

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

BOLETIM N.º 352

Vitor Ramos

ROTRU:

UM UNIVERSO EQUÍVOCO

SÃO PAULO · BRASIL · 1971

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

EDITOR RESPONSÁVEL
ERWIN THEODOR ROSENTHAL

BOLETIM N.º 352
LÍNGUA E LITERATURA FRANCESA N.º 8
SÃO PAULO
BRASIL
1971



Vitor de Almeida Ramos

ROTROU: UM UNIVERSO EQUÍVOCO

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: — Prof. Dr. Miguel Reale

Vice-Reitor: — Prof. Dr. Orlando Marques de Paiva

Secretário Geral: — Dr. José Geraldo Soares de Mello

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Diretor: — Prof. Dr. Eurípedes Simões de Paula

Vice-Diretor: — Prof. Dr. Ruy Galvão de Andrada Coelho

Secretário: — Eduardo Marques da Silva Ayrosa

CURSO DE FRANCÊS

Professor responsável: Albert Audubert

Professor Livre-Docente: Vitor de Almeida Ramos

Professor Doutor: Italo Caroni

Professôres Assistentes: Maria de Lourdes Rodrigues

Mário Laranjeira

Maria Cecília Queiros de Moraes Pinto

Maria Sabina Kundman

Nina Atuko Mabuchi

Leila Perrone-Moysés



Secção Gráfica

U Faculdade de Filosofia,
S Letras e
P Ciências Humanas

DU MÊME AUTEUR

Cyrano auteur tragique, Assis, F.F.C.L., 1966, 156 p.
Estudos em três planos, São Paulo, C.E.C., 1966, 126 p.
Cavaleiro de Oliveira, Rio de Janeiro, Agir, 1968, 124 p.
A edição portuguesa em França (1800-1850), (sous presse).

Teatro escolhido de Molière (avec introduction), São Paulo, Papiros, 1965.
Camões, *Os Lusíadas* (avec introduction, notes et glossaire), São Paulo, Cultrix, 1966.
Teatro cômico francês dos séculos XVII e XVIII (avec introduction), São Paulo, Difel, (sous presse).

Traductions:

Vercors, *O Silêncio do Mar* (en col.), São Paulo, Difel, 1956.
Simone de Beauvoir, *A Convidada*, São Paulo, Difel, 1957.
Roland Mousnier & Ernest Labrousse, *Le XVIIIe siècle; l'époque des Lumières*, São Paulo, Difel, 1958.

PRÉFACE

Ce travail est une thèse de *Livre Docência* (*) écrite à Paris et à São Paulo entre 1962 et 1965 et soutenue en 1966 à l'Université de São Paulo. Les exigences des règlements universitaires brésiliens m'ont forcé à l'écrire en portugais. Les difficultés d'édition au Brésil d'une thèse sur un écrivain comme Rotrou ont fait qu'elle ne soit publiée que plus de quatre ans après la soutenance. Le temps écoulé entre la soutenance et la publication a peut être daté ce travail, étant donné qu'entretemps ont vu le jour notamment le livre de H. C. Knutson, sur le théâtre comique de Rotrou et la grande thèse de Jacques Morel, soutenue et publiée en 1968, lesquels, à des titres divers, ont jeté des lumières nouvelles sur le théâtre de Rotrou. Le fait que je ne tiens pas compte de ces publications et que je présente ma thèse telle qu'elle a été écrite et soutenue, mérite donc une explication.

Placé sur le plan des structures significatives intérieures et des mouvements psychologiques, j'ai cru trouver dans la notion d'équivoque l'élément-clé qui permettrait de donner un sens à l'ensemble de l'oeuvre de Rotrou. Il est vrai que le livre du Professeur Jacques Morel, dont je ne saurais dire ici tous les mérites, traite à peu près le même sujet, mais il le fait sur le triple plan des modes de pensée, des rapports entre l'événement du drame et les moyens techniques utilisés par le poète et finalement du spectacle, jeu scénique et jeu des personnages. Pour moi, l'équivoque chez Rotrou est une forme de comportement, capable de dénoncer un des mouvements, qui me semble le plus important, de la conscience créatrice de l'auteur. L'ayant trouvée partout, dans les trois genres dramatiques cultivés par Rotrou, j'ai d'abord essayé d'en analyser la portée et le fonctionnement, surtout en ce qui concerne les notions d'amour, de pouvoir, de mort et d'art, présentées comme les éléments d'une structure d'incertitudes dont l'ambiguïté nous guette à chaque pas. Adoptant ensuite une démarche d'ordre psychologique, j'ai étudié l'action de l'équivoque sur la personnalité, dans les comédies, les tragi-comédies et les tragédies. La distinction entre ces trois niveaux n'est pas toujours facile à établir. Il me semble pourtant que l'équivoque par rapport à la personnalité est obtenue, dans les comédies, par des pro-

(*) Cf. la *Privat-Dozent* en Allemagne.

chés techniques qui appartiennent à l'arsenal romanesque de l'époque et qui ne font qu'effleurer l'intégrité de l'individu. Il en va autrement dans les tragi-comédies où, associée à des notions comme la folie et le ridicule, l'équivoque peut atteindre les couches les plus profondes de la personnalité. L'analyse des caractères de Polynice et Ladislas, Syroès et Cosroès, Crisante et Cassie, Créon et Agamenon, m'a permis de suivre les efforts de recherche d'une unité dans l'altérité, observés dans l'absolu d'un univers tragique d'où la relativité est totalement exclue. Par l'étude des caractères d'Hercule, d'Iphigénie et surtout de Saint Genest — personnalité extraordinairement riche, dont je ne prétends pas avoir épuisé toutes les virtualités, même du point de vue de l'ambiguïté — j'ai essayé de voir comment la mort dans l'angoisse, ménagée par le destin pathétique, prépare une voie vers la transfiguration. Ces trois personnages ont été cooptés par les dieux et cette voie leur permet d'atteindre la métamorphose et, en même temps, la conscience d'eux-mêmes, ce qui leur donne le moyen de dissoudre l'ambiguïté qui les caractérisait.

Cette analyse de l'action de l'équivoque sur le tréfonds de l'individu m'a permis de finir par quelques considérations — que, depuis le début, je trouve un peu en marge et peut-être même hors de l'unité de mon travail — sur le caractère baroque de l'oeuvre théâtrale de Rotrou, considérations qui d'ailleurs ne viennent que confirmer les études des Professeurs Raymond Lebègue et Imbrie Buffum sur ce sujet.

Je crois que l'exposé que je viens de faire sur la démarche adoptée dans mon travail permettra de comprendre pourquoi je n'ai rien changé à la thèse finie en 1965: l'objet du livre du Professeur Knutson n'est pas l'étude de l'équivoque; le Professeur Morel — qui, d'ailleurs a bien voulu signaler ma thèse dans l'introduction de son livre — se place, malgré l'apparente et fortuite coincidence du sujet, à des niveaux d'analyse bien plus larges et fort différents.

Il me reste à exprimer ma reconnaissance envers tous ceux qui m'ont aidé à mener à bien ce travail: le Professeur Raymond Lebègue, qui m'a fourni en 1962 les premiers conseils et indications sur Rotrou et dont les travaux sur cet auteur m'ont postérieurement beaucoup aidé; le Professeur Alexandre Correia, qui a bien voulu partager avec moi ses vastes connaissances sur la tragédie grecque; le Professeur Paulo Rónai, à l'érudition duquel je dois des suggestions très fécondes; le Professeur Hubert Sarrazin, membre du jury qui a jugé cette thèse, et dont j'ai mis à profit les pertinentes remarques faites au cours de la soutenance; le Professeur Erwin Theodor Rosenthal, auquel, indépendamment de l'amitié jamais démentie, je dois la

traduction des strophes de l'*Iphigénie* de Hauptmann et, *last but not least*, le Professeur Albert Audubert, dont l'amicale présence a toujours facilité ma tâche, surtout en ce qui concerne la possibilité qui m'a été donnée de travailler en France, pour cette thèse, à deux reprises. Que les Services Culturels français au Brésil trouvent également ici mes remerciements.

Pour terminer, je tiens à dire à M. le Doyen Eurípedes Simões de Paula, Directeur de la Faculté de Philosophie, Lettres et Sciences Humaines de l'Université de São Paulo, toute ma gratitude: c'est grâce à son amicale bienveillance que cette publication a pu finalement voir le jour.

INTRODUÇÃO

Antes de começar êste estudo, parece indispensável apresentar, de forma breve e sucinta, as questões de ordem metodológica que a sua elaboração suscitou.

Escrevendo sôbre a noção de equívoco, poderíamos encarar o problema de vários ângulos. Confessemos, logo de início, que foi difícil resistir à tentação de orientá-lo no sentido de extrair dêsse conceito, depois de devidamente localizado na obra de Rotrou, as implicações de caráter filosófico que êle certamente comportará. Desde a anfibologia kantiana à ambiguidade existencialista, são muitas as sugestões que surgem, neste início, como hipóteses de trabalho, possivelmente fecundas. Diga-se desde já, entretanto, que essas tentações foram dominadas: receamos que, orientando a tese nesse sentido, o lado filosófico prevalecesse decididamente sôbre o literário, levando-nos assim por um caminho para cuja exploração, além do mais, se tornaria necessária uma preparação especializada.

Grande foi a dificuldade, também, de resistir ao desejo de ligar a conceituação da ambigüidade a determinada estrutura social, ancorada numa realidade histórica. Aqui, surgiam-nos duas possibilidades: ou estudaríamos a razão da predileção do público na época de Rotrou pela noção de equívoco, o que, levando-nos a um trabalho sociológico certamente com muito interêsse, nos afastaria de uma vez do campo literário (1), ou procederíamos a um levantamento dos elementos que, na vida do autor, na forma como se comportava perante a sociedade e o pensamento do seu tempo, pudessem ser tomados como relacionáveis com a noção a estudar e como influentes na escolha dessa noção. Sem recusar o eventual interêsse dêste processo, noutra fase mais adiantada dos estudos sôbre Rotrou e a sua época, pareceu-nos que, no estado atual dos conhecimentos, essa ligação se revelaria primária e falsa. Tudo o que conseguiríamos, com os elementos de que hoje se dispõe, seria realizar um contacto,

(1) Lanson aponta-nos um caminho que poderia levar a frutuozos resultados (mas no campo da sociologia literária): a relação entre os elementos a que chamaremos equívocos do universo romanesco de Rotrou e “os costumes do tempo”, que seria possível encontrar nas *Historiettes* de Tallemant des Réaux, nas *Mémoires* de Pontis, no princípio das *Mémoires* de Retz e nas *Mémoires* de Bussy-Rabutin (parte da juventude). Também Léonce Person dedica um capítulo da sua *Histoire du Venceslas de Rotrou* (Paris, Léopold Cerf, 1882), às relações entre o romanesco das peças de Rotrou e a História do seu tempo. (p. 116/119).

aparentemente fácil, mas mecânico e sem profundidade, entre duas ordens de valores que, aproximadas desta forma, talvez viessem afinal a mostrar que são estanques.

Afastadas portanto as implicações filosóficas, e não exploradas as ligações histórico-sociológicas, ficou na mesa de estudo a matéria literária estreme, e é sobre ela que vai incidir a análise. Surgem então novos problemas: o conceito de equívoco vai ser estudado num objeto bem determinado, que é a obra teatral de um autor. Ora, essa noção adquire conceituação precisa quando integrada num contexto dramático: o equívoco em teatro pode ser apenas o qui-proquo, incluído entre os “falsos obstáculos” por Scherer, que estuda as formas e funções que pode assumir na época em que Rotrou escreveu. Já existe portanto uma formulação bem definida da noção de equívoco no universo dramático do século XVII, que poderíamos utilizar como base de trabalho.

Convém também dizer desde já que essa definição será realmente usada, sempre que a ocasião se apresentar, mas não será tomada como ponto de partida, por se pensar que a sua utilização, nesse sentido, seria esterilizante para o presente trabalho. Se procedêssemos tão somente ao recenseamento dos qui-proquos em Rotrou, se analisássemos apenas se êles representam, na construção da peça, simples jogos de palavras, formas de cumplicidade com o público, meios de criar surpresa ou de desencadear efeitos cômicos ou patéticos, estaríamos reduzindo demasiado o campo de análise desta tese. Estudando, portanto, com o interesse e o desenvolvimento que merecerem, êstes elementos da estrutura interna explícita da obra, passaremos logo aos constituintes de outra ordem estrutural, a implícita, em que a noção, transcendendo o papel de meio, de efeito dramático, se alça ao nível dos fins, do significado.

2

Mostrados, assim, os caminhos que evitamos e os que iremos seguir, já poderemos dizer como surgiu a idéia desta tese e o que com ela se pretende atingir.

O equívoco na obra de Rotrou: não se pode negar a pertinência de uma interrogação sobre as razões que levaram à escolha dêste tema. A resposta, entretanto, não será difícil: a noção de equívoco está largamente representada no teatro francês da primeira metade do século XVII, principalmente como elemento indispensável à arquitetura da tragi-comédia, proveniente, em doses diferentes, do romance, do teatro espanhol e do teatro italiano. Sem entrarmos em considerações históricas que, como dissemos, ficam fora das fron-

teiras dêste trabalho, observemos apenas que a melhor crítica sôbre o teatro dêste período assinala a presença abundante do conceito (2).

A leitura das trinta e cinco peças de Rotrou, em busca de elementos para uma conceituação do seu estilo dentro do barroco, levou-nos a constatar o comparecimento ininterrupto da noção, e a abandonar a tarefa de ordem estilística a que procedíamos, levados pela intuição de que, estudando o significado dessa presença, estaríamos contribuindo, de maneira mais segura, para cercar o modo de contacto fundamental do artista com o mundo (3).

Passamos portanto da esfera das formas para a dos temas, pensando que, ao procedermos assim, atingiríamos mais eficazmente o âmago da obra literária, pela análise dêsse aspecto que *a priori* consideramos o mais importante para a sua coerência interna. O caminho tomado foi, pois, o da exploração de uma intuição, partindo de um princípio metodológico segundo o qual, pela detecção de um dos seus elementos fundamentais, se pode atingir a estrutura interna da obra. Tentativa aparentemente despreziosa, ela esconde, contudo, uma ambição: a mesma que leva o paleontólogo, ao descrever um fragmento de osso, a pensar que essa descrição ajudará mais tarde a reconstituir o dinossauro. Êste trabalho vai dizer, precisamente, se a intuição foi, ou não, válida, e se o equívoco é realmente o elemento que permitirá passar do particular ao universal nesse mundo que é a obra de Rotrou.

3

Pretendendo captar a linha mestra de uma obra, abundante e escalonada ao longo de 22 anos, pareceu-nos indispensável não restringir demasiado a extensão do conceito de equívoco. Já dissemos que êle não será tomado apenas como acessório dramático: procuraremos rastrear a sua presença implícita, ao nível dos movimentos psicológicos. E, ao fazê-lo, a noção sofre automaticamente um processo de alargamento. O que é o equívoco, visto dêste prisma? Não

(2) Cf. nomeadamente os trabalhos de Lebègue, Adam, Lanson, Rousset e Butler, em que, por vêzes em esferas bem diferentes de interêsses e procurando atingir objetivos diversos, se reconhece sempre a importância da noção.

(3) Léonce Person, estudioso de Rotrou, a quem se devem algumas intuições de interêsse sôbre o nosso autor, e com cuja obra só travamos contacto num ponto bem adiantado dêste trabalho, via nos "incidentes, nas peripécias, nas intrigas, provocados por um disfarce das personagens produzindo um erro em relação à pessoa", o "fio condutor" desta "obra complicada". Mas com essa observação, que se apoia em meia dúzia de exemplos e que assim acidentalmente levanta um dos pontos que desenvolveremos no capítulo IV, Person pretendia apenas mostrar que "o assunto de *Venceslas* convinha perfeitamente ao gênio do poeta francês", *Histoire du Venceslas de Rotrou*, Paris, Léopold Cerf, 1882.

sendo tomado apenas como processo dramático, mas como uma forma de comportamento, passível de denunciar um dos movimentos da consciência criadora do autor, êle deve poder equiparar-se à ambiguidade, à anfibologia, com as quais tem a duplicidade como larga zona de contacto; ao lôgro, à fraude, com os quais tem em comum o artifício enganador; à metamorfose, com a qual partilha o poder ilusório da mutação. É neste sentido lato que o conceito será estudado. Mas esta universalidade da noção só poderá assumir o seu valor pleno se corresponder a uma universalidade de aplicação na obra de Rotrou. Ora, esta acha-se compartimentada em três gêneros distintos: poderá o sentido ecumênico que estamos dando ao equívoco aplicar-se, de forma válida, à comédia, à tragi-comédia e à tragédia? Dois exemplos e a discussão rápida de um problema formal permitem responder a esta pergunta.

4

As desventuras conjugais de Anfitrião, marido de Alcmena, têm feito rir a humanidade, desde Plauto a Giraudoux. Entretanto, o filho de Alceu é um homem respeitado e corajoso; Alcmena não é menos digna de respeito, pois o seu porte é sempre sério e digno; o casal é jovem e equilibrado; não há, nas suas vidas, o menor germen de ridículo. O que foi necessário, portanto, para tornar verossímil a introdução do neto de Perseu e da filha de Electrion num esquema de comédia? Normalmente, neste gênero dramático e neste tipo de intrigas, o marido enganado é prepotente, fanfarrão, e vive num mundo de insuportável auto-suficiência, em que “a-êlé-ninguém-o-engana”. A situação acha-se, pois, preparada para êle receber o que o espectador entende que merece, ou seja, encontrar pela frente a mulher astuciosa, esperta, ardilosa que, ao ludibriá-lo, pratica dois gestos que agradam ao público: o sinal de emancipação da sua espécie, vingança do fraco contra o forte; a vitória sobre o fanfarrão, irritantemente seguro de si mesmo. Que essa vingança de uma humilhação milenar seja obtida pelo ridículo, é normal: está na ordem das coisas que *les rieurs* estejam contra o espertalhão enganado e aplaudam a alteração da situação que leva o dominador a dominado. Há, portanto, nestas duas posições um sentido de justiça, de defesa dos fracos: no fim de contas o mito de David e Golias não tem outro significado.

O infortúnio de Anfitrião, entretanto, coloca-se num plano completamente diferente, em que o riso seria desumano, se não houvesse outro elemento a justificá-lo. Aqui, o espectador não ri do forte ou do espertalhão: troça do fraco, do homem desta terra que, colocado num universo de monumentais ardis divinos, não consegue com-

preender o que lhe está acontecendo; escarnece de um Anfitrião inerme e enganado, de uma Alcmena pura e ludibriada; toma como elemento de riso a destruição de uma vida conjugal que nada indicava estivesse destinada a ser infeliz; coloca-se ao lado dos deuses contra os humanos, tomando o partido de um “seigneur Jupiter” cínico e de um Mercúrio prepotente, contra um Anfitrião mal armado para essa luta desigual.

Qual é o elemento responsável por esta mudança de sinal no setor das reações, que assim permite escarnecer da pureza e lisonjear a prepotência?

O que transforma a desventura de Anfitrião em elemento de comédia é a introdução do elemento anfibológico: a metamorfose de Júpiter em Anfitrião alterou de tal forma o esquema tradicional das histórias de adultério, que permite ao espectador rir do drama que caiu dos céus sôbre o jovem casal.

A assunção pelo deus de uma personalidade humana, está repleta de virtualidades cômicas: as contingências da vida conjugal nada mais fizeram do que reforçá-las e permitir o seu desenvolvimento. Assim mesmo, a infelicidade de Anfitrião poderia deixar um traço amargo e de revolta — ainda mais marcado quando a ligamos a estruturas sociais precisas, a abusos de poder que levaram a instituições tradicionalmente relacionadas com sentimentos de indignação e de malícia como a do *jus primae noctis* — se a peça não contivesse outra metamorfose, esta puramente cômica: a de Mercúrio em Sósia. Aqui, o espectador pode rir sem remorsos, pois Sósia, o *valet* tradicional, ladino, venal, receando acima de tudo as pauladas nas costas, aceita desde o início que Mercúrio assumia a sua personalidade. O caricato desta transformação, e das peripécias que provoca, é tão forte que vai atingir a metamorfose de Júpiter, afogando os elementos dramáticos que porventura esta ainda possa comportar.

Temos, portanto, em Anfitrião um bom exemplo do poder cômico das situações anfibológicas, as quais permitem inserir num esquema de comédia uma intriga que, pelos seus outros aspectos — ludíbrio da pureza, luta do homem contra os deuses — poderia ser dramática ou trágica.

5

Mas o engano não interessa apenas como gerador de intrigas cômicas: desde os gregos que êle provoca também o patético. Édipo e tôda a sua geração, vítimas típicas do destino trágico, aprenderam a fôrça do equívoco na própria carne. Duas confusões fatais levaram o filho de Laio e de Jocasta ao parricídio e ao incesto. E o destino implacável não encontrou, no seu variado arsenal, melhor arma

que o equívoco para conduzir Édipo à senda trágica. Ainda aqui, tal como em Anfitrião, o tipo de anfibiaologia utilizado é o engano em relação à pessoa humana, que encontraremos largamente representado em Rotrou. Alcmena pensa que Júpiter é Anfitrião. A sua honra é atingida pelo engano, mas naquele contexto, em que um general ao voltar da guerra encontra o leito conjugal ainda quente do calor do deus, o drama torna-se risível.

Já a situação do filho de Laio é outra. Tendo sido predito pelo oráculo, antes do seu nascimento, que êle mataria o pai, para tentar evitar êste vaticínio funesto a mãe de Édipo abandona-o, ao nascer. A situação da criança “exposta”, desligando o indivíduo do contexto familiar ou de classe em que a sua posição devia inseri-lo normalmente, torna-o a prêsa ideal das armadilhas do destino. Personagem sôlta no espaço, sem liames que possam tolhê-la, mas também sem nada que possa servir-lhe de abrigo, tudo pode acontecer-lhe. O receio de Jocasta transforma Édipo no puro “indivíduo”, isolado, sòzinho que, desde a partida na vida, fica liberto de todo o condicionalismo social: nessa situação, Édipo fica entregue totalmente nas mãos da sorte.

É pois sôbre êste homem, inerme entre todos, que não conhece a família, nem o meio de que provém, que a Moira se diverte a tecer a trama dos equívocos trágicos. Criado por Políbio, Édipo, graças ao mistério do seu nascimento, intriga tôda a gente. E é precisamente quando êle empreende uma viagem a Delfos, tentando esclarecer tal mistério, que encontra o pai na estrada e o mata, por engano, numa briga vulgar. A mão inexorável do destino, que o empurrou para êste equívoco fatal, vai levá-lo ainda mais longe no caminho patético. E para isso utilizará novamente o laço do engano.

Vencendo a Esfinge, Édipo derrota um mundo de ludíbrio, que mantinha o terror em Tebas graças à cilada das interpretações ambíguas. A sua vitória exerce-se portanto, também, no plano da ambigüidade, e representa o triunfo da razão clara sôbre a anfibiaologia. Mas, logo a seguir, Édipo será outra vez apanhado na teia proteiforme do equívoco: é a sua vitória sôbre o ludíbrio que leva os tebanos a organizarem-lhe o casamento com a rainha Jocasta. E o incesto involuntário de Édipo encerra pateticamente o ciclo dos seus enganos.

Depois de assim esmagado o indivíduo pela máquina de produzir equívocos, o utensílio pode ser jogado fora: não haverá mais necessidade dêle para que Édipo cumpra o resto do seu destino. Êle gerará Eteocles, Polinice, Isménia e Antigone, que serão, a seu turno, presas da sorte cruel; êle mesmo se cegará com o broche de Jocasta, êle mesmo se condenará à miséria errante dos que carregam consigo um segrêdo maior do que a própria vida.

Na comédia ou na tragédia, a peripécia anfibiológica pode, portanto, ser *um elemento determinante*. É nosso propósito, neste tra-

balho, demonstrar que, nas obras dêstes dois gêneros do autor que vamos estudar, ela é, na verdade, *o elemento determinante*. E em relação às tragi-comédias?

6

A obra de Rotrou, extensa e variada, apresenta um problema curioso, quanto à classificação das suas peças, cuja discussão, mesmo rápida, nos auxiliará, simultâneamente, a responder a esta pergunta e a mostrar o interêsse da utilização do equívoco numa análise estrutural ao longo de tôdas as peças do autor. Parece existir, por parte de Rotrou, uma flutuação quanto à noção de tragédia e de tragi-comédia (4), que se manifesta para começar, na classificação de algumas das suas obras. *Iphigénie*, na primeira edição, de 1641, é anunciada como tragédia na página de rosto e no corpo do livro, mas passa a tragi-comédia na primeira página, e como tal também figura no privilégio. Acontece o mesmo com *Bélissaire*, que traz a indicação “tragédia” na página de abertura, mas é classificada como tragi-comédia. *Venceslas* foi classificado como “tragi-comédia” na 1ª edição, para logo depois, ainda em vida do autor, passar a ser considerado tragédia (5). Estas disparidades na apresentação refletem uma hesitação no espírito do autor, em cuja raiz encontraremos a utilização do conceito de anfibia?

Reconheça-se, desde logo, que a definição de tragi-comédia não segue um critério unânime (6). Para um teórico contemporâneo de

-
- (4) A flutuação dos gêneros dramáticos em Rotrou é tão grande que leva um dos seus críticos a dizer, com visível exagêro, que “le trait distinctif de ce théâtre c'est la confusion perpétuelle des genres”, Hémon, prefácio do Théâtre Choisi, Paris, Garnier, p. 41. Mais matizado na expressão de um pensamento do mesmo teor, Jacques Moëel escreve: (...) “il n'y a pas, aux yeux de ce poète, de frontière nettement tracée entre les trois genres qu'il a cultivés: ses comédies peuvent être sanglantes, ses tragi-comédies peuvent se terminer sur une situation sans espoir. C'est peut-être aussi que Rotrou ignore les structures proprement tragiques, ou en méconnaît la spécificité. A l'opposé si l'on veut, du théâtre racinien, le théâtre de Rotrou est celui de l'aventure; son univers est l'univers du roman ou de la tragi-comédie. Tout, jusqu'au dernier moment, y est possible; les jeux n'y sont jamais faits”, *Les criminels de Rotrou en face de leurs actes*, Paris, C. N. R. S., 1962.
- (5) “It is so designated (as a tragedy) as early as the Elzevir edition of 1648”, Lancaster, *A History of french dramatic literature in the seventeenth century*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1929/1942, II, 2, p. 546. *Bélissaire*: tragédia 1ª pág. tragi-comédia no resto da obra, Butler, *Classicisme et baroque*, p. 323.
- (6) Félix Hémon define-a assim, de forma irônica: “Veut-on savoir à quoi se reconnaît une tragi-comédie vraiment digne de ce nom? À ce signe qu'il se trouve toujours à point nommé quelqu'un pour empêcher un grand crime, et que les criminels se laissent tuer l'un après l'autre, avec une remarquable complaisance”, *op. cit.*, p. 43.

Rotrou, o Abbé d'Aubignac, “a tragi-comédia é o poema dramático de assunto totalmente heróico e fim feliz” (7). Entretanto, depois de dar esta definição, d'Aubignac comenta que nem vale a pena usar o termo, pois trata-se apenas “da espécie mais nobre e mais agradável da tragédia”. Horion vai mais longe e afirma que nessa época seria considerada tragi-comédia a peça que seguisse um dos quatro esquemas seguintes: 1. cuja intriga fôsse trágica e o desenlace feliz; 2. cujas personagens fôssem de nível elevado e tivesse desenlace feliz; 3. cujas personagens fôssem de nível comum, mas tivesse desenlace funesto; 4. que oferecesse uma mistura de situações trágicas e cômicas (8).

Na sua opinião, os dois primeiros esquemas teriam sido praticados por Rotrou, Corneille e outros dramaturgos, enquanto os dois restantes não seriam apreciados pelo público, nem pelos melhores escritores.

Esta definição permite compreender a mudança de designação que atrás apontamos em relação a *Iphigénie*, que se integra no primeiro esquema (9). Já não se aplica, entretanto, a *Bélissaire*, cujo desenlace é funesto (10), nem a *Venceslas*, cujo fim não é trágico.

Parece, portanto, que não será possível aplicar apenas os critérios apontados pelo Abbé d'Aubignac ou por Horion para explicar as indecisões de Rotrou quanto à classificação destas obras. Lanson, que dedica ao nosso autor uma lição completa, das quarenta e uma que proferiu na Universidade de Columbia sôbre a tragédia francesa, fornece-nos um nôvo elemento, que não só conduz a uma pista mais segura, como se relaciona com o assunto que vamos tratar. Afirma êle que Rotrou parece ter sido o descobridor em França da comédia espanhola, de abundante matéria romanesca (11). Na verdade, o autor escorou-se nos espanhóis sobretudo para usar e abusar de elementos como os disfarces, as mudanças de personalidade, os qui-proquos, as trocas de crianças no berço, tudo o que, neste trabalho, entrará na composição do conceito a que chamaremos equívoco. Vejamos como êle funciona nas três peças de classificação duvidosa. Em *Iphigénie*, o único ponto que pode ser incluído entre os elemen-

(7) *La pratique du théâtre*, ed. Martino, Paris, Champion, 1927.

(8) *Explication du théâtre classique*, Paris, 1878, p. 12, cit. por W. Leiner, éd. crit. de *Venceslas*, West-Ost-Verlag GMBH, Saarbrücken, 1956, p. 71.

(9) Rotrou seguiu de perto o desenlace feliz criado por Eurípedes, o qual imaginou uma cena em que Diana substitui Ifigênia, no sacrifício, por uma côrça. Recordar-se que, no trágico grego, esta solução propicia a ligação da *Ifigênia em Aulide* com a *Ifigênia em Tauride*.

(10) *Bélissaire* é condenado à morte pelo Imperador, em consequência do falso testemunho de Théodore. Embora esta acabe por confessar o seu crime, e o Imperador dê sem efeito a ordem, é tarde demais: *Bélissaire* já fôra executado (ato V, cena 7).

