ou à fidelidade devida aos pais.⁴²⁴

⁴¹⁸ CORNEILLE, [s.d.], p. 86. Et ne sois point rebelle à mon commandement,/Qui te donne un époux aimé si chèrement. (vv. 1771-1772)

⁴¹⁹ “É bonito que ele tenha dado amor às mais continentes damas, cuja paixão tenha, mesmo muitas vezes, explodido no teatro público.” [Il est beau qu’il [Le Cid] a donné de l’amour aux Dames les plus continentes, dont la passion a, même, plusieurs fois éclaté au théâtre public. (MONDORY apud MERLIN-KAJMAN, 2001, p. 50)]

⁴²⁰ Panfleto da *Querelle du Cid*, “L’innocence et le véritable amour de Chimène”, de autor desconhecido.

⁴²¹ Pourquoi donc reprenez-vous Chimène d’avoir aimé Rodrigue? Vous l’accusez d’avoir aimé un criminel et le meurtrier de son père: Dites-moi, je vous prie, appelez-vous un homme criminel pour avoir défendu l’honneur de sa maison, et un meurtrier celui qui a tué dans l’honneur? mais quand même Rodrigue serait criminel, elle l’aime comme vertueux et le plus généreux des hommes; Chimène ne peut être blâmée de son amour puisque l’engagement de son amour à Rodrigue, avait toujours précédé la mort de son père. (ANÔNIMO In: GASTÉ, 1898, p. 471)

⁴²² Nous n’entendons pas néanmoins condamner Chimène, de ce qu’elle aime le meurtrier de son père, puisque son engagement avec Rodrigue avait précédé la mort du comte, et qu’il n’est pas en la puissance d’une personne, de cesser d’aimer quand il lui plaît. Nous la blâmons seulement de ce que son amour l’emporte sur son devoir. (ANÔNIMO In: GASTÉ, 1898, p. 372-373)

⁴²³ Scudéry apresenta um pensamento diferente deste ao dizer: “Um rei acaricia essa impudica; seu vício parece recompensado, a virtude parece banida da conclusão do poema”. [Un roi caresse cette impudique; son vice y paraît récompensé, la vertu semble bannie de la conclusion de ce poème. (SCUDÉRY In: GASTÉ, 1898, p. 80)]

⁴²⁴ Ce n’est pas le dénouement, mais la contradiction qui ferait de Chimène une fille parricide. C’est qui est parricide, c’est que la fidélité au père, n’occupe pas *toute* sa personne. (...) La constance du sentiment amoureux chez Chimène signale au contraire sa vertu, c’est-à-dire la force et la grandeur, l’*autonomie* d’une partie de sa

Essa resistência a uma obediência cega aos pais provavelmente agradou às damas da época. Apoiando-se sobre o testemunho de seu público, Corneille nos relata: “Quando vós tratais a pobre Ximena de impudica, de prostituta, de parricida e de monstro; vós não recordais que a rainha, as princesas e as damas mais virtuosas da corte e de Paris receberam-na e acariciaram-na como uma dama de honra.”⁴²⁵

Repetimos este trecho notado no capítulo II, pois é interessante percebermos que Corneille não procura discutir com os senhores, os então participantes da *Querelle*. Sua personagem, Ximena, parece não ter sido feita para eles. Ao senti-los afetados pela escolha da donzela, recorre ao testemunho das senhoras e, certamente, dá também as suas risadas ao constatar a diferença de percepção daquelas.

Brigitte Jaques-Wajeman⁴²⁶, responsável pela representação de *Le Cid* na temporada de 2005-2006, da *Comédie Française*, afirmará, em consonância com o autor: “Corneille instala, enfim, o amor e as mulheres em um plano superior, uma ruptura com o teatro francês.”⁴²⁷ É que esse riso que zomba e que aproxima também transgride ordens estabelecidas.

Contra a hierarquia, este vento de individualização que sopra sobre a sociedade do século XVII é também um vento de feminização, percebido por muitos como uma desordem. À desincorporação do público, consecutivo ao cisma da Igreja e as guerras civis de religião, esta laicização da política que marca o início do Estado moderno, acompanha-se de uma promoção do particular que dá um lugar inédito às mulheres, e para além das mulheres, às diferenças em geral: o público não é mais um, de qualquer maneira que o escutemos; o corpo social compreende duas religiões, dois sexos, dois espaços, público e privado, todas as divisões que dividem o indivíduo ele mesmo. Há alteração, o que explica por exemplo, na minha opinião, que as duas querelas acerca da verossimilhança girem em torno de duas mulheres, Ximena e a Madame de Clèves, inventando a conduta de ambas fora das normas herdadas.⁴²⁸

personne. (...) Ce qui est virtuellement ‘parricide’, c’est qu’il y ait du *désir propre* qui résiste à l’obéissance ou à la fidélité dues aux pères. (MERLIN-KAJMAN, 2001, p. 62-63)

⁴²⁵ Quand vous avez traité la pauvre Chimène d’impudique, de prostituée, de parricide, de monstre; ne vous êtes vous pas souvenu que la reine, les princesses, et les plus vertueuses dames de la cour et de Paris, l’on reçu et caressée en fille d’honneur. (CORNEILLE In: GASTÉ, 1898, p. 148)

⁴²⁶ *La Terrasse*. Entretien avec Brigitte Jaques-Wajeman. Dossier de Presse de la Comédie Française.

⁴²⁷ Corneille installe enfin l’amour et les femmes sur un plan supérieur, une rupture avec le théâtre français. (JAQUES-WAJEMAN, Arquivos da *Comédie Française*. Entrevista In: *La Terrasse*. Propos recueillis par Odile Quirot)

⁴²⁸ Contre la hiérarchie, ce vent d’individualisation qui souffle sur la société du XVIIIe siècle est aussi un vent de féminisation, perçu par beaucoup comme un désordre. La désincorporation du public consécutive au schisme de l’Église et aux guerres civiles de religion, cette laïcisation du politique qui marque le début de l’État moderne, s’accompagne d’une promotion du particulier qui donne une place inédite aux femmes, et au-delà des femmes, aux différences en général: le public n’est plus *un*, de quelque manière qu’on l’entende; le corps social comprend deux religions, deux sexes, deux espaces, public et privé, toutes divisions qui divisent l’individu lui-même. Il y a de l’altération, ce qui explique par exemple à mon sens que les deux querelles du vraisemblable tournent autour de deux femmes, Chimène et Madame de Clèves, inventant leur conduite en dehors des normes héritées. (MERLIN-KAJMAN, 2005, p. 23-24)

O que parece, então, uma derrota, pode ser visto como a vitória daquilo que Ximena verdadeiramente anelava, o amor de Rodrigo, em contrapartida com o que a morte do pai lhe impunha, a vingança. Por outro lado, sendo Rodrigo bem visto pelos olhos paternos, assim como pelos dela, Ximena não deixava de, ao atender aos seus desejos, estar em consonância com a aprovação do pai. Decerto, Dom Gomes, no calor da ira desiste de entregar a filha ao filho de Dom Diogo (“A partido mais alto há de aspirar seu seio.”⁴²⁹), no entanto afirma, pouco antes de morrer, diante do jovem, não ter errado na escolha do “cavaleiro perfeito” para Ximena; o rei, segundo pai da moça, não faz, portanto, mais que consentir com o que o conde e, antes dele, a própria Ximena, escolhera. Nesse sentido podemos, sim, concordar com Zimmerman quando, citando Corneille, ela diz que o papel das ações na tragédia é deixar o espírito do ouvinte em um sentimento de calma, em uma “agradável suspensão”. Para a estudiosa, “o fim do ato dará ao espectador não o sentimento matizado de espera inquieta, de uma pergunta que foi posta, mas, pelo contrário, aquele de que uma resposta foi dada.”⁴³⁰

Dom Diogo e o rei, a um só tempo zombam e acolhem Ximena. Quanto a Sancho, mostra-se inferior e até ridículo ao ser usado pela donzela e logo em seguida ser desprezado por ela. O modo como apresenta os seus préstimos à Ximena nos faz rir de sua falta de tato, da busca de seus interesses em hora pouco propícia e da disparidade de seu sentimento em relação ao da moça pretendida.

[Sancho]: Será, sob ordem vossa, o meu braço o mais forte. [Ximena]: Ai de mim!
 (...) [Ximena] É o último remédio; e se chegar a isso/E em vós medrarem ainda esse
 dó e essa fúria,/Livre sereis de então vingar a minha injúria/ [Sancho]: É o único
 contento a que minha alma aspira;/ E afasto-me feliz, com tal promessa em mira.⁴³¹

A satisfação de Sancho vai em direção oposta ao que Ximena considera como o seu “último remédio”; ela lamenta o “braço forte” que se coloca ao seu dispor. O descaso por Dom Sancho é reforçado, ainda, na segunda visita de Rodrigo a Ximena, quando ela pede que o Cid vença aquele que supostamente ia defendê-la.

Rodrigo, se eu jamais te amei, teu braço vença,
 A fim de que Dom Sancho agora eu não pertença;
 Combate por livrar-me de uma condição,
 Que me entrega a um objeto ao qual tenho aversão.

Si jamais je t'aimai, cher Rodrigue, en revanche,
 Défends-toi maintenant pour m'ôter à don Sanche;
 Combat pour m'affranchir d'une condition
 Qui me donne l'objet de mon aversion.

⁴²⁹ CORNEILLE, [s.d.], p. 30. A des partis plus hauts ce beau fils doit prétendre (v. 170)

⁴³⁰ (...) la fin de l'acte donnera au spectateur non le sentiment, teinté d'attente inquiète, qu'une question a été posée, mais au contraire celui qu'une réponse a été donnée. (1966, p. 16) .