(11) *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, Paris, Champion, p. 54.

tos “romanescos” a que nos referimos é, paradoxalmente, o desenlace: Iphigénie marcha para o sacrifício, quando Diana desce dos céus e a substitui por uma côrça. Graças a êste sacrifício, a filha de Clytemenestre é salva, e a cólera dos deuses apaziguada. Observe-se, entretanto, que Rotrou nada mais faz, ao utilizar êste recurso, do que seguir o trágico grego: também em Eurípedes (12), Iphigénie escapa à morte graças à intervenção de Diana. Simplesmente, enquanto em Eurípedes a substituição se processa fora das vistas do espectador, que dela toma conhecimento indiretamente, Rotrou faz intervir na sua *Iphigénie* os recursos da *pièce à machines* (13): Diana surge em cena entre raios e trovões, no meio das nuvens, anunciando às personagens prosternadas que Iphigénie foi salva e ficará como sua sacerdotisa em Tauride. A intervenção dêste elemento maravilhoso teria levado Rotrou a hesitar: poderia ser considerada tragédia pura uma peça que utiliza recursos de *féerie*? Ou, por outro lado, deveria ser classificada como tragi-comédia uma peça de esquema totalmente trágico, que segue Eurípedes a par e passo? E a *Iphigénie* ficou, assim, sendo tragi-comédia na 1ª página e tragédia no corpo do livro.

A situação é diferente em *Bélissaire*, onde os ingredientes trágicos figuram lado a lado com os tragicômicos. A maldade, o ódio, a negrura do coração de Théodore desdenhada por Bélissaire; a bondade, a fôrça generosa dêste; a magnanimidade de César, pertencem ao arsenal da tragédia. Nas mãos de Racine, Théodore seria Phèdre e Bélissaire, Hippolyte. Mas nesta atmosfera patética, onde os sentimentos dominantes são o ódio tenaz, a fôrça do perdão e a pureza de alma, os acidentes que fazem marchar a ação inserem-se numa estrutura que não é a da tragédia: o Imperador toma conhecimento das intenções criminosas de Théodore graças a um artil que figura no armazém romanesco: Bélissaire finge sonhar em voz alta e, sabendo que César o escuta, queixa-se-lhe que a Imperatriz tenciona matá-lo; esta, na mesma cena, julgando que Bélissaire dorme, pretende realmente apunhalá-lo, sendo impedida de o fazer pelo Imperador; Théodore, que César pretendia exilar depois desta tentativa de assassinio e que ficara na côrte graças ao perdão de Bélissaire, passando a odiá-lo ainda mais depois dêste gesto generoso, inventa, para se vingar, uma cabala no mais puro estilo de “comédia espanhola”: obtém uma carta que Bélissaire enviara a uma jovem e, utilizando-a como se

(12) Racine afastar-á bem mais do esquema de Eurípedes na sua tragédia homônima, nomeadamente no desenlace: enquanto em Eurípedes e em Rotrou Diana substitui Ifigênia por uma côrça, na hora do sacrifício final, em Racine é Eriphile quem morre, por suas próprias mãos, evitando assim o sacrifício de Iphigénie.

(13) Também na *Iphigénie in Aulis*, de Gerhart Hauptmann, a substituição se verifica fora do palco. Não existe aqui, como não existe em Eurípedes ou Racine, a intervenção direta do *deus ex machina*, que é criação de Rotrou.

fôsse dirigida a ela própria, queixa-se ao Imperador do que o general lhe faltara ao respeito. César acredita no documento falso e condena Bélissaire à morte.

A peça volta ao tom de tragédia no desenlace: Théodore arrepende-se, confessa o arдил ao Imperador, mas o puro e bom Bélissaire, o *glorieux conquérant de la moitié du monde*, já sofrera o último suplício, chorado pelos próprios carrascos.

Bélissaire oscila, portanto, entre a tragédia e a tragi-comédia, em dois aspectos fundamentais da sua estrutura interna: enquanto as personagens — o herói, pleno de glória militar, o rei, inflexível na sua magestade, mas concedendo a Bélissaire uma amizade *trouble*, a rainha, de coração cheio de ódio — pertencem à primeira, a intriga é posta em movimento graças a peripécias que se relacionam mais com a segunda. E é curioso verificar que, enquanto em *Iphigénie* a situação de equívoco, surgindo no desenlace, não consegue destruir o clima trágico, em *Bélissaire*, embora o final seja trágico, os equívocos semeados durante a ação impregnam a peça de um indiscutível caráter tragi-cômico.

A noção de equívoco auxilia-nos a penetrar na essência das duas obras, permitindo, na primeira, separar a pureza da paixão patética de um elemento romanesco que não a contamina; e na segunda, verificar que êsse mesmo elemento, de qualidade mais baixa, se encontra de tal forma mesclado à ação que a máquina infernal da tragédia se acha degradada e atingida. A hesitação entre tragédia e tragi-comédia será, portanto, aqui, provocada pela presença do elemento romanesco num esquema de tom trágico.

Vejamos, agora, se essa noção nos pode ser útil quanto ao caso de *Venceslas*. Também aqui iremos encontrar, em abundância, a presença do fator equívoco. Rotrou já o recebera da peça de Rojas em que se inspirou. Entretanto, o elemento romanesco, embora em grande quantidade, é de uma qualidade bem diferente do que normalmente é usado nas tragi-comédias. Citemos o mais importante: o príncipe Alexandre, fraco, pusilânime perante seu irmão Ladislav, ama Cassandre às escondidas, sob outro nome. Daqui resulta uma série de peripécias ambíguas, que termina pela morte de Alexandre, assassinado por Ladislav, que julga ter morto o Duque, seu rival no amor e na política. A situação equívoca gerou pois a ação central da peça, que levará ao dilema do velho Venceslas (perdoar, como pai, o filho criminoso, ou condená-lo, como rei?). Há aqui uma anfibologia de fundo patético — um irmão mata outro, que por pusilanidade se escondera sob outra personalidade — que não pode ser posta no mesmo nível que o baixo arдил da utilização indébita de uma carta de amor, que encontramos em *Bélissaire*, embora ambos tenham como conseqüência a morte violenta de uma personagem importante. Em *Bélissaire*, o ambíguo é de uma qualidade romanesca incompa-

tível com a dignidade da tragédia. Em *Venceslas*, o equívoco é um dos componentes da atmosfera trágica: Alexandre é, desde o início, uma vítima do destino, que o seu amor por Cassandre, amada também por seu irmão mais forte, destinara à morte trágica. A personalidade dúbia que assume, a situação ambígua que cria ao disfarçar-se, permitem confirmar dramaticamente essa predestinação: são êsses elementos equívocos que levam Ladislav a praticar o fratricídio, colocando esta personagem num plano puramente trágico, mas lançando a ação noutra sentença menos patética, quando se resolve pelo perdão o dilema do pai, hesitante entre o indulto do filho e o castigo do súdito (14).

Assim, é a qualidade do equívoco que dita a diferença entre as duas peças, conferindo a *Bélissaire* características fundamentais de tragi-comédia, com elementos trágicos, e a *Venceslas*, basicamente, um cunho de tragédia, com aspectos de tragi-comédia.

7

Estas rápidas considerações em torno do problema da classificação de três peças de Rotrou, permitem-nos, pois, extrair duas conclusões importantes para o nosso trabalho. Em primeiro lugar, elas servem-nos para confirmar que a anfibia, tal como aqui a consideraremos, não é, para o nosso autor, um elemento aplicável apenas à criação de uma atmosfera cômica ou tragi-cômica. Ela pode existir como elemento motriz da tragédia, desde que a sua qualidade não degrade o tom patético. Também para Rotrou, portanto, Anfítrion é irmão de Édipo: ambos podem ser vítimas dos enganos que a sorte lhes arma.

Em segundo lugar, elas mostram-nos que podemos trabalhar com a totalidade da obra de Rotrou, fazendo a análise global da presença do processo. Assim procedendo, estaremos procurando a estrutura essencial da obra, tratando-a como um bloco e tentando extrair desse conjunto um significado que a ela se aplique, na sua totalidade.

As distinções a fazer serão realizadas — quanto à comédia e tragi-comédia — ao nível da noção: são as diversas qualidades da anfibia, vistas ao longo do conjunto, que nos vão interessar, é a reconstituição dos diferentes tipos de componentes de um mundo de

(14) Dilema que, aliás, também já estava bem expresso na peça de Rojas *No hay ser padre siendo rey*, em que Rotrou se inspirou. Rojas escreve:

*Hijo, ya estás perdonado;
Pero no me lo agradezcas,
Que a ser yo Rey te quitara
De los ombros la cabeza;
Pero padre te perdono.*

ambigüidade que realizaremos. Voltaremos, na tragédia, ao nível das obras, examinando cada uma de per si. Em ambos os métodos de trabalho, tentaremos encontrar a pulsação comum que anima as peças do autor, o ritmo estrutural de Rotrou.

8

Atingido êste ponto, seria difícil não dar pelo menos alguns passos por um caminho que imediatamente se nos oferece e que estabelece a ligação entre êsse ritmo estrutural e um movimento estético que surge no horizonte, configurado de maneira a nos parecer direta e intuitivamente relacionável com êle. Na verdade, porém, essa possível ligação não será devidamente explorada. Vamos dedicar-lhe alguma atenção apenas porque nos parece demasiado evidente para a passarmos em claro. Qualquer aventura mais profunda por êsse atalho desviar-nos-ia do objetivo desta tese, que nessa altura já estará alcançado: os dados apresentados devem, então, bastar para concluir se o equívoco é, ou não, um elemento obsessional em Rotrou, marcando fundo o significado da sua obra.

OS SENTIDOS

Presente em tôda a obra de Rotrou, a anfibologia surge com diversas faces. Seria simples demais se apenas o caracter cômico ou trágico bastasse para lhe determinar os cambiantes. Tendo herdado o processô da comédia espanhola, Rotrou não deixa escapar nenhuma das virtualidades que dela recebeu. A sua ação é múltipla e variada, e vai desde o simples quiproquo verbal (15), que dura dois versos e logo se dissipa, à confusão de personalidades, à angústia do ser ou não ser, que marca um caráter, ou a falta dêle.

Sendo grande a diversidade de formas do equívoco, importa logo de início traçar os principais caminhos que segue, procurar delimitar o terreno em que se exerce.

Noção de engano, êle atinge primeiro o campo sensorial: é pelos sentidos, sobretudo pelo ouvido e pela vista, que o lôgro atinge a sua vítima. Quando Céliane, levada pelo ciúme, se disfarça de homem para cortejar ostensivamente Nise, que ela julga sua rival no coração de Florimant (16), os arroubos da sua falsa paixão são expressos em voz alta, de forma a permitir que Florimant, que não a vê, se julgue enganado. A cena não é longa, mas o lôgro auditivo surte efeito: Florimant passa a desprezar Nise, que êle *ouviu* corresponder à paixão do falso cavaleiro. Só depois, quando se resolve a levantar a tapeçaria e entrar no quarto onde Céliane e Nise se encontram, Florimant reconhecerá que foi enganado: mas então o interêsse por Nise é substituído pela admiração que lhe merece a persistência de Céliane, que tudo fizera para prendê-lo.

Os enganos auditivos dêste tipo são relativamente freqüentes. Um deles merece referência especial, porque condiciona a ação da tragi-comédia *Laure Persécutée*, talvez a peça de Rotrou em que os equívocos se adaptam melhor à estrutura dramática. O príncipe Orantée ama Laure. O rei da Hungria, seu pai, quer evitar o casamento, e para isso, arma uma cabala contra a honra da amada de seu filho, convencendo Lydie, confidente de Laure, a tomar o lugar da sua ama, e a dirigir a Octave, cavaleiro e amigo de Orantée, um discurso apaixonado (17). O par está escondido num gabinete armado em cena, e Orantée, agachado sob uma janela, ouve todo o

(15) Um quiproquo verbal um pouco mais longo é o da cena 3, ato V, de *La Belle Alphrède* (já apontado por Scherer, éd. crítica de *Cosroés*, p. 55, nota), em que “uma frase obscura é interpretada sucessivamente como significando que Alphrède ama Orante, depois que Acaste ama Orante e finalmente, o que é exato, que Acaste ama Isabelle”.

(16) *Céliane*, ato V, cena 8.

(17) *Laure Persécutée*, III, 7.

discurso, preparado adrede para comprometer Laure. O engano auditivo torna-se mais convincente porque, numa cena anterior, Orantée vira entrar a verdadeira Laure nesse gabinete (18); graças a êle, os dois amantes rompem. É tal a fôrça da prova fornecida pelo ouvido, que o engano não termina quando racionalmente devia terminar, isto é, no momento em que Laure, percebendo que alguém armara uma trama, aconselha Orantée (que se disfarçara de Octave) a duvidar dos próprios sentidos:

L'esprit récuse ici l'autorité des sens
Quelqu'un le contrefait (19).

Neste mundo de ilusões, insiste Laure, deve recusar-se mesmo o testemunho sensorial. Só no monólogo da cena 7 do ato IV, Orantée reconhece que cedeu depressa demais ao testemunho do ouvido, concordando então que o caso merecia um pouco mais de desconfiança, pois o homem prudente deve observar bem antes de acreditar, e duvidar mesmo do que vê:

Mon oreille a bientôt établi ma créance
L'affaire méritait assez de défiance:
Le sage doit longtemps et bien voir ce qu'il croit
Et même quelquefois douter de ce qu'il voit (20).

Mas a depreciação dos sentidos como fonte de conhecimento e a constatação de que êles também podem ser fonte de lôgro, ainda não bastam para impugnar o depoimento do sentido auditivo. A peripécia começada no ato III só terminará no fim do IV, com outro testemunho, o de Lydie, que confessa ter-se vestido de Laure e imitado a sua voz para enganar Orantée:

Les habits imités et ma voix déguisée
M'ont fait passer pour Laure en votre âme abusée (21).

Prova de virtuosismo dramático, com reflexos na ação, é o equívoco que nasce da anulação sensorial de uma personagem. Presente na cena, a personagem pode, se um ou mais dos seus sentidos não funcionarem, agir como se estivesse ausente. É fácil calcular o partido, sobretudo no plano cômico, que o dramaturgo pode extrair desta situação, ideal do ponto de vista da cumplicidade com o espectador.

Mostrando Don Pèdre na cena, mas fazendo sentir ao espectador, por um aparte e pelo seu comportamento (22), que o Rei não

(18) *Id.*, *id.*, 5.

(19) Ato IV, cena 6.

(20) *Id.*, cena 7.

(21) *Id.*, cena 8.

(22) *Don Bernard de Cabrère*, ato II, cena 3.

está em condições de ouvir o longo *récit de bataille* que Don Bernard laboriosamente lhe faz, Rotrou leva o público a compreender que não será ainda desta vez que êsse Cid infeliz que é Don Lope obterá a recompensa que merece. A presença de Don Père é anulada durante tôda a fala do general: êle só volta a ter existência dramática ao acordar, quando Don Bernard já acabou a descrição do papel de Don Lope na batalha e está elogiando outro general... que será devidamente recompensado.

Daí nascem as amarguras de Don Lope, que já tinha sido anteriormente vítima de outra “ausência” do Rei, quando, contando êle próprio as suas proezas, não fôra ouvido por Don Père, que aparentava escutá-lo, mas se achava longe, em pleno devaneio amoroso (23).

A anulação sensorial auditiva, geradora de embustes, de que aqui vimos dois exemplos, um provocado pelo sono, outro pela distração, pode também ter como razão imediata a surdez de um, ou de mais interlocutores. O processo é tão comum em comédia que nem merece exemplificação.

Mais interessante, e bem explorado por Rotrou numa comédia (24), é o equívoco que nasce da falta de conhecimento, por parte de uma personagem, da língua falada por outra. Trata-se também, no fundo, de um caso de anulação sensorial: quem não compreende uma língua estrangeira é como se fôsse surdo. Tal como na surdez verdadeira, a inferioridade sensorial pode ser aproveitada por um esperalhão para ludibriar o “surdo”. Mercúrio, embusteiro, deus dos ladrões, era também o patrono dos intérpretes. Nas relações entre turcos e cristãos, na Idade Média, uma das maiores dificuldades consistia precisamente em encontrar elementos que falassem a língua do adversário mas não fôsem um agente dêste. A idéia de astúcia e de dolo ligada à profissão ou à habilidade dos que falam mais de uma língua, está bem representada no teatro (recorde-se apenas a *turquerie* de *Le Bourgeois Gentilhomme*), mas na maior parte das vezes como puro recurso cômico, sem repercussão na ação dramática. No caso de Rotrou, além do efeito cômico, o processo serve para desencadear uma situação equívoca que não vai longe, mas sempre dura duas cenas.

Tal como acontece com *Laure Persécutée*, a peça em que se insere esta cena não é prejudicada pelo excesso de anfibologias. Sendo a única comédia do autor que mereceu duas edições modernas (25), ela é, na opinião de Hémon, “une des comédies les plus gaies

(23) *Id.*, ato I, cena 4.

(24) *La Soeur*.

(25) In *Théâtre Choisi* avec une introduction et des notices par Félix Hémon, Paris, Garnier, 1925 e Edouard Fournier, *Le théâtre français au XVIe et XVIIe siècle*, Paris, Laplace, Sanchez et Cie., s/d (1872?).

du dix-septième siècle, et l'on peut victorieusement l'opposer à ceux qui contestent à Rotrou la franchise de la verve comique" (26). Uma das cenas em que se pode basear uma opinião como a que transcrevemos, é a do equívoco que nasce da habilidade do *valet* Erfaste, o qual, pretendendo ludibriar o velho Anselme, pai do seu senhor Lélie, fala uma língua inventada, com um turco que não sabe uma palavra de francês. Anselme ouve-os, beatificamente, trocar frases ininteligíveis:

Carigan camboco ma io ossasando?

... Ossasando, nequet, nequet, poter lever cosir Nola?

que o astuto Ergaste se encarrega de "traduzir" em conformidade com os interesses de Lélie. A cena atinge um bom nível cômico, principalmente quando Ergaste, entusiasmado com a forma fácil como está ludibriando Anselme, se excede e "traduz", numa longa tirada de seis versos, uma curta frase do "turco", composta apenas pelas palavras *Vare hec*. Nessa altura, Anselme desconfia que está sendo logrado e pergunta-lhe:

T'en a-t-il pu tant dire en si peu de propos? (27).

Mas Ergaste, que não é homem para se desmontar por tão pouco, não perde a tramontana, e replica:

Oui, le langage turc dit beaucoup en deux mots.

Floresta de enganos, o universo auditivo apresenta inúmeras possibilidades de armadilha, onde o viajante desprevenido é fatalmente vítima do ladino. Por isso, o que se ouve nem sempre deve merecer crédito: o dolo entra facilmente pelas orelhas. O instrumento do engano pode até ser impessoal e anônimo, assumindo um aspecto coletivo, que torna difícil ou impossível desmontá-lo, fazê-lo voltar à fonte e descobrir-lhe a autoria.

Ladislás é vítima de um equívoco dêste tipo: ouve, da boca de *mille observateurs* (28), que Cassandre ama o Duque, seu rival; o rumor trabalha o seu espírito, leva-o a ver em tudo o que o rodeia alusões a êsse amor e a procurar morbidamente confirmar a sorte do seu rival; o informe errado toma proporções na sua idéia, invade-a, arma-lhe o braço homicida, e leva-o finalmente a cometer o engano fatal, o fratricídio que lhe conferirá a aura da tragédia.

Neste mundo capcioso, os sentidos lutam entre si, em busca de uma certeza. Laure, enredada numa trama que veio destruir-lhe a fe-

(26) Op. cit., 55.

(27) Ato III, cena 4.

(28) *Venceslas*, Ato II, cena 3.

licidade, incita Orantée a recusar a autoridade sensorial. Mas o príncipe, reconhecendo embora que possa ter sido vítima de credulidade auditiva, transfere o crédito para outro sentido, a vista, que assim mesmo fica sujeito a caução.

O Rei Venceslas, tendo ouvido da boca de seu filho Ladislas a descrição da morte do Duque, ao ver aparecer êste, exclama:

... par quelle merveille
Mon oeil peut-il si tôt démentir mon oreille? (29).

É a superioridade da vista sôbre o ouvido: uma carta, mensagem escrita, visível, parece mais segura, como garantia contra eventuais alterações de conteúdo geradoras de enganos, do que a transmissão oral. E, no entanto, por ser um objeto extraviável, a carta torna-se um dos instrumentos preferidos do aparelho romanesco: é a “carta perdida”, de tão larga representação no romance da época e que Théodore utiliza para montar o esquema de fraude que levará Bélissaire ao cadafalso.

A segurança do visível começa a revelar-se falaz quando pensamos também na possibilidade de falsificação do testemunho escrito e no manancial de logros que pode provocar: Célie quase morre, recebe uma punhalada de seu pai indignado, porque Don Flaminie, a quem ela recusara o seu amor, forjou uma carta que deixava transparecer, da parte de Célie, uma conduta desregrada, imprópria da jovem filha de um gentilhomen tão nobre e de tão rigorosos princípios morais como é Don Euphraste (30).

O Rei da Hungria tenta desunir Alcandre e Rosélie por meio de cartas falsas, em que ambos se consideravam desobrigados do amor que os uniu (ato IV, cena 5). Mas, aqui, o lôgro dura pouco, porque logo os dois se encontram e têm possibilidade de desfazê-lo (31).

A máquina do equívoco pode ser posta em movimento graças à simples alteração de meia dúzia de palavras de uma carta: Perside, triste com a ausência de Cloridan, escreve-lhe, confirmando o seu amor:

Adorable sujet des maux que j'ai soufferts
L'excès de l'amour me surmonte
Je romps le voile de la honte
Pour te mander que rien ne peut rompre mes fers (32).

Cléonice intercepta a carta e transforma-lhe apenas o segundo verso em:

(29) Ato IV, cena 5.

(30) *Célie ou le vice-roi de Naples*, ato III, cena 8.

(31) *L'Heureuse Constance*, entre Ato IV, cena 5 e ato V, cena 2.

(32) *L'Hypocondriaque ou le mort amoureux*, ato III, cena 1.

Au point que la mort me surmonte

dando assim a impressão a Cloridan de que Perside morrera, e desencadeando o processo de “hipocondria” do herói que condiciona tôda a peça, daí em diante.

Será, pois, realmente, a carta um meio mais seguro de evitar equívocos que a mensagem oral? Ela pode também ser entregue a um destinatário errado: a rainha Hélène, tendo conhecido Clorimand em circunstâncias romanescas e ignorando o seu nome, envia-lhe uma carta subscrita apenas *au gentil espagnol* (33). O portador, inadvertidamente, entrega-a a Alphonse, rei da Sicília. Por seu turno Isabelle, que também se apaixonara por Clorimand, escreve-lhe também uma carta que, essa, é entregue ao verdadeiro destinatário. Nasce desta situação um imbroglío noturno, que termina com o casamento da rainha com o rei, de Isabelle com um senhor napolitano e de Clorimand com a irmã do rei.

A simples anfibologia de uma assinatura pode constituir a origem de uma série ilusória de grande importância para a ação: a estrutura dramática de *Don Bernard de Cabrère*, tragi-comédia de sólida construção que ainda hoje suportaria a cena, repousa, a partir do 3º ato, na assinatura *Violante*, aposta numa carta que Don Lope recebe. Don Lope, deprimido com a pouca atenção que o rei Don Père presta à narração dos seus feitos guerreiros, de que esperava sólida recompensa, recebe uma injeção de otimismo e de esperança quando lhe é entregue uma carta em que Violante lhe marca uma entrevista:

Violante! est-ce un songe! est-ce une illusion?

De quoi me flattes-tu, chère confusion?

Violante! l'Infante à mon sujet atteinte! (34).

Num instante, a sua posição de inferioridade passa ao pólo oposto: a Infanta, a filha do Rei a quem solicitara alguns pobres benefícios, apaixonara-se por êle. Isso muda tudo: Don Lope é outro homem, esquece o que o trouxera à cõrte, passa a tratar Don Bernard, seu amigo e protetor, com uma condescendência, um ar complacente e superior, que êste não compreende. E o herói simpático, perseguido pelo azar, o Cid que a sorte não bafejou, torna-se um herói ridículo: passa por louco, numa entrevista em que tenta declarar à Infanta um amor que esta não compreende, e finalmente volta à inferioridade, agravada pela humilhação, quando, na presença do fiel Bernard, o *valet* Lazarille desfaz o engano, descrevendo a sua apaixonada Violante:

(33) *Les occasions perdues*, ato V, cena 1.

(34) Ato II, cena 5.

... j'ai vu sur ses épaules
Un abrégé des monts qui séparent les Gaules;
Son front, où l'on dirait que le soc a passé,
S'élève à hauts sillons sur son oeil enfoncé,
Qu'on peut dire un soleil, non parce qu'il éclaire,
Mais parce qu'il est seul et qu'il n'a point de frère.
Le temps a pris plaisir, par de longs accidents,
À ronger et pourrir l'ivoire de ses dents:
D'un art mal agencé, le plâtre et la peinture
Sur sa pendante joue ont caché la nature:
Rien ne la pare enfin qui ne soit emprunté.
Pour son poil il est sien, pour l'avoir acheté;
Mais il fut autrefois celui d'une autre tête.
Faites-en bien le vain: voilà votre conquête,
Qui, chez l'infante, au reste, a quelque autorité,
Mais je ne vous puis dire en quelle qualité,
Sinon qu'elle a son nom, mais non pas son mérite (35).

A carta pode ainda ser degradada da sua condição de prova aparente da segurança do visível quando, por ser lida em voz alta, compartilha da precariedade auditiva. Ainda em *Don Bernard*, Perez, secretário e valido do Rei, redige em voz alta uma carta falsa para Leonor, que esta lhe pediu para escrever em nome de Don Bernard, a fim de utilizá-la como arma na sua rivalidade amorosa com a Infanta. O Rei passa, ouve Perez redigir a carta, convence-se de que é este quem se acha apaixonado por Leonor (que é próprio pretende), e, sem deixar sequer o secretário chegar ao fim, à falsa assinatura que tudo revelaria, manda pô-lo a ferros. Desta peripécia resultam novos enganos, pois quando Don Bernard tenta interceder por Don Lope, mostrando os feitos que este praticara pelo país, o Rei pensa que éle quer pedir o perdão de Perez, e nem o deixa acabar.

Cascata de equívocos, contra a qual, entretanto, se procura usar a visão como defesa. A natureza é cega, age ao acaso, prende numa rede de burlas: porque não possuirá ela olhos que lhe permitam deixar de agir indiscriminadamente?

Dieux! que ne fîtes-vous des yeux à la Nature?
Son pouvoir ici-bas n'agit qu'à l'aventure,
exclama Perside (36).

O olhar parece, pois, a arma mais forte para dissipar a bruma anfibológica. Os traços do ausente confundem-se no espírito; os anos retiraram à memória o poder de guardar a forma exata do amante, do filho, do amigo, que a vida levou para longe. Mas o olhar, a visão direta, permitem realizar a operação suprema, que terminará com

(35) Ato V, cena 6.

(36) *L'Hypocondriaque*, ato II, cena 4.

o processo equívocal, aquela que varrerá tôdas as dúvidas, que provocará a derrocada do edifício da ambigüidade tão laboriosamente erguido: o reconhecimento.

Processo típico de desenlace, a sua utilização, com êste efeito, é abundante em Rotrou: encontramos-lo assim no *Hypocondriaque*, quando Cloridan reencontra Perside que êle julgava morta; em *Cléagénor et Doristée*, quando Cléagénor reconhece, na cena final depois de mil aventuras, Doristée que havia sido raptada três vêzes e fôra considerada morta; em *La Diane*, quando Lysandre reconhece, também na última cena, sua irmã Diane, por um sinal no seio e dois no braço direito, que a mãe lhe revelara na hora da morte; em *Célimène*, em que Florante, que se disfarçara de homem, é reconhecida no final numa cena ousada, *montrant son sein*; em *L'Heureux Naufrage* onde, quando Cléandre está quase a ser executado por ter morto Dorismond, a sua amada Florinde, que se julgava morta, aparece, sob o nome de Lysanor, é reconhecida e consegue o perdão para Cléandre; em *La Céliane*, em que a personagem homônima se disfarça em cavaleiro, sendo reconhecida depois de muitas peripécias por Florimant, seu amante, que a havia desdenhado e se tornara entretanto seu rival; em *La Pèlerine Amoureuse* em que Léandre-Lucidor reconhece, no final, seu irmão Céliante que julgava perdido, e Angélique, sua amada, que êle pensava ter morrido; em *Agésilan de Colchos* em que Florisel, que abandonara grávida a rainha Sidonie, é encontrado e reconhecido depois de um naufrágio, por Agésilan, disfarçado em Daraïde e trazido de volta à rainha que abandonara; em *Florimonde*, em que Théaste reconhece Félicie, a amante que deixara, quando esta, disfarçada de homem, tentava bater-se em duelo com êle; em *Clorinde*, quando Céliandre reconhece Clorinde, que disfarçada de cavaleiro, o atacara na estrada; em *Amélie*, em que Eraste reconhece, num cavaleiro que pretende defender Amélie das suas investidas, Clóris, uma jovem que êle outrora amara, e que pensava tivesse morrido num naufrágio; em *Les Deux Pucelles*, em que Théodose, disfarçada de homem, reconhece Alexandre como seu irmão, numa cena dúbia num quarto de hospedaria; em *Laure Persécutée*, onde Laure, disfarçada de pajem, é logo descoberta pelos olhos amantes de Orantée, e mais tarde reconhecida como irmã da Infanta, filha do rei da Polônia, terminando assim as suas desventuras, e podendo casar com Orantée; em *Les Captifs*, onde dois filhos, vendidos como escravos, acabam por se reconhecer um ao outro e por ser reconhecidos pelo pai; em *Clarice ou l'amour constant*, em que Léandre, depois de seis anos de cativo, entra como intendente em casa do pai de Clarice, que não queria deixá-lo casar com a filha; o fingimento dura tôda a peça e o reconhecimento efetua-se por meio de um retrato que Léandre outrora oferecera a Clarice; em *La Soeur*, onde Aurélie é primeiro desmascarada por Géronte, negando entre-

tanto o reconhecimento, para ser mais tarde reconhecida pela própria mãe, que aliás não o era.

O reconhecimento é quase sempre o corolário de três processos romanescos largamente usados por Rotrou: a falsa identidade, o cativoiro e a troca de uma criança. Os três provocam situações anfibológicas: o primeiro, quando uma personagem assume voluntariamente outra personalidade, ou aparenta outro sexo, gerando perturbação, semeando peripécias, fazendo marchar a ação da peça, até que alguém, por um tique particular, uma palavra, um “sinal”, quebra o fio da burla e a reconhece. O segundo, quando o tempo de ausência, os sofrimentos do cativoiro, levaram a esquecer os traços do cativo, que só uma inspiração súbita permite reconhecer. O terceiro, quando uma personagem, que foi trocada no berço, em criança, cresce num ambiente familiar que não é o seu, em meio de equívocos quanto à sua verdadeira personalidade, que “um grito de coração de mãe”, uma carta, um testemunho, revelarão.

Além dos que já apontamos, é um bom exemplo do primeiro processo o disfarce de Agésilan (37) em moça, o que lhe permite entrar como dama de honor na cõrte da rainha Sidonie, sob o nome feminino de Daraïde. Do segundo, o cativoiro de Constance e de Aurélie, aprisionadas pelos piratas, durante uma viagem por mar; o afastamento das duas, por muitos anos, provoca uma série de equívocos (38). Do terceiro processo, encontramos exemplos em várias peças: um dos mais notáveis, porque é a única forma que o autor encontrou para desatar uma situação que doutra forma quebraria claramente as *bienséances*, é a substituição, em criança, de Aurélie por Eroxène (39) (o que impede que a situação de Lélie e Aurélie seja incestuosa).

Nem sempre o reconhecimento põe cõbro à situação ambígua. Acontece, por vêzes, que êle não é verdadeiro, ou tido como tal; então, tudo começa de nôvo e o falso reconhecimento pode ser o ponto de partida para nôvo *imbroglio*: com o reconhecimento de Aurélie por Géronte, não termina o equívoco; êste acha-se tão sòlidamente ancorado no espírito de todos que só com o testemunho da mãe de criação da jovem a situação se aclara.

Processo típico de desenlace, dissemos. Nem sempre o olhar, entretanto, é o agente que permite utilizá-lo. Já Aristóteles (40) fala de quatro espécies de reconhecimento (41). O olhar fiel e amante

(37) *Agésilan de Colchos*, ato II, cena 3.

(38) *La Soeur*, do 1º ao 4.º ato.

(39) *Id.*, ato V cena 1.

(40) Cf. *Arte Poética*, cap. XVI, *Das quatro espécies de reconhecimento*.

(41) Em *La Soeur*, Lydie, para provar a Anselme que a falsa Eroxène é realmente sua filha Aurélie, apresenta estas provas:

Outre le testament, qui vous en fera foi,

Outre que votre sang en rendra témoignage,

de Penélope não consegue reconstituir nas brumas da memória os traços do ente querido que o tempo esfumara. Nem a velha Euricléia, que criara Ulisses, consegue lembrar-se dêle, ao vê-lo; só o reconhece quando apalpa a cicatriz que o javali fizera no seu pé. E no grito que lhe sai do fundo da alma, vai tôda a amargura de quem viu traída a confiança que sempre depositara na vista, como seguro dissipador de enganos (42).

Vítimas do lôgro, as personagens de Rotrou interrogam-se amiúde, portanto, sôbre o valor, não só do testemunho auditivo, como do ocular. A Infanta, ao ver Orantée, pergunta a si mesma:

Vois-je des vérités, ou si mon oeil m'abuse? (43).

Se o ouvido e o olhar normais podem ser enganados, que dizer da audição e da visão patológicas? Perito na arte de criar ilusões, Rotrou não deixa de explorar o filão que o transtôrno dos sentidos pode provocar. *L'Hypocondriaque*, que mais adiante será examinado do ponto de vista das perturbações da personalidade causadas por um choque psíquico, merece atenção também pelas repercussões dêste choque no campo sensorial. Quando fica *hipocondríaco* (44), ao tomar conhecimento da falsa notícia da morte de Perside, Cloridan passa a sofrer de perturbações auditivas e visuais, que o conduzem por fértil senda de enganos. A sua loucura mansa leva-o a acreditar que está morto e a procurar Perside num inferno criado pela sua imaginação doente. Cléonice, que o ama, para mostrar o desvario que lhe atinge a mente, procura trazê-lo ao nível puramente sensorial, convencida de que assim lhe provará que, vendo, ouvindo, respirando e suspirando, não pode estar morto:

Sais-tu pas que du corps une âme est désunie
Aussitôt qu'un mortel a sa trame finie?
(...) Toi, tu vois que ton corps encore ici subsiste,
Et que ton coeur malade à la douleur résiste.
Il respire, il soupire et pousse encore des vœux,
Tu vois tes mêmes bras et les mêmes cheveux,
Dont tu flattes sans fruit ton ardeur insensée,
Séparé du sujet qui charme ta pensée;

*Outre votre rapport de poil et de visage,
Votre seul souvenir vous peut convaincre enfin
Par une marque au bras en forme de raisin* (v. 1593/1597).

(42) "Sem dúvida, tu és Ulisses, meu filho querido! E eu não te reconheci! Foi preciso primeiro ter tocado no corpo de meu amo!", *Odisséia*, rapsódia XIX.

(43) *Laure Persécutée*, ato V, cena 8.

(44) "c'est-à-dire une sorte de demi-fou qui n'est pas dangereux", Magendie, *Le roman français au XVIIe siècle*, p. 315, a propósito de *Mélinde et Amasie*.

Perside est aux enfers, sans vie et sans amour,
Toi, tu vis, et ton oeil encore voit le jour (45).

O olhar, o ouvido são garantia de vida: a morte corta inelutavelmente o fio dos sentidos. Mas no espírito alterado de Cloridan operou-se uma distinção especiosa entre o mundo dos sentidos normais, cuja amputação reconhece ter sofrido (“Moi. . . qui sait bien être ici sans oreilles, sans yeux”) e um universo sensorial que recebeu post-mortem, e que lhe permite viver espectáculos de horror no plano letal:

Vois-tu ces noirs cachots où l'âme criminelle
Subit l'arrêt fatal d'une peine éternelle?
Quoi! n'es-tu point sensible à leurs gémissements?
Vois ces lieux destinés aux parjures amants;
Peux-tu bien sans douleur ouir les voix plaintives
Et voir l'état affreux de ces âmes lascives?

Até que súbitamente, nesse jôgo de sombras, perpassa a visão do ente que o levou ao supremo engano dos sentidos que é a loucura:

Mais quel bonheur m'arrive au danger où je suis?
Perside ici, ma Reine! hé! cruelle, tu fuis!

Neste universo mórbido do trauma psíquico, campeiam todos os equívocos sensoriais. Também o espírito de Cosroès, que arrosta pela vida afora o remorso de ter morto o pai para se apoderar do trono, é vítima de semelhantes visões, que lhe entram pelo ouvido e pela vista:

Quoi, n'entendez-vous pas du fond de cet abîme
Une effroyable voix me reprocher mon crime
Et me peignant l'horreur de cet acte inhumain,
Contre mon propre flanc solliciter ma main?
N'apercevez-vous pas dans cet épais nuage
De mon père expirant la ténébreuse image,
M'ordonner de sortir de son trône usurpé
Et me montrer l'endroit par où je l'ai frappé;
Voyez-vous pas sortir de cet horrible gouffre
Qui n'exhale que le feu, que le bitume et que le souffre
Un spectre décharné, qui me tendant le bras
M'invite d'y descendre et d'y suivre ses pas? (46).

É em vão que Syra, fria e lúcida, tenta trazê-lo à razão, mostrando-lhe que tudo isso é ilusão, que se trata de *objets chimériques* e que *vous ne voyez rien de ce que vous voyez*.

(45) Ato IV, cena 1.

(46) *Cosroès*, ato II, cena 1.

Aqui, os sentidos são falazes instrumentos do lôgro: o olhar vê o que não existe, mas não enxerga o sêr amado, quando êste se lhe apresenta na frente; o ouvido escuta o ruído que não houve, mas não consegue distinguir a voz do ente querido, quando êste lhe fala. No plano sensorial, a arte dêsse burlador que é Rotrou atinge o ponto mais alto quando liga o ludíbrico à loucura.

Utilizado comumente, como vimos, para desatar equívocos em que são ludibriados os sentidos em situação normal, o reconhecimento não consegue exercer essas funções quando o universo sensorial se acha em situação patológica. A loucura semeia enganos, quimeras, ilusões, que não podem ser dissolvidos, nem pela “voz do coração”, nem pela visão do “ente querido”, nem por uma testemunha, por mais respeitável que seja o número de anos que carrega. Atingida pelo desvario dos sentidos, a personagem segue por um caminho frágil, entre altas paredes negras, sob um céu inclemente. De todos os lados, visões de delírio a aterrorizam, vozes de além-túmulo a apavoram. Nenhum reconhecimento, nenhuma revelação, conseguem alterar êste panorama. No horizonte, lá no fim da áspera senda, só duas figuras podem esperá-la, para a retirar da dolorosa via da insânia: a morte (pelas próprias mãos), ou a salvação (pelo amor). A primeira solução é a seguida por Cosroès, cujo espírito “alterado”, “agitado”, “frenético”, “furioso” (47), sabendo que é *fol et parricide* (48), pede ao suicídio que o liberte da *voix effroyable*, que incansavelmente lhe descreve o horror do ato que praticou, e da visão do “espetro descarnado”, que o convida a segui-lo.

Encontramos a segunda no desenlace de *l'Hypocondriaque*. A loucura de Cloridan tinha sido provocada pelo amor: a falsa notícia da morte de Perside levara-o a pensar que também estava morto, e a procurá-la num inferno criado pela sua imaginação. A visão da mulher amada, o clássico reconhecimento, o testemunho do pajem, agente do engano que lhe provocou a demência, não bastam para trazê-lo ao mundo normal. É em vão que Perside lhe diz:

Ton oeil voit mon visage; y trouves-tu des marques
Des injures des vers et du courroux des Parques?
Ha! sors de cette erreur, et connais désormais
Que nous sommes encore, ou ne fûmes jamais (49).

E o pajem confessa:

Apprenez votre erreur par la bouche du traître (50).

(47) V. 180, 233, 319, 1341.

(48) Ato II, cena 1.

(49) Ato V, cena 6.

(50) *Id.*, *Ibid.*

Indiferente à revelação e ao testemunho, Cloridan continua no seu mundo alterado:

Qu'un étrange accident a ces âmes blessées!
Que je suis bien exempt de ces vaines pensées!
Quittez, faibles esprits, ces discours superflus
Je vois clairement que nous ne vivons plus (51).

Aplica-se então ao “morto” uma terapêutica de efeito cênico (um grupo de músicos toca alaúde, enquanto, dos túmulos colocados na cena, se levantam lentamente os mortos) e de choque auditivo (um dos “mortos” dispara um tiro de “pistolet chargé seulement de poudre contre Cloridan”).

A fôrça do amor, já começara a agir entre um e outro efeito dêste tratamento. Cloridan, vendo os mortos levantarem-se, dirige-se a Perside e pergunta:

Perside, ton arrêt peut me tirer de peine
De toi seule dépend ma vie ou mon trépas
Si tu m'aimes, je vis; sinon je ne vis pas (52).

Ela ama-o, é claro:

Si je t'aime, mon coeur, ha! de quelle espérance
Veux-tu que j'en confirme une heureuse assurance? (53).

O amor, auxiliado por uma terapêutica apropriada, leva o espírito de Cloridan a encontrar a sua unidade. E assim termina um equívoco que vinha desde o 3º ato.

Convirá agora, já que falamos de um equívoco que dura quase três atos, recordar que, em todos os casos que apontamos, êle visa um fim, dentro da estrutura dramática. Temos ido apontando, à medida que vamos desenrolando a fita dos lógicos sensoriais, alguns dos seus reflexos na ação, de que constituem, por vêzes, uma das molas principais. Na verdade, o engano, em Rotrou, muito raras vêzes é gratuito, dramaticamente. Com êle, o autor atinge quase sempre determinado objetivo, que pode ser de efeito imediato e momentâneo, ou repercutir longamente, através de sucessivas cenas, de ato para ato, condicionando o fio da peça ou preparando-lhe o desenlace. Vejamos, pois, quais são êsses objetivos, quer se trate de equívocos de origem sensorial ou de outros.

Scherer inclui entre os *quiproquos* cujo prolongamento considera chocante pela inverossimilhança (54) a cena de *Saint Genest*

(51) *Id.*, *Ibid.*

(52) *Id.*, *Ibid.*

(53) *Id.*, *Ibid.*

(54) *La dramaturgie classique en France*, p. 73.

(55) em que, vendo seu marido sem as correntes de prisioneiro, Nathalie o insulta, pensando que êle abjurara o cristianismo que o levou à prisão. São realmente cêrca de 40 versos sem qualquer interêsse para a ação ou para a psicologia das personagens, em que a situação anfibológica se prolonga artificialmente. Mas situações dêste tipo são muito excepcionais no teatro de Rotrou. O engano, na maior parte das vêzes, aparenta-se à peripécia, e como tal faz marchar a ação: o sonho em voz alta de Bélissaire é um embuste que se destina a revelar ao imperador, de forma indireta, as tentativas criminosas de Théodore. Logo na cena seguinte, o ardil surte efeito dramático: César, alertado pelo sonho, assiste ao homicídio frustrado que, confirmando a revelação de Bélissaire, Théodore tenta praticar, prende-a, e exila-a. Da mesma forma, Laure disfarça-se em pajem, para escapar à sentença de morte que o rei da Hungria pronunciou contra ela; o lôgro dura apenas o tempo de permitir a Laure disfarçada ouvir da boca do rei a confirmação do ódio que êste lhe vota, e ser reconhecida pelo olhar apaixonado de Orantée. Logo no ato seguinte, Laure desfaz o disfarce, volta à *ses habits de femme*, e a ação segue por outra rota de equívocos.

Mas a falsa morte de Angélique, na *Pèlerine Amoureuse*, dura quase tôda a peça: a falsa peregrina atravessa a ação dos cinco atos e só revela a sua verdadeira condição no desenlace, para casar com Lucidor. Também o disfarce de Florante em cavaleiro dura quase tôda a ação de *Célimène*: só no fim ela retira os trajés masculinos e casa com Filandre.

Devemos incluir aqui, também, os prodígios de equilíbrio verbal que levam uma personagem a falar propositadamente de forma a enganar outra, ou de maneira ambígua para ludibriar o espectador. Querendo manter no espírito do público a dúvida sôbre o verdadeiro objeto da paixão do Duque Frédéric, Rotrou leva-o a pronunciar, na cena 1 do 3º ato, um longo monólogo equívoco, de 24 versos, no fim do qual a perplexidade em tôrno de um ponto de interêsse tão capital para a ação, permanece intacta: o Duque ama Théodore, irmã do Príncipe Ladislas, e então compreender-se-ia a reação dêste contra Frédéric porque essa paixão o atingiria pelo lado do orgulho aristocrático, ou ama Cassandre, e então é rival, no plano amoroso, de Ladislas e do Príncipe Alexandre? Não se trata pròpriamente de uma peripécia, pois a ação não sofre a menor alteração em consequência dêste monólogo. Ninguém na cena ouve as palavras do Duque. O único atingido pelo monólogo de Frédéric é o espectador, cuja atenção é mantida em *suspense*: a ambigüidade aqui é um estratagema de dramaturgo, sem influência na trama da peça.

(55) Ato IV, cena 3.

Mais justificável pela importância que apresenta, dentro da verossimilhança, para o desenrolar da ação, é a cena entre Palmyras e Narsée (56): numa longa esticomitia de 16 versos, o amigo de Syroès e a Princesa mantêm uma conversa de duplo sentido, que o público compreende, porque já fôra advertido anteriormente, mas que Narsée não poderá entender. Palmyras, não podendo revelar a Narsée que é seu pai, não consegue, entretanto, dominar-se, e vai lançando alusões, que o espectador, seu cúmplice na trama, aprecia, e que preparam a revelação final do segrêdo. Esta, contudo, pelo deleite especial que Rotrou indubitavelmente sente em exercer a arte do *suspense*, prolongando a ambigüidade (não em relação ao espectador, que já sabe que Narsée não é filha de Syra, mas em relação à própria personagem) é bruscamente interrompida, e o reconhecimento não chegará mesmo a ser feito diretamente no palco. Com efeito, só na ante-penúltima cena da peça, saberemos que Narsée tem conhecimento do segrêdo que rodeava o seu nascimento e que, apesar disso, não deixa de reconhecer Syra como mãe: isto permite criar nôvo *suspense*, que o desenlace da peça não desfaz completamente: conseguirá Syroès, assim mesmo, conquistar o seu amor?

Artifício propulsor da ação, ou criador de suspense, o equívoco não é entretanto, no plano dramático, apenas isso. Rotrou utiliza-o como revelador de contrastes: o escuro, quase negro, faz ressaltar o branco. Do embuste poderá também surdir a verdade. Colocada perante uma situação falsa, de que o espectador tem a chave, a personagem pode reagir de forma a revelar o que existe bem no fundo do seu coração. Por vêzes, o sentimento oculto continuará sepultado, se uma circunstância capciosa não lhe permitir aflorar à superfície. O lôgro, que, o mais das vêzes, é para Rotrou mero pretexto para um encadear de situações romanescas, serve-lhe também, portanto, para algumas tentativas de revelação de sentimentos.

Como fazer sentir a Orantée o que se passa no coração de Laure, de cuja fidelidade êle duvida com provas auditivas e visuais, se não pelo artifício? Orantée finge ser Octave, imita a sua voz, dirige-se a Laure que o não vê, refere-se à entrevista anterior, princípio das suas dúvidas e da sua infelicidade, e percebe finalmente pela reação de Laure, que suas suspeitas são infundadas (57).

Serve a cena, também, para penetrar mais fundo na análise do caráter de Orantée, o qual procura a verdade indiretamente, recorrendo ao disfarce, por saber que não resistiria a um encontro direto com Laure, aceitando qualquer explicação que ela lhe desse, sem atender aos imperativos da sua honra:

(56) *Cosroès*, ato IV, cena 4.

(57) *Laure Persécutée*, ato IV, cena 6.

Honneur, pour m'arrêter use de violence;
Car si j'ose la voir, quel que soit mon courroux
Tu me verras, muet, tomber à ses genoux;
Un seul de ses regards m'arracherait des larmes
Si j'ose l'aborder, son pardon est certain;

O embuste oferece, aqui como em outros lugares, mas não muito freqüentemente em Rotrou, a possibilidade de um mergulho psicológico.

Às vezes, basta um gesto, ambíguo em si mesmo ou assim interpretado, para iluminar por dentro as personagens: a rainha Syra discute violentamente com Syroès, seu enteado (58). No fim da disputa, Syroès leva a mão à espada e comenta, desanimado:

Il faut donc que ce fer devienne inutile
Ce coeur sans sentiment et ce bras immobile!

Nesta altura, entra em cena Mardesane e vê ainda Syroès com a mão na espada. Syra aproveita a circunstância do gesto apresentar caracter de ambigüidade para Mardesane, que não ouvira as palavras que o acompanharam, e transforma-lhe o sentido em seu benefício, queixando-se a Mardesane de que Syroès pretendia matá-la. O espectador que ainda não conhece Syra (a peça acaba de começar) recebe, graças ao desvirtuamento do alcance dêste gesto, que êle viu e de cuja inocência é testemunha, a primeira indicação sôbre o caráter da rainha, mulher falsa e perversa. A interpretação malévola do gesto de Syra, entretanto, prossegue, e mais tarde ela leva ao conhecimento do Rei que Syroès “eût, sans Mardesane, été mon assassin / Et que pour cet effet il a tiré l'épée” (59). É em vão que, na cena seguinte, Syroès protesta contra “essa impostura”: a máquina do engano está lançada e prossegue o seu trabalho, simultaneamente como elemento da ação e como revelador psicológico.

O equívoco é por vezes, também, a única solução de que dispõe o autor para encontrar uma saída verossímil para o seu conflito. Ainda em *Cosroès*, Syroès, como já vimos, ama Narsée, filha de Syra. O ódio entre Syra e Syroès atingiu tal ponto de exacerbação que só pode terminar com a morte de um dos contendores. Como integrar o amor dos dois jovens, neste mundo de aversão entre um homem e a mãe da mulher que ama? Como fazê-lo, sobretudo, sem inverossimilhança e sem chocar as *bienséances*? Para resolver o problema, e embora se trate de uma tragédia, Rotrou paradoxalmente recorre ao processo, romanesco entre todos, da substituição de criança. Na cena

(58) *Cosroès*, ato I, cenas 1 e 2.

(59) Ato II, cena 1.

1ª do IV ato, Artanasde, velho respeitável de 75 anos (60), revela que Narsée não é filha da Rainha: a verdadeira filha de Syra morrera de convulsão, com seis meses, quando entregue aos cuidados da irmã de Artanasde, a qual para evitar a cólera da Rainha a substituiu pela própria filha... Syroès fica assim livre para mandar matar Syra, sem perder o amor de Narsée (61).

O equívoco, do ponto de vista dramático, pode pois agir como elemento propulsor da ação e criador de *suspense*, como revelador psicológico, ou como saída verossímil para um conflito. Em qualquer dos três casos, pode ser apresentado como espontâneo, surgindo na ação por acaso, sem preparação, ou como voluntariamente preparado para enganar (62).

(60) A idade confirma o valor do testemunho. Cf. notas das p. 80 e 81 da edição Scherer de *Cosroès*, sôbre as provas de reconhecimento.

(61) Indo mais longe ainda, Rotrou aproveita o respeito à *bienséance*, e leva Narsée a exprimir escrúpulos em aceitar assim mesmo o amor de Syroès, pois fôra criada por Syra e a considerava sua mãe. A situação final, em *suspense* como vimos atrás, deixa contudo esperar que o tempo fará desaparecer êsses escrúpulos.

(62) Cf. classificação dos quiproquos em Scherer, *op. cit.* p. 79.

AMOR, PODER, MORTE E ARTE

Vejam agora, neste mundo de trinta e cinco peças de características tão diferentes, como funciona a máquina anfibológica em relação a algumas noções-chave, a alguns aspectos fundamentais para o homem, para as suas relações com o mundo e a sua consciência como indivíduo.

Vale a pena começar pelo amor. Num mundo que iremos encontrar repleto de equívocos, semeado de armadilhas, onde a ambigüidade penetra no homem utilizando todos os sentidos, é de esperar que o amor ofereça campo vasto e de fácil acesso à sua ação. Tentemos, pois, desmontar o maquinismo, e verificar como se processam as relações entre o esquema do engano e o universo erótico. Para tanto, as peças de Rotrou oferecem largo material, onde poderemos seguir o processo desde os pródromos, desde os balbucios, em que o sentimento amoroso, ensaiando ainda a fala em que vai exprimir-se, já é vítima do lôgro, até ao amor renúncia, ao amor-ascese, que pode ser salvação e mesmo — relacionando-se assim com o nosso assunto — caminho para a metamorfose final.

O amor tem uma linguagem própria que, como tôdas as formas de expressão, pode prestar-se ao quiproquo. Théodore, apaixonada pelo Duque, pergunta-se ansiosamente:

Sais-je si mal d'amour expliquer le langage? (63).

Linguagem, quais são os seus signos? Essa mesma tirada de Théodore oferece-nos vasta gama dêles, com os quais pode divertir-se o anjo mau do engano. Êles são as tradicionais armas do amor cortês: *subjections, honneurs, déférences, respects, soins, attachements, craintes, tributs*, aos quais se acrescentam os *soupirs* e os *regards*.

Signos movediços e incertos do princípio de um sentimento, como saber até que ponto merecem confiança? As suas vítimas conhecem apenas, e nessa sabedoria parcial e incerta vai parte do prazer que experimentam, como é inseguro êsse sistema de expressão. A tradução da mensagem pode, com efeito, ser incorreta: onde estava *un simple hommage* traduziu-se por uma *inclination*; onde existia apenas *flatterie* julgou-se ver *déférence* ou *subjection*. Trata-se, portanto, nesta fase inicial, do amor não diretamente confessado, de um esquema de *apparences* e *présomptions*, onde a *raison égarée* provoca *un trouble* que prepara o caminho para o equívoco (64).

(63) *Venceslas*, ato II, cena 4.

(64) Tôdas as expressões que conservamos em francês pertencem à referida tirada de Théodore, e foram escolhidas para mostrar que a simples expressão

Período incerto, em que o menor engano pode ser fatal para o amor nascente, êle será percorrido bem depressa, na paixão fulminante em que basta um olhar para selar dois destinos, ou atravessado na marcha lenta dos prazeres bem degustados. Encontraremos ambos os caminhos, na obra de Rotrou, ligados à anfibologia. Embora a linguagem depois utilizada seja diferente, o amor no nosso autor começa sempre, dentro de um esquema erótico banal, por ser perturbação, cegueira, insânia, elementos que interditam a razão e a impedem de agir, evitando o lôgro:

Ecoute, au même instant que parut à ma vue
Cette jeune beauté, de tant d'attraits pourvue,
D'un désordre soudain mes yeux furent troublés,
Mon esprit interdit, mes yeux comme aveuglés (...)
Mais quel ordre, bons Dieux et quel raisonnement
Est égal en douceur à ce dérèglement (65).

Este desarmamento inicial da razão já encaminha o amor no sentido do equívoco. Sem contrôle, a paixão instala-se no espírito e então, como nos sonhos, tudo pode acontecer: o amor, dada a possibilidade de “enganos”, de “agradáveis mentiras” que o acompanha, é expressamente assimilado a um estado onírico:

Elle m'éblouissait de ses attraits sans nombre
Je lui tendais les bras, mais n'embrassais qu'une ombre (...)
J'aimais à me tromper d'un si plaisant mensonge
Et refermais les yeux pour retrouver un songe (66).

Uma vez ultrapassado o primeiro “obstáculo” (mais um termo do vocabulário erótico), uma vez encontrada a chave dessa linguagem inicial, atinge-se um segundo plano, onde o amor, já então confessado, oferece outro flanco à ambigüidade. Desapareceram as primeiras fontes de *quiproquo*; outras surgirão, estejamos certos disso, num mundo como o de Rotrou, onde a lei geral é o equívoco.

Neste estágio, movendo-se numa órbita em que o que se pretende atingir é o absoluto, o amante é constantemente atraído para o círculo do relativo. À constância, à verdade, à “face única” do primeiro, opõem-se a “face dupla”, a mentira do segundo. Saltando entre os dois polos, o amante é prêsã fácil da ambigüidade. Ser inconsistente e vário, incapaz de se fixar num amor, êle é o “mascarado”, o “dúbio”, o enganador. Poder-se-ia organizar, dentro da obra de Rotrou, uma antologia de situações em que os dois sexos se acusam mû-

da incerteza em que se acha uma personagem permite recensar têmos em suficiente quantidade para traçar um esquema da anfibologia do amor nascente.

(65) *La Belle Alphrède*, ato IV, cena 1.

(66) *La Belle Alphrède*, *Id.*, *Ibid.*

tuamente de ludíbrico. Tomemos apenas alguns exemplos: Lydie, referindo-se aos homens, diz que êles constituem

Un sexe qui du nôtre incessamment se joue
Plus changeant que le sort, moins stable que la roue.

Esta instabilidade é imediatamente, e por um caminho facilmente atingível, assimilada ao artifício, ao fingimento. Os homens são “moins stables que la roue” porque

Si larges en serments, si riches en promesses
Qui par tant d'artifices excitent nos tendresses
Qui mourants, languissants, et si près de leur fin
Ressuscitent le soir de la mort du matin (67).

Feinte et artifice, o amor é-o, igualmente, para homens e mulheres, e tôda a obra de Rotrou parece querer ilustrar êste axioma:

La femme prise peu le titre de constant
Lorsque celui de reine est l'appât qui la tente (68).

(...) C'est un étrange sexe, il est comme une ville
Difficile à garder quand sa prise est facile (69).

ou ainda:

Connais-tu bien le temps, la femme et la fortune?
Sais-tu la qualité qui leur est si commune?
(...) Ne prenant aux cheveux ces objets inconstants
Possible perdras-tu fortune, femme et temps (70).

Tão comum, tão espontâneo e natural é o artifício, que o autor alarga-o também aos animais. Há em Rotrou um bestiário do fingimento, que êstes dois versos bastam para ilustrar:

Le crocodile aussi tue en versant des pleurs
La sirène en chantant et l'aspis sous les fleurs (71).

A inconstância é, pois, um dos elementos inerentes ao amor: seguindo a ordem regular das coisas, o homem e a mulher serão inconstantes. Tão ligada ao amor ela é que, quando não é natural, pode ser aprendida. Há um cinismo inquietadoramente espalhado pela obra de Rotrou, um exagêro de gabolice de amantes que fazem gala do título de *parjure*:

(67) *La Soeur*, ato III, cena 1.

(68) *L'Heureuse Constance*, ato IV, cena 7.

(69) *Clarice*, ato IV, cena 3.

(70) *L'Heureuse Constance*, ato III, cena 2.

(71) *Bélissaire*, ato V, cena 5.

Mille font vanité du titre de parjure
Ce nom est aujourd'hui une honorable injure (72).

confessa um galante em *Célimène*. As mulheres dão lições de *coquetterie* que são verdadeiros cursos de fingimento, como nesta cena entre a Rainha e Isabelle. A primeira conhece bem o poder do fingimento:

Simple, qui ne sais pas qu'à la fille avisée
Abuser tous les coeurs est une chose aisée ...