⁴³¹ CORNEILLE, [s.d.], p. 54-55. [Sanche] Sous vos commandements mon bras sera trop fort”. Chimène]: Malheureuse! (...) [Chimène] C'est le dernier remède; et s'il faut y venir, / Et que des mes malheurs cette pitié vous dure, / Vous serez libre alors de venger mon injure. / [Sanche]: C'est l'unique bonheur où mon âme prétend;/Et pouvant l'espérer, je m'en vais trop content. (vv. 780-781 e 788-792)

CORNEILLE, [s.d.], p. 79.

(vv. 1549-1552)

Malgrado o desdém da filha de Dom Gomes e toda a injúria lançada sobre ele – ao ver a espada de Rodrigo em suas mãos, após o duelo entre os dois – Sancho reage, para usar os termos do conde, como um “perfeito cavalheiro”.

Se, ao contrário, obedecesse ao que Scudéry considera justo⁴³², ao invés de aceitar resignado o que o destino lhe impunha, não se tornaria, porventura, escravo deste amor e indigno de toda honra que o pareava a Rodrigo? Finalmente, Ximena, pelo que descrito foi, é alvo do riso de muitos e de sofrimentos tantos, mas é aquela quem conta com a simpatia e o favor de todos.

Personagens à margem

Favorável a Ximena é também a Infanta, personagem criticado por Scudéry, juntamente com Dom Sancho e Dom Arias, como desnecessários à peça.⁴³³ Acrescenta-se à crítica feita àquela o fato de ser filha do rei e amar um simples cavalheiro, o que depunha contra os bons costumes e prova uma negligência por parte do autor quanto à observância da *bienséance*.

Corneille acredita que a implicância demonstrada pelos doutos quanto a Infanta era menos relacionada com o fato de ela ser ou não uma personagem secundária do que com a sequência das cenas na peça. Em *Au Lecteur*, escrito em 1648, compara-a com Sabine, personagem de *Horace*, afim de demonstrar este seu raciocínio:

Sabine também não contribui para os incidentes da tragédia neste último [Horace] como a Infanta no outro [Le Cid] sendo, as duas, personagens episódicas, que se comovem com tudo o que acontece de acordo com a paixão que sentem, mas que poderíamos cortar sem nada tirar da ação principal. No entanto, uma foi condenada por quase todos como inútil, e, da outra, ninguém murmurou; esta desigualdade provinda apenas da ligação das cenas, que une Sabine ao resto dos personagens, e que, não sendo observada em *Le Cid*, deixa a Infanta ocupar sua corte à parte.⁴³⁴

⁴³² “Está fora de cogitação que, no meio deste grande fluxo de palavras, Don Sancho, para desenganá-la, não tenha tido tempo de gritar-lhe, ele não está morto.” [(...) il est hors d'apparence qu'au milieu de ce grand flux de parole, D. Sanche pour la desabuser ne puisse pas prendre le temps, de lui crier, il n'est pas mort. (SCUDÉRY In: GASTÉ, 1898, p. 95)]

⁴³³ “Ele teria sem dúvida banido Dona Urraca, Dom Sancho e Dom Arias e não teria tido tanta paixão ao fazê-los dizer zombarias, nem tanto ardor à declamação, que se tivesse se recordado que nem mesmo um destes personagens servia aos incidentes do seu poema, e nele não tinha nenhuma ligação necessária.” [Il aurait sans doute banni D. Urraque, Don Sanche et Don Arias, et n'aurait pas eu tant de feu à leur faire dire des pointes, ni tant d'ardeur à la declamation, qu'il ne se fut souvenu, que pas un de ces personnages ne servait aux incidents de son poème, et n'y avait aucun attachement nécessaire. (SCUDÉRY In: GASTÉ, 1898, p. 87)]

⁴³⁴ Sabine ne contribue non plus aux incidents de la tragédie dans ce dernier [Horace] que l'Infante dans l'autre [Le Cid] étant toutes deux des personnages épisodiques qui s'émeuvent de tout ce qui arrive selon la passion qu'elles en ressentent, mais qu'on pourrait retrancher sans rien ôter de l'action principale. Néanmoins l'une a été

Útil ou não à peça, fato é que também ela é responsável pelos momentos de comicidade nela dispersos, os quais são importantes para a composição de uma tragédia que mescla riso e dor. Primeiramente, podemos identificar o exagero, já mencionado quando procuramos entender a figura do conde, e presente no discurso da Infanta quando se refere a Rodrigo. Antes mesmo que este venha a se tornar um herói, ela o exalta:

Já o vejo, à cabeça, ele de mil guerreiros,
Fazer com que a seus pés tombem reinos inteiros,
E não me custa até que a minha alma persuada
Vê-lo sentado, já, no trono de Granada,
Dos mouros a temê-lo e a venerá-lo o povo,
Aragão receber o conquistador novo,
Render-se Portugal, e audácias singulares
Levarem-lhe o destino insigne além dos mares;
Regando-lhe os lauréis, o sangue dos Africanos;
Sim, tudo o que de heróis proclamam o nome ufano,
Espero-o de Rodrigo após essa vitória,
E vejo em seu amor o alvo de minha glória.
CORNEILLE, [s.d.], p. 45.

J'ose m'imaginer qu'à ses moindres exploits
Les royaumes entiers tomberont sous ses lois;
Et mon amour flatteur déjà me persuade
Que je le vois assis au trône de Grenade,
Les Mores subjugués trembler en l'adorant,
L'Aragon recevoir ce nouveau conquérant,
Le Portugal se rendre, et ses nobles journées
Porter delà les mers ses hautes destinées,
Du sang des Africains arroser ses lauriers.
Enfin tout ce qu'on dit des plus fameux guerriers.
Je l'attends de Rodrigue après cette victoire,
Et fais de son amour un sujet de ma gloire.
(vv. 535-546)

Ainda que admita que todo o seu discurso é fruto de devaneios, a Infanta diz, por outro lado, que seu amor pelo jovem começa a persuadi-la. O horizonte de sua razão encontra-se, assim, encoberto pela paixão; a tal ponto que, ao ser despertada de seu sonho, ela se declara louca e necessitada de cuidados, pedindo a Leonor que não a deixe só. Vejamos a gravidade de seu caso.

Rodrigo, para ela, após a luta contra o conde, estaria pronto para tombar reinos inteiros, tornar-se o soberano de Granada, ser adorado por mouros e por todo o povo, conquistar Aragão, submeter Portugal e apreender africanos. O exagero da fala da Infanta não se torna engraçado por ser repetitivo ou sistemático, mas por transportar uma realidade inexistente para o presente, por jogar com a razão e a imaginação. O conquistador de corações seria também o conquistador de outras terras. Antes de admitir toda a majestade que cercaria Rodrigo, a Infanta já se declarara doente, com “o coração envenenado”.

Com efeito, a paixão pode ser dolorida, quando não se lhe dá asas, mas, ao sonhá-la em alta voz, não há como não imaginarmos a princesa envolta pela satisfação e com um certo sorriso nos lábios. Para o público, tanto o sorriso amável quanto o desdenhoso pode ser esperado. Como todo apaixonado parece um pouco tolo aos olhos de quem não habita o mesmo mundo que ele, para os que com a princesa se identificam, o primeiro riso mostra uma

condamné presque de tout le monde comme inutile, et de l'autre personne n'en a murmuré, cette inégalité ne provenant que de la liaison des scènes qui attache Sabine au reste des personnages et qui n'étant pas observée dans *Le Cid*, y laisse l'Infante tenir sa cour à part. (CORNEILLE, 1993, p. 8)

compreensão do sentimento, a despeito de toda regra de sociedade; já o segundo riso é o daqueles que ocupam o lugar de Leonor, o da razão. Enquanto a Infanta sobe aos céus, enleada pelas suas fantasias, Leonor fá-la descer à terra, por meio de suas questões e interrupções à seu pensamento: “Como! Uma infanta real trair-se por inteiro,/E em sua alma admitir um mero cavaleiro!⁴³⁵; “Esse ânimo exemplar que em vosso espírito arde,/Cede tão facilmente a uma chama covarde?”; “Os brios que admirei deixais tombar dest’arte,/E do uso da razão vossa alma departe?/ Seduz-vos a esperança e é vosso mal benigno”; “Mas de vós, afinal, esse Rodrigo é indigno.”; “Vede aonde lhe levais o lustre, a que apogeu,/Depois de um duelo o qual talvez nem ocorreu.”; “Bem, vão bater-se, pois; decreta-o vosso mando,/Mas tão longe ele irá como o estais levando?”⁴³⁶; “Que podeis esperar?”; “Que fareis, se nem pôde, entre eles, um pai morto/Acender a discórdia em seu ânimo absorto.”; “A lembrar de que sangue originais: um rei/É o que deve o céu, e um súdito é o que amais.”⁴³⁷ As palavras de Leonor giram em torno da real posição da Infanta (nos dois sentidos da palavra), a qual deve ser mantida. Porém, em dado momento, ela traz à tona o argumento diante do qual a princesa será obrigada a silenciar-se: a reciprocidade do amor entre Rodrigo e Ximena.