Mas a segunda, com tôda a sua ingenuidade vai mais longe:

Mes yeux pour commencer apprendront de ma glace
Avec quels mouvements ils auront plus de grâce (...)
Je parlerai toujours de soupirs et de flamme
À ce jeune étranger qui vous a ravi l'âme (...)
Je verserai des pleurs: il me verra malade
Si quelqu'autre en obtient seulement une oeillade.

A ingênuia libertina é tão convincente na sua aula de artifício, que a rainha receia que o fingido se torne verdadeiro:

Ma mignonne, tout beau, d'est trop bien m'obéir
Et pensant m'obliger, tu pourrais me trahir (73).

Paira, portanto, sôbre as cabeças dos protagonistas destas comédias de enganos, uma perpétua ameaça: o fingimento, que é meio, que é situação, pode tornar-se fim, natureza. O engano é um dardo, que pretende atingir o alvo do amor-certeza. Mas quem pode garantir que, ao alcançá-lo, êle não contaminará a segurança da mira, não lhe transmitirá as suas qualidades de inconstância?

Êste receio de que o sujeito corrompa e contagie o objeto, espelha-se num tom de pessimismo generalizado na obra de Rotrou, em relação à possibilidade de, jamais, se atingir o amor-certeza. Nas comédias e tragi-comédias, êste pessimismo aparece ligado a um cinismo sôbre as relações entre o amor e o dinheiro. Na verdade, se o sujeito se torna tão fàcilmente objeto que, de arma, o engano pode transformar-se em fim, porque não admitir a localização, entre o amante e o amado, de um elemento nôvo, a venalidade, que transformando o caráter das suas relações, as coloca contudo num plano mais firme, o do dinheiro?

Esta alteração não se processa sem amargura: a constatação dos seus efeitos é sempre feita num tom de acre ironia:

(72) *Célimène*, ato III, cena 8.

(73) *Les Occasions Perdues*, ato II, cena 2.

Le pouvoir des attraits sur l'esprit des amants
Était bon pour Hélène et du temps des romans,
Mais au siècle qui court, il n'est plus en usage;
Les attraits sont au coffre, et non plus au visage (74).

As alusões a esta nova possibilidade de engano do amor, pela introdução do elemento econômico, sucedem-se na obra de Rotroumas, repetimos, apenas nas comédias e tragi-comédias. Nas tragédias, sem atingir êste plano, mantém-se o pessimismo em relação à impossibilidade de dominar o engano, de evitar a “traição”:

Non, ne devenez pas l'esclave d'une femme
Qui vous sourit des yeux et vous trahit dans l'âme

lê-se em *Iphigénie*.

Ao contrário do que acontece nas comédias e tragi-comédias, em que se dilui entre os restantes utensílios do amor romanescos, o engano erótico, na tragédia, fere fundo. Não aparece muitas vezes, mas, quando surge, não atinge apenas a superfície. A morte geralmente é o seu preço: Ladislas equivoca-se, julga que o Duque é seu rival no coração de Cassandre e, ao pretender eliminá-lo, o destino tece-lhe uma armadilha: leva-o a matar o próprio irmão. Hercule tenta enganar Déjanire e compraz-se na conquista do coração inerme de Iole: o céu prepara-lhe o suplício lento e fatal da túnica de Nessus.

Se não se resolve pela morte, o equívoco, na tragédia, é um meio de manifestar a fôrça irresistível do amor. Quando, tal como a loucura, o amor é um fim e não um meio, quando atinge as camadas mais profundas do indivíduo, o engano e a mentira que o rodeiam servem para colocá-lo num nível paroxístico que lhe dá a coloração patética necessária: Ladislas pretende enganar seu irmão Alexandre, o Duque e Cassandre, degradando públicamente o sentimento que experimenta por esta: tratar-se-ia de uma paixão baixa — afirma o príncipe enfaticamente — de que esperava apenas “un facile succès”. A sua longa tirada, as suas idas e vindas, insistindo demais neste ponto, como quem receia que o interlocutor não acredite, não atingem o objetivo que êle pretende, e não conseguem criar uma situação anfibológica. Servem apenas para confirmar, pelo contrário, a verdade da profunda paixão que nutre por Cassandre e que o levará ao crime.

Os heróis de tragédia consideram indignas de si, aliás, as armas fraudulentas utilizadas pelos seus pares tragi-cômicos. A situação anfibológica, no amor como em relação a outras noções, situa-se aqui no nível do absoluto: não é um meio que a personagem utilize: é

(74) *Célie*, ato III, cena 3.

um fim que ela atinge, e que a envolve ainda mais na trama inexoravelmente patética.

Liberto do esquema da ambigüidade, alcançado o plano da segurança, o amor em Rotrou pode então ser a arma da salvação, e isto indiferentemente do gênero dramático. Aurélie — Sophie — Eroxène (75), a jovem protagonista de *La Soeur*, dividida entre três personalidades, só tem uma certeza, uma âncora que a ajuda a firmar-se no mar da impersonalidade: o amor que a liga a Lélie. Tudo nela é falso: o nome sob o qual se apresenta, a vida que leva junto de Lélie, o incesto em que se acha envolvida. Só o amor é verdade, nesse mundo de mentiras.

O esquema dos sêres de face única não é, porém, o mais comum na obra de Rotrou. É certo que um homem como Florimant, vendo que a beleza de Pamphile lhe faz esquecer a fé jurada a Céliane, pretende matar-se para não trair o juramento de amor (76). Mas, mesmo nas tragédias, quando uma figura de pureza vem, aberta e clara, desfazer um equívoco, a sua boa-fé não é aceita, a sua confissão é sujeita a reservas (77).

Na luta entre o amor-constância e o amor-engano, a vitória cabe, o mais das vezes, ao segundo. Mas os sêres duplos, no mundo de Rotrou, não pertencem apenas ao universo do amor. Encontramo-los, com igual abundância, no esquema do poder.

Os dois sentimentos, e as situações anfibológicas a êles ligadas, acham-se freqüentemente mesclados nas peças do nosso autor. Voltemos ao exemplo de Ladislas: o Duque é, no seu espírito, um rival, simultaneamente no plano do poder e no do amor. O equívoco que o força a matar Alexandre, vai envolvê-lo, também, ao mesmo tempo, nos dois planos.

O roteiro do efeito dos enganos sôbre os dois sentimentos é idêntico: tal como o amor, o poder é fonte de ludíbrio. Também aqui haveria uma antologia a fazer de citações de Rotrou:

Sire, ce triste exemple (du malheur) aux rois n'est pas nouveau
Un sceptre est dans vos mains un fragile roseau
Le ciel d'un seul regard ébranle une couronne,
Il l'ôte quelquefois aussitôt qu'il la donne;
Et de notre grandeur à notre abaissement
L'espace quand il veut n'est que d'un seul moment (78).

(75) Personagem de *La Soeur*, cuja “despersonalização” será estudada no capítulo IV, pág. 76/85.

(76) *La Céliane*, ato III, cena 2.

(77) Cf. em *Hercule Mourant*, a situação em que Iole pretende convencer Déjanire de que o sentimento de Hercule por ela não é correspondido. (ato II, cena 3.).

(78) *Crisante*, ato I, cena 3.

ou ainda a Fortuna, como a mulher, é vária:

(...) il est de son ordre inconstant
De rebuter enfin ce qu'elle obligea tant,
Et n'élever personne au plus haut de sa roue
Que la fin de son tour ne jette dans la boue (79).

A inconstância natural da sorte leva o homem, para se defender, para se garantir no poder, ao artifício, à manha, ao engano, consciente e provocado. Aqui, os itinerários, no amor e no poder, são diferentes. Enquanto, no primeiro, temos a situação equívoca na base da inconstância, aqui a marcha é inversa. O pessimismo em relação à segurança do poder é, portanto, ainda maior, e automaticamente assimilado à instabilidade da fortuna:

Le plus cher favori n'est rien qu'un peu de boue,
Dont l'inconstant fait montre et plus après s'en joue.
Et les honneurs ne sont que des sables mouvants
Qui servent de jouet aux haleines des vents (80).

Sendo a sorte, em si, natural e intrinsecamente ilusória, as manhas inventadas pelos homens para dominá-la, pelo ludíbrio, de pouco valerão. Neste esquema, nem poderão ser utilizadas, como meios de reação, as noções de cinismo e de superioridade fingida perante as circunstâncias, que já vimos agindo no plano do amor. À basófia do amante, à impudência dos que, inseguros sobre a possibilidade de evitar que a situação anfibológica os atinja, pretendem antecipar-se ao adversário, lançando êles mesmo o ardil, correspondem, no plano do domínio, a resignação, a constatação da inutilidade de todos os esforços para dominar a instabilidade do poder. Incapaz de transcender a inconstância pelo ardil, ou de mascarar-la pela jactância, resta ao homem o sonho da *mediocritas*:

Quand nous voyons au port les navires flottants
Pleins de riche butin et caressés du temps,
Chacun est envieux du bonheur de leur maître.
(...) Mais quand le vent combat contre les matelots
Qu'il leur faut aplanir des montagnes de flots,
Que l'orage fait naître une nuit sans étoiles,
Fend le flanc des vaisseaux et déchire les voiles,
Il faut être assisté par un puissant démon,
Pour ne pas regretter d'avoir pris le timon ...
Nous envions les rois, mais connaissant leur vie,
Nous saurions que souvent ils nous portent envie.

(79) *Bélissaire*, ato IV, cena 7.

(80) *Bélissaire*, ato V, cena 2.

Beaucoup éviteraient ce qu'ils ont désiré;
Le destin médiocre est le plus assuré (81).

A segurança na mediania é, pois, a forma de encontrar-se, de vencer as artimanhas preparadas pela ambição do poder. Ela é também uma forma de domínio:

À qui perd toute chose, il reste au moins ce bien
Qu'il peut tout mépriser et ne redouter rien (82).

Chegado ao ponto mais baixo na escala do poder, o homem acha que “pode tudo”: a inconstância, os ardis, consegue êle então dominá-los pelo desprezo, suprema forma de orgulho. Êste elogio da “mediocritas” não é isolado, nem resulta de mera e hábil “assemblage de textes”. É certo que existem, ao longo da obra do nosso autor, muitos exemplos de luta pelo poder, de combates para entrar no barco sem receio de que o vento instável o afunde, que aparentemente poderiam desmentir esta posição. Repare-se, entretanto, que quem luta pelo poder nunca o faz de ânimo leve: interroga-se sempre sôbre o ninho de enganos que pode estar oculto debaixo do trono. Acontece assim, por exemplo, com Syroès e Ladislas, para citarmos apenas os dois “jeunes-turcs” sedentos de domínio.

Mais significativa ainda do que esta insegurança é, porém, a extraordinária capacidade de renúncia de que dispõem os que assumem a autoridade, na obra de Rotrou. Entre o poder e a família, as personagens de Rotrou escolhem, o mais das vêzes, a segunda. *No hay ser padre siendo rey?* Pois Venceslas escolherá ser pai. Syroès abandona a luta em que tanto se empenhava e prefere ser filho. Ladislas desiste várias vezes do combate pelo poder e só aceita finalmente a coroa porque esta lhe permite ser perdoado. Fâ-lo, entretanto, depois de confirmar expressamente ao pai:

Je la conserverai, puisque je vous la dois,
Mais elle règnera pour dispenser vos lois
Et toujours quoiqu'elle ose, ou quoiqu'elle projette
Le diadème au front, sera votre sujette (83).

Há nesta facilidade em desistir do poder dois aspectos que importa considerar: em primeiro lugar, como vimos, o poder apresenta-se, tanto para o candidato ao seu uso, como para o seu detentor, como o objeto mais atingível pelos ludíbrios da fortuna. Esta inconstância é intrínseca, natural, absoluta e, portanto, inelutável. Os atractivos da coroa não passam de ardis, de logros; o brilho que dela emana é enganador.

(81) *L'Heureuse Constance*, ato III, cena 2.

(82) *Crisante*, ato II, cena 1.

(83) *Venceslas*, ato V, última cena.

Em segundo lugar, num universo de equívocos em que a mutação não só é permitida como exaltada e estimulada, em que a própria personalidade humana dispõe, como veremos, de extraordinárias possibilidades de alcançar a alteridade, o poder não poderia deixar de ser atingido por esta capacidade universal de mudança. O Rei pode deixar de sê-lo com impressionante facilidade (84). Pode até admitir a entrada voluntária no cativeiro para ficar junto da mulher que ama. E é um cortesão quem o chama então ao sentido do dever, observando-lhe que

Rien ne peut racheter les lib:tés des rois
Quand leur trône est à bas et qu'ils n'ont plus de droits (85).

Sem pretendermos extrair do que mostramos ilações sobre o pensamento do autor, que êstes textos não comportariam, pode afirmar-se, entretanto, que existe em Rotrou uma nítida consciência da instabilidade do poder, que o leva por um caminho semelhante ao que encontraremos no estudo sobre a personalidade. Ali, a mobilidade do indivíduo permite-nos chegar bem perto da sua dissolução; aqui, a instabilidade do poder conduz-nos junto da sua deliquescência.

Repetimos, entretanto: seria perigosa extrapolação passar dêste sentido da falsidade dos ouropéis do poder, a uma visão do mundo, em que êle se integre numa consciência da república (86): não existe, por parte de Rotrou, uma análise particular do sentimento do engano em relação ao poder. O tratamento a que submete a noção neste campo, entra normalmente nessa visão geral de que tudo no mundo é lôgro e equívoco, que estamos tentando apresentar.

*

Será assim, também, em relação à morte? Sintomáticamente, ela que é fim, definição, decisão, é usada frequentemente no universo dramático de Rotrou, como meio, vacilação, suspensão. A utilização da morte, elemento absoluto e irreversível, não sujeito à ação da ambigüidade, num esquema em que funciona sob um aspecto relativo, revogável e equívoco, só é possível, evidentemente, — e é assim que acontece em Rotrou — na atmosfera cômica e tragi-cômica. Mas o que é impressionante é a desenvoltura com que o autor maneja a noção, mesmo nestes ambientes.

(84) “Que le chemin est court d'un palais au tombeau”, diz uma personagem de *Bélissaire*.

(85) *Crisante*, ato III, cena 3.

(86) Na *Histoire du Venceslas* de Rotrou, Léonce Person dedica um capítulo às “idéias políticas no *Venceslas* e nas obras de Rotrou” (p. 96/99), no qual sugere, sem aprofundar o assunto, que o nosso autor, como Bossuet, seguiria rigorosamente a máxima *Timete Deum et honorificate Regum*.

Os equívocos em torno da morte são, com efeito, abundantes no seu teatro. Uma personagem pode mandar espalhar que morreu, para atingir determinado objetivo, como por exemplo saber de que forma reagirá à notícia o ser que ama (e é a situação criada por Angélique, em *La Pèlerine Amoureuse*); outra, recebe a falsa notícia da morte de quem ama e, mostrando que não é fiel à fé que jurou, embarca logo em nova aventura amorosa (e é a situação de Théaste, que passa a cortejar Florimonde, quando lhe vêm dizer que Félicie morreu); outra ainda, hesita em desempenhar-se de uma execução de que fôra incumbida e anuncia a morte de alguém que fica vivo (e é a situação criada por Evandre, na *Innocente Infidélité*, (87) comunicando a Félismond a morte de Parthénice).

Em tôdas estas situações, o falso morto reaparece mais tarde, e a anfibologia assim criada desencadêia uma série de peripécias. A morte provisória entrou apenas como elemento dramático, para fazer marchar a ação, ou revelar a verdade, ou mentira, de um sentimento: Acaste é falsamente acusado de haver matado Alphrède; esta notícia servirá tão somente para levar Rodolphe a tentar vingar essa morte, mostrando assim que ainda ama a “belle Alphrède”, que abandonara no início da peça. Os encontros com os falsos mortos, os “reconhecimentos”, são sempre motivo de júbilo, e terminam amiúde em casamento: Rodolphe encontra Acaste, mas, logo depois, encontra Alphrède; a falsa morte revelou o amor verdadeiro.

Existem, neste conjunto de falsidades, mortes ainda mais provisórias, os desmaios, utilizadas com o mesmo fim: em *La Céliane*, Nise, ferida, desmaia e passa por morta, o que aviva o amor de Pamphile. Não admira que, num mundo onde as mortes fingidas se revelam úteis, surjam bastantes exemplos de tentativas de morte voluntária. Com efeito, a ameaça de suicídio é comum em Rotrou. Só na *Céliane*, há cinco situações em que personagens atentam contra a própria vida, com espada, punhal ou veneno (88). Também aqui, porém, estas tentativas são um lôgro: no momento decisivo, sempre surge alguém que consegue deter a mão do suicida. Mas o ato, entretanto, já produziu o efeito que se pretendia: a morte continua sendo um elemento dramático para fazer marchar a ação.

Fonte de enganos, ela pode estar também na raiz da verdade. Mas, ainda assim, a sua utilização não passa de um expediente de dramaturgo: Don Antoine, ferido, julgando que vai morrer, confessa nesta hora da verdade que seduziu Théodore, que ainda a ama e que lamenta que a morte o impeça de desposá-la (89). Esta confissão *in extremis* provocará uma tentativa de suicídio de Léocadie, apaixonada por Don Antoine e a reconciliação dos dois amantes, quando a

(87) Ato V, cena 2.

(88) Ato I, cena 2; ato III, cena 3; ato IV, cenas 2 e 5; ato V, cena 6.

(89) *Les Deux Pucelles*, ato IV, cena 6.

morte, chamada à ação apenas *ad hoc*, se afastar da cabeceira do fidalgo.

Nas comédias e tragi-comédias de Rotrou a morte é, portanto, tão somente um elemento gerador de equívocos, que pode ser colocado ao lado dos disfarces, da troca de crianças no berço, dos raptos, dos naufrágios, dos desmaios, da loucura. Não existe, por parte do autor, nenhuma seriedade perante a noção, nem a menor inibição no seu tratamento: Lélie, com a maior tranqüilidade, anuncia que sua mãe morreu no cativo, apenas para justificar perante o pai o ludíbrio que inventara. E quando ela volta, não se inibe de declarar-lhe que, à alegria por vê-la, se mistura o aborrecimento provocado pela perturbação que a sua presença traz aos planos de vida em comum com Aurélie (90).

De simples expediente ocasional, gerador de situações de engano, que logo adiante se desfazem com a “ressurreição”, a morte pode alçar-se à condição de elemento de fundamental importância para a estrutura das peças. A falsa morte de Perside dura três atos, leva Cloridan à loucura, a procurar a amada no reino dos que já passaram (91). Mas, ainda nestas circunstâncias, o equívoco degrada a noção, lança-a no império do relativo. A morte é um elemento demasiado sério para poder ser fingido: Cloridan não será Orfeu, porque Perside não morreu, de morte verdadeira, como Eurídice. O patético não será, assim, alcançado.

Quando se atinge o nível trágico, a falsa morte não é mais permitida. Ela é, então, definitiva e decisiva, embora não estejam excluídas eventuais relações suas com a anfibia. Mas, neste caso, a morte, roçando embora o equívoco, ou tendo nêle origem, não se alimenta dêle, e deve servir, pelo contrário, para eliminá-lo. Ainda aqui, voltamos às noções de relativo e de absoluto. O reino da ambigüidade é do primeiro; a morte não pode deixar de pertencer ao segundo.

Quando a rainha Crisante ambiciona libertar-se da situação ambígua que envolve a sua honra, só a morte poderá ajudá-la: aqui, o suicídio pelo punhal, o aniquilamento da personalidade levado até ao fim, permite-lhe atingir o absoluto que almeja. A morte, noutras condições, pode ser fugidia, cega ou injusta, como diz Crisante:

Tu cherches qui te fuit, et tu fuis qui te presse;
Espoir des affligés, ténébreuse déesse
Ne va point effrayer ces superbes palais
Où personne pour toi ne forme de souhaits;
Epargne ces beautés que tout le monde adore:
Laisse qui te redoute, et viens à qui t'implore ... (92).

(90) *La Soeur*, ato IV, cena 2.

(91) *L'Hypochondriaque Amoureux*, ato III, cena 2.

(92) Ato III, cena 1.

mas, uma vez assim atingida, ela dissipa todos os equívocos, desfaz tôda a ambigüidade. Ela permite, mesmo, mais do que isso: na luta pela unidade na alteridade, a que se entregam as personagens trágicas de Rotrou, a morte, em determinadas circunstâncias, parece ser a única forma possível de metamorfose. Hercule, Iphigénie e Genest, protagonistas de três tragédias do nosso autor, só graças à morte conseguem a mutação absoluta, realizando-se como personalidades íntegras. A morte, nestes casos, é verdadeiramente traspasse, movimento de quem, para encontrar-se, tem de passar além. Do outro lado, está a unidade e a certeza. Dêste, ficaram a duplicidade e o engano.

De pura fonte de equívocos, rebaixada nas comédias e tragi-comédias ao nível dos outros utensílios do arsenal romanesco, a morte atinge, na tragédia, o plano do absoluto e revela-se o único instrumento capaz de dissolver ou ultrapassar a anfibologia.

*

A ação do equívoco sôbre noções tão diferentes como são o amor, o poder e a morte, apresenta pois, como tivemos ocasião de verificar, alguns pontos de contacto. As três noções são passíveis de serem trabalhadas pelo engano, com fins dramáticos. No ambiente cômico e tragi-cômico, as três são equiparadas, e entram com igual categoria no ritmo infernal da ambigüidade. Em relação às duas primeiras, passa-se com facilidade, por um caminho evidente e intuitivo, da utilização do equívoco como elemento ocasional, à generalização da fôrça do engano, e daí a uma concepção pessimista e “désabusée” do papel do amor e do poder no mundo. Já com a morte, nunca se atinge êste estágio: mesmo dentro da relatividade das coisas neste universo dramático, ela continua animada por certa carga de absoluto, independente da inconstância.

Na esfera trágica, as três noções deixam de ser meios de desencadear lógicos e ardis, para passarem a ser fins. Aqui, não é só a morte que recebe uma carga de absoluto; também o amor e o poder, mesmo quando a situação anfibológica pretende atingi-los, acabam por libertar-se e por entrar no jôgo do tudo ou nada. E sem meios têrmos não há situação anfibológica possível.

*

O estudo da posição do esquema do engano em relação à arte tem de partir de outra base. A arte, em Rotrou, tanto nas comédias como nas tragi-comédias e tragédias, não é um instrumento que possa ser utilizado para pôr em marcha a máquina do equívoco, como

acontece com o amor, o poder e a morte. A arte não é susceptível de ser usada como simples apetrêcho romanesco e, a não ser muito esporadicamente — o caso do retrato que permite o reconhecimento e portanto o fim da situação enganadora — ou em circunstâncias em que nem se pode falar pròpriamente de arte — a *maquillage* que pretende fazer passar alguém pelo que não é, ou fazer acreditar numa beleza que não existe — ela não entra na ação como geradora de peripécias.

Assim mesmo, a sua importância é grande, em relação ao mundo equívoco da obra de Rotrou. A arte é, para o nosso autor, fonte suprema de fingimento. O artista é o enganador por excelência, o inventor de equívocos, o criador de ambigüidade. Fazer arte é, para Rotrou, acima de tudo, “fingir” a realidade. O fingimento do artista, quando bem feito, confunde-se com a própria realidade; mas então surge o equívoco, porque o fingimento nunca deixará de o ser. Nesta faixa entre o ser e o parecer, situa-se tôda a habilidade do artista, que será tanto maior quanto mais os dois polos se aproximarem e, portanto, quanto maior fôr a possibilidade de equívoco entre o real e o ilusório.

Por vêzes, o artista vai ainda mais longe e, em vez de atingir o estágio da reprodução exata da realidade, pinta um objeto mais belo que o modelo. Os poetas, em Rotrou, alardeiam a sua capacidade de dar brilho às coisas que o não têm:

II est vrai que j'ai l'art de flatter qui me plaît
Je peins, quand bon me semble, un ciel plus beau qu'il n'est,
Je dore les cheveux, où ma plume se joue
À noircir un sourcil, à farder une joue...
(...) Je donne de l'éclat aux plus communes choses
Et j'ai fait estimer cent visages divers
Qui n'avaient toutefois rien de beau qu'en mes vers (93).

Mas êste tipo de fingimento é um orgulho de falso artista. Na verdade, ainda aqui o poeta não se afastou da realidade: tomou simplesmente outro modelo, e o objeto que pintou procurava decerto aproximar-se dêsse padrão.

A verdade acha-se, assim, para Rotrou, situada no horizonte de tôda a arte; esta é um produto da fantasia tendendo para um ideal de certeza, um ponto imaginário onde o equívoco final seja possível, onde se realize a fusão entre o verdadeiro e o falso. A abundância de enganos mostra que êste ideal, num plano relativo, não parece totalmente inalcançável. Ser e parecer estão amiúde bem próximos, nas peças de Rotrou: a mentira confunde-se tanto com a verdade que não parece ser uma tarefa de Hércules, essa que o artista tenta realizar, da aproximação entre as duas.

(93) *La Célimène*, ato II, cena 2.

A admissão dêste postulado — que entre a realidade e o fingimento a fronteira não está bem demarcada — é uma das explicações da extraordinária desenvoltura que se verifica neste teatro em relação ao tratamento da verdade. Se o ilusório está tão perto do autêntico, o artista poderá talvez confundi-los. E é isso que êle vai tentar, repetidas vêzes. Mas é nisso também que êle falha, repetidas vêzes.

A arte embuça, transfigura; o fascínio da imitação é perfeito; mas logo um sinal, um simples indício, fazem cair a máscara, mostrando que ali não está a vida. Os gestos de disfarçar e desvelar repetem-se incansavelmente ao longo da obra de Rotrou: a mão direita mascara, para logo a esquerda descobrir. De tanto repetir o gesto fracassado, pode concluir-se que só um milagre permitirá a fusão. Um milagre? Saint Genest realizá-lo-á.

Tôda a arte do grande ator que é Genest pretende atingir êsse ideal de fusão entre vida e ilusão. O seu tipo de representação é unânimemente reconhecido como a arte suprema do fingimento. Logo no primeiro contacto do ator com o Imperador Dioclétien, êste exalta a capacidade de Genest neste setor:

Avec confusion j'ai vu cent fois tes feintes
Me livrer malgré moi de sensibles atteintes;
En cent sujets divers, suivant tes mouvements,
J'ai reçu de tes feux de vrais ressentiments;
Et l'empire absolu que tu prends sur une âme
M'a fait cent fois de glace et cent autres de flamme.

Arte superior de simulação, ela é capaz de se aproximar tanto da verdade, que ressuscita, mais do que imita, os heróis que representa:

Par ton art les héros, plutôt ressuscités
Qu'imités en effet et que représentés
Des cent et des mille ans après leurs funérailles
Font encore des progrès et gagnent des batailles
Et sous leurs noms fameux établissent des lois;
Tu me fais en toi seul maître de mille rois (94).

Genest aceita, dentro dêste padrão artístico, “fingir” em cena o martírio do cristão Adrien. O seu fingimento vai durar exatamente 757 versos, durante os quais, seguindo o cânone estético que é o seu, tentará aproximar-se o mais possível da realidade, procurando o ponto de fusão. Tudo não passa, como repetem os cortesãos que assistem à representação, de *feinte*, de *illusion*, de *imitation*. Mas o seu modo de desempenhar o papel de Adrien, começa a roçar de tão perto a verdade que se torna inquietante para os espectadores. Valérie exclama:

(94) *Saint Genest*, ato I, cena 5.

Sa feinte passerait pour la vérité même

e Plancien comenta:

Certes, ou ce spectacle est une vérité
Ou jamais rien de faux ne fut mieux imité

A arte e a verdade estão agora tão próximas que a anfibia, pela primeira vez em Rotrou, é incômoda. Como saber, nesse perturbador jôgo cênico de Genest, onde acaba a verdade e onde começa o fingimento?

Ao longo da peça dentro da peça, os dois pólos acercam-se cada vez mais, até que finalmente se sobrepõem: a arte, pela primeira vez, tornou-se realidade. O fingimento do martírio de Adrien confundiu-se com a verdade do martírio de Genest. Mas foi preciso a intervenção do sobrenatural para que a fusão se verificasse. A realidade que a arte atingiu já não era dêste mundo: era uma verdade transfigurada.

E esta transfiguração permitiu que o equívoco, que parecia dissipado, afinal persistisse: com efeito, como saber, nesta liga anfíbia entre fingimento e certeza, entre o engano na terra e a realidade no céu, o que é quimera e o que é verdade?

A PERSONALIDADE

O conceito de ambigüidade, que vimos até agora pelo prisma dos sentidos, em situação normal ou patológica, e pela forma como se exerce sobre quatro noções que consideramos capitais, deve ser analisado também de outro ângulo. O campo do sensível permitiu-nos estudar como o equívoco atinge o indivíduo, que caminhos toma para entrar na personagem. Tivemos, depois, oportunidade de vê-lo em ação sobre os componentes do mundo que cerca o homem, e que constituem a sua razão de vida, como o amor, o poder e a arte, ou são fonte da sua angústia, como a morte.

Importa, agora, passar desse plano exterior para o nível interno, da atmosfera circundante para o próprio homem.

O material para o estudo desta parte é abundante: na verdade, do vasto e variado arsenal romanescos, Rotrou parece escolher, com especial predileção, os incidentes que podem repercutir sobre a individualidade humana, alterando-lhe a integridade interna, modificando-lhe a estabilidade, retirando-a da posição de equilíbrio que lhe é habitual.

Para estudar a sua ação, que se exerce em vários planos, há que voltar à distinção inicial, entre os diferentes gêneros dramáticos. Enquanto, no caso dos sentidos, o processo podia ser analisado indiferentemente do gênero em que era aplicado, aqui torna-se necessário levar em conta a diferença entre comédia, tragi-comédia e tragédia, pois o equívoco sobre a personalidade não funciona, nas três, da mesma maneira.