Na primeira aparição da Infanta na peça, os arroubos de sua paixão tornam-na risível não apenas pelo contraste acima mencionado entre a sua opinião e a de sua ama, o qual evidencia a irracionalidade de suas palavras, mas também pelo desequilíbrio de suas ações. De acordo com Bergson: “É cômico todo incidente que chama nossa atenção para o físico de uma pessoa enquanto o moral está em questão.”⁴³⁸ Na confiança da princesa à ama, as batidas do coração servirão como argumento: [Infanta]: “O amante de quem fiz eu mesma o dom, é a quem/Eu amo” [Leonor]: “Vós o amais!” [Infanta]: “Sente meu coração,/ Ao nome que o venceu, ouve-lhe a agitação./Não o nega.”⁴³⁹ O cômico desta cena está na resposta dada

⁴³⁵ CORNEILLE, [s.d.], p. 27. Une grande princesse à ce point s’oublier/Que d’admettre en son cœur un simple cavalier. (vv. 87-88)

⁴³⁶ CORNEILLE, [s.d.], p. 44-45. Cette haute vertu qui règne dans votre âme/Se rend-elle sitôt à cette lâche flamme? (vv. 513-514); Vous laissez choir ainsi ce glorieux courage,/Et la raison chez vous perd ainsi son usage? (vv. 521-522); Votre espoir vous séduit, votre mal vous est doux;/Mais enfin ce Rodrigue est indigne de vous (527-528); Mais, Madame, voyez-vous où vous portez son bras,/Ensuite d’un combat qui peut-être n’est pas. (vv. 547-548); Eh bien! ils se battront, puisque vous le voulez;/Mais Rodrigue ira-t-il si loin que vous allez? (vv. 551-552)

⁴³⁷ CORNEILLE, [s.d.], p. 81. Pourrez-vous quelque chose, après qu’un père mort/N’a pu dans leurs esprits allumer de discord? (vv. 1611-1612); A vous mieux souvenir de qui vous êtes née: Le ciel vous doit un roi, vous aimez un sujet! (vv. 1630-1631)

⁴³⁸ Est comique tout incident qui appelle notre attention sur le physique d’une personne alors que le moral est en cause. (BERGSON, 1975, p. 39)

⁴³⁹ CORNEILLE, [s.d.], p. 27. [L’Infante]:Ce jeune cavalier, cet amant que je donne,/Je l’aime. [Léonor]: Vous l’aimez!/ [L’Infante]:Mets la mains sur mon coeur,/Et vois comme il se trouble au nom de son vainqueur, /Comme il le reconnaît. (vv. 82-85)

à exclamação da ama, através da mão de Leonor trazida ao peito da Infanta⁴⁴⁰. Ao invés das palavras, a filha do rei opta pelo gesto, quebrando assim a solenidade da cena; quer dar provas palpáveis de seu amor por Rodrigo, pois o sentimento é somente um estado de espírito.

Seu gesto, entretanto, é um extravasar de tristeza e não de alegria. A união de Ximena e Rodrigo acarretaria o seu esmorecimento e, paradoxalmente, se este enlace não se desse, ela igualmente se abateria.

Esta união me é fatal: quanto a temo, é que a almejo;
Só de um gozo imperfeito há de me ser ensejo.
E da glória e do amor sentindo o afã sem par,
Morro se realizar-se, ou não se realizar.
CORNEILLE, [s.d.], p. 28.

Cet hymen m'est fatal, je le crains et souhaite:
Je n'ose en espérer qu'une joie imparfaite.
Ma gloire et mon amour ont pour moi tant d'appas,
Que je meurs s'il s'achève ou ne s'achève pas.
(vv. 121-124)

Não apenas o gesto da Infanta, na cena II, ato I, chama atenção para o seu corpo, mas igualmente a face transfigurada: “quero só, malgrado o meu desgosto,/ Recompôr com mais calma a agitação do rosto.”⁴⁴¹ Enquanto ela tenta recompôr-se, apelando mesmo aos céus, compete a Leonor a tarefa de entreter Ximena em alguma galeria do palácio.

Ainda que personagem secundária, ou mesmo desnecessária, para alguns, a Infanta não nos parece uma figura rasa na história. Como os demais, ela vive o embate entre as paixões e sua alegria é “imperfeita”, pois tal qual Ximena sofre com o dilema entre a honra e o amor. De modo diferenciado, entretanto, a princesa não cederá aos impulsos do amor; não apenas por uma vitória sobre este sentimento, mas também, ou principalmente, porque neste amor não é correspondida... É a conclusão à qual chegará após Rodrigo ter se tornado o Cid: “Ele é digno de mim, mas pertence a Ximena”.⁴⁴²

A Infanta passa, portanto, de modo abrupto, do enleio à firme decisão de entregar Ximena a Rodrigo, em sua última declaração feita à ama na cena III do último ato.

E ainda que em meu favor o tivessem coroado,
Não quero retomar um bem que tenho dado.
Sendo certa, em tal luta, a sua vitória plena,
Vamos mais uma vez presenteá-lo a Ximena.
CORNEILLE, [s.d.], p. 82.

Et, quand pour m'obliger on l'aurait couronné,
Je ne peux point reprendre un bien que j'ai donné.
Puisqu'en un tel combat sa victoire est certaine,
Allons encore un coup le donner à Chimène.
(vv. 1640-1643)

É bem traçada a fronteira entre o seu espaço público e privado, o que não pode ser considerado como uma verdade para Ximena e mesmo para Rodrigo e Dom Diogo.

⁴⁴⁰ Nas notas propostas por Wajeman para a última encenação da peça na Comédie Française encontramos a indicação para a cena: “Ela toma-lhe a mão direita e a coloca sobre o seu seio esquerdo.” [Elle lui prend la main droite et la pose sur son sein gauche.]

⁴⁴¹ CORNEILLE, [s.d.], p. 29. (...) je veux seulement, malgré mon déplaisir, /Remettre mon visage un peu plus à loisir. (vv. 139-140)

⁴⁴² CORNEILLE, [s.d.], p. 80. Il est digne de moi, mais il est à Chimène. (v. 1549)

A primeira representa para a sua ama, procurando ocultar um amor já conhecido por esta; o jovem guerreiro lança-se aos pés de Ximena, sem deixar de se excusar, mas disposto a ir contra a lei real pela amada, mesmo diante do próprio rei; Dom Diogo, tão orgulhoso do filho, intervém nas deliberações do rei – quando Ximena vem segunda vez ao palácio recorrer às armas e entregando-se como prêmio àquele que Rodrigo vencer – esquecendo-se que há pouco era prisioneiro deste e que só ao soberano cabiam as decisões finais.

Quanto à Infanta, a promessa feita em sua última declaração à ama será cumprida no derradeiro ato da peça, momento em que toda a corte está reunida. Também em seus dois encontros com a filha do conde, a Infanta ora a consola, ora a aconselha a considerar Rodrigo como importante para a pátria. Sua paixão, declarada apenas diante de Leonor, colocará em evidência os méritos de Rodrigo e ajudará na construção da figura do herói de Castilha, o qual era amado mesmo antes das batalhas por ele travadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi às apalpadelas que chegamos até aqui. Pouca luz, muitos obstáculos, decerto alguns tropeços no caminho percorrido. Voltamos à nossa conversa de bastidores, proposta na Introdução a essa pesquisa. Assim como a graduação nos apresentou, em nossos primeiros dias de aula, personagens, àquela altura, com nomes completamente desconhecidos, como *Agamemnon*, *Clitemnestra*, *Menelau*, *Aquiles*, *Andrômaca*, a pós-graduação fez-nos pela primeira vez ouvir, nas páginas percorridas, algo acerca de *Mairet*, *du Ryer*, *Rotrou*, *Scudéry* e, ainda, *Chapelain*, *Desmarets*, *d'Aubignac*, *La Mesnardière*, *Boileau*... Os nomes, com efeito, nos soam agora mais familiares que antes. Contudo, se adentramos seus mundos, foi pelas mãos de Corneille, e mais especialmente pelas do *Cid*, que, com discrição, mas alguma ousadia, tentamos contar o que com ele aprendemos: a lê-lo.

Não queremos, evidentemente, afirmar uma via única de leitura para este texto; e esperamos que, na tentativa de descortiná-lo, não tenhamos calado os burburinhos e o alvoroço da sala de espetáculos, que só faziam demonstrar o quanto sobre ele há muito o que se dizer, pensar, sentir, encenar... Essa foi apenas a nossa marcação em cena, a nossa deixa.

Não é sem a sensação de muitas lacunas que finalizamos essa nossa experiência literária: a obra de Corneille é grande, a ausência de estudos no Brasil sobre o *corpus* cornelianiano é notória, a crítica em torno dele é gigantesca e muitos dos textos que mereciam ser revisitados por nós foram apenas visitados. Por outro lado, de fato acreditamos que este trabalho abre as portas para que o poeta aporte e se fixe em nossas terras, talvez, sem muitas cerimônias e tantos arautos... Ao que nos consta, essa é a primeira dissertação sobre Corneille no Brasil. E, se os pioneiros necessariamente cometem erros, inauguram, de outra parte, um campo a ser explorado. Nossa intenção foi oferecer para o público brasileiro uma propedêutica ao texto de Corneille.

Esperamos, de alguma maneira, termos contribuído para que tanto a leitura quanto uma possível representação da peça, nos dias atuais, seja feita levando-se em consideração os paradoxos nela existentes. Percebemos que há um reconhecimento e uma releitura de *Le Cid* pelo século XX, como se discorreu no capítulo primeiro⁴⁴³. No entanto, a simultaneidade do

⁴⁴³ Para Biet, entretanto, seria Molière quem responderia aos anseios da contemporaneidade: “Molière figura a imagem do teatro contemporâneo, na sua complexidade e no seu desmembramento, com dois polos: o da teatralidade ‘pura’ e o da performance (o farsesco e o gestual) e o da exigência do sentido (com alcance filosófico, a historicidade, o impacto político), que não se opõe necessariamente à primeira tendência.” [Molière figure l’image du théâtre contemporain, dans sa complexité et son morcellement, avec deux pôles: celui de la théâtralité ‘pure’ et de la performance (le farcesque et la gestuelle) et celui de l’exigence du sens (la portée

trágico e do cômico, assim como a consideração de uma época marcada pela ambiguidade, não é exclusiva daquele século; é próprio do ser humano vivenciar as duas dimensões e, nesse sentido, *Le Cid* nos é extremamente contemporâneo por evidenciá-las. Nosso tempo lida com extremos opostos: é politicamente correto e ao mesmo tempo relativista; sério em sua separação de grupos e reconhecimento por espaços bem delimitados, mas fluido, irônico e até alegre no desfazer e reconstruir dos valores.

Diante disso, gostaríamos de assinalar que uma pesquisa em sentido inverso, em Pierre Corneille, nos parece também possível: verificar o trágico no riso⁴⁴⁴. Couton, ao analisar o ato IV de *Mélite*, sobre a loucura de Eraste, dirá:

Uma verdadeira descrição clínica é feita da fúria amorosa: perturbações no andar, na audição, na visão, nas alucinações. Finalmente, tomando o velho intermediário Cliton por Charon, ele salta sobre os seus ombros e Cliton o leva para fora do teatro. A interpretação deste jogo de cena parece-me a grande dificuldade desta peça. É necessário pensar nos sentimentos que provoca então a loucura. Não se vê, nos dementes, humanos adoentados, mas seres diferentes, ridículos, dos quais, no entanto, não se ousa rir livremente. Creio que com este jogo de cena, Corneille quis provocar um riso misturado ao embaraço, suscitar um horror ao mesmo tempo trágico e burlesco.⁴⁴⁵

A partir deste depoimento do estudioso, podemos vislumbrar as novas possibilidades de estudo que se abrem para a pesquisa sobre o riso em Corneille e, ao mesmo tempo, o quanto este pode vir associado a outros estados de alma, como os destacados neste trecho: o horror, o embaraço, a loucura.

Outra pesquisa apontada em nossa Introdução e que, para nós, merece atenção, está relacionada às traduções de Pierre Corneille para o português. Um trabalho comparativo entre as traduções já existentes tanto do *Cid*, quanto das demais peças, permite uma revalidação ou reatualização das mesmas, enquanto que uma tradução completa da parte teórica desenvolvida pelo dramaturgo é um verdadeiro chamado à confrontação de suas peças a partir de suas

philosophique, l'historicité, l'impact politique), qui ne s'oppose pas nécessairement à la première tendance. (BIET, 2009, p. 49)]

⁴⁴⁴ Em nossa temporada 2008-2009, na França, tivemos a oportunidade de conhecer uma estudante de mestrado da Université de Rouen, Ophélie Peltier, que tinha como proposta de trabalho a análise do trágico nas obras de juventude de Corneille.

⁴⁴⁵ Une véritable description clinique est faite de la fureur amoureuse: troubles de la marche, de l'audition, de la vision, hallucinations. Finalement, prenant le vieil entremetteur Cliton pour Charon, il saute sur ses épaules et Cliton l'emporte hors du théâtre. L'interprétation de ce jeu de scène me paraît la grande difficulté de cette pièce. Il faut songer aux sentiments que provoque alors la folie. On ne voit pas dans les déments des humains malades, mais des êtres différents, ridicules et dont pourtant on n'ose rire librement. Je crois qu'avec ce jeu de scène, Corneille a voulu provoquer un rire mêlé de gêne, susciter une horreur à la fois tragique et burlesque. (CORNEILLE, 1993, p. 77)

próprias reflexões; sem desconsiderar, de resto, como, para o campo da Teoria da Literatura, o diálogo de Corneille com Aristóteles é útil para os estudos da tragédia.

O caminho está aberto para outros que quiserem por ele se aventurar. No meio dele, pode ser que se encontre uma pedra, como sinal de descanso, ou um anjo, chamando à luta. Mas os paradoxos fazem parte do humano, o adversário pode às vezes estar jogando do mesmo lado que o nosso e, se como acreditam os gregos, “as coisas belas são difíceis⁴⁴⁶”, também para os latinos, o caminho “pelas asperezas às estrelas” conduz⁴⁴⁷: há que se percorrê-lo.

Antes de chegarmos ao fim, olhemos para o brilho das estrelas, para a branca cor que atribuímos a elas; pensemos ainda no prisma, refletor de todas as tonalidades, e veremos que ele comporta a mistura, guardando sua propriedade de objeto geométrico, bem definido, mensurável. Nosso objeto é também assim: brilhante, comportado em muitos aspectos e exagerado, mesclado e desmedido em tantos outros.

Sem pensarmos que a obra é a vida ou a vida é a obra, numa relação simplista que elimina toda criação e recriação nesse trajeto, vemos também em Corneille uma mescla de cores: o teórico e o dramaturgo, o cômico e o trágico, o que preza a honra e o amor, o religioso e o leigo, o revisor humilde de seus textos e o orgulhoso a louvar-se, o transgressor e o resignado, o escritor incansável e o silencioso, o poeta e o acadêmico, o fazedor de belas máximas e ao mesmo tempo sem muita eloquência na vida prática, o conhecedor dos salões e o pai de família, o morador de Rouen e depois de Paris e o desfrutador da calma de sua casa campestre de Petit-Couronne, o célebre e o desprezado, enfim... O homem, assim como a obra, um enigma, não necessariamente a ser decifrado, mas mostrado em sua multiplicidade.

Os problemas ou dilemas que o poeta e sua obra nos apresentam continuam existindo: a tentativa de amar o inimigo, de perdoar sem deixar de sofrer a perda e lastimá-la, o defender a honra a fim de ser reconhecido pelos seus e a concessão de direitos em prol de uma reconciliação que tem peso não apenas individual – e todas as soluções viáveis são apaziguadoras, ainda hoje, a não ser que se renuncie à razão e à justiça dos homens.

Por isso, a solução de não fazer o casamento entre o Cid e Ximena é a mais misericordiosa ou, como pensam alguns, a mais “graciosa”: ela dá tempo ao tempo, porque

⁴⁴⁶ PLATÃO, *República* 435c.

⁴⁴⁷ Essas expressões, utilizadas para dizer que o homem só pode chegar a resultados elevados através das dificuldades, estão presentes também nas línguas modernas, como no italiano *In Paradiso non si va in carrozza* (ao paraíso não se vai de carroça), no alemão *Man rutsch auf Keinem Kissen in dem Himmel* (o caminho para o céu não é uma descida sobre travesseiros) e no francês *La croix est l'échelle des cieux* (a cruz é a escada para o céu). TOSI, 1996, p. 760-761.

nesse período o amor será provado uma vez mais. Recordemos os tempos da peça: no passado, o amor, a agressão, a promessa; no presente, a espera, o combate, a escuta; no futuro, o reencontro.

Sobre o último podemos apenas especular. Em campos literários, em que a imaginação e a fantasia caminham junto com o trabalho árduo e a técnica, dar-nos-íamos o direito de continuar a história? Como seria o dia antes da data marcada para o encontro do casal? Ou, como terá sido o imediato momento em que ambos saíram da presença do rei e foram, cada um no seu canto, se preparar para os próximos meses?

Quem sabe, como resposta à última questão, a euforia prevalecesse por um tempo em Rodrigo, mas, em Ximena, todos os objetos de luto que a cercavam tornassem um pouco difícil a declaração de “vida nova” a partir de então. E depois? Quantas mortes presenciadas em campos de batalha não minguariam a alegria e a lembrança constante do amor do Cid, e quantos encontros com as *demoiselles* não aguçariam a imaginação de Ximena, à espera do herói que iria chegar?

No dia do retorno estarão eles ansiosos, temerosos? Quem irá chegar primeiro? Como vai ser? Será que eles se aproximam tímidos, envergonhados ou seguros de suas decisões? Um ano depois da palavra decisiva do rei, o arroubo apaixonado não nos parece uma garantia... *Le Cid* é, portanto, um amontoado de paixões a serem consideradas, quiçá, reconhecidas, por espectadores e/ou leitores durante e mesmo depois que a cortina já se fechou. É preciso lembrar que a aporia é característica da tragédia, portanto, lidar com a falta de solução, ainda que ela venha envolta em beleza e em clima ameno, como acontece no final da peça, não é sinônimo de ausência de conflito.

Tendo a princípio a ideia de ver o riso no trágico, percebemos que o nosso trabalho se estendeu às outras paixões antagônicas, o que consideramos ao mesmo tempo como um motivo de perdas e ganhos. Pelo fato de não focarmos exclusivamente no aspecto cômico, nossa teorização não poderia esgotar o assunto, por si tão vasto⁴⁴⁸; utilizamos teóricos que discorreram sobre o tema do riso de modo geral, como Propp e Bergson, servindo-nos de suas categorias sem que focássemos a questão do riso no século XVII propriamente dito⁴⁴⁹. Por outro lado, ao estender o nosso trabalho ao nível das paixões, fomos, de algum modo, dirigidos pelo que o próprio texto nos mostrava nele existir e percebemos que, se o riso é uma das possibilidades de antagonismo em *Le Cid*, a contradição, no que diz respeito aos demais

⁴⁴⁸ Cf. discussão proposta por Marta Rosas em seu livro, *Tradução de humor*, em que a autora aponta as dificuldades para o estudo da tradução e do cômico.

⁴⁴⁹ A esse respeito cf. *Dire le rire à l'âge classique*. A referência completa encontra-se em nossa bibliografia.

sentimentos, é, de fato, característica deste texto e do que quisemos provar como típico de uma condição trágica da existência humana.

“Um pouco de fermento leveda toda a massa”, seria um outro modo de dizer que uma gota de tinta preta em líquido branco cria o cinza, ou que o rosa pode ficar mais forte, dependendo da quantidade de vermelho misturado. Enfim, a intensidade com que vivemos as emoções determina o trágico da peça e também da vida, quando no palco estamos nós, humanos.

Esse é o meu dilema. Eu sou pó e cinzas, frágil e inconstante, um conjunto de respostas comportamentais predeterminadas... cheio de temores, cercado de necessidades...sou a quintessência do pó e ao pó voltarei... Mas há algo mais em mim... Eu posso ser pó angustiado, pó que sonha, pó que possui estranhas premonições de transfiguração, de uma glória aguardada, de um destino preparado, de uma herança que um dia será minha... Assim, a minha vida é esticada numa dolorosa dialética entre cinzas e glória, entre fraquezas e transfiguração. Eu sou uma pergunta para mim mesmo, um enigma exasperador... essa estranha dualidade de pó e glória.

Richard Holloway

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p. 55-73.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1968.

ALBERTI, Verena. *O riso e o risível na história do pensamento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

ANDRADE, Carlos Drummond de. O lutador. In: *Antologia poética*. 17ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1983. p. 172-175.