A anfibologia atua, na comédia, em toda a liberdade. Destinada, aparentemente, apenas a fazer rir, a comédia oferece a um autor como Rotrou o mais vasto campo para o exercício do seu pendor para a ambigüidade. Assim, encontramos representados, neste gênero dramático, e mesmo repetidos, em excesso, numa profusão delirante, todos os elementos do armazém anfibológico.

Aqui, um equívoco apoiá outro, ou o desfaz, ou o continua. Há o equívoco simples, o engano do engano, o engano simulado. Uma personagem ludibria a outra, mas logo a seguir é apanhada na rede que ela própria teceu. O cativo, o naufrágio, a loucura, a falsa morte, a falsa doença, o desmaio, a carta perdida ou falsificada, a língua estrangeira ou inventada, a surdez, a troca de crianças no berço, a alucinante semelhança entre dois gêmeos, o disfarce, a falsa assunção de um sexo diferente, tudo são meios que conduzem ao ludíbrio.

Como encontrar-se, nesta selva da ambigüidade? Como saber “quem verdadeiramente somos”, neste mundo onde todos fingem ser o que não são?

Eraste acusa Lélie de trair a velha amizade que os une, preparando-se para casar com Eroxène (95). O amigo, porém, não quer tal casamento e, para lhe provar que assim é, confia-lhe um segredo, que é o princípio de uma monumental série de equívocos: sua mãe, Constance, e sua irmã, Aurélie, desapareceram um dia num naufrágio. Soube-se, mais tarde, que tinham caído em poder de piratas, e que haviam sido vendidas, separadamente. Lélie foi encarregado pelo pai de resgatar as duas e, para isso, recebeu seiscentos ducados e aparelhou um navio. Partiu para procurá-las, mas, ao chegar a Veneza, encontrou Sophie, que ali trabalhava como escrava num albergue, apaixonou-se por ela, casou-se e abandonou a busca da mãe e da irmã. Receando a cólera do pai, inventou um ardil para poder regressar: apresentou Sophie como sendo Aurélie e disse que a mãe morrera no cativeiro. Desta forma, o *imbroglio* já se acha montado:

De Sophie à présent Aurélie est le nom.
(...) Elle est fille le jour, et la nuit elle est femme (95).

Perante esta situação, é evidente que Eraste não tem razão para alarmes: Lélie não pode “souffrir sans peine / La proposition qu’on lui fait d’Eroxène”.

Como, porém, pergunta Eraste, resolver êste problema, tão intrincado pela confusão armada por Lélie? Eraste, típico *valet* de comédia, finório, capaz de ludibriar meio-mundo, apresenta uma solução: como os pais de Lélie e de Eraste são velhos, os dois amigos podem realizar dois casamentos provisórios: Lélie casaria oficialmente com Eroxène e Eraste com Sophie. Mais tarde, quando os velhos morrerem, trocarão de mulheres. Mas, pergunta o bom Eraste:

Comment, sans épouser, posséder leurs appas
Ou comment, épousant, ne les posséder pas?

Lélie, que já vivia num falso incesto, acha a situação possível. E assim se chega ao fim do 1º ato.

A deliquescência da personalidade, a dissolução da integridade do indivíduo, já começaram. Sophie, por amor a Lélie, aceitou abdicar da sua personalidade. Repare-se que a operação não foi brusca, nem chocante: os anos de escravidão já a haviam preparado para tal. Aprisionada em criança pelos corsários, ela já não era verdadeiramente o que aparentava ser, quando conheceu Lélie. Se, pela

(95) *La Soeur*, ato I, cena 3.

(96) Ato I, cena 3.

fôrça, “encarnara” em Sophie, podia, pelo amor, assumir outra encarnação, a de Aurélie, a qual, presa também dos piratas, cumpria provavelmente, algures no mundo, uma sina igual à sua. Nesta trama de equívocos em que o destino a lançou, cabe-lhe agora executar um nôvo passo, fingindo que casa com um homem que não ama para continuar vivendo com o que ama.

Para Eroxène, a operação comporta apenas a segunda étape: aos olhos do mundo, o seu marido será Lélie; no seu coração, estará casada com Eraste. O equívoco, aqui, atinge apenas a espôsa, não a mulher. Em posição idêntica, perante idêntico problema, ficarão os dois falsos maridos.

Postas assim as coisas, a comédia poderia, se o gênio do equívoco não habitasse Rotrou, limitar-se a êsse *imbroglio* inicial. Não acontece assim, entretanto. É certo que Anselme, pai de Lélie, aceita a proposta que Eraste lhe faz de se casar com Sophie (a falsa Aurélie); surge, contudo, um incidente, também tìpicamente de fundo romanesco, que vem deitar por terra o plano laboriosamente erguido pelo *valet*: Géronte, amigo de Anselme, chega da Turquia e traz notícias das duas cativas, que desmentem as que Lélie inventara. A mãe vive ainda; quanto a Aurélie, consta que morreu. Anselme começa a compreender que há algo de errado nesta história, mas, por enquanto, dá crédito ao filho, dizendo ao amigo:

Vous tuez les vivants et ranimez les morts:
Celle que vous sauvez est en terre et pourrie;
Celle que vous tuez aujourd’hui se marie
Et je dois à vous seul ajouter plus de foi
Qu’à mes gens, qu’à mon fils, qu’à ma fille et qu’à moi? (97).

Para convencê-lo de que Constance vive ainda, o amigo utiliza outro instrumento, que Rotrou vai buscar ao fundo do armazém do romance: uma carta, escrita pela cativa, e cuja letra Anselme reconhece logo. A situação anfibológica armada por Lélie, portanto, por êsse lado, está desatada: o pai aceita a validade do testemunho do amigo. Mas, querendo ter razão pelo menos num ponto, manda descer a falsa Aurélie, para mostrar que, ao contrário do que Géronte diz, a filha está viva.

Então, o inevitável acontece: o autor tira do bôlso outro expediente típico e aplica-o à circunstância, fazendo Géronte reconhecer na falsa Aurélie a verdadeira Sophie que trabalhava num albergue de Veneza onde êle, tal como Lélie, se hospedara.

Encarnada na sua nova personalidade, Sophie não tem outro caminho, para defender o seu amor, senão o da persistência no lôgro. Mas, pelos seus àpartes, pela cumplicidade que estabelece com

o público, pela sua ansiedade ao ver Géronte, compreende-se que ela sente falhar o terreno debaixo dos pés. A sua assunção da individualidade de Aurélie não é definitiva. Não há possibilidade de mudar de pele, para sempre: um dia, infalivelmente, um sinal dará a conhecer quem, na verdade, está por debaixo da figura usurpada. Começa a aflorar ao espírito uma pergunta: os enganos sôbre a personalidade, centrados como são, nas comédias de Rotrou, em tórno da usurpação, da assunção dolosa de uma individualidade diferente, virão jamais a alcançar o cerne da pessoa humana, ou servirão apenas para construir uma ação fértil em episódios cômicos, mesmo quando atingem, como veremos nesta comédia, o ritmo vertiginoso do engano que gera outro e que êste desfaz, do equívoco e contra-equívoco que se sucedem e mütuamente se anulam?

No fim da cena, o bom Anselme começa a duvidar da falsa Aurélie:

... Si j'ai d'Aurélie observé le visage
II ne rend pas pour elle un heureux témoignage,
Et dans ses changements a mal dissimulé (98),

e a compreender que pode estar sendo vítima de um ardil montado, de alto a baixo, por seu filho Lélie e por Eraste. E êste só conseguirá manter intacto o edifício que ergueu, em mais uma cena, de boa comicidade, a que fizemos referência na análise da anulação sensorial de uma personagem pelo desconhecimento de uma língua estrangeira. Logo a seguir o lôgro é desfeito, e Anselme promete vingar-se dos que assim troçam dele.

O quarto ato vai começar com um episódio que já era esperado, e para o qual Rotrou volta a usar o processo do reconhecimento: Constance regressa do cativo e reconhece seu filho Lélie. A alegria dêste por voltar a encontrar a mãe, mistura-se o receio de que o regresso venha desmentir a fábula que contara ao pai, levando-o assim a perder Sophie.

Resolve então praticar o ato supremo do universo do equívoco, aquêle que normalmente deveria fazer ruir a construção: contar a verdade. Aqui, porém, revelando o ludíbrio, Lélie não quer pôr-lhe côbro. Dentro do jôgo anfibológico, nas comédias, a verdade não é antídoto suficiente contra o veneno do ludíbrio; o equívoco pode ser aniquilado, mas é bem provável que logo a seguir ê'e ressurja e seja o fulcro de novas aventuras. Aqui, Lélie contando tôda a trama a sua mãe, quer apenas, apelando para o sentimento materno, assegurar a cumplicidade desta, e continuar portanto na mesma situação. E Constance aceita entrar no jôgo:

(98) Ato III, cena 3.

Votre hymen l'admettant dedans notre famille
Dès à présent, mon fils, je la tiens pour ma fille (99).

Poderia, portanto, terminar aqui a contradação. Mas Proteu não ficaria satisfeito: o jogo dos enganos adquire um ritmo infernal que deve aumentar sempre, e em que cada revelação é um ponto perdido, que importa voltar a ganhar, constituindo novo esquema de falsidade.

Constance regressa a casa, sabe que Sophie não é Aurélie, Anselme está a caminho da verdade, Lélie pode vir a ser descoberto e Ergaste castigado. Conhecidas pelo público as ramificações do esquema, como imprimir novo impulso à ação, conservando, e aumentando mesmo, a composição anficológica? A liberdade de movimentos oferecida ao autor pelo tipo da comédia espanhola, permite-lhe pôr novamente em marcha um motor que já descera ao ponto morto. A verossimilhança, que noutro tipo dramático seria um obstáculo, não impede aqui a imaginação de funcionar livremente, não evita que o autor tome novamente em mãos, com visível satisfação e alegria, a ação da comédia quase acabada.

A partir da cena 4 do IV ato, as peripécias, desfazendo a rede anteriormente armada, fazem surgir novos problemas. Um *coup de théâtre* leva Constance a reconhecer em Sophie (que o espectador sabia ser a falsa Aurélie) a sua verdadeira filha, a real Aurélie.

A instabilidade do indivíduo atinge a vertigem: Aurélie perdera a individualidade ao ser aprisionada pelos piratas; assumira outra, a de Sophie, quando Lélie a conheceu; por amor, este consegue levá-la a tomar uma terceira, a da falsa Aurélie; e, afinal, o ciclo vem a completar-se com a volta ao ponto de partida: Sophie é Aurélie. Terá ela chegado agora, na verdade, ao fim das transmutações? Como saber por onde passa a fronteira entre a verdade e a mentira, como distinguir o que é certo, do que é errado?

Colocado, depois desta revelação, em pleno inferno do incesto, Lélie interroga-se, dirigindo-se à mãe:

Étrange événement d'un bonheur si parfait!
Quel supplice assez grand expiera mon forfait?
Quoi! je puis être, ô tâche à votre sang infâme!
Et mari de ma soeur et frère de ma femme,
Père de mes neveux, oncle de mes enfants?
Et votre gendre enfin est sorti de vos flancs? (100).

Lélie não é Édipo, *Les Soeurs* não é uma tragédia: a enumeração cômica da complicação familiar em que o incesto vem colo-

(99) Ato IV, cena 2.

(100) Ato IV, cena 4.

cá-lo, leva-nos a prever que a máquina do equívoco ainda não parou. É preciso que ela continue funcionando, para retirar Lélia do abismo onde caiu. O que na tragédia seria fonte de angústia, pode, na comédia, servir para dissipar a angústia. Constance logo se mostra disposta a encontrar uma fórmula capciosa para levar seu filho a esquecer o terrível engano, que noutras circunstâncias geraria um ciclo trágico:

Ayant cru contracter un hymen légitime
Vous n'avez point péché; l'erreur n'est pas un crime,
Et n'a point fait d'outrage à ses chastes appas
Pourvu qu'à l'avenir vous n'en abusiez pas (101).

Esta solução, porém, não serve a Lélia, nem à *bienséance* e portanto ao público, nem sobretudo ao gosto do autor: por que terminar assim, com um gesto de abandono e de desistência, um amor como o de Lélia e Aurélie, que arrostou tantos perigos, desencadeou um vendaval de lógicos e se manteve sempre firme?

Lélia, desesperado, êle que construiu um mundo imaginário para conservar Sophie, exclama:

L'amour ne peut changer le beau noeud qui me lie
Sans changer Aurélie en une autre Aurélie (102).

Operação impossível, a que êle sugere? Nada é impossível neste mundo de enganos. Existe ainda um utensílio que não foi usado e que se adapta exatamente ao problema a resolver: trata-se da “troca de crianças no berço” (103). Lydie, confidente de Eroxène, para se vingar do tio desta, conta a Anselme uma história complicada, baseada em provas testemunhais sérias, segundo a qual Eroxène e Aurélie haviam sido trocadas pela ama, quando crianças. Portanto, a verdadeira filha de Anselme é Eroxène; Aurélie é sobrinha de Argie.

A inconstância da personalidade dificilmente poderá ir mais longe: tendo passado, sucessivamente, pelo estado de Aurélie, de Sophie, de falsa Aurélie, de verdadeira Aurélie, a amada de Lélia vem a descobrir que, afinal, ela é Eroxène. Onde encontrar-se nesta mobilidade individual? Qual será realmente o seu lugar?

Contra êsse mar agitado em que sucessivas vagas fazem e desfazem uma personalidade, só existe uma âncora: a força do amor.

(101) *Id.*, *Ibid.*

(102) Ato IV, cena 4.

(103) O processo era usado largamente, não só na comédia e na tragi-comédia, como até na tragédia (por exemplo, no *Cosroès* do próprio Rotrou, no *Héraclius* de Corneille).

No meio desta dança cruzada, Eroxène-Aurélie, possuidora de cinco individualidades, umas atrás de outras, permanece sempre a mesma, amando Lélie e sendo amada por êle. No universo romanesco da perpétua mudança, do lôgro eterno, da dúvida perene, só o amor merece confiança, só êle é fator de segurança. Também o amor, como vimos, está sujeito a incertezas. Mas a sua fôrça, a sua autenticidade, permitem-lhe dominar a anfibologia.

Ser móvel, dissolvendo-se nas suas diferentes encarnações, forçado pelo destino a mudar de personalidade ao sabor das circunstâncias, Eroxène-Aurélie só atinge a unidade e a integridade quando ama. Aí é sempre a mesma. Sophie, Aurélie, Eroxène: um pouco de cada uma é utilizado para construir a mulher que ama Lélie. Ela é tôdas, parcial ou integralmente, uma após outra ou ao mesmo tempo, e não é nenhuma, já que, podendo perder alternativamente cada uma dessas individualidades, ela não se encarna verdadeiramente em nenhuma delas.

Repete-se portanto agora, já com mais elementos para a resposta, a pergunta atrás feita: poderá afirmar-se que nas comédias de Rotrou a anfibologia não atinge o cerne da pessoa humana? Para lhe responder, observe-se que, além de mero pretexto para um alinhamento de peripécias, o processo, mesmo nas comédias, mostra da parte do autor uma posição pré-concebida, que interessa esclarecer. Esse *parti-pris* revela-se, acima de tudo, na insistência, no abuso do engano em relação à pessoa humana. Tratando-se de comédia, escolhemos *La Soeur* por nos parecer que ofereceria um exemplo mais completo do gôsto do autor pelo processo. Entretanto, essa preferência manifesta-se também nas outras comédias do autor, tanto antigas como modernas. Entre as primeiras, verifica-se que Rotrou escolheu, na dramaturgia clássica, aquelas em que o processo já se achava representado, não tendo êle, sequer, necessidade de inventar as peripécias romanescas. Aconteceu assim com *Les Ménechmes*, imitada de Plauto, cujo fio principal da intriga é tipicamente ambíguo: é o caso de dois gêmeos, de alucinante semelhança física e de total dissemelhança moral. A intriga da comédia de Plauto é do conhecimento geral e Rotrou pouco a alterou, no ponto que estamos estudando, não sendo necessário portanto analisá-la. Interessa guardar, apenas, o significado da escolha de uma situação de anfibologia pessoal, altamente sedutora para quem se interessa pelo processo.

Outra comédia antiga, também inspirada em Plauto, é o *Anfitrião*, obra-padrão no gênero (104). E' conhecida, sobretudo através de Molière, que nela se inspirou, a cena em que Sosie, tão se-

(104) *Les Sosies*, na versão de Rotrou.

guro primeiro da sua personalidade (... “toutes ces raisons ne me changeront pas / Je n’emprunte le nom ni la forme d’un autre / Je suis le vrai Sosie”), acaba por se confessar vencido pe’a astúcia de Mercúrio e por exclamar, desalentado e desorientado:

(...) qui suis-je donc, si je ne suis Sosie?
(...) Ô prodige! ô nature!
Où me suis-je perdu? Quelle est cette aventure?
Qui croira ce miracle aux mortels inconnu?
Où me suis-je laissé? Que suis-je devenu?
Comment peut un seul homme occuper double place?
Moi-même je me fuis, moi-même je me chasse (105).

Também Anfitrião se sente perdido no pélago do equívoco:

Je trouve tout changé, tout est ici confus;
On s’y perd, on s’y double, on ne s’y connaît plus.
Cet importun destin, qui brouille toutes choses,
Aura mêlé Naucrate en ces métamorphoses:
Nous sommes deux doublés; celui-là s’est perdu.
Quand notre état premier nous sera-t-il rendu?
Quand se termineront ces changements étranges? (106).

Clássico da ambigüidade, o tema de *Anfitrião* não poderia deixar de ser tratado por Rotrou. Também aqui, mais do que a análise da peça, em cuja intriga o nosso autor seguiu Plauto passo a passo, importa marcar a razão da preferência, que é sem dúvida a anfibologia do tema em relação à pessoa humana.

Idêntica foi a razão que levou Rotrou a imitar *Les Captifs*, também de Plauto, onde o fulcro da ação é a troca de personalidade de um jovem que foi aprisionado, vendido como escravo, e mais tarde comprado novamente pelo pai, que o não reconhece e pretende utilizá-lo como moeda de troca para resgatar outro filho, feito prisioneiro de guerra.

Também nas comédias modernas, cuja intrigas colheu em Lope de Vega (107), em autores italianos ou nos romances da época, existe nítido propósito de baralhar as cartas em tórno da identidade,

(105) Ato I, cena 3.

(106) Ato IV, cena 1.

(107) Segundo Félix Hémon, *op. citada*, p. 42, Rotrou teria recebido de Lope de Vega a intriga das peças *Les Occasions Perdues*, *Don Bernard de Cabrère*, *l’Heureuse Constance*, *La Belle Alphrède*, *Don Lope de Cardone* e *Saint Genest*. Ronchaud (pref. à éd. *Théâtre Choisi*, p. VII) acrescenta a estas *La Bague de l’Oubli*.

da unidade, ou da integridade da pessoa, desde *La Bague de l'Oubli*, cujo tema é a insânia de um Rei, que o leva a esquecer quem é, até *Les Occasions Perdues*, onde uma mulher se engana de tal forma em relação ao homem que ama, que se entrega a outro, por lapso, ou até *L'Heureuse Constance*, onde há nada menos do que três situações de falsa identidade. E isto para citar apenas as mais realizadas dramaticamente (108).

Tudo isso revela, portanto, uma posição pré-concebida, uma escolha bem marcada. O que mais impressiona, neste mundo protético de inspiração clássica ou moderna, é a facilidade de mutação das personagens. Insistamos no conceito de “metamorfose”, de que mais adiante faremos largo uso. Na verdade, o que chama a atenção, em relação a êste primeiro grupo da sua obra, o das comédias, é a extraordinária possibilidade de metamorfose das personagens. Para além do véu cômico, que pode disfarçar o fundo e enganar o observador superficial, há algo de inquietante nesta facilidade, que todos possuem, de mudar de pele.

Se Rotrou tivesse escrito apenas comédias, talvez tudo pudesse ser lançado à conta das características que o gênero apresentava na época em que as escreveu. Mas há razão para começar a pensar que as mudanças bruscas e fáceis que aqui fazem rir constituam uma obsessão do espírito do autor, com que talvez voltemos a deparar, traduzida em negro e com significado mais fundo, no plano da tragédia. Por agora, pode afirmar-se que existe, nítido, bem definido, mesmo nas comédias, um conceito de dissolução da personalidade, que não provém apenas das características do gênero. Começa a surgir a tentação de extrair, desta série de equívocos, ilações gerais sobre a posição do autor perante o homem e o mundo. E' demasiado cedo, porém, para chegar a êsse ponto. Vejamos, antes disso, o que acontece nesse campo com as tragi-comédias.

Também aqui o gênero se presta à fantasia, ao livre exercício da imaginação, à peripécia romanesca (109). Significativa, dêste ponto de vista, e importante, se encarada pelo prisma que nos interessa, é a primeira peça de Rotrou, a tragi-comédia *L'Hypocondria-*

(108) Em tôdas as outras (*Cléagénor et Doristée, La Diane, La Célimène, Le Filandre, Florimonde, Clarice ou l'amour Constant*), como em alguns casos já tivemos ocasião de acentuar, abundam as situações ambíguas em relação à personalidade.

(109) Gustave Lanson aponta, como características do gênero, em Rotrou: “romanesque des sujets; extravagance et surabondance des aventures (...). Emploi des moyens de féerie et de vaudeville. Magie. Quiproquo. Déguisements (personnages qui changent d'habits. Femmes travesties en cavaliers. Cavaliers déguisés en femmes)”, *op. cit.*, p. 60.

que amoureux (110). Já apontamos os principais traços da intriga: em consequência de uma carta falsificada por Cléonice, Cloridan julga que Perside morreu e torna-se hipocondríaco. O que é exatamente, na época, a hipocondria? (111). Literariamente, e é êsse o nível que nos interessa, a hipocondria parece estar, no século XVII, assimilada a uma espécie de loucura mansa: é assim que a encontramos em Molière (112) e nos romances; é assim também que ela nos surge em Rotrou. Neste plano, a hipocondria é uma doença, bem caracterizada, sujeita a ataques, a recidivas, a tratamento e cura. Vale a pena seguir, em *L'Hypocondriaque*, os diversos acidentes da sua evolução. Assistimos, em primeiro lugar, ao seu início, como doença, desde os pródromos ao primeiro acesso: Cloridan, ao ler a carta que lhe anuncia a morte de Perside, volta, como é típico, a sua cólera contra o mensageiro que lhe trouxe a notícia fatal, contra o Sol que continua a brilhar, quando o Sol dos olhos de Perside se extinguiu (“Barbare, tu peux voir ton semblable au cercueil / Et tu ne laisses pas tout l’univers en deuil!”) (113) e sente o primeiro sintoma da doença:

... ce corps pâle et froid succombe à la douleur

Dirige-se então à morte e pede-lhe:

Ha! mort, seule tu peux réparer mon malheur;
Éteins ces faibles yeux que le jour importune,
Tes traits m'affranchiront des traits de la fortune,
Et mon âme soustraite aux injures des Cieux
Reconnaîtra là-bas tes soins officieux (114).

-
- (110) Ferdinand Gohin (éd. *L'Hypocondriaque ou le mort amoureux*, p. 7) assinala que as tragi-comédias representadas em Paris na altura eram: *Silvanire ou la morte vive*, de Mairet; *L'infidèle confidente*, de Scudery e *Pyrandre et Lisimène ou l'heureuse tromperie*, de Boisrobert. Os títulos bastam para mostrar que as situações ambíguas, o engano e a loucura deviam dominar o teatro dessa época.
- (111) Michel Foucault, estudando o problema precisamente em relação à época clássica, afirma que “l’hypocondrie ne figure pas toujours à côté de la démence et de la manie”; seria antes, segundo Cullen, que transcreve, uma doença que consiste “numa fraqueza ou perda de movimento nas funções vitais dos animais”. Existem entretanto, afirma ainda, “deux lignes essentielles d’évolution à l’âge classique pour l’hystérie et l’hypocondrie. L’une qui les rapproche jusqu’à la formation d’un concept commun qui sera celui de “maladie des nerfs”; l’autre qui déplace leur signification, et leur support pathologique traditionnel — suffisamment indiqué par leur nom — et tend à les intégrer peu à peu au domaine des maladies de l’esprit, à côté de la manie et de la mélancolie”.
- (112) “Cette espèce de folie que nous nommons fort bien mélancolie hypocondriaque; espèce de folie très fâcheuse” (...), ensina e define, doutoralmente, o Premier Médecin de *Monsieur de Pourceaugnac*, ato I, cena 8.
- (113) Ato II, cena 2.
- (114) *Id.*, *Ibid.*

A sua prece é atendida, pois, logo a seguir, êle reconhece que:

D'une éternelle nuit mes tristes yeux se couvrent,
Les portes de l'Enfer à ma prière s'ouvrent,
Mes esprits languissants font leur dernier effort;
Reçois, Perside...

E desmaia. Enquanto o pajem procura água e manifesta, em dezenove versos, o seu remorso por se ter prestado à manobra de Cléonice que produziu êste efeito, Cloridan volta a si, mas já *devenu hypocondriaque*. A doença alojou-se na sua idéia:

Ô mort, que je bénis tes soins officieux!
Pourrai-je reconnaître un acte si pieux?
L'astre qui fait le jour n'a point ici d'empire,
Je n'entends plus, ni vois, ni touche, ni respire,
Et je suis seulement, dans ces lieux innocents
Un esprit dégagé du commerce des sens:
Mon corps enseveli n'est plus ma sépulture
Je me sens maintenant d'une essence plus pure (115).

Ei-lo, portanto, instalado no mundo do verdadeiro espírito, dum "essência mais pura", onde vai tentar descobrir Perside. De início, nada vê ("rien ne paraît en ce mortel Empire"), apenas ouve "que quelque ombre y soupire". Mas logo começam as visões: dirige-se cortêsmente a uma dama, pede-lhe, "par les droits les plus beaux que l'amour y prétend", que o conduza onde Perside o espera. A sombra foge ao seu contacto, êle desespera-se. A chegada de Cléonice vai colocar-nos perante outro estágio da doença: além de atingido por alucinações, Cloridan perdeu também a capacidade de reconhecer as pessoas, e quando vê alguém integra-o no seu mundo alucinatório. Cléonice é tomada por Perside:

L'amour voit enfin nos âmes réunies.
Sus, mêlons les baisers à des transports si doux,
Ma déesse, et rendons tous ces esprits jaloux.

Mais tarde (116), ela será uma das Danaides. E assim Cloridan atravessa a peça, de alucinação em alucinação, tentando dialogar com as sombras, sendo assaltado por visões. A doença, visto que de doença se trata, leva-o ao leito: na cena 2 do ato IV, Cloridan, deitado, mantém um diálogo ambíguo, numa longuíssima esticomitia de 35 versos, com Erimand, pai de Cléonice. Enquanto êle fala de Perside, Erimand, não querendo acreditar que êle este-

(115) *Id.*, *Ibid.*

(116) Ato IV, cena 1.

ja louco, fala-lhe do amor de Cléonice. Cloridan toma-o por um rival e, numa reação bem típica do seu estado, por um companheiro de insânia (“Dieux! il est donc aussi des fous dans les Enfers?”).

E para não deixar dúvidas de que se trata de uma doença, assistimos à cura, na qual intervém, além da terapêutica moral representada pelo amor, um tipo de tratamento que ainda hoje poderia ser indicado para a enfermidade: o choque. Cloridan recebe dois golpes que o fazem recobrar o bom senso: o primeiro, de ordem visual, quando vê os mortos levantarem-se lentamente dos túmulos e dirigirem-se para êle: o segundo, de ordem auditiva, quando um dos mortos dispara junto do seu ouvido um tiro de pólvora sêca. Só então, “il sort de son erreur”, reconhecendo:

... une longue erreur a gouverné mes sens!
Maintenant ma raison, qui règne et la surmonte
M'en laisse seulement la mémoire et la honte (117).

Desta doença, descrita ao longo da tragi-comédia em todo o seu quadro, podemos, pois, seguir a marcha, os fenômenos, os acessos, as crises, os momentos de paroxismo e de acalmia, até aos processos finais da cura. Esse panorama rigoroso da perturbação mental que atinge Cloridan, pode servir-nos também para confirmar e aprofundar a posição de Rotrou perante o problema da personalidade.

Cloridan “morto” continua existindo para nós. O que leva êste morto-vivo a ter existência? E’ a ação. Cloridan viverá enquanto continuar procurando Perside, correndo atrás das sombras, invocando, por entre os ciprestes, a sua amada, tentando encontrar quem o auxilie na busca desesperante. A hipocondria não lhe fêz perder essa prova de vida que é a atividade. A loucura não é a morte, para Rotrou: morte será, talvez, o sono. O adormecimento dos sentidos pode conferir ao indivíduo outra personalidade, pelo sonho mas, ao retirar-lhe a ação, faz-lhe perder a que êle tinha. A cena do *Hypocondriaque* em que Cléonice dorme e quase é violada por Lisidor, pode servir para ilustrar a diferença entre sono e loucura, do ponto de vista da ação.

Lisidor está decidido a raptar e a violentar Cléonice. Aproxima-se dela, que dorme junto de um rochedo, e ousa beijá-la. A sua ousadia não é total, pois não é a pessoa de Cléonice, inteira nos seus sentimentos e reações, que êle beija. E’ outra, é Cléonice que dorme. O sono retirou-lhe a principal qualidade que dá vida ao homem: a ação, física ou mental. Cléonice passiva está ausente.

(117) Ato V, cena 6.



E' só a sua forma que se acha ali, sôbre o rochedo. Querendo ir mais longe, compreendendo que precisa ousar, e beijar Cléonice viva e autêntica, Lisidor procura alento na natureza: no vento, que também está sendo arrojado mexendo com as árvores; na água, que desrespeita o mármore do lago. Mas êste antropomorfismo não pode auxiliá-lo: a natureza também não está viva, também lhe falta ação. Quando Cléonice está quase a acordar, quando está prestes a reassumir a sua individualidade, a coragem falta ainda mais a Lisidor: então beija a sua sombra. O corpo da mulher que dorme, a sua sombra: é o cêrco, hesitante e medroso, em tôrno da pessoa de Cléonice.