ANDRADE, Carlos Drummond. *Sentimento do Mundo*. Rio de Janeiro, Record, 1995.

ANÔNIMO. Tractatus Coislinianus. POSSEBON, Fabrício (org). *Batracomiomaquia: A batalha dos ratos e das rãs*. SP: Humanitas/FFLCH/USP, 2003. p. 58-61.

AQUINO, Tomás de. *Suma Teológica*. Vol 4. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora UnB, 1992.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Ana Maria Valente. 2ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, [s.d.].

ARISTÓTELES. *A retórica das paixões*. Pref. M. Meyer. Introdução, tradução do grego e notas de Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

ARNOULD, Dominique. *Le rire et les larmes dans la littérature grecque: D'Homère à Platon*. Paris: Les Belles Lettres, 1990.

ARTHABER, A. *Dizionario Comparato di Proverbi e modi proverbiali in sette lingue*. Milano: Hoepli, 1995.

ASSIS, Machado de. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

ÁVILA, Teresa de. *Obras completas de Teresa de Jesus*. 2ª ed. Tradução de Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves, Marcos Marcionilo e Madre Maria José de Jesus. São Paulo: Loyola, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. SP-Brasília: Editora Hucitec e Editora UNB, 2008.

BARBA, Eugenio. & SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: Dicionário de antropologia teatral*. Tradução de Luís Otávio Burnier e equipe. Campinas: Hucitec; Editora Unicamp, 1995.

BARBOSA, João Alexandre. *A Biblioteca imaginária*. SP: Ateliê Editorial, 1996.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. Tempo e espaço no teatro antigo: a efemeridade e a katharsis. In: *Phoênix*. Laboratório de História Antiga – UFRJ. RJ: Mauad Editora, 2007. pp. 334-349.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. As rinhas de galo como exercício para a postura da 'persona' trágica. In: *Sociedade em tumulto. Biblos: Revista da Faculdade de Letras de Coimbra*. Coimbra: 2009, pp. 245-261.

BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro de. *Dorme, menino, dorme, já vem a mormó te pegar!*. artigo inédito no prelo.

BASTIDE, Roger. *A aculturação literária*. Sociologie et littérature comparé. Paris: Cujas, 1970, p. 201-209.

BERGSON, Henri. *Le rire: essai sur la signification du comique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1975.

BERNARD, Claudie. *La vengeance dans la littérature d'Ancien Régime*. French Forum, Vol. 28, n° 1, 2003, pp. 135-137.

BERTRAND, Dominique. *Dire le rire à l'âge classique: représenter pour mieux contrôler*. Aix-en-Provence: Université de Provence, 1995.

BERTRAND, Dominique. *Lire le théâtre classique*. Paris: Armand Colin, 2005.

BÉRUBÉ, Renald. *Le cid et Hamlet: Corneille et Shakespeare lus par Ducharme et Gurik*. Voix et Images, vol. 1, n° 1, 1975. <http://www.erudit.org/revue/vi/1975/v1/n1/013984ar.pdf> (23.06 - 18:54)

BÍBLIA SAGRADA. Biblia Shedd. Trad João Ferreira de Almeida. 2ª ed. rev. e atual. no Brasil. São Paulo: Edições Vida Nova, 1997.

BIET, Christian. *La tragédie*. Paris: Armand Colin/Masson, 1997.

BIET, Christian. *Le théâtre français du XVIIe siècle: histoire, textes choisis, mises en scène*. S/I: Éditions l'avant-scène théâtre, 2009.

BIET, Christian. *Moi, Pierre Corneille*. Paris: Gallimard, 2006.

BLOOM, Harold. Elegía al canon. In: SULLÀ, Enric. *El canon literario*. Madrid: Arco/Libros, 1998. p. 189-219.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A arte poética*. Trad. de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BORIE, Monique *et al.* *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CAMÕES, Luís de. *Sonetos de Camões*. Local: Editora Saraiva, 1968.

CARLSON, Marvin. *Teorias do Teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Tradução de Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Ed. Unesp, 1997.

CHAILLOUX, Elisabeth. Lettre Corneille n° 16 (boletim virtual). Disponível em: <http://www.corneille.org/>.

CHARAUDEAU, Patrick. *Langage et discours: éléments de sémiolinguistique (Théorie et pratique)*. Paris: Hachette, 1983.

CHARAUDEAU, Patrick. *Linguagem e discurso: modos de organização*. Trad. CORREA, Ângela et al. São Paulo: Editora Contexto, 2009.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

CONESA, Gabriel. *Pierre Corneille et la naissance du genre comique (1629-1636): étude dramaturgique*. Paris: CDU e Sedes, 1989.

CORNEILLE, Pierre. Cid. In: Antônio Feliciano de Castilho. *Teatro francês*. São Paulo: Ed. Brasileira, 1970.

CORNEILLE, Pierre. *L'illusion Comique*. Jean-Luc Vincent Bréal, 2003.

CORNEILLE, Pierre. *L'imitation de Jésus Christ*. Disponível em: <http://www3.sympatico.ca/ff.prince/imitation.html>

CORNEILLE, Pierre. *Le Cid*. F. Targa et A. Courbé. Paris, 1637. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k70391c.r=le+cid+1637.langFR>. 27.09.10; 22h45.

CORNEILLE, Pierre. *Le Cid*. Paris: Libraire Larousse, 1959.

CORNEILLE, Pierre. *O Cid e Horácio*. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Ediouro, [s.d.].

CORNEILLE, Pierre. *Théâtre complet*. In: LIÈVRE, Pierre. (org.). Paris: Bibliothèque de la Pléiade, [s.d.].

CORNEILLE, Pierre. *Théâtre complet*. Tome I. In: COUTON, Georges. (org.). Paris: Bordas, 1993.

CROCE, Benedetto. *Breviário de Estética*. SP: Ática, 1997.

DORT, Bernard. *Corneille dramaturge*. Paris: L'Arche, 1972.

DOUBROVSKY, Serge. *Corneille et la dialectique du héros*. Paris: Gallimard, 1963.

ECO, Umberto. *Ensaio sobre a literatura*. Trad. Eliana Aguiar. 2ª ed. RJ: Record, 2003.

ELIOT, Thomas Stearns. Tradição e Talento Individual. In: *Ensaio*. SP: Art Editora, 1989. p. 37-48.

ÉSQUILO, *Oresteia*. Tradução de Lisboa: Edições 70, 1992.

ÉSQUILO. *Oréstia. Agamemnon, Coéforas e Eumênides*. Trad. de M. O. Pulquério. Lisboa: Edições 70, 1992.

EURÍPIDES, *Orestes*. Tradução de Fernanda de Oliveira e Silva. Brasília: Editora UnB, 1999.

FLETCHER, Richard. *Em busca de El Cid*. Trad. Patrícia de Queiroz Carvalho Zimbres. São Paulo: Unesp, 2002.

FORESTIER, Georges. *Passions tragiques et règles classiques: essai sur la tragédie française*. Paris: Presses Universitaires de France, 2003.

FURST, Mariana Reis. O riso no trágico: a confiança revelada de Ximena. In: SILVA, Maria de Fátima Souza e, BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. *Tradução e Recriação*. Belo

Horizonte; Coimbra: Faculdade de Letras da UFMG e Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2010.

GASTÉ, Armand. *La querelle du Cid: pièces et pamphlets publiés d'après les originaux*. Paris: Libraire-Editeur, 1898.

GODEFROY, Frédéric. *Lexique comparé de la langue de Corneille et de la langue du XVIIe siècle en général*. Tome 1. Paris: Libraire Académique, 1862. pp. 1-63.

HALL, Stuart. Estudos culturais e seu legado teórico. *Da Diáspora: identidades e mediações culturais*. SOVIK, Liv (org.) Trad. de Adelaine La Guardia Resende, Ana Carolina Escosteguy, Cláudia Álvares, Francisco Rüdiger, Sayonara Amaral. Belo Horizonte; Brasília: Editora UFMG; Representação da UNESCO no Brasil, 2003. p. 199-218.

HESÍODO. *Teogonia*. Trad. de Jaa Torrano. São Paulo, Iluminuras, 1995.

HOMERO. *Ilíada*. Trad. Frederico Lourenço, Lisboa: Edições Cotovia, 2007

HOMERO. *Batracomiomaquia: A batalha dos ratos e das rãs*. Estudo e tradução de Fabrício Possebon. SP: Humanitas/FFLCH/USP, 2003.

HORVILLE, Robert. *Histoire de la littérature française XVIIe*. Paris: Hatier, 1991.

HUGO, Victor. *Do grotesco ao sublime*. Tradução de Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2002.

KANGUSSU, Imaculada et al. (org.). *O cômico e o trágico*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

KEMPIS, Tomás de. *Imitação de Cristo*. Trad. Pe. J. Cabral. São Paulo: Paulus, 1976.

LAGE, Celina Figueiredo; BARBOSA, Tereza Virgínia Ribeiro. O riso obscuro no êxodo do Agamemnon de Ésquilo. *Scripta Clássica On-line*. Literatura, Filosofia e História na Antiguidade. Belo Horizonte, n.2, p. 58-59, abr. 2006. Disponível em: <http://scriptaclassicaonlinebr.gr.eu.org/>. Acesso em 2009.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. 4ª ed. trad. Fernandes, R. M. Rosado. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. Tradução de J. Guinsburg, Geraldo Gerson de Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Perspectiva: 2006.

LINS, Osman. *Guerra sem testemunha: o escritor, sua condição e a realidade social*. SP: Livraria Martins Editôra S.A., 1969.

MACHADO, Ida Lúcia. A AD, a AD no Brasil e a AD do Brasil. In: STAFUZZA, Grenissa e DE PAULA, Luciane. *Da análise do discurso no Brasil à análise do discurso do Brasil*. Uberlândia: Edufu, 2010.

MAFRA, Johnny José. *Hýbris: a essência da tragédia*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1994. p. 1-18.