Mas eis que ela acorda: agora está inteira, ativa; onde encontrar coragem para atacá-la, para saltar da forma para o fundo? Lisidor, que já pediu alento à natureza, utiliza-a agora novamente para se animar, para passar à ação. Trava-se entre êle e Cléonice um diálogo especioso, em treze esticomitias de 2 versos, em que o violador tenta deflagrar a excitação erótica que o há de levar ao crime, com referências precisas aos seios de Cléonice, comparados sempre a elementos naturais. Pretende assim encontrar fôrça para atravessar a ponte que lhe permita alcançar e atacar o ser animado. Cléonice, para impedi-lo de consumir o atentado, tenta também introduzir a natureza no circuito, pedindo "às serpentes, aos tigres, aos ursos", que "salvem a sua honra". O socôrro, entretanto, não virá da natureza, mas de Cloridan, que passa, vê a cena e mata Lisidor. A natureza, verdadeiramente, não é antropomórfica: ela não ajudou Lisidor a passar da forma ao fundo, porque também lhe falta, tal como a Cléonice quando dormia, a qualidade que distingue verdadeiramente o homem vivo: a ação.

Ora, Cloridan "hipocondríaco" continua dispondo da ação: a loucura não lhe retirou êsse fator de existência. E no mundo de ação em que continua vivendo, nesse universo dos sêres animados, a loucura é a forma suprema da alteridade, aquela em que o homem compartilha, ao mesmo tempo, da sensação de poder agir como êle e como outro. O louco é, realmente, êle e o outro, sucessiva ou simultâneamente.

Nas comédias, a alteridade atinge-se, como vimos, pelo disfarce, pela troca de crianças no berço, pela confusão entre os gêmeos. Aqui, é a loucura que produz o mesmo efeito. O homem insano é, ao mesmo tempo, o disfarçado, o menino trocado, o gêmeo de alucinante semelhança com seu irmão. Tão alucinante, que é êle mesmo. E o mundo que vê, através da razão embrumada, é um mundo que a cada instante muda de eixo, e, portanto, que a cada momento lhe oferece nova personalidade.

Mais uma vez, tal como nas comédias, a personalidade se desdobra e se multiplica. Mais uma vez, também ela se liquêfaz: Cloridan, sendo êle e o outro, sendo o morto e o vivo, sendo o agente e o paciente, sendo a vítima e o carrasco de Perside, marcha, a pouco e pouco, para um aniquilamento total. Quem pode ser tudo, não é nada; sendo todos, não será ninguém.

A instabilidade vertiginosa das sucessivas encarnações corresponde aqui à febril movimentação das alucinações na cabeça do “hipocondríaco”. Caleidoscópio, onde, a cada movimento da mão, um espelho mostra a imagem de outro, que reflete um terceiro, *ad infinitum*, o cérebro do louco leva-o à assunção de tantas personalidades quantos os movimentos do seu espírito.

Não esqueçamos, porém, que ainda não nos encontramos na negra cripta da tragédia. A personalidade que se desdobrou e simultaneamente se decompôs, pode voltar a integrar-se: tal como nas comédias, o amor fará o milagre. A tragi-comédia (por isso ela não é tragédia), acabará com uma invocação ao Amor, que salvou a unidade do indivíduo, que evitou *in extremis* a sua desintegração:

Qu'amour n'ait point chez vous ni de bandeau ni d'ailes
Que jamais cet enfant ne sorte de vos lits
Et ne blesse vos coeurs qu'avec des traits de lys! (118).

Na tragédia, a solução não seria tão fácil. Por outro lado, deve observar-se que a loucura não constitui, nas tragi-comédias de Rotrou, a única fonte de equívoco em torno da personalidade humana. Em *Don Bernard de Cabrère* não se torna necessário criar uma situação de insânia para definir a ambigüidade total da figura de Don Lope.

Don Lope de Lune, efetivamente, é ao mesmo tempo o herói e o anti-herói: é um Cid de quem, por obra do destino que o persegue, guardamos sobretudo os traços de Matamore. A flutuação da individualidade de Don Lope é curiosamente conseguida, do ponto de vista dramático, através de pequenos expedientes de caráter romanesco, como a carta de assinatura equívoca, ou cuja anfibologia nasce da leitura truncada, em voz alta; ou ainda o quiproquo provocado pela abstração momentânea do Rei. O herói autêntico, o maior general do Reino, ganhador de guerras, salvador do país no campo de batalha, transmuta-se em herói ridículo, graças a êsses processos.

O equívoco, que em *L'Hypocondriaque* desfazia uma personalidade pela loucura, atinge-se aqui pelo ridículo, o que não deixa de

ser igualmente eficaz. A figura de Don Lope, durante tôda a peça, hesita entre dois pólos: o épico e o burlesco. Quando começa a firmar-se no primeiro, quando o seu amigo Don Bernard faz em longas tiradas o *récit* das batalhas em que o herói brilhou, uma situação anfibológica corroi êste retrato, introduz-lhe um elemento que lhe modifica de tal forma o teor que obriga o herói a saltar para o segundo pólo, transformando-se em bufão. Não se pode dizer que haja em Don Lope traços de “quixotismo”, ou que o problema da personagem se possa incluir no capítulo da luta entre o ideal e o real. Don Lope não persegue míticamente um estado ideal de heroísmo. Êle é um herói real. E êsse estado real de herói torna mais perturbadora a situação criada por Rotrou. A personagem, neste vai-vem entre o heróico e o ridículo, acaba por perder a individualidade. Herói no início da peça, consciente do seu valor, Don Lope sabe também, já nesse momento, que deverá combater um destino contrário. Está, entretanto, tão seguro da sua posição, que equipara a sorte inimiga a um adversário que, como os outros, êle vencerá no campo de batalha:

Enfin, cher Lazarille, un plus heureux génie
Nous va de nos destins forcer la tyrannie,
Et ce bras l'aura mise au rang des ennemis
Qu'au joug de cet Etat ses exploits ont soumis (119).

Não conta, porém, com a forma protéica e fugidia do equívoco, que lhe escorrega entre as mãos, escapando ao combate direto. A confiança inicial do herói vai pois, ao longo da peça, ser lentamente desgastada: na ante-penúltima cena, êle abandonará o combate, sem vencer o azar:

O fatale aventure!
De la haine du sort effroyable peinture!
Et leçon importante à ceux qu'il fait puissants,
De se bien soutenir en des pas si glissants!

Desertando, o herói compromete a sua posição. O heroísmo, compreende-se agora, não é uma natureza: situação, êle conquista-se a cada momento, combatendo e vencendo todos os adversários, inclusive o destino contrário. Fugindo à luta, o herói degrada-se e dá aso à pergunta: mereceria êle ser herói? A integridade da personalidade está, pois, definitivamente atingida: mal está o herói quando se começa a perguntar se êle o é.

Vários são os objetivos do equívoco no ataque à personalidade. Aqui não se atinge o plano da deliquescência, como no caso de Aurélie-Sophie-Eroxène. Mas a unidade acha-se igualmente ofendida. Vários são também os seus caminhos: da loucura ao ridículo, a escolha é fácil. Diferentes podem ser também as suas consequências.

Laure Persécutée, de que já analisamos alguns passos, mostra-nos um resultado diferente da ação do equívoco em relação à personalidade. Laure atravessa a peça perseguida pela intolerância do Rei, que recusa intransigentemente o consentimento para seu casamento com Orantée. O Rei calunia-a, quer matá-la, enquanto ela é a Laure que êle imagina. E' a personalidade dessa Laure que êle odeia, uma personalidade que êle próprio criou no seu espírito: mulher aventureira, de caráter leviano, que pretende casar com seu filho por interêsse. As calúnias que inventa traçam um quadro coerente de uma individualidade que, não sendo a verdadeira Laure, é contudo a única que existe na idéia do Rei. E' em tórno desta ambigüidade que de início marcha a ação. Quando encontra Laure em pessoa, o Rei não a reconhece, acha-a gentil e pretende até fazer-lhe a côrte (120). Mas a outra Laure, essa, êle não consentirá que case com Orantée.

Durante tôda a peça, portanto, Laure "existe" sob duas personalidades, a verdadeira e a imaginada pelo Rei. E a felicidade que pretende alcançar casando com Orantée, só poderá ser atingida quando Laure chegar à unidade, por um dos dois caminhos: ou o aniquilamento de uma das individualidades, ou a transcendência da posição ambígua. A segunda via será a seguida nesta tragi-comédia: Laure assumirá uma terceira personalidade.

Paradoxalmente, embora esteja bem segura da sua integridade pessoal, para que o azar deixe de persegui-la é necessário que mude de pele. A metamorfose, aqui, é o passaporte exigido para atingir a felicidade. E Laure transforma-se, no fim da peça: ela será a irmã da Infanta, a moça de estirpe real, que perdera a família. A nova Laure poderá assim casar com Orantée e "honrará o sangue" do Rei que a desdenhava.

Em *Laure Persécutée* o problema fundamental, portanto, é o ajustamento da personalidade da personagem: assistimos, ao longo da peça, a várias tentativas de enfocação de Laure. Quando se encontraram as condições de focagem que lhe convinham, a situação que permitirá um desenlace feliz à tragi-comédia — a experiência terminou. Também aqui, pois, a personalidade é uma situação. No

(120) Ato II, cena 5.

entanto, a sua precariedade levou a outra consequência: Laure parece ter encontrado a felicidade na sua última encarnação. Mas, assim mesmo, uma dúvida fica de pé: será esta realmente a última? Conseguirá ela, jamais, encontrar-se a si mesma?

Essa perplexidade, que nos assalta no fim de *Laure Persécutée*, já surgira, subreptícia ou claramente, no desenlace de outras peças. Nas comédias, envolta nos ouropéis da mais desenvolvida fantasia, ela aflorou apenas à superfície e logo esqueceu e passou. O desdobramento da personalidade pela loucura trouxe-a novamente à tona, de forma perturbadora; a degradação da individualidade do herói pelo ridículo, fez aparecer outra vez a questão. E reunindo agora, neste meio do caminho, todos os elementos do universo equívoco de Rotrou, podemos mesmo passar a outro estágio da pergunta, ainda mais inquietante; conseguirá alguém, jamais, encontrar-se a si próprio?

Qualquer tentativa de resposta, porém, seria prematura, antes de se proceder à análise da ação do equívoco sobre a personalidade nas tragédias de Rotrou. Aqui, possivelmente, não dispondo da liberdade de movimentos que lhe era fornecida pelas estruturas da comédia e da tragi-comédia, o autor percorrerá caminhos diferentes, que levarão a respostas diferentes.

Alguns dos acessórios atrás apontados como auxiliares do equívoco surgem também nas tragédias: encontraremos nelas a personalidade falsamente assumida, a troca de crianças no berço, a magia; encontraremos também a loucura. Sobre todos êstes ingredientes para, porém, um sol negro, que lhes confere um relêvo patético que não tinham antes: assim, por exemplo, a loucura de Cosroés não é a hipocondria de Cloridan. Pode ser significativa a escolha da loucura como elemento de base da intriga, na primeira obra de Rotrou e na última das suas tragédias. Pode sê-lo, também, a diferença de tratamento do conceito, nas duas peças.

Com efeito, à medida que avançamos na análise das peças de Rotrou, verificamos que a sua utilização dramática varia e confirmamos que a insistência no equívoco, principalmente na anfibologia em torno da personalidade, constitui uma verdadeira obsessão. Nas comédias, o *parti pris* do autor poderia ainda passar, como assinalamos, por uma adesão, talvez demasiado pronta mas explicável, aos truques, aos vícios do gênero na sua época. Para a tragi-comédia, tal como Lanson acentua, achava-se também em moda, na altura, uma estrutura romanesca onde a inserção dos conflitos do nosso autor poderia ser compreendida como uma simples aceitação dos gostos do público. Em relação à tragédia, começamos a ver que a escolha de

conflitos centrados em tórno de individualidades ambíguas não provém apenas de um influxo público-autor, mas de um sentimento ancorado no espírito do próprio dramaturgo. Com efeito, será difícil dizer que a ambigüidade seja o *leit motiv* da tragédia contemporânea de Rotrou. Encontramo-la, mas apenas como elemento accidental, por exemplo em Corneille (121), na *Mariamne* e na *Mort de Chrispe* de Tristan L'Hermite, ou em Scudéry. Em nenhum dêstes autores, porém, vemos a aplicação prazerosa do processo, o deleite na escolha, como em Rotrou. Esse deleite pode começar pela seleção da personagem principal. A primeira tragédia de Rotrou, *Hercule Mourant*, já revela na escolha do herói a tendência do autor. Hércules é uma figura ambígua por excelência. Nascido de uma situação ambígua — como já tivemos ocasião de acentuar, o disfarce de Júpiter para conquistar Alcmena, mãe de Hércules, é o elemento que permite rir das desventuras de Alcmena e de Anfitrião — êle atravessa a vida hesitante entre a divindade e a humanidade, trazendo na sua condição de semi-deus a prova da ambigüidade fundamental da sua condição. Filho de um deus, vivendo num mundo de homens, tudo quanto faz peca por excesso ou por falta. As proezas que praticou são grandes demais para um ser dêste mundo, e colocam-no fora do circuito da humanidade: vistas, porém, à luz das possibilidades divinas, elas não bastam para lhe dar um lugar no O'impo. E' pois êste herói, nem homem nem deus, buscando uma definição que só a morte lhe dará, que Rotrou escolhe para a sua primeira tragédia. Apanha-o no fim da vida, quando, tendo realizado trabalhos sôbre-humanos, e tendo vivido uma situação infra-humana (em relação à sua condição viril) em que se vestira de mulher para fiar aos pés de Onfale, se acha confinado numa atmosfera de conquistas domésticas. O velho lobo transforma-se em cordeiro para conquistar Iole, filha de Eurito, rei da Echália, que êle mata-ra. Apóia a cabeça nos seus joelhos (122), reconhece que foi “un peu cruel” matando-lhe o pai, provoca os ciúmes de Déjanire e compraz-se num ambiente de serralho. Êste Hércules fala uma linguagem galante, em que se despersonaliza, referindo-se a si mesmo como se se tratasse de outro indivíduo:

Cruelle! Hercule ici réclame ton pouvoir
Et tes yeux inhumains dédaignent de le voir
... Hercule s'instruira de l'usage des larmes

(121) Referimo-nos, é claro, à tragédia. Nas comédias de Corneille e nas tragi-comédias de Tristan, o processo é largamente empregado.

(122) “Hercule appuyé sur les genoux d'Iole qui travaille en tapisserie” (indicação cênica, ato I, cena 3).

Hercule en même temps saura vivre et mourir
Et s'oubliera soi-même afin de t'acquérir (123).

Enquanto assim se insere no contexto cortês do amor-renúncia, não se esquece de repetir que é deus:

Tu seras plus contente étant plus amoureuse.
Quoi! possédant Hercule, Iole est malheureuse!
Et, tenant dans ma couche un légitime lieu,
Elle regrettera d'être fille d'un dieu! (124).

Hesitante entre a condição de homem que quer conquistar uma mulher com os instrumentos do arsenal erótico que a literatura e o teatro da época forneciam — a galanteria, a renúncia a si mesmo, as lágrimas — e a de um deus, que apela para Júpiter, seu pai, Hércules está desde o princípio da tragédia configurado como o herói ambíguo do tipo preferido por Rotrou. Nas primeiras cenas, Hércules parece integrado exclusivamente na sua condição humana. De tal forma assim é, que o semi-deus age como o homem duplo da galanteria típica, que promete a Déjanire fidelidade (125), para logo a seguir ser apanhado por esta num típico e burguês flagrante delito, aos pés de Iole (126).

A oscilação entre estes dois pólos termina no fim do 1.º ato, quando Hércules, cansado de fingir, confessa a Déjanire que ama Iole:

Adieu, plains-toi, jalouse, et de cette aventure
Accuse, si tu veux, le ciel et la nature;
Appelle lâcheté, faiblesse, trahison,
L'agréable tourment qui trouble ma raison;
Je suis traître, volage, inconstant, infidèle,
Je suis ce qu'il te plaît, mas j'aime cette belle.

e termina, numa definição ambígua, que não atinge a sua personalidade, pois é pura galanteria:

Hercule est glorieux de sa captivité
Et sous de si beaux fers il hait sa liberté (127).

Hércules parece, pois, ter escolhido a condição humana. Não se aceite entretanto com tanta rapidez essa definição, que colocaria

(123) Ato I, cena 3.

(124) *Id.*, *Ibid.*

(125) Ato I, cena 2.

(126) Ato I, cena 4.

(127) *Id.*, *Ibid.*

a tragédia no plano do drama, fazendo-a girar em vo'ta de um puro confito de amor e ciúme, e retiraria a personagem do nível em que interessa às nossas cogitações. Déjanire, logo no 2.º ato, introduz no circuito elementos que, não só colocarão a intriga num plano trágico, como voltarão a dar ao herói a coloração ambígua que o autor deseja: querendo recobrar o amor de Hércules, Déjanire segue o conselho enganador de Nessus, e mergulha no sangue dêste inimigo de Hércules a túnica que êle deve envergar por ocasião do sacrifício aos deuses. A mitologia conta-nos o resultado dêste ardil de amor: a túnica do centauro levará Hércules à morte horrível dos queimados vivos.

Rotrou põe em cena, no princípio do 3.º ato, a cerimônia, no templo, em que Hércules enverga a túnica. O herói, que parecia ter alcançado uma unidade de personalidade humana, começa o sacrifício por uma manifestação de presunção e auto-suficiência (... “comme en tout le monde Hercule est révére / Où même des vaincus mon nom est adoré” (128). Philoctète, que o acompanha, deseja-lhe nova tarefa sôbre-humana, a de governar o mundo:

... que la terre, en vous comprenant tous ses rois,
D'un zèle général se range sous vos lois.

Hércules começa então uma prece, à altura dos seus méritos (“Séante dans ma bouche et digne de mon père”), que é uma invocação sentida e funda aos deuses. O herói, neste ponto da sua vida, terminados todos os conflitos, deseja apenas que haja no mundo equilíbrio e constância. O semi-deus, que fôra simultâneamente, durante tôda a vida, o fanfarrão gratuito e o nobre “redresseur de torts”, pede a Júpiter um futuro de paz e de unidade para o universo:

Que ce globe azuré soit constant en son cours,
Qu'à jamais le soleil y divise les jours,
Que d'un ordre eternal sa soeur brillante et pure
Aux heures de la nuit éclaire la nature;
Que la terre donnée en partage aux humains
Ne soit jamais ingrate au travail de leurs mains;
Que le fer désormais ne serve plus au monde
Qu'à couper de Cérès la chevelure blonde;
Qu'une eternelle paix règne entre les mortels
Qu'on ne verse du sang que dessus les autels;
Que la mer soit sans flots, que jamais vent n'excite

Contre l'art des nochers le courroux d'Amphitrite,
Et que le foudre enfin demeure après mes faits
Dans les mains de mon père un inutile faix (129).

Mas o céu recusa ao ser de duas faces, ao homem que queria ser deus e ao deus que queria ser homem, ao indivíduo símbolo da inconstância, gerado no equívoco, a unidade, a constância, a ordem eterna, que ê'e solicitava para o mundo. E a resposta dos deuses a esta invocação a Júpiter, é rápida e brutal: à prece, pedindo uma primavera idílica para o mundo, segue-se, sem solução de continuidade, o acesso provocado pela túnica de Nessus:

Mais quelle prompte flamme en mes veines s'allume?
Quelle soudaine ardeur jusqu'aux os me consume?
Quel poison communique à ce linge fatal
La vertu qui me brûle? O tourment sans égal!

E é na verdade um tormento inaudito o que Hércules vai sofrer: tormento, ao mesmo tempo, de deus e de homem. Hércules vai sentir, na sua carne de homem, sofrimentos de deus. Também na dor êle será herói simultâneamente acima e abaixo da sua condição. Lamenta-se como ser humano, padece como ser humano, protesta como ser humano, contra um tormento visívelmente destinado a sêres de outra escala, de nível divino.

O fogo inconstante que o devora, as chamas instáveis que o consomem são, na sua inconstância e na sua instabilidade, o único suplício à altura do herói volúvel e vário. Contra êes pode existir apenas um antídoto, também inconstante e instável, a água, a que Hércules ainda tenta recorrer. Mas logo ela se revela inútil: o fogo é mais forte e consumirá o herói.

Antes disso, porém, êle vai pedir a Júpiter seu pai que o auxilie a morrer. Fá-lo como homem, procura nesta prece final, nesta hora da verdade, libertar-se do halo de divindade com o qual, de bom grado, amiúde cingia a cabeça. E' apenas um ser humano que sofre e pede à morte que o liberte (130). Mas, quando esta libertação chega, não é o lado humano da personalidade de Hércules que vai prevalecer. Vemo-lo descer do céu, na última cena, já "admitido na celeste côrte", pedindo à mãe, a Iole, a Arcas, a Luscinde, a Philoctète, que o vêem flutuar nas nuvens, que lhe levantem altares no lugar onde sofreu, para conservar a memória "de la mort qui m'a fait un dieu" (131).

(129) *Id.*, *Ibid.*

(130) Ato IV, cena 1 (final) v. 971/998.

(131) Ato V, última cena, v. 1465.

As suas últimas palavras são a constatação da derradeira metamorfose. Hércules, pelo sofrimento, encontrou finalmente a sua personalidade; os deuses que se compraziam no equívoco, acabaram por escolher o herói anfibológico como um dos seus.

*

Antigone, a segunda das suas tragédias, oferece a Rotrou a possibilidade de apresentação de um esquema de metamorfose e, sobretudo, de uma estrutura típica e completa de luta pela unidade da personalidade.

A maldição dos deuses que pesa sobre Antigone e seus irmãos é prolongamento do castigo infligido a Édipo pelos equívocos fatais que cometeu. Antigone, Polynice e Eteocle expiam o engano de seu pai. A geração arrasta para o turbilhão da tragédia os que dela se aproximam: Hémon e Argie serão sacrificados só por amarem Antigone e Polynice.

A ira dos deuses é pois um castigo que atinge toda uma família; os equívocos provocados, os problemas de personalidade levantados, serão também de ordem familiar.

Como acontecerá noutras tragédias de Rotrou de forma mais nítida e marcada, notadamente em *Cosroès*, em *Venceslas*, em *Iphigénie en Aulide*, também aqui um pai pergunta a si mesmo que personalidade escolher, a de pai ou a de rei. Créon precisa castigar a desobediência de Antigone, que deu sepultura a Polynice. Mas como fazê-lo, arriscando-se a perder seu filho Hémon, que a ama?

... il importe au soutien de ma gloire
Que de ce châtement je laisse la mémoire;
Mon règne naît encore, et cette impunité
Porterait conséquence à mon autorité;
Quels mutins sous mes lois se laisseront réduire,
Si les miens les premiers tâchent de les détruire,
Et si qui contrevient à ce que je défends
Trouve des partisans en mes propres enfants? (132).

Créon escolhe ser pai e ordena a execução da rebelde, a'cancando assim uma unidade, uma segurança individual que, pensa êle, nada, nem ninguém, conseguirão abalar. Nada, nem ninguém? Logo na cena seguinte o oráculo, pela voz de Tirésias, lhe prediz:

La mort de votre fils, ce prince aimé de tous
Sera le premier fléau qui tombera sur vous

(...) Un bras victorieux, que votre crime attire
Vous va bientôt ravir et la vie et l'empire ... (133).

Apressadamente, Créon quer voltar atrás, abandonando a integridade do trono e regressando à ambigüidade de pai e rei: perdoa a Antigone, manda libertar Argie. Mas a filha de Édipo já está morta e Hémon suicida-se, numa cena shakespeariana, caindo sobre o corpo da mulher que ama, e recordando, nas últimas palavras que pronuncia, que entre os dois houve apenas um comércio espiritual:

Allons, unis d'esprit, sans commerce de corps,
Achever notre hymen en l'empire des morts.

Procura assim o filho de Créon libertar-se, e a Antigone, da maldição familiar, transferindo para outro plano a nova geração que pretende fundar.

Créon representa, pois, entre outros aspectos, uma tentativa falhada de resolver o binômio pai-rei, semelhante à de Vences'as, de Siroès e de Agamenon.

O problema dos dois irmãos inimigos, de Polynice e Eteocle, é também idêntico ao que encontraremos em *Venceslas*. Polynice, como Ladislav, é o irmão ativo, que não pode sofrer a seu lado a presença do Outro, representado por Eteocle. Herói em busca de um ideal de virilidade e coragem tenta eliminar a outra parte de si mesmo, que considera frouxa e covarde. Nas ofensas que dirige a Eteocle, procurando forçá-lo a combater, é a palavra *lâche* a que repete com mais ênfase. Vem depois a ofensa *traître*. Mas Eteocle traiu o que? Para Polynice, êle é culpado de traição a um ideal de unidade: sendo seu irmão, êle é Eteocle e Polynice, e só por esta posição já está traindo a integridade da sua personalidade. Polynice resolve pois eliminar a metade de si mesmo que considera covarde e traidora, tentando assim realizar-se na unidade:

Ou sa vie ou la mienne, importunes sangsues
Doivent crever du sang dont elles sont repues (134).

A morte do irmão e a sua própria integram-no numa atmosfera de patético total, em que a figura se afasta de Ladislav. Mas a tentativa de alcançar a unidade pela eliminação da outra metade é igualmente vã nos dois casos.

Também Antigone tem por verdadeiro o pressuposto de Polynice quanto à unidade na dualidade. Mas prediz o molôgro da ten-

(133) Ato V, cena 5.

(134) Ato I, cena 6.

tativa do irmão, precisamente porque, para ela, os dois já sendo um, a ablação de uma das metades será infa'ivelmente morte, não vida, será inexoravelmente fragmentação, não integração:

Vois que, le fer en main, un frère attend son frère.
Cruel, hé! quel effet prétend votre courroux?
Duquel que le sang coule, il coulera de vous!
L'un ne le peut verser sans la perte de l'autre,
En répandant le sien, vous répandrez le vôtre;
Il ne diffère point, ce n'est qu'un même sang,
Que vous avez puisé dedans un même flanc (135).

Esfôrço inútil, pois, o de Polynice. Suprimindo a outra metade do eu, conseguiu apenas suprimir-se a si próprio.

Isménie e Antigone formam o par simétrico ao de Polynice e Eteocle, mas com sinal contrário. Ambas as cabeças de grupo perseguem um ideal de individualidade absoluta: Polynice pela eliminação do Outro, Antigone pela complementação.

Também Isménie é outra Antigone, débil onde a irmã é forte, p'ácida onde ela é vibrante. Antigone quer experimentar a integração, transfundindo-lhe o ânimo que Isménie não possui. A experiência parece dar resultado: Isménie ainda tenta atingir o nível de Antigone, assumindo responsabilidades, tentando atrair para a sua metade parte da cólera de Créon.

Mas a obsessão de absoluto por parte de Antigone é grande demais para admitir partilhas. Quando Isménie se acusa, repetindo perante Créon que foi ela quem começou o trabalho de enterrar os restos de Polynice, quando a unidade está a caminho, quando já se pode admitir que as duas, “geradas no mesmo flanco”, marcharão unidas para a morte, quando o milagre da integração dos irmãos parece prestes a receber uma solução única no teatro de Rotrou, Antigone quebra a ponte e explode:

J'ai seule aimé mon frère, il n'appelle que moi
(...) Non, non, ne prenez part à rien qui m'appartienne
L'ouvrage fut tout mien, la mort est toute mienne (136).

Reivindicando assim, só para o seu hemisfério, o amor do irmão e a morte próxima, gloriosa e rebelde, Antigone corta de uma vez a possibilidade de integração. Não será ainda aqui que as duas metades se complementarão.

*

(135) Ato II, cena 2.

(136) Ato IV, cena 4.

Inseridos num conflito totalmente diferente, encontraremos também em *Crisante*, a tragédia seguinte, alguns dos problemas do universo anfibológico tão caros a Rotrou. Noutras tragédias, personagens enredadas num novêlo de equívocos procuram utilizá-los para atingir a personalidade unida, a metamorfose que os tornará inteiros. Em *Crisante* vamos encontrar uma mulher que recusa, acima de tudo, pactuar com a ambigüidade. O conflito em que se baseia a intriga afasta-se de tudo quanto até agora vimos: o rei Antioche foge à invasão do seu país pelos romanos, e deixa Crisante, sua jovem espôsa, cativa do invasor. Um oficial do exército romano apaixonou-se pela rainha, tenta conquistá-la, é repellido, e não podendo resistir à paixão “impura”, à “l'impudique ardeur” que o animam, toma-a pela força e atenta contra a sua honra. Crisante sente que esta nódoa a sujará para sempre. Devolvida a seu marido, confessalhe a violência de que foi alvo, mas não se espanta quando Antioche a rechaça. Daí em diante, Crisante sente que já não é uma mulher única: passa a ser duas, a Crisante pura, que ela tem consciência de sempre ter sido, e a Crisante maculada, que vive no espírito dos outros. Começa então, e vai durar três atos, a odisséia da mulher que, sabendo que é uma só, procura desfazer a dualidade, eliminando a Outra da idéia do marido e do mundo. Conhecendo a força da mancha que a atingiu, pensa que só o sangue poderá lavá-la. Procura então o general romano, consegue que êle lhe faça justiça, obtém a cabeça do culpado e lança-a aos pés de Antioche. Julga, assim, ter apagado a mácula e reencontrado a unidade na sua individualidade primeira. Mas verifica, então, pela reação do marido, que o sangue não poderá limpá-la totalmente e que nada conseguirá fazê-la voltar ao que era.

Foi inútil o longo caminho em que procurou reencontrar-se. Por mais que faça, o destino marcou-a para sempre. Então, a consciência da própria dignidade, o cansaço da luta, levam-na a suicidar-se.