MAINGUENEAU, Dominique. *Un problème cornélien: la maxime*. Études Littéraires, vol. 25, n°1-2, 1992, p. 11-22.

MARCIUS, Stênio. Face a face. *Beleza do Rei*. Manaus: Estúdio 'Na Cena', 2010. Disco compacto: digital.

MELLO, Renato (org.). *Análise do discurso e literatura*. BH: Núcleo de Análise do Discurso da FALE-UFMG, 2005.

MERLIN-KAJMAN, Hélène. *Èthos et pathos: le salut du sujet rhétorique*. Paris: Honoré Champion Éditeur, 2000, p. 305-319.

MERLIN-KAJMAN, Hélène. *La 'scène publique' dans L'illusion comique et dans Le Cid: fanfaronnades et bravades*. In: Litteratures. Presses Universitaires du Mirail, Toulouse. n°45, automne 2001, p. 49-68.

MERLIN-KAJMAN, Hélène. *Public et littérature en France au XVIIe siècle*. Paris: Les Belles Lettres, 2004.

NADAL, Octave. *Le sentiment de l'amour dans l'œuvre de Pierre Corneille*. 5 ed. Paris: Gallimard, 1948.

PELLIZER, Ezio. Formas du rire en Grèce antique. DESCLOS, Marie-Laurence (org.). *Le Rire des Grecs: Anthropologie du rire en Grèce Ancienne*. Grenoble: Jérôme Millon, 2000. p. 45-55.

PLATÃO, *A República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1949.

PLATÃO. *Parmênides e Filebo*. Vol. 3. Trad. Carlos Alberto Nunes. Pará: Universidade do Pará, 1974.

PLATÃO. *Fédon*. Trad. Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Brasília: Editora Universidade de Brasília: São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

ROCHA PEREIRA, Maria Helena. *O herói épico e o herói trágico*. *Kriterion*, vol. XXVII, nº. 76, janeiro/julho de 1996, p. 1-23.

ROSAS, Marta. *Tradução de humor: transcriando piadas*. RJ: Editora Lucerna, 2002.

RYKNER, Arnaud. *O reverso do teatro: dramaturgia do silêncio da idade clássica a Maeterlinck*. Trad. Dóris Graça Dias. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

RUTHERFORD, Richard. The Greek of Athenian Tragedy. In: BAKKER, Egbert J. (ed.). *A companion to the ancient Greek language*. West Sussex: Wiley-Blackwell, 2010. p. 441-454.

SHOENTJES, Pierre. *Poétique de l'ironie*. Paris: Éditions du Seuil, 2001.

TODOROV, Tzvetan. *A literatura em Perigo*. 2 ed. Trad. Caio Meira. RJ: DIFEL, 2009.

TOSI, Renzo. *Dicionário de Sentenças Gregas e Latinas*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

TURNBULL, M. Ryerson. *Estudando gênesis e êxodo*. 2ª edição. Trad. J. Maurício Wanderley. SP: Casa Editora Presbiteriana S/A, 1991.

WAJEMAN-Jaques, Brigitte. *La Terrasse*. Dossier de Presse de la Comédie Française.

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel*. Trad. de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1967.

ZIMMERMANN, Éleonore M. “*L’agréable suspension*” chez Corneille. *The French Review*. Vol 40, n° 1. Oct., 1996, p. 15-26.

ANEXO

Preleção apresentada à banca examinadora

“Nunca tive a sensação tão forte de que somos misturados.” “Sinto que sorrimos, apesar de toda dificuldade: uma grande diferença.” Essas foram duas frases, duas sensações, que registrei num bloquinho laranja, de viagem, o qual levava no bolso de meu casaco, quando estava *em* França, como dizem os portugueses.

Ambas as frases, pensei no momento, seriam desenvolvidas em um texto qualquer, quando de volta às terras brasílicas. Depois de entregue a dissertação, percebo que essa pesquisa percorreu os dois caminhos assinalados do outro lado do oceano, a saber, o da mistura e o do riso.

A fim de entendermos o percurso que nos permitiu chegar a tal conclusão, começamos falando do título: “Essa obscura claridade que tomba das estrelas”/Cette obscure clarté qui tombe des étoiles: a mistura de paixões em *Le Cid*, de Pierre Corneille.⁴⁵⁰

Foi propositada a decisão de manter o original e a tradução do verso, quase que espelhados, ao intitularmos nosso trabalho. Pensamos tanto no alívio da tradução, para os não leitores da língua francesa, quanto nas sutilezas visíveis do texto vertido para o português, para os que conhecem e dominam o idioma. Acendamos, portanto, as luzes do palco diante de diverso público.

“Obscura claridade que tomba das estrelas?” Não é por demais literal – caros amantes da língua francesa – a tradução desse verbo: “tombar”? Ou não nos soa simplesmente estranha – caríssimos compatriotas – uma “claridade que tomba”? Inquietante, finalmente, para todos nós, acreditamos, é o contraste: “essa obscura claridade e... que *tomba* das estrelas.”

Diante da dúvida quanto à nossa proposta de tradução do verso, recorremos à tradução de Jenny Klabin Segall, utilizada ao longo de nosso trabalho, com o propósito de compará-las. Assim a tradutora verte, para o português, o verso de Corneille: “Esse fraco clarão que emana das estrelas”.⁴⁵¹ Em sua leitura, a oposição entre claro e escuro desaparece, sendo a luz, ou melhor dizendo, o clarão, apenas amenizado por sua fraqueza e não oposto à obscuridade. Sim, o verbo “emanar” é decerto mais abstrato, vaporoso, fluido, elevado – concordamos. Mas, justamente por isso, parece-nos distanciar-se da ideia da queda, tão presente na peça. Queda que pode ser lida pelo viés da luz, se pensamos no próprio teatro e em seus refletores,

⁴⁵⁰ O verso em francês que nomeia este trabalho encontra-se em CORNEILLE, 1993, v. 1273.

⁴⁵¹ SEGALL, [s.d.], p.71.

em nossos dias, ou nos candelabros daquela época; queda também dos personagens, que, sob este aspecto, são mais “tombados” que “decaídos”; queda que significa gesto teatral, movimento afirmativo em cena. Pois “tombar”, se bem nos lembrarmos do verbo, quando fazemos referência a um patrimônio cultural, é também preservar, proteger.

É nesse sentido que Ximena e Rodrigo – o casal amoroso da peça *Le Cid* – são, a nosso ver, erguidos e rebaixados no desenrolar da história, revelando a um só tempo sua heroicidade e humanidade. “Tombados” em uma só palavra. É nessa direção, também, que nossa pesquisa, ao mesmo tempo em que conserva o texto francês – de comprovado valor literário e histórico, dada a sua permanência na cultura que o gerou – nossa pesquisa o descontrói (para usarmos um termo conhecido de nossa época) – desconstrói, repetimos, ao apontar o riso no que deveria ser apenas... trágico. Mais que isso, descontrói não só textos, mas teorias, ao apontar que o riso é parte do trágico. Antes de falarmos de tragédia, entretanto, permaneçamos um pouco mais nos meandros da tradução.

Lembramo-nos, além de Segall, de Antônio Feliciano de Castilho, outro tradutor para o português da peça *Le Cid*. Não terá ele uma solução que preze pela ambivalência do verso selecionado para nosso título? Vejamos: “A morta claridade, que raia nas estrelas.”⁴⁵². Ao invés do clarão, sugerido pela tradutora, Castilho mantém a literalidade do *clarté*: “claridade”. Mas o verbo “raiar”, por ele escolhido, passa-nos mais a ideia de irradiação de luz em linha reta, direta e não difusa – uma luz semelhante à do sol, intensa, e não ofuscada pela escuridão. Passa-nos, portanto, mais esta ideia do que aquela gerada por um movimento de um plano mais alto para outro mais baixo; quem sabe uma luz a dissipar-se na vastidão da noite. Aliás, a “claridade” de Castilho raia *nas* estrelas e não *das* estrelas. É, portanto, ponto de luz no céu, ponto morto, e não em queda e nisso o movimento se extingue.

Foi assim, visitando traduções já realizadas e repetindo para nós mesmos a sonoridade francesa da frase, “*Cette obscure clarté qui tombe des étoiles*”, que nos convencemos também da musicalidade da língua de origem, mantida na língua alvo, em nossa tradução, “Essa obscura claridade que tomba das estrelas”. Destacamos a oposição entre as vogais “u” e “a” de obscura e claridade, a ressonância das consoantes “m” e “b” do verbo tombar e a vibração do “r” em estrelas, mantidas no texto de chegada.

O verso, é preciso dizer, encontra-se na cena III do ato IV, em meio à narração de Rodrigo, o Cid, à corte de Castilha. Nela o jovem guerreiro conta as façanhas do bando por ele dirigido na batalha contra os mouros. Em introdução escrita à peça, por Milorad

⁴⁵² CASTILHO, 1970, p. 64.

Margitic⁴⁵³, ao discorrer sobre a claridade das estrelas neste instante, o autor a considera, a um só tempo, como protetora dos castelhanos – pois por meio dela viam facilmente seus inimigos – e ameaçadora dos mouros, visto que se torna espessa e envolve-os em trevas, permitindo a consequente derrocada dos mesmos.

Foi na oscilação – meus caros – e, principalmente, na convivência entre elementos claros e sombrios que construímos o nosso texto. Assim realizado, sua leitura poderia ser vista como uma maneira à brasileira de ler o texto francês.

Oswald de Andrade, em seu *Manifesto Antropófago*, de 1928, já procuraria a razão da mistura e do riso do povo brasileiro: “Foi porque nunca tivemos gramáticas, nem coleções de velhos vegetais. E nunca soubemos o que era urbano, suburbano, fronteiro e continental.”⁴⁵⁴ – assim explica o poeta a mistura presente em nós. Quanto ao riso, duas vezes afirmaria: “A alegria é a prova dos nove”⁴⁵⁵. Se somos notadamente um povo conhecido pela mistura: de crenças, de ritmos, de sabores; bem como pela alegria, a despeito das adversidades, acreditamos que a mistura e também o riso são, mais que brasileiros, humanos.