Conflito diferente, a luta de Crisante oferece um ponto de contacto com a de Antigone: ambas procuram um absoluto de pureza por uma via de intransigente orgulho. Com efeito, não é o amor a Antioche que leva Crisante a procurar desfazer a anfibologia criada em torno da sua pessoa. E' a soberba de se saber íntegra, de ser a única a saber que é pura. O ódio que vota ao violador, a vingança inexorável que persegue, são formas de valorização pessoal, que a ajudarão a manter vivo êsse orgulho. E quando vê que não conseguirá dissipar a dúvida que paira em torno da sua integridade, a soberba aponta-lhe a morte como única saída.

O problema do oficial romano também merece algumas palavras dentro deste estudo. Rotrou não apresenta Cassie como o sedutor puro, talhado numa peça só. O oficial é uma figura ambígua, que simultaneamente quer e não quer atentar contra a honra de Crisante, que vemos hesitante na cena, procurando animar-se para cometer o atentado (137). Ele é assaltado pela paixão “impura e impúdica” sentimento brutal de que fala o seu amigo e confidente Cléodore:

Entre les passions que produisit la nature
Pour se former des dieux, on prend la plus impure.
Une impudique ardeur, une brutalité
Est cet amour qu'on nomme une divinité (138).

Trava-se no seu espírito uma luta entre a força dos instintos e a razão:

... porté que je suis d'une aveugle fureur,
Je déteste, condamne et connais mon erreur.
Je combats sans effet une ardeur de la sorte;
Ma raison me convainc, mais ma fureur m'emporte (139).

A honra de Roma e do Estado que ele serve nada poderão contra a violência da paixão:

Qu'aucune cruauté n'écale mon supplice.
Que j'offense l'État et que Rome périclite,
Je suivrai mon dessein: Crisante a des attraits
Plus forts que tous respects et que tous intérêts;
Sa beauté couvrira quelque tort qu'on m'impute;
Et tomber de son sein est une belle chute (140).

Os instintos, vencendo, fazem prevalecer a parte brutal da sua personalidade, a que o levará ao crime e ao remorso na hora da morte:

Êtes-vous satisfaits? O dieux! soyez témoins
Que ce coup est celui que je ressens le moins;
Et qu'en rendant l'esprit, ma plus sensible peine
Est d'avoir dérogé de la vertu romaine
Et de quitter le monde indigne de ce nom
Qui s'est par mes aïeux acquis tant de renom (...) (141).

(137) Cf. a análise do seu problema, como criminoso, no excelente artigo de Jacques Morel, *Les criminels de Rotrou en face de leurs actes*, Paris, C. N. R. S., 1962.

(138) Ato I, cena 2.

(139) Ato I, cena 2.

(140) *Id.*, *Ibid.*

(141) Ato III, cena 6.

Acabrunhado de remorsos, sentindo-se indigno de ser romano, Cassie coloca-se, na hora da morte, numa esfera de problemas que confirma a ambigüidade da sua figura.

*

Em *Iphigénie en Aulide* a predileção do autor pela anfibologia é marcada, desde logo, pela escolha da heroína e do assunto. Iphigénie é, em si mesma e na situação a que a sorte a conduz, o tipo perfeito da heroína ambígua.

Donzela, vivendo em casa de seus pais um destino de menina, é arrancada súbitamente à atmosfera quotidiana e despreocupada dos jogos com os irmãos menores, com Electra e com Orestes, para ser lançada, assim indefesa, no poço da tragédia.

Um ardil, soprado aos ouvidos de Agamenon pelo destino patético, retira-a de Argos, da casa paterna, e trá-la para Aulide: a promessa do casamento com Achilles. No porto onde se acham concentradas as tropas gregas que vão marchar contra Tróia, espera-a, não o amor que falsamente a atraiu, mas a morte, preparada pelo próprio pai, no altar de sacrifício.

O problema de Agamenon, ao longo da peça, é semelhante ao de Créon, ao de Venceslas e ao de Syroès: a luta entre a força dos laços familiares e as exigências de uma posição pública. *No hay ser padre siendo rey*: Agamenon resolve o dilema pegando-lhe pela ponta oposta à de Venceslas e de Syroès. No conflito entre o amor paterno e o dever cívico, êle escolhe o segundo, sufocando o primeiro no seu coração.

As recriminações contra a falsa honra que o destino lhe atribui fazendo-o sacrificar a filha,

Hélas! que le plus vain regarde sans envie
Cet honneur si fatal au repos de ma vie
Puisque le ciel m'oblige à payer de mon sang
L'importune splendeur de ce funeste rang ... (142).

a censura que Menelas lhe dirige, perante a irresolução que demonstra,

Tel qu'on voit de la mer le flux et le reflux
Vous voulez, en même heure, et puis ne voulez plus ... (143).

tudo isso prova que a decisão não foi fácil.

(142) Ato I, cena 5.

(143) Ato II, cena 2.

Mas, considerando que “tel est l’ordre fatal des affaires humaines/Que les plus grands honneurs sont les plus grandes peines”, aceita a decisão do oráculo e, como homem público, a sua palavra não voltará atrás. A personalidade dupla de Agamenon, rei ou pai, define-se, pois, pela escolha da coisa pública.

Já em relação a Iphigénie, de início, não há a menor dubiedade. Quando chega a Aulis, a única transformação que o seu espírito e o seu corpo admitem e desejam é a que, de menina, a fará mulher. E ainda não se trata de uma transformação, mas de uma evolução receosa:

(...) si je l’ose dire, un secret mouvement
Me fait de cet hymen craindre l’événement (144).

Neste universo róseo de menina e moça, a personalidade de Iphigénie é uma e equilibrada. Mas os desígnios dos deuses, que a haviam escolhido entre tôdas as donzelas da Grécia para um caminho excepcional, irão mudar êste panorama. No fim da estrada de Argos a Aulis, em lugar do altar do casamento, outra ara aguarda Iphigénie: a do sacrifício. Perante a grandeza dessa missão, a jovem, num momento, perde as ilusões da idade e torna-se adulta. E é já como mulher que recusa a oferta de defesa de Aquiles, aceitando os desígnios do céu, que assim a transforma na salvadora da Grécia (145).

Ce n’est pas trop payer un renom immortel ...
(...) Je mourrai d’une mort plus belle que la vie ... (146).

Está preparada assim a via para a metamorfose que a atingirá, no desenlace.

O desenlace das três Iphigénie, de Racine, Eurípedes e Rotrou, auxilia-nos a compreender melhor a posição do nosso autor perante essa metamorfose. Em Racine, o problema da mutação da personalidade no final, nem é aflorado, porque Iphigénie é substituída no altar do sacrifício por Eriphile. Fica viva, portanto, “chorando a sua inimiga”, e pronta para continuar a amar Achilles. A dura experiência em frente da morte, o minuto de verdade que passou no altar do sacrifício, serviram apenas para completar a evolução que

(144) Ato III, cena 1.

(145) Esta transformação brusca da donzela em heroína pode levar a pensar que a Iphigénie de Rotrou tem muito de Jeanne d’Arc. A aproximação, porém, perde parte do seu valor quando observamos que, em relação a êste aspecto, o quadro da evolução da Iphigénie de Eurípedes é exatamente o mesmo.

(146) Ato IV, cena 5.

já se vinha processando, como vimos, da menina em mulher. Como Racine focalizou o seu assunto em torno do amor, a questão da mutação final nem se apresenta.

Já em Eurípedes e Rotrou as semelhanças são flagrantes. Em ambos os autores, Iphigénie vai até ao altar e, no momento do sacrifício, desaparece e é substituída por uma côrça. Nas duas tragédias, Iphigénie marcha de cabeça erguida para o holocausto, orgulhosa, como mais tarde será Genest, por ter recaído nela a escolha dos deuses. E' curioso observar que existe nesta Iphigénie pagã de Rotrou uma capacidade de dedicação ainda maior do que a do cristão Genest. Iphigénie avança para o altar consciente, ao mesmo tempo, da injustiça do destino que a espera e do valor da oferta que vai ser feita a Diana: graças à sua morte sôbre a ara, a Grécia, a liberdade dos gregos, serão salvas:

Ne m'ôtez point l'honneur de mourir avec gloire
Et d'en laisser aux grecs une heureuse mémoire (147).

Esta é também a posição de Iphigénie em Eurípedes:

“Je donne mon corps à la Grèce. Sacrifiez Iphigénie, allez détruire Troie! Voilà les monuments que je léguerai à la longue mémoire des siècles; ce sont là mes enfants, mes hyménées, ma gloire! Au Barbare le grec doit commander — non point, ô mère, au Grec le Barbare! À lui sied l'esclavage — au Grec la liberté! (148).

A hora do sacrifício marca, porém, uma diferença fundamental entre os dois autores. Em Eurípedes, o mensageiro vem contar a Clytemnestre a cerimônia: quando o sacrificador já tateava o tempo pescoço da vítima para nêle enterrar o gládio, súbitamente, abriu-se um abismo no solo onde desaparece a virgem. Em seu lugar — prossegue — surgiu uma côrça estendida por terra, ainda palpitante. Desta substituição miraculosa todos concluem que os deuses, querendo proteger Iphigénie, a levaram para as suas moradas. Ela ressurgiu — garante o mensageiro (“Ce même jour a vu ta fille morte et l'a revue vivante”). Mas Clytemnestre duvida da ressurreição (“O mon enfant! Quelque dieu t'a-t-il vraiment ravie! De quel nom t'appeler? Et comment ne pas dire que ce sont là de chimériques consolations pour apaiser le deuil de mon coeur douloureux?”) (149).

(147) Ato IV, 5.

(148) *Iphigénie à Aulis*, trad. Henri Berguin e Georges Duclos, Paris, Garnier-Flammarion, 1965

(149) O sacrifício de Iphigénie na tragédia da tetralogia de Hauptmann apresenta ainda outra diferença, que o torna mais patético: Agamenon executa a côrça, convencido de que sacrificou a filha.

A dúvida da mãe é imprescindível para a ligação desta tragédia com Iphigénie en Tauride, dentro do ciclo euripédiano. E' necessário que se ignore exatamente o destino de Iphigénie, pois Oreste, seu irmão, deverá julgá-la morta e encontrá-la, por acaso, mais tarde, em Tauride quando, levado apenas pela mão do destino, tenta expiar a morte de Clytemnestre.

Em Rotrou não há dúvida quanto ao destino de Iphigénie. Quando todos os preparativos estão prontos para o holocausto, Diana aparece sôbre a nuvem, envolta em claridade (“... mais quelle inopinée et soudaine clarté / De ces épais rameaux perce l'obscurité?” exclama Aquiles) e anuncia que vai levar Iphigénie para Tauride, onde será sacerdotisa do seu tempo:

Je la veux pour prêtresse et non pas pour victime,
Et l'ai déjà rendue aux rives de Tauris (150).

A metamorfose da heroína, portanto, é completa e indubitável em Rotrou. E, tal como em *Hercule Mourant*, e em *Saint Genest*, a escolhida dos deuses deve prestar provas. Não basta a graça, é necessária a prece. A representação do martírio de Adrien, o “fingimento”, será a raiz do período probatório para Genest. Ele é, como veremos, expressamente comparado à oração. Para Hércules moribundo, o sofrimento ante-mortem provocado pela túnica ambígua será aceite como prece.

Para Iphigénie, a prova será o sofrimento da que, tendo sido trazida para a morte por engano, aceitou a vontade dos deuses e se lhe submeteu, compreendendo que devia transfigurar o sacrifício sem sentido, que era dor, no sacrifício pela Grécia, pela sua estirpe, pela liberdade dos seus, que passou a ser alegria. Diana, portanto, não consente que Iphigénie seja vítima: transforma-a em sua sacerdotisa e assim o anuncia públicamente, do alto da sua nuvem de “pièce à machines”. Um dia bastou para converter Iphigénie de donzela em mulher, de vítima predestinada pela deusa em sacerdotisa dessa deusa, de paciente em agente. A metamorfose da personagem foi total: Iphigénie que entrou na cena menina, pela mão de sua mãe, sai do palco heroína da Grécia e sacerdotisa de Diana, nos braços da deusa (151).

(150) Ato V, cena 3.

(151) Esta transformação é também acentuada na tragédia de Hauptmann, onde Iphigénie exclama, na sua última réplica:

(...) *Niemand wähne/iche hätte mich nicht selber dargebracht/dem Vaterland mit ruhigem Entschluss/Wer etwa meint, ich sei ein halbes Kind, der wisse, dass ein Kind gleichwie im Blitz/die längste Lebensbahn durchlaufen kann,/wenn es der harte Spruch der Moiren will./(...)* Von nun

*

A ambigüidade entre o humano e o divino, que já vimos configurada no palco da mitologia pagã em *Hercule Mourant* e de certa maneira em *Iphigénie en Aulide*, vai surgir-nos num contexto de mitologia cristã em *Le véritable Saint Genest*, a mais significativa das tragédias de Rotrou, quanto ao problema de que estamos tratando.

Genest é um ator famoso que, ao representar perante o Imperador Dioclétien o martírio de Adrien, se deixa súbitamente atingir pela graça divina, transmitida pela personagem que representa, e se converte ao cristianismo. Há alguns pontos de contacto entre a metamorfose de Genest e a de Hercule. O primeiro, consiste no carácter involuntário da transformação, realizada à revelia das duas figuras. Tanto o cristão como o pagão foram cooptados pela divindade, que os escolheu para ingressar no seu grêmio. Mas enquanto Hercule, por ser filho de um deus e ter praticado tarefas sôbre-humanas, já deixava antever a escôlha de que seria alvo, Genest atravessou a vida sem nada ter realizado que o apontasse para a metamorfose. Esta processa-se súbitamente, de uma forma fulminante. E um dos elementos que torna *Saint Genest*, ao lado de *Polyeucte*, a tragédia do século XVII onde o cristianismo surge representado de maneira mais convincente, é talvez precisamente esta súbita revelação da verdade divina que atinge a personagem, esta luz que vem do alto e de repente a ilumina. Revelação e iluminação: estas duas formas da terminologia religiosa (neste caso, cristã) vão nos auxiliar a compreender a transformação de Genest. Do ponto de vista que nos interessa, êste aspecto é importante porque, nas trinta e cinco peças de teatro de Rotrou que temos estado analisando, a mutação de Genest é a única que, atingindo o cerne do indivíduo, é representada na cena.

Quando Genest chega com a sua companhia teatral à côrte de Dioclétien e é convidado a abrilhantar as festas do casamento da fi-

*an bin ich weder Kind noch Greis,/noch Mensch noch Gott: ein Nichts,
sosehr sie mich,/ gewaltsam marternd, auch lebendiglügen.*

(...) Que ninguém creia

Que não me ofertei, eu própria, à pátria, com decisão refletida.

Quem porventura pense que eu não seja senão meio criança

que saiba que uma criança, como num relâmpago, pode percorrer a mais longa via da vida, se assim o quiser a sentença dura das moiras.

(...) Daqui por diante não serei nem criança nem anciã,

nem ser humano, nem Deus: um Nada, por mais que, martirizando-me à fôrça, queiram mentir-me viva.

(trad. Prof. Erwin Theodor Rosenthal)

lha do Imperador com Maximin, o ator integra-se num contexto pessoal e ideológico coerente: diretor de companhia, considerado o maior ator do Império, a sua posição religiosa é a oficial. Solicitado a representar na cena uma das suas coroas de glória, o martírio de Adrien, onde, como diz Valérie, filha do Imperador, êle finge o zêlo e a alegria do cristão, “quand, le voyant marcher du baptême au trépas / Il semble que les feux soient des fleurs sous tes pas” (152), Genest acede ao pedido e afirma:

... la mort d'Adrien, l'un de ces obstinés
Par les derniers arrêts naguère condamnés
Vous sera figurée avec un art extrême
Et si peu différent de la vérité même ... (153).

O cristão mártir, para êle, não passa, por enquanto, de um desses obstinados que pretendem professar uma religião diferente da oficial. Representará portanto de bom grado o seu martírio. Por outro lado, a sua concepção das relações, no plano estético, entre a verdade e a ficção, é a do mais simples realismo: trata-se de reproduzir, com a maior exatidão possível, o martírio de Adrien, de representá-lo com arte que pouco difira da realidade. Êste realismo, assim neutro e frio, confinado numa representação imparcial do facto, sem qualquer propósito ético — que, dado o assunto, se poderia esperar — vai pois, paradoxalmente, ser o quadro onde se processará a transfiguração. A realidade, a simples e objetiva realidade, fingida e sem deformação, dará maior realce à força da revelação divina.

Personalidade íntegra, coerente na aceitação do paganismo, adepto de uma teoria em que a arte é puro fingimento, Genest vai ser submetido a um tratamento que o atingirá precisamente na sua coesão interna e na concepção artística que defende.

Para que a ambigüidade entre a realidade e o fingimento seja mais perturbadora, o autor inventa um ponto de contacto (154): o general Maximin, que assiste à peça e cujo casamento se celebra, será representado na cena, pois foi êle quem condenou Adrien ao martírio. Êle será para os espectadores, durante tôda a peça dentro da peça (isto é, ao longo de quase três atos), a prova visível de

(152) Ato I, cena 5.

(153) *Id.*, *Ibid.*

(154) Que não figura na peça de Lope de Vega *Lo fingido verdadero* (*El mejor representante, o vida, muerte y martirio de San Gines*) em que, segundo a descoberta de Léonce Person, o nosso autor se inspirou.

que o que se está apresentando é o fingimento de uma realidade vivida, de que êle foi protagonista (155).

No início do 2.^o ato vamos encontrar Genest em pleno trabalho de “metteur-en-scène”: dá ordens ao cenógrafo, para que o cenário se situe num plano bem perto da natureza, que deve imitar em tudo, dirige e orienta o ensaio da atriz Marcelle. Quando, sozinho, parece entregue a êste trabalho de rotina, integrado totalmente na sua personalidade de fingidor, o dedo de Deus toca-o de leve, dá-lhe a entender que êle é um dos seus eleitos, que doravante não será mais Genest, ator ambulante, fingindo o martírio de Adrien, mas o escolhido para acompanhar, no caminho do sacrifício, o mártir cujos sofrimentos imitava. Genest é assaltado pela revelação: o dramaturgo não fornecera uma situação, uma réplica, um gesto, que pudessem ser tomados como preparação psicológica para a metamorfose que a iluminação anuncia. Êle quer ainda resistir, refugiando-se no lema que sempre orientou a sua carreira artística: a arte é apenas imitação, nada mais que imitação, será tanto mais perfeita quanto melhor fingir a vida, mas não pode pretender ser a própria vida. Em teatro, exclama Genest, com o ar de quem se agarra a uma certeza, *il s'agit d'imiter et non de devenir* (156). Mas os desígnios da divindade perturbam o esquema mental de Genest. Uma voz desce do céu para lhe responder:

Tu n'imiteras point en vain (157).

Nesta assimilação da imitação à prece vai um dos segredos da sua cooptação para o reino dos céus. Não rogarás em vão, diz a terminologia cristã. A arte de Genest, a vida fingida, a realidade copiada, tudo isso vai ser aceite pelo céu como um rôgo. Para Deus, ao contrário do que Genest imagina, *imiter* pode ser *devenir*. Estamos a atingir o ponto supremo da cadeia anfibológica: o fingimento pode tornar-se realidade, a imitação pode ser uma forma de metamorfose. E Genest, depois de se recusar a admitir esta possibilida-

-
- (155) Como comenta J. D. Hubert, num artigo de grande lucidez (*Le réel et l'illusoire dans le théâtre de Corneille et de Rotrou*, Revue des Sciences Humaines, juillet-septembre 1958, p. 336): “L'illusion prend forcément un caractère quelque peu ambigu au théâtre, du seul fait que tout ce qui est représenté sur la scène est nécessairement illusoire. Les dramaturges du XVIIe siècle, et particulièrement Rotrou, sont aussi conscients de ce paradoxe que Pirandello, Giraudoux ou Anouilh. Dans le *Véritable Saint Genest*, Rotrou porte cette ambiguïté aussi loin que possible, car l'acte même de feindre, qui constitue la démarche essentielle du comédien Genest, finit par coïncider avec la réalité transcendante, avec la volonté divine”.
- (156) “On n'atteint au vrai qu'en prenant le détour de l'artifice”, escreve Jean Rousset a propósito da arte barroca. (*Op. cit.*, p. 33).
- (157) Ato II, cena 2.

de, após pensar que a voz que ouviu é falsa, compreende finalmente que, na representação a que o público vai assistir, lhe foi distribuído “... un rôle glorieux / Et de qui l'action est d'importance extrême / Et n'a pas un objet moindre que le ciel même” (158).

Agora, depois de mostrar Genest tocado pela graça de Deus, Rotrou vai colocá-lo em cena, durante perto de três atos, representando a peça dentro da peça, o fingimento dentro do fingimento, de que paradoxalmente sairá a realidade. A representação do martírio de Adrien estende-se da cena V do 2.º ato, à cena VI do 4.º ato. Neste longo intermédio, Genest fala apenas pela boca de Adrien. Para compreender a sua assunção de uma nova personalidade, devemos dedicar alguma atenção à figura do mártir e à trama da peça que representa o seu sacrifício pelo cristianismo. Adrien é apresentado como um dos generais que, tendo sido enviado por Roma para extirpar o cristianismo, veio a abraçar a crença que devia combater. A peça representa-o quando já tomou essa decisão. Flavie, seu amigo, vem de Roma convencê-lo a renunciar à nova crença, Maximin promete-lhe as maiores torturas se perseverar. A fé de Adrien é inabalável. Na situação difícil em que se encontra, uma revelação vem dar-lhe certo alívio: Natalie, a mulher com quem casara há pouco tempo, anuncia-lhe que também é cristã, desde criança. Adrien, depois disto, marcha de coração alegre e cabeça erguida para o sofrimento. Ele é o mártir típico e inteiro que, mesmo antes do sacrifício, já se sente vivendo no mundo para que foi escolhido. A realidade visível, dêste universo terreno, não tem para êle o mesmo significado que para os outros. Na discussão entre Adrien e Flavie, que pretende retirá-lo do “êrro” em que caiu (159), as duas personagens movem-se em órbitas diferentes: Adrien, num mundo de simbologia cristã, totalmente liberto das contingências terrenas, em que a cruz do martírio é “une échelle des cieux”, as cadeias com que o acorrentam, “des fardeaux précieux, de riches faveurs . . . , de superbes marques / Du César des Césars et du roi des monarques”, a morte, um combate em que os soldados de Jesus triunfarão; Flavie, num mundo de objetividade imediata, em que a indignância é “un monstre redoutable” com que ameaça Adrien, a prisão de Cristo, uma prova de fraqueza, um universo em que existe sempre uma possibilidade de renúncia à fé, com a promessa de novas glórias, de novos lugares. Adrien está lançado no sentido do absoluto. Ele já não é dêste mundo, vive num lugar onde, perdendo tudo, ganhará o infinito. Flavie continua nesta terra, no jôgo do relativo.

(158) Ato II, cena 3.

(159) Ato II, cena 6.

Tendo assistido ao contacto de Genest com a divindade, antes da peça, o espectador pergunta-se, vendo-o interpretar a figura de Adrien, até que ponto êle a representa ou a vive. Não há entretanto, durante cêrca de oitocentos versos, a menor indicação de que Genest não esteja apenas desempenhando um papel como outro qualquer, no pleno exercício da sua atividade profissional. As reações dos membros da côrte perante os quais Genest trabalha, são tôdas no sentido de valorizar e louvar o poder de fingimento do ator:

En cet acte Genest à mon gré se surpasse,

diz Dioclétien.

II ne se peut rien feindre avec plus de grâce,

acrescenta Maximin (160). Para acentuar com verossimilhança que se trata de uma representação, Rotrou prepara o intervalo entre o 3.º e o 4.º atos mostrando a sua intervenção para pôr côbro ao ruído que alguns membros da côrte estão fazendo e que perturba os atores. A noite artística prossegue, depois disso, norma'mente: o ator oferece à côrte de Dioclétien o espetáculo para que fôra contratado. Tudo decorre, aparentemente, num mundo natural.

Mas ninguém pode esquecer que um toque de sobrenatural já atingiu Genest: êle já não é apenas o ator que estamos vendo em cena, “fingindo” o martírio de Adrien. E' outro: é o homem que, retirado da via normal que até então seguira, foi apontado pelo destino para assumir outra personalidade.

A metamorfose vai efetuar-se, pela primeira vez, diante dos nossos olhos. A importância do ato a que vamos assistir, a gravidade que o autor lhe confere, são postas em destaque pelo instrumento que vai utilizar e que tomou de empréstimo à simbologia da religião cristã: a água baptismal. Com efeito, é quando, ainda dentro da peça, Adrien solicita a Anthisme a graça do baptismo, que Genest se transfigura, esquece as réplicas do seu papel, se dirige ao ator que com êle contracena, e exclama:

Oh! Lentule! en l'ardeur dont une âme est pressée

II faut lever le masque et t'ouvrir ma pensée:

Le Dieu que j'ai haï m'inspire son amour.

E revela então que a personalidade do mártir passará a ser assumida daí em diante por êle próprio, Genest:

(160) Ato II, cena 6.

Adrien a parlé, Genest parle à son tour.
Ce n'est plus Adrien, c'est Genest qui respire
La grâce du baptême et l'honneur du martyr (161).

A "água sagrada" será, aqui, o utensílio da transfiguração, será ela que conferirá ao neófito capacidade para ingressar noutra grêmio. Comprendemos então que a longa situação anfibológica a que acabamos de assistir foi a prova exigida pelo céu ao postulante. Como a voz divina lhe prometera no primeiro contacto, o fingimento foi aceite como uma prece.

Daí em diante, assumida a sua nova individualidade, Genest falará apenas como candidato ao martírio. Mas a ambigüidade não pode logo dissipar-se: a metamorfose não é prontamente aceite pelo mundo em que Genest vivia. Os colegas ficam desorientados com a mutação, a côrte que o escuta continua pensando que se trata de um artifício. Como aceitar, de repente, que o fingido se revele verdadeiro?

O imperador Dioclétien comenta a perturbação que se está verificando no palco:

Voyez avec quel art Genest sait aujourd'hui
Passer de la figure aux sentiments d'autrui

Valérie confirma:

Pour tromper l'auditeur, abuser l'acteur même
De son métier, sans doute, est l'adresse suprême (162).

E Camille comenta a desorientação em que as palavras de Genest lançaram os atores:

Comme son art, Madame, a su les abuser! (163).

A metamorfose é tão inaudita, que todos preferem aceitar que se trata de mais um lôgro do hábil Genest. A arte é fingimento, não nos deixemos totalmente enganar. O prazer que ela nos proporciona será bem maior se, deixando-nos embora arrastar pelos seus enganos, conseguirmos deixar do lado de fora deste circuito de logros o bom senso e o equilíbrio que nos permitam compreender que estamos sendo ludibriados. Quando Genest torna manifesta a transfiguração em que a água do batismo o lançou, os cortesãos comentam, com o ar compenetrado de quem vê o que está para além do visível:

(161) Ato IV, cena 4.

(162) Ato IV, cena 6.

(163) Ato IV, cena 5.

Il feint comme animé des grâces du baptême
(...) Sa feinte passerait pour la vérité même.

Fingimento, é preciso que tudo seja apenas fingimento. Mas um raio de inquietação e de dúvida atravessa êste plácido gôzo de alma, esta volúpia de auto-satisfação. Um dêles deixa-o transparecer:

Certes, ou ce spectacle est une vérité
Ou jamais rien de faux ne fut mieux imité (164).
Ou ce spectacle est une vérité ...

E se a transmutação de Genest fôsse verdadeira? Se assim fôsse, desmoronaria todo um esquema de valores, alterar-se-ia completamente tôda uma visão do mundo.

Por mais que Dioclétien tente impor a sua autoridade (“Votre désordre enfin force ma patience: / Songez-vous que ce jeu se passe en ma présence / Et puis-je rien comprendre au trouble où je vous vois?” e mais longe: “Ta feinte passe enfin pour importunité”) (165), não conseguirá deter o processo de transfiguração de Genest. Representando Adrien, o ator deixou-se impregnar. Agora, tal como o mártir, Genest sente-se prometido a outra verdade,

Ce monde périssable et sa gloire frivole
Est une comédie où j'ignorais mon rôle (166).

a única verdade séria e definitiva, perante a qual tudo o que se passa neste mundo é apenas comédia.

O movimento nos dois sentidos está quase completo: o que era comédia já se transformou em vida, o fingido revelou-se verdadeiro; quanto à vida, essa, para Genest, não passa de comédia.

Só a sua morte, entretanto, poderá encerrar verdadeiramente o ciclo. Também êle, como Iphigénie, incha o peito de orgulho por ter sido eleito e, mais do que isso, por ter sabido responder ao apêlo do alto:

De tant de conviés bien peu suivent tes pas
Et, pour être appelés, tous ne répondent pas (167).

Recebendo o chamado do céu e tendo sabido corresponder-lhe, Genest vai finalmente mostrar que a verdade pode ser alcançada pe-

(164) Ato IV, cena 6.

(165) *Id.*, *Ibid.*

(166) *Ibid.*, *Ibid.*

(167) Ato V, cena 2.

lo caminho do equívoco, vai provar que se pode, como diz o último verso da tragédia

D'une feinte en mourant faire une vérité (168).

*

A ambigüidade em tórno da personalidade, centrada no conflito entre os deveres a que obriga determinado grau de parentesco ou o poder é, decididamente, um tema que seduz Rotrou, pois voltamos a encontrar um esquema simétrico ao de *Antigone* e de *Iphigénie en Aulide*, em *Venceslas*, a penúltima tragédia do autor, desta vez com o conflito Pai ou Rei. Sendo os dois esquemas simétricos, as circunstâncias que os condicionam, entretanto, não são iguais e o seu desenvolvimento é bem diferente. Julgando eliminar o Duque, seu rival no coração de Cassandre, Ladislas, filho de Venceslas, Rei da Polónia, matou seu irmão Alexandre. Perante êste crime, Venceslas hesita:

Pour conserver mon sceptre, il faut perdre mon fils!
(...) Je ne puis rien pour lui, le sang cède à la loi,
Et je ne lui puis être et bon père et bon roi (169).