“Rir é próprio do homem”⁴⁵⁶, já diria Rabelais, o qual, de acordo com Carlos Nascimento, aludia, com sua frase, ao neoplatônico Porfírio, que, por sua vez, retomava e sistematizava as indicações de Aristóteles acerca do riso, feitas em seu tratado sobre as *Partes dos Animais*. Seguindo Nascimento, em sua busca pela origem do riso, podemos dizer que

[d]epois de Aristóteles e antes de Porfírio, outros mencionaram a capacidade de rir como exclusiva do homem. Podem ser citados Quintiliano (c. 30-c.100), Luciano de Samósata (c.125-195) e Júlio Pollux. Luciano – afirma o autor – põe em cena um filósofo peripatético capaz de distinguir um homem de um asno, pois o primeiro é dotado de riso, ao contrário do segundo, que, além do mais, não constrói casas nem navega. (Samósata, 1912).⁴⁵⁷

No século XVI, anterior ao de Corneille, considerou-se que o riso pressupunha também pesar. O filósofo Vincenzo Maggi (c.1500-1564) concluiu que rir advinha da justaposição de duas paixões; semelhantemente, o médico da Universidade de Montpellier, Laurent Joubert (1529-1582), postulou que as coisas risíveis despertavam tristeza e alegria. Vera Machline, citando Joubert, dirá que o médico-autor “define ser o riso praticamente ‘o meio-termo entre a alegria e a tristeza, cada uma das quais, quando extremada, levava à

⁴⁵³ CORNEILLE, Pierre. *Le Cid*: tragi-comédie. 1989.

⁴⁵⁴ ANDRADE, 1928, [s.p.].

⁴⁵⁵ Ibid. Idem.

⁴⁵⁶ RABELAIS apud Nascimento, 1998/1999, p. 28.

⁴⁵⁷ NASCIMENTO, 1998/1999. p. 29.

morte.”⁴⁵⁸ O *Tratado do riso*, escrito por Joubert, em 1579, parece ter sido a única publicação quinhentista inteiramente dedicada à faculdade humana de rir.

Estudar o riso, nas suas mais diversas facetas, seja a da alegria, da zombaria, da ironia ou do escárnio, em paralelo com a tristeza, constituiu-se em um dos interesses dessa pesquisa. Estendemos nossa análise, entretanto, às demais paixões presentes no texto cornelianiano, como a cólera, a vergonha, a compaixão, a inveja, entendendo que o ser humano as vivencia de modo misto, ainda que tratados existam a fim de tratá-las separadamente. Deste modo, consentimos com Michel Serres, quando este se refere à mistura.

Sou e não sou isto ou aquilo, aqui e agora, na mesma relação. Quem não sabe isto, mestiço de seu próprio pensamento? Quem não pensa isto, híbrido de existência? Ondulante, diverso, variado? Não sinto nem sei isto ou aquilo, aqui e agora, na mesma relação. Mas, se devo dizê-lo, então devo senti-lo ou sabê-lo, positivamente. E mais, se o afirmo ou escrevo, eu o sinto ou o sei ou o sou com certeza.⁴⁵⁹

Na fala do filósofo, a certeza não é indicativa da ausência de mistura, mas apenas uma tomada de posição necessária. No fundo do ser a mescla permanece. Ainda segundo Serres, filósofo da atualidade, e francês, diga-se de passagem: “Reclamamos da manipulação genética. Mas toda gênese se presta a uma tal manipulação, todo indivíduo, todo organismo pode ser considerado esfinge ou licorne, quem teria a ousadia de se dizer não mestiço, rigorosamente?”⁴⁶⁰ Não adiramos, portanto – cara plateia – ao mito de uma raça pura. A mistura está presente não apenas nos genes, mas na culinária, na formação das línguas, nas tonalidades da paleta do artista.

Em carta enviada ao poeta e crítico José Osório de Oliveira, em 1932, Fernando Pessoa, quando interrogado sobre os livros que haviam influenciado, mescla, em sua resposta: alguma literatura inglesa – Dickens, Shakespeare e Milton – os filósofos gregos e alemães, e o francês Nordeau. Notando uma possível contradição nos nomes de sua lista, o poeta português finaliza sua declaração desta maneira: “Esta resposta é absolutamente sincera. Se há nela, aparentemente, qualquer coisa de paradoxo, *o paradoxo não é meu: sou eu.*”⁴⁶¹ (grifos nossos)

É importante destacarmos que, embora possa haver contradição e, deste modo, justaposição de elementos que não se combinam, para o leitor de Pessoa, a obra se apresenta

⁴⁵⁸ MACHLINE, 1998/1999. p. 16.

⁴⁵⁹ SERRE, 2001, p. 58.

⁴⁶⁰ SERRES, 2001, p. 67.

⁴⁶¹ PESSOA, 2005, p. 69.

como um todo harmônico. Nela cremos estar presente o que chamamos de uma condição trágica, que pode ser definida pela convivência de paixões antagônicas. Tomemos um exemplo retirado da literatura, a fim de visualizarmos essa conflitante harmonia.

Luigi Pirandello, escritor e dramaturgo italiano, em um conto chamado *Casaca apertada*, irá demonstrar o desarranjo entre ações e sentimentos, por meio do protagonista de sua história, o professor Gori. Este, um senhor não muito dado ao convívio social, ao ser convidado como padrinho para um casamento que de certo modo ajudava a realizar, é obrigado, para comparecer às bodas, a meter-se em uma casaca por demais apertada para ele, por não ter encontrado nenhuma outra que correspondesse à sua numeração .

O riso e o trágico estão presentes do começo ao fim da história: nos movimentos milimetricamente calculados do professor, para que a casaca não se rasgue; nos jogos de palavra involuntários, quando ele insiste em trocar a ordem das letras do sobrenome de um dos parentes da família da noiva; e, finalmente, na “cruel ironia” da morte da mãe da jovem a ser desposada, no dia do casório, o que poderia, para a alegria da família do noivo, comprometer o enlace. Pirandello descreve o sentimento de Gori como um misto de compaixão e raiva. Retomemos a narração do autor e as intervenções do personagem.

Toda aquela rigidez de morta lhe pareceu preparada, como se aquela pobre velhinha se houvesse estendido ali na cama, por si, com aquela enorme touca engomada, a fim de tomar para si, à traição, a festa preparada para a filha, e quase veio ao professor Gori a tentação de gritar-lhe: - Ora, vamos, levante-se, minha cara velha senhora! Este não é o momento de fazer brincadeira.⁴⁶²

Engraçado é, entretanto, que não se tratava de brincadeira alguma. A senhora, de fato, estava morta. Se aquilo era ironia do destino ou não, graça maior é ver o professor a não dar a mínima para o caso, querendo logo arranjar a vida da menina, ao fazê-la “segurar o choro”... Como bem fazem os pais em tom repreensivo e em situação desfavorável – incitam igualmente os filhos a “segurarem o choro” e encararem o problema:

-Não! Não! Não! Não chore agora! Tenha paciência, minha filha! Ouça o que lhe digo eu!

Voltou a mirá-lo, quase aterrorizada desta vez, com o pranto represado nos olhos, e disse:

-Mas como quer que não chore?

-Não deve chorar, porque agora não é hora de chorar! – atalhou logo o professor. – Você ficou sozinha, minha filha, e deve ajudar-se por si! Não compreendeu ainda

⁴⁶² PIRANDELLO, Luigi. *Casaca Apertada. O marido de minha mulher*. Trad. Jacob Pentead. Rio de Janeiro: Lexikon: 2007. p. 17-39. p. 30.

que deve ajudar-se por si? Agora, sim, agora! Agarre toda a sua coragem com ambas as mãos; trinque os dentes e faça tudo quanto lhe disser!⁴⁶³

Ao final do texto, Pirandello nos conta que, graças à casaca apertada, o professor havia tido a coragem necessária para realizar o feito de levar a moça a se casar, em pleno velório da mãe. Não fosse o desconforto do traje, ele se entregaria à comoção em que todos estavam. Justamente por não se render à emoção, no entanto, e permanecer insensível frente ao que se passava⁴⁶⁴, Gori acha risível o velório que via ocorrer na casa onde, antes, deveria acontecer uma festa para celebrar a união do novo casal.

Façamos um pequeno giro nos séculos. Do professor de Pirandello passemos ao rei da peça de Corneille, Dom Fernando, impaciente face às reclamações de Ximena, a qual clamava a vingança pelo sangue de seu pai, morto por ninguém menos que... Rodrigo, o seu amado. O final da peça que estudamos, aliás, é polêmico, pois o silêncio que o rei imputa à donzela com a promessa do casamento (notemos bem: a promessa e não o casamento em si!) indigna os contemporâneos de Corneille, aos quais o dramaturgo responde que a atitude da filha do conde não poderia ser diferente diante do rei, perante quem se deve sempre calar. Não trataremos, porém, da disputa dos doutos neste momento. Gostaríamos de trazer aos nossos ouvidos a fala do rei de Castela, carregada de neutralidade, devido ao papel de juiz que ele assume na peça. De algum modo, semelhante ao professor Gori, o rei é insensível e, por consequência, até risível, ao considerar fácil à jovem enamorada esquecer a dor pela morte do pai: “Vês como o céu dispõe tudo por outra base,/ Basta o que feito tens: por ti, ora, algo faze,/ E rebelde és ao rei, se contra um juízo clamas/ Que dá à tua paixão o esposo que tanto amas.”⁴⁶⁵

Mas o insensível é, quem sabe, o mais sensível da história. A obscura claridade e não o sol estonteante é que permite aos castelhanos ver o inimigo e vencer a guerra. Ambos, o professor e o rei, exatamente por não darem vazão aos sentimentos, conseguem, com a razão, atender ao desejo do coração das donzelas. Mais do que isso, guardam a necessidade de ampará-las, visto que a sociedade daqueles tempos não é a mesma de agora e as jovens não são as mulheres emancipadas de hoje...

⁴⁶³ PIRANDELLO, 2007, p. 32.

⁴⁶⁴ Condição fundamental para provocar o riso, de acordo com Bergson, é a insensibilidade: “Le comique exige donc enfin, pour produire tout sont effet, quelque chose comme une anesthésie momentanée du cœur. Il s’adresse à l’intelligence pure.” BERGSON, Henri. *Le rire : essai sur la signification du comique*. Presses Universitaires de France, 1940. 333^e édition. 1975. p. 4.

⁴⁶⁵ CORNEILLE, [s.d.], p. 86. “Tu vois comme le ciel autrement en dispose./ Ayant tant fait pour lui, fais pour toi quelque chose,/ Et ne sois point rebelle à mon commandement,/ Qui te donne un époux aimé si chèrement.” (vv. 1769-1772).

Guillén de Castro, em seu drama, *El Cid*, que inspirou a obra de Pierre Corneille, coloca sua personagem Ximena, sem pejo algum, não apenas a pleitear a vingança pela morte do pai frente ao rei, mas mesmo a negociar com este um casamento com o guerreiro, que lhe seria interessante enquanto esposo. Em seu *Avertissement*, Corneille apresenta um trecho encontrado na *História de Espanha*, no qual se tem o relato do fato histórico, depois tornado ficção na pena do escritor. Assim a *História* retrata a atitude da jovem castelhana:

Poucos dias antes, havia saído a campo contra Dom Gomes, conde de Gormas. Venceu-lhe e deu-lhe a morte. O que resultou deste acontecimento foi que se casou com dona Ximena, filha e herdeira do mesmo conde. Ela mesma requereu do rei que lho desse por marido (pois estava muito enamorada, de sua parte) ou o castigasse, conforme as leis, pela morte que deu a seu pai. Fez-se o casamento, que para todos vinha a propósito, com o qual – pelo grande dote de sua esposa, que se ajuntou à situação que ele tinha de seu pai – ele cresceu em poder e riquezas.⁴⁶⁶

Corneille observa que a Ximena de Castro, além de não poder negar as qualidades de Rodrigo, mesmo tendo este matado seu pai, propõe ao rei a alternativa do casamento ou a da punição do herói segundo as leis. Além disso, as núpcias castelhanas – para espanto do século XVII – são feitas com o consentimento de todos. O poeta francês alega, assim, ter tirado Ximena da vergonha que a cercava ao trazê-la para as terras gaulesas. Polidez ou procedimentos comportamentais à parte, fato é que o casamento associado à morte, seja ela espontânea ou fruto de um assassinato, não parece uma combinação muito confortável. O luto, a tristeza e o choro não fazem par com a festa e a alegria. A aparente resolução do conflito, ao final de cada enredo, nos exemplos mencionados, desvela a ideia que desenvolvemos acerca do trágico. Este, com efeito, não pode ser identificado pela ausência ou presença de prazer ou dor, riso e tristeza, mas pela intensidade com as quais estas paixões e outras tantas são vivenciadas.

Uns olham, contemplam, vêem; outros acariciam o mundo ou se deixam acariciar por ele, atiram-se, enrolam-se, banham-se, mergulham nele, e às vezes, se esfolam. Os primeiros não sabem o peso das coisas, pele lisa e chapada onde se encastam grandes olhos; os segundos se abandonam ao peso das coisas, a epiderme deles recebe a pressão delas, localmente, no detalhe, como um bombardeio, sua pele, portanto, é tatuada, zebada, tigrada, enevoada, perolada, constelada, salpicada caoticamente de tons e matizes, de pregas e bossas.⁴⁶⁷

⁴⁶⁶ Trad. Ana Araújo. “Avia pocos días antes hecho campo con D. Gomez, conde de Gormas. Vencióle y dióle la muerte. La que resultó deste caso, fué que casó con doña Ximena, hija e heredera del mismo conde. Ella mesma requirio al rey que se le disse por marido (ca estava muy prendada de sus partes) o le castigasse conforme a las leyes, por la muerte que dio a su padre. Hizóse el casamiento, que a todos estava à cuento, con el qual por el gran dote de su esposa, que se allegó al estado que el tenia de su padre, se aumentó en poder y riquezas.”

Mariana, *Historia de Espana*, I. IV, chap v. /CORNEILLE, Pierre. *Avertissement*. In: *Théâtre Complet*. Tome I. Paris: Classiques Garnier, 1993, p. 723.

⁴⁶⁷ SERRES, 2001, p. 32.

Uma questão de tonalidade. Pensemos na quantidade de tinta vermelha misturada à branca com vistas a criar o rosa, nas gradações que podemos ter. Visualizemos ainda a quantidade de verdes, azuis, marrons e pretos na cor dos olhares que nos cercam; falamos dos olhos cor de mel, do castanho claro ou escuro, do acinzentado, do azul esverdeado e de outras derivações, a fim de realçarmos a intensidade da coloração.

O que faz de *Le Cid* uma tragédia não é nem a classificação dada pelo poeta à peça, nem o suposto final feliz, o qual já a desqualificaria de imediato para o gênero, tal como foi estabelecido pela tradição. Para nós, a intensidade com que os personagens, o público e por que não dizer o autor e seus leitores a recebem é o fator determinante para que o trágico se manifeste.

É desta maneira que a peça de Corneille nos é contemporânea, ao trazer para a cena sentimentos universais que unem os homens de todos os tempos e todas as épocas. Homens estes que se deixam acariciar pelo mundo ou que são, em grau maior, acometidos por suas paixões. Os apaixonados, no sentido mais literal que *pathos* poderia nos trazer.

Miryam Dufour-Maître, no editorial do boletim on-line do mês de outubro e novembro, enviado aos integrantes do Movimento Pierre Corneille⁴⁶⁸ (sim, existe isso na França!), comenta a fala do pensador acima citado, em uma de suas palestras realizadas em Rouen, cidade natal do nosso dramaturgo: “o filósofo Michel Serres parece ter dito, por lapso, no lugar de ‘Corneille, vosso concidadão’, ‘Corneille, vosso contemporâneo’”. No francês, a sonoridade do “concitoyen” e “contemporain” permite a troca de palavras. “Mas talvez – continua Dufour-Maître – não se tratasse de um lapso, e em todo caso, a essência de um pensamento se diz aqui: contemporâneo Corneille o é, sem dúvida, mais que o sugere a sua raríssima presença nos teatros.”⁴⁶⁹

Lamentando a ausência e, ao mesmo tempo, revelando a presença do poeta de Rouen no cenário francês, durante a temporada das férias de verão, a estudiosa reforça a atualidade do texto cornelianos e coloca lado a lado o pesquisador dos sentidos e misturas e o dramaturgo ovacionado e criticado pelos seus experimentos.

⁴⁶⁸ O comentário é feito a partir da conferência dada pelo filósofo e intitulada: *Le temps de crises, le temps de faire du neuf*. Cf. editorial em *La lettre Corneille*. Lettre d’informations du Mouvement Corneille - Centre International Pierre Corneille. Disponível em www.pierrecorneille.org

⁴⁶⁹ (...) le philosophe Michel Serres semble avoir dit par lapsus, au lieu de “Corneille, votre concitoyen”, “Corneille, votre contemporain”. Mais peut-être ne s’agissait-il pas d’un lapsus, et en tout cas, le fond d’une pensée se dit ici: contemporain, Corneille l’est sans doute plus que ne le marque sa trop rare présence sur les scènes.

Estamos de acordo com Serres e com sua ouvinte Dufour-Maître: “Corneille, nosso contemporâneo”.⁴⁷⁰ E acrescentamos: o dramaturgo, juntamente conosco, contemporâneo aos gregos; na busca humana pela origem, pela semelhança e dessemelhança das paixões, pelo encontro que se dá pelo toque entre as gentes ou pelos dedos a folhear as páginas do livro, pela voz que alcança a plateia. Encerramos nosso ato, nosso gesto, nosso sopro, o qual procura, nas ondas que o leva, esbarrar nas conchas que ressoarão, ainda que distante, o barulho ou o murmúrio deste mar de palavras pronunciadas até aqui.

BIBLIOGRAFIA:

ANDRADE, Oswald. *Manifesto Antropófago*. 1928. Disponível em: <http://www.lumiarte.com/luardeoutono/oswald/manifantropof.html> , Acesso em 30.10.10, 14h43.

CORNEILLE, Pierre. Cid. In: Antônio Feliciano de Castilho. *Teatro francês*. São Paulo: Ed. Brasileira, 1970.

CORNEILLE, Pierre. *O Cid e Horácio*. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: Ediouro, [s.d.].

CORNEILLE, Pierre. *Théâtre complet*. Tome I. In: COUTON, Georges. (org.). Paris: Bordas, 1993.

DUFOUR-MAÎTRE, Myriam. Corneille, le contemporain souterrain. In: *La Lettre Corneille n°19 out-nov* : Lettre d’informations du Mouvement Corneille - Centre International Pierre Corneille.

MACHLINE, Vera Cecília. *Como o riso era concebido no século XVI*. Trans/Form/Ação, SP, 21/22:11-19, 1998/1999. p. 15-16.

NASCIMENTO, Carlos Arthur R. do. *Rir é próprio do homem*. Trans/Form/Ação, SP, 21/22:27-32, 1998/1999. p. 29.

PESSOA, Fernando. Formação Cultural. In: PESSOA. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2005.

PIRANDELLO, Luigi. Casaca Apertada. *O marido de minha mulher*. Trad. Jacob Penteadó. Rio de Janeiro: Lexikon: 2007. p. 17-39.

⁴⁷⁰ De fato, a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo. Arcaico significa: próximo da *arké*, isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto. A distância – e, ao mesmo tempo, a proximidade – que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente.

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos* :filosofia dos corpos misturados. Trad. Eloá Jacobina. RJ: Bertrand Brasil, 2001, p.58.