Homem de Estado, deve condenar o assassino; Pai, deve perdoar-lhe. Como ser pai, sendo rei? (170) E' curioso observar que, embora a morte do príncipe Alexandre tenha marcado a intriga com o sinêto do patético, o dilema de Venceslas não atinge jamais um cunho trágico. O espectador vai sendo preparado, pelas hesitações do rei, pelas manifestações do seu amor paterno, para a solução final: a abdicação de Venceslas — que, parecendo imoral (o crime de Ladislas não só não é punido, como ainda lhe rende um alto prêmio — o trono) atende contudo às razões de Estado e aos laços de sangue (171).

O conflito de personalidade que a peça de Rojas deixava prever não foi portanto encaminhado por Rotrou no sentido trágico

(168) Ato V, fim.

(169) Ato V, cena 5.

(170) Recordar-se que a peça de Rojas que inspirou Rotrou se intitula precisamente *No hay ser padre siendo rey*.

(171) Ou, como dirá Louis de Ronchard (*op. cit.* p. 1): "Ce dénouement, qui met le roi au-dessus de la loi, peut sembler exagérer un peu fortement le sentiment monarchique, mais ce qu'il a d'immoral est corrigé, selon l'esprit du temps, par l'idée qui attache à la royauté la justice comme son plus impérieux devoir, son inséparable attribut".

(172). A opção do desenlace feliz não se pode explicar pelo respeito à verdade histórica (173). Ela explica-se antes pela insistência de Rotrou em negar ao indivíduo a possibilidade de alcançar a unidade na grandeza. Perdoando ao filho assassino, Venceslas define-se e escolhe a individualidade de pai. Consegue, pois, encontrar-se. Mas a solução que escolheu, num esquema social em que são altamente valorizados os símbolos de grandeza e o poder estabelecido, representa uma renúncia. Venceslas alcança a unidade, mas degrada-se. O ideal de integridade é valorizado a tal ponto que parece impossível atingi-lo. Não podendo alcançá-lo onde está, a personagem coloca o alvo num plano mais baixo, que pode atingir, mas ao fazê-lo, retira-se do universo trágico.

Vejamos o que acontece com Ladislav, e se o filho, ao contrário do pai, consegue resolver o problema da personalidade, continuando a ser uma figura patética. Desde o início, êle é apresentado como um herói ambíguo. O rei seu pai, numa longa tirada, desenha em traços nítidos essa situação. Enquanto, por um lado, o censura por não se contentar com a posição de príncipe, por ambicionar o trono,

Vous n'avez rien de Roi, que le désir de l'être,
Et ce désir (dit-on) peu discret et trop prompt
En souffre avec ennui le bandeau sur mon front (174).

por levar uma vida de crimes,

S'il faut qu'à cent rapports ma créance réponde
Rarement le soleil rend la lumière au monde
Que le premier rayon qu'il répand ici-bas
N'y découvre quelqu'un de vos assassinats (175).

reconhece também que Ladislav pode estar sendo vítima de falsos testemunhos,

(172) Por outro lado, essa não utilização total das virtualidades trágicas da peça de Rojas, verifica-se na forma como Rotrou procede em relação às situações equívocas: não só conserva tôdas as que existiam na peça espanhola, como ainda acrescenta algumas de sua invenção, levando a intriga para o plano da tragi-comédia.

(173) "II nous semble fort improbable que Rotrou ait consulté un traité d'histoire avant d'écrire le *Venceslas*, car l'intrigue — malgré son apparence de vérité historique — s'avère étrangère à la réalité. Aucun des princes polonais du nom de Venceslas n'a eu trois enfants s'appelant Ladislav, Alexandre et Théodore. Aucun des Venceslas polonais n'a eu des fils s'entretuant pour amour d'une femme", Leiner, *op. cit.* p. XII/XIII.

(174) Ato I, cena 1.

(175) *Id.*, *Ibid.* v. 83/86.

... on vous tient en si mauvaise estime
Qu'innocent ou coupable on vous charge du crime;
Et que, vous offensant, d'un soupçon éternel
Aux bras du sommeil même on vous fait criminel (176).

e que êle possui, ao lado dos aspectos negativos que aponta, inegáveis qualidades pessoais,

Par le secret pouvoir d'un charme que j'ignore
Quoiqu'on vous mésestime, on vous chérit encore (177).

as quais, devidamente aproveitadas e desenvolvidas, poderão torná-lo o herdeiro ideal do trono:

Ha! méritez, mon fils, que cet amour vous dure.
Pour conserver les vœux, étouffez le murmure
Et réglez dans les coeurs, par un sort dépendant
Plus de votre vertu, que de votre ascendant.
Né pour donner des lois, commencez par vous même.
(...) Mes Etats, mes sujets, tout fléchira sous vous (178).

Est-il bon, est-il méchant? A pergunta vai durar, no espírito do espectador, até ao fim da peça. Na verdade, a situação anfibológica de Ladislas, não só corresponde ao desenho traçado por Venceslas, como transcende ainda êsse quadro. Êle é realmente o príncipe respeitador e amigo de seu pai, mas que, não se achando bem dentro dessa personalidade, quer ultrapassá-la e ser rei; é o jovem aristocrata que o povo adora, de forte magnetismo pessoal, mas que ao mesmo tempo, pratica distúrbios e turbulências que o tornam temido, que o fazem ser encarado como um flagelo. Mas Ladislas é um ser ainda mais complexo. Amado por muitos, odiado por alguns, êle não pode suportar nada a seu lado. A figura de seu irmão Alexandre, pusilânime e passivo, não parece criada para lhe fazer sombra, de tal forma se insere num quadro diferente daquele em que se move Ladislas. Os defeitos de Alexandre, as qualidades de Alexandre, acham-se nos antípodas dos defeitos e das qualidades de Ladislas. Mas o príncipe herdeiro, herói em busca de absoluto, quer entrar também no universo do irmão. Ao fazê-lo, aparentemente sem razão, é empurrado pelo dedo do destino, que assim o coloca na senda certa, que o levará a mergulhar no crime e a roçar a tragédia.

A sorte colocara entre os dois irmãos a figura de Cassandre. Mas o mais importante, o que dá à vida de Ladislas êsse tom de jô-

(176) *Id.*, *Ibid.* v. 87/90.

(177) *Id.*, *Ibid.* v. 103/104.

(178) *Id.*, *Ibid.* v. 107/112 e 117.

go de forças cegas, de *tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing*, é que êle nem sonha que seu irmão ama Cassandre. A tragédia, dêsse lado, vai apanhá-lo desprevenido. Ladislás vê no irmão apenas o Outro, que é preciso aniquilar para encontrar-se a si próprio. Já vimos o gôsto de Rotrou pela utilização de gêmeos como geradores de problemas de personalidade. As lutas fratricidas como a de Polynice e Etéocle não poderiam deixar de figurar também no seu arsenal. O irmão é o Outro que, compartilhando de mim, me impede de ser totalmente eu. Não tendo conhecimento de que Cassandre ama Alexandre, ao ato de Ladislás assassinando seu irmão é retirada qualquer possível implicação de ciúmes, para se inserir assim num quadro mais puro de problema da personalidade. Matando Alexandre por equívoco, Ladislás não mata um rival no campo amoroso, como julga estar fazendo ao pensar que a vítima é o duque: elimina sem saber a outra parte de si mesmo.

O destino empurra-o, de olhos vendados, a praticar o ato que lhe dará a personalidade pura e absoluta, livre da contaminação da pusilanimidade de Alexandre. As contradições em que se acha mergulhado, as condições em que a sorte o leva a alcançar a unidade, praticando o fratricídio, poderiam dar à figura de Ladislás o arca-bouço de um verdadeiro herói trágico. A condição patética da personagem, entretanto, é diluída pela paz de espírito que experimenta após o fratricídio. Alcançando a unidade, livre da outra parte que o obcecava, Ladislás, para cumprir até ao fim o seu destino trágico, deveria ser perseguido pela sombra do outro eu que eliminou. E não é isso que acontece: o equívoco, que na saga de Édipo é o elemento que colocou o herói na senda espinhosa do patético, serve a Ladislás para escapar ao mesmo patético. Tendo alcançado a unidade por engano, êsse mesmo engano permite-lhe atingir a paz de consciência que a tragédia não consente. Ladislás sobe ao trono, solicita cortêsmente a mão de Cassandre, promete levar em conta a opinião do velho pai que nêle abdicou. Ao conseguir assim a paz, evadiu-se também do circuito trágico, tal como Venceslás ao renunciar.

*

Na última tragédia de Rotrou voltamos a encontrar a loucura como acessório auxiliar do equívoco em tórno da personalidade. E' curioso acentuar, como já tivemos ocasião de fazer, que êste elemento se encontra na base da intriga da primeira peça do autor e da última das suas tragédias. A diferença de tratamento do processo é flagrante. Não que, pela sintomatologia, a doença de Cosroés, per-

sonagem de tragédia, pareça ser mais grave do que a de Cloridan, figura de tragi-comédia.

Assistimos aos acessos de ambos e, enquanto a insânia tragi-cômica de Cloridan dura três atos, a de Cosroès, trágica, dissipa-se durante uma cena. Mas o mal do hipocondríaco é, no fundo, uma coita de amor, que, sentimos, terminará quando se esclarecer o equívoco que a gerou. Já a insânia que atinge o espírito do Rei da Pérsia, embora não permanente, é incurável: Cosroès sente por momentos nos ombros todo o pêso do parricídio que praticou. E a loucura vai atingi-lo precisamente naquele aspecto que êle ambicionava obter ao cometer êsse parricídio: a unidade da sua personalidade como rei, a segurança do homem que sente ser um só, único e indivisível, sentado num trono. Logo de início, pois, o problema se acha orientado para uma solução negativa. Cosroès cedera, outrora, ao “dangereux poison, peste des grandes âmes”, à “maudite ambition” (179) e, para atingir o trono, matara o próprio pai. Esta tragédia vai mostrar-nos que o crime foi gratuito: nunca Cosroès “se encontrou”, como Rei. E mais do que gratuito, êle produziu efeito negativo em Cosroès: não só a sua personalidade nada ganhou com o parricídio, pois não conseguiu afirmar-se na posição que almejava, como até perdeu a unidade que anteriormente possuía. A sua primeira intervenção na peça mostra-o presa de terríveis remorsos, num acesso em que é vítima de alucinações auditivas e visuais (180) e, mais do que isso, totalmente inseguro quanto ao seu lugar no trono, reconhecendo que êle é ilegítimo (“Tout l’État, où j’occupe un rang illégitime”) (181) e quanto ao seu lugar neste mundo, que quer abandonar (182). A insegurança da personalidade de Cosroès vai ser devidamente explorada por Rotrou. Syra, que leva o Rei “par le bout du nez” aproveita as duas hesitações e tenta convencê-lo a desalojar Syroès, herdeiro legítimo, da sucessão ao trono, em benefício de Mardesane. A solução proposta por Syra apresenta um aspecto inédito. Até agora, tôdas as mudanças de individualidade que temos observado são bruscas, repentinas, revolucionárias, digamos. Pois Syra apresenta um caminho gradativo, por etapas, reformista, para a abdicação de Cosroès:

Elevant Mardesane à ce degré suprême (explica ela ao Rei)
Vous règnerez, Seigneur, en un autre vous-même.

(179) Ato II, cena 1.

(180) *Ibid.*, *Ibid.*

(181) Ato II, cena 1.

(182) *Id.*, *Ibid.*

O sofisma que Syra propõe é subtil, e sobretudo é tentador, para quem não consegue encontrar-se a si mesmo no inferno dos remorsos. Abdicando em Mardesane, Cosroès continuaria sendo Rei, por intermédio do Outro. A sua personalidade seria reforçada por osmose: êle e Mardesane seriam um só, sendo dois. “L’aigle à deux têtes” parece, portanto, a fórmula ideal para êste homem que não consegue “ser”. Por outro lado, essa situação ambígua não deixa de atender também aos interesses de Mardesane que víramos (183) considerar o trono um pêso demasiado grande para os seus ombros.

Assim, Syra diz a Cosroès: “Par lui vous règnerez, par vous il règnera” (184). Dois meios reis talvez façam um rei inteiro.

Cosroès aceita, pois, o esquema apresentado por Syra (“Mardesane, Madame, aujourd’hui règnera” (185)) manda prender Syroès, a fim de evitar qualquer reação contra o que decidiu, e, contentando-se com uma solução modesta, espera desta forma encontrar pelo menos, parte da individualidade que perdera ao praticar o parricídio.

Êle não conta, porém, com o destino inexorável, inimigo das soluções modestas, êsse destino patético que só admite paradas de tudo ou nada no seu jôgo alto. A posição ambígua de dois reis governando pela metade não pode, com efeito, funcionar num esquema de tragédia. A ambição de Syroès, que pretende ser rei por inteiro, destruirá a construção elaborada por Syra.

Entretanto, a personalidade de Syroès, por ironia da sorte, também não é tão íntegra como aparenta: distinguem-se nela traços que deixam prever, para mais tarde, o aparecimento das mesmas fissuras que afligem Cosroès. Por parte do filho, as fendas são ainda mais nítidas e evidentes. Na figura de Cosroès, o sentimento de contrição baralhava as cartas e tornava difícil distinguir, no seu sofrimento, o que era angústia da personalidade perdida ou remorso pelo parricídio. Na figura de Syroès, a segunda alternativa não existe: ao contrário do pai, o filho sofre antes de cometer o crime, e é, na verdade, a contradição entre as suas personalidades como futuro rei e como filho de Cosroès, que o faz sofrer. As tentativas que faz para ser rei são sempre detidas, ao longo da peça, pela sua situação de filho. E nunca Syroès consegue libertar-se da segunda, para aceder à primeira, ou conciliar as duas. A hesitação entre as duas posições repete-se, num esquema simétrico a êste, no espírito de Narsée, a

(183) Ato I, cena 2.

(184) Ato II, cena 1.

(185) *Id.*, *Ibid.*

mulher que êle ama, a qual, despeitada por Syroès ter mandado prender Syra, que ela julga ser sua mãe, o interroga numa tirada onde, para além do preciosismo e da galanteria, transparece o verdadeiro problema da personalidade ambígua:

Apprenez-moi, Seigneur, le nom que je vous dois!
Parlai-je à mon amant ou parlai-je à mon Roi?
Et voyant votre gloire au point où je souhaite,
Suis-je votre maîtresse, ou bien votre sujette?
Quels devoirs vous rendrai-je en cet état pompeux?
Vous dois-je mon hommage ou vous dois-je mes vœux?
Apprenez-moi mon sort et par nos différences,
Réglant nos qualités, réglez mes déférences (186).

E' em vão que Syroès tenta conservar a anfibia da condição de rei e amante, no espírito de Narsée:

Je règne, ma Princesse, et régissant je vous sers,
L' État me fait son Roi, l'amour vous fait ma Reine,
Je suis son souverain et vous ma souveraine (187).

A pouco e pouco, êle aprenderá que a dupla personalidade não é possível. Tentará então , numa manobra típica deste gênero de problemas, e que já encontramos nas comédias e nas tragi-comédias, atingir a unidade, a personalidade de Rei:

Avec le nom de Roi, prenons-en les vertus (188).

Não consegue, entretanto, livrar-se da anterior, e continua hesitante entre a posição de filho e a de rei.

Encontramo-nos pois, no 4.^o ato da tragédia, perante dois esquemas de grande semelhança: Cosroès, para encontrar-se a si mesmo, para afirmar-se como pessoa, tenta ser rei. O parricídio revela-se inútil; então, êle quer experimentar o refúgio em meia personalidade, partilhando o trono com Mardesane.

Syroès segue, passo a passo, as pegadas do pai; compreende, entretanto, no meio do caminho, que a assunção da personalidade de rei não será possível por esta via. Não tendo ido tão longe como Cosroès, resta-lhe ainda uma possibilidade de recuo estratégico; atrás de si continua disponível uma personalidade, a de príncipe herdeiro. Resolve, pois renunciar à metamorfose:

(186) Ato III, cena 5.

(186) Ato III, cena 4.

(188) Scherer comenta, a propósito desta tentativa de metamorfose: "En accédant au trône un homme perd en quelque sorte sa personnalité antérieure, et naît à une vie nouvelle dans le monde des Rois", ed. crit de *Cosroès*, p. 98, nota.

Je ne suis ni tyran, ni juge de mon père
J'ai tous les sentiments que vous m'avez prescrits
Et renonce à mes droits, pour être encore son fils (189).

Já não estamos, contudo, no universo da tragi-comédia, onde se aceita a retirada, ou a solução parcial. Aqui, Cosroés não conseguirá ser meio-rei, Syroès não poderá voltar a ser simples príncipe herdeiro. A máquina da tragédia é implacável na sua marcha; nem a loucura de Cosroès, precisamente porque não é total, basta para aplacar um destino sedento de vingança. E quando Syroès pensa ter encontrado a paz pela renúncia, chega-lhe a notícia do suicídio do pai. Só esse elemento faltava para que o ciclo de Syroès fôsse em tudo igual ao de Cosroès. Agora, com o pai morto devido à sua ambição, tudo vai repetir-se. A tragédia termina com o anúncio, por parte de Syroès, de que tentará salvar o pai, ou matar-se:

Allons suivre ou sauver mon père (190).

Ele procura, assim, ou permanecer príncipe — o que o último verso da tragédia mostrará ser impossível, pois Cosroès já morreu — ou terminar logo um destino que a experiência de Cosroès lhe mostrou não valer a pena prosseguir. Uma tentativa do primeiro ministro Palmyras para evitar esse suicídio deixa ficar a expectativa no espírito do espectador: Syroès suicidar-se-á? De qualquer forma, é evidente que o príncipe nunca conseguirá atingir a unidade que busca. O ciclo de Cosroès vai repetir-se inexoravelmente.

*

Analisadas tôdas as peças de Rotrou, do ponto de vista da anfibiaologia da personalidade, poderemos agora tentar dissipar algumas perplexidades que fomos semeando ao longo do caminho. Em primeiro lugar, verificamos que, nas comédias, a ambigüidade se realiza numa série de equívocos formais, graças aos quais uma personagem se encarna sucessivamente em diversas individualidades, sem se fixar em nenhuma. Tal instabilidade aproxima a pessoa humana de um estado de solubilidade: a variedade das sucessivas tentativas de encarnação acaba por redundar em negação da personalidade. Entretanto, esta anfibiaologia em tôrno do indivíduo, predileção especial e obsessiva do autor, é obtida nas comédias por meios, como os disfarces, as trocas de nomes, que apenas afloram a superfície da

(189) Ato V, cena 5.

(190) Ato V, última cena.

personalidade. Por outro lado, embora exageradamente repetida, ela pertence de tal forma aos processos romanescos da época, que a sua utilização não chega a chocar-nos.

Ela começa a tornar-se inquietante quando a encontramos, nas tragi-comédias, associada a situações que já podem atingir camadas mais profundas do indivíduo, como a loucura e o ridículo, por exemplo, elementos suscetíveis de transcender o nível do puro processo romanesco e de atacar a personalidade.

Na verdade, a insânia que se apodera da personalidade ou a luta inglória contra o mundo de escárnio que de todos os lados a espreita, são elementos passíveis de provocar a desagregação do indivíduo. Mas nas tragi-comédias de Rotrou a loucura e o ridículo equiparam-se ao disfarce e à troca de nomes que encontramos nas comédias. Situados no plano do transitório — a loucura pode tratar-se, e mesmo, como vimos, curar-se completamente; o ridículo vence-se, domina-se e passa — êsses dois elementos nunca atingem o absoluto, o irremediável, o irreparável, que os tornaria patéticos. Rotrou utiliza-os apenas como meios: ora, estejamos tranqüilos, para que o cerne da personalidade fôsse atingido, seria necessário que êles pertencessem à categoria dos fins.

A nossa tranqüilidade, entretanto, continua minada pela fonte inicial de perturbação. Se, no universo de Rotrou, mesmo elementos de tão profunda fôrça corrosiva como a loucura e o escárnio não conseguem desagregar o indivíduo, a verdade é que as personagens do autor continuam gozando de extraordinária aptidão para as transmutações e de invulgar incapacidade de fixação. Tão extraordinárias e tão invulgares são esta aptidão e esta capacidade, tão grande é a insistência no processo, que nos assalta a dúvida: uma vez alcançada a possibilidade de absoluto que a tragédia concede, o que acontecerá aos processos de metamorfose, que até agora os meios técnicos da comédia e da tragi-comédia permitiram suspender antes da plena realização?

Ao entrar no universo da tragédia, verificamos que a densidade do patético não mergulhou os meios anteriormente empregados em camadas mais profundas do que aquelas que já haviam sido atingidas: nenhuma loucura será total, e portanto utilizada como fim, permitindo desagregar o indivíduo, nenhum ridículo será usado em tôdas as suas qualidades potenciais para desmembrar uma personalidade.

Mas o prazer na escolha da ambigüidade mantém-se vivo, como sempre e, no ambiente patético, êle pode ir bem longe. O tratamento trágico da personagem nadando entre duas águas concede ao au-

tor duas soluções, que a comédia e a tragi-comédia não lhe permitiam utilizar: afundá-la totalmente, ou salvá-la de forma definitiva. Rotrou, como vimos, afunda Polynice e Ladislas, Syroès e Cosroès, Crisante e Cassie, Créon e Agamenon, não os deixando encontrarem-se a si mesmos, ou, o que é pior, mergulhando-os no desespero quando julgam que se encontram, e fazendo-lhes ver que êsse encontro é ilusório.

Por outro lado, êle permite que se salvem Iphigénie, Hercule e Genest, mostrando assim finalmente que existe um caminho para a metamorfose. O destino patético, semeando armadilhas no caminho do homem, parecia comprazer-se em recusar essa possibilidade: deixava-o aproximar-se da realização, deleitava-se em fornecer-lhe todos os meios, aparentemente indicados para alcançá-la, para mais cruelmente lha retirar da mão, quando finalmente parecia lograr atingi-la. Disfarces, individualidade equívoca, loucura, vida dupla, que pareciam formas de atingir a unidade com o Outro, tinham representado, até agora, apenas meios de abordar o lado negativo do problema da personalidade, levando-nos a interrogar-nos sôbre a impossibilidade da sua fixação, sôbre a irremediabilidade da sua fluidez.

Mas a morte na angústia, preparada pelo destino patético, aponta uma via para a transfiguração. Hercule, Iphigénie e Genest foram cooptados pela divindade para a metamorfose pelo martírio. O primeiro é filho de um deus, Iphigénie é de estirpe celeste; Genest é filho do homem. Nesta diferença vai tudo quanto separa a mitologia pagã da simbologia cristã. Mas tanto os heróis de origem divina como o de extração humana, só podem atingir a alteridade porque foram escolhidos pelo céu. Já vimos como o destino torna vãos ou irrisórios os esforços dos não eleitos para alcançá-la. Por outro lado, vimos também que não basta a escolha: o destino exige dos escolhidos um período probatório. E aqui voltamos a deparar com o elemento de raiz ambígua.

A postulação de Hercule à assunção final autoriza-se no sofrimento causado pela túnica de Nessus, objeto banal e quotidiano promovido por magia à condição de suplício, tão extraordinário que só poderia ter sido inventado pelos deuses. E é êsse objeto, participando simultâneamente, pela sua condição, da vida humana, no que tem de mais comum, e pe'lo fim que o destino lhe atribuiu, da vida divina, no que tem de mais singular, que vai conseguir o que nada neste mundo conseguiu: abater Hercule. Mas é êle também, na sua essência equívoca, que vai permitir que o herói seja o Outro que quer ser.

Iphigénie postula a metamorfose aceitando os desígnios dos deuses, indo de encontro aos seus desejos, transformando o sacrifício sem sentido no holocausto pela liberdade dos gregos.

Para Genest, a prova exigida é o “fingimento”. “Não imitarás em vão”, disse-lhe a Voz. Ao longo dos versos em que finge ser Adrien, êle vai assumir paulatinamente outra personalidade. O destino vai destilando a situação do mártir nas suas veias. Lentamente, no decorrer desta anfibologia, Genest passa a ser o Outro e, ao mesmo tempo, encontra-se a si próprio.

CONCLUSÃO

Vimos, ao longo dos capítulos precedentes, de que forma o equívoco atinge o homem, na obra de Rotrou, e como a sua ação se processa em relação às noções, que consideramos fundamentais, de amor, de poder, de morte, de arte e, sobretudo, de personalidade.

O estudo da maneira como a anfibologia alcança as personagens de Rotrou mostrou-nos que é principalmente pelo lado sensorial que os equívocos entram neste universo dramático: o olhar, a vista, são fontes imediatas ou longínquas de erro. Neste esquema capcioso não há distinção a fazer entre os sentidos em situação normal ou patológica: em ambas as circunstâncias os sentidos são instrumentos de lôgro.

O homem acha-se assim constantemente sujeito ao assalto do ambíguo: de espírito saudável ou doente, êle traz sempre consigo o aparelho receptor do engano. Insistimos em revelar esta perpétua abertura sensorial à fraude porque ela representa a preparação indispensável para a entrada no universo dramático do eterno engano que a seguir procuramos desvendar.

Expostas continuamente ao equívoco, as personagens de Rotrou atravessam as suas peças caindo em tôdas as armadilhas que o autor prazerosamente lhes arma. Nesta terra movediça não há onde fincar o pé: tudo se revela instável. As noções a que procuram agarrar-se, na busca ansiosa de uma certeza, logo se mostram inseguras.

O amor, inscrito num circuito de relatividade, surge-lhes como a representação mais direta da ilusão: o amante é, por definição, e independentemente do sexo, o enganador; o ludíbrio é uma condição inerente à coisa amada. O engano no amor não é uma situação, não se adquire, não se conquista, nem se perde; êle acha-se indissolúvelmente ligado à natureza do amor: é-lhe intrínseco.

A posição da noção de poder dentro desta ordem anfibológica é, no fundo, bastante semelhante à do amor: também aqui não há maneira de lhe fazer perder o caráter equívoco. O poder eleva, só para fazer cair, e traz consigo o gérmen do ludíbrio. Êle participa da quimera universal, e a instabilidade da sua natureza vai ao ponto de levantar perplexidades, embora leves e mal definidas, quando à sua validade.

Do sentido de ludíbrio que associa às duas idéias, Rotrou passa facilmente para o plano das considerações sobre a generalidade do equívoco no mundo: se o amor é quimera, se o poder é impostura, tudo deve ser fraude.

Sê-lo-á também a morte? Tivemos ocasião de mostrar que este conceito recebe, por parte do autor, o mesmo tratamento dos anteriores: para se inscrever neste esquema, a morte é utilizada como instrumento de engano, produtora de confusões, no nível cômico ou tragi-cômico, tal como o amor ou o poder.

Entretanto, ao contrário do que acontece com as outras noções, não há uma inerência do equívoco em relação à morte. Ela não é, como o amor e o poder para Rotrou, naturalmente falsa: pelo contrário, a sua posição, como dispensadora de logros, é artificial, e termina tão logo acabe a situação imaginada pelo autor. Ela é, portanto, um puro instrumento romanesco, assimilável aos disfarces, e não pode ser utilizada pelo autor para além disso: a morte falsa acaba dentro da peça, e não permite saltar para o nível das meditações sobre este mundo universalmente enganador.

Procuramos, entretanto, mostrar que ela aparece, no plano trágico, ligada à anfibologia de um modo especial. Aqui, a morte não é do-o, não surge sob a forma de artifício: acha-se ligada à ambigüidade, mas para desfazê-la, para permitir buscar uma certeza, realizar a metamorfose final, encontrar a unidade.

Diferente é a posição da arte dentro deste esquema: ela não é (salvo em condições episódicas e sem significado) um instrumento do armazém romanesco, criador de situações de equívoco. Mas o autor, quando a utiliza, insiste sobretudo no seu caráter de geratriz de supremos fingimentos. Para Rotrou, o artista é acima de tudo semeador de enganos, e isto porque, tendo como ideal uma realidade que julga poder alcançar, mas não pode, êle vai criar simulacros dessa verdade, que são outros tantos ludíbrios.

A superior ambigüidade da arte está pois em que, quanto mais se aproxima da verdade, quanto mais exatamente a reproduz, quanto melhor a “finge”, mais falsa e enganadora ela se mostra, maior é a sua capacidade de iludir quem nela crê.

A confrontação entre o simulacro e a realidade acaba sempre por mostrar como é impossível a fusão dos dois: o ideal a atingir vem a revelar-se, para o artista, inacessível.

Um exemplo excepcional, numa obra extraordinária, e cujas implicações, mesmo exclusivamente do ponto de vista que estamos tratando, estão longe de ficar esgotadas, permite realizar a junção dos

dois polos. Tentamos indicar como a proeza de Genest, inserindo-se num esquema sobrenatural, não vem contradizer, mas reforçar, o caráter enganador que a arte apresenta para Rotrou. Conseguindo “d’une feinte en mourant faire une vérité”, o artista instilou, pelo milagre, na certeza da morte o gérmen da ilusão. A sua arte aproximou-se tanto da realidade, que com ela se confundiu. Mas agora, no ser resultante da fusão, qual é a parte de uma e de outra?

Neste roteiro de equívocos chegamos finalmente ao ponto crítico, onde Rotrou vai explorar tôdas as virtualidades do conceito. O amor, o poder, a morte e a arte, são elementos constitutivos de uma estrutura de incertezas, onde a falsidade nos espreita a cada passo. Como reagirá o homem, ao movimentar-se neste sistema? Será a personalidade humana atingível, também, pela máquina do equívoco? A obra de Rotrou vai mostrar-nos, em três níveis diferentes, que o homem ambiciona, acima de tudo, não ser um só: ao longo dêste teatro assistiremos às suas tentativas para se desdobrar, se multiplicar, alcançar uma alteridade que, embora sempre se revele falaz, nem por isso deixa de ser continuamente procurada.

Neste esforço, nenhum meio é deixado de lado: o homem disfarça-se para ser o Outro, é atingido de loucura e pensa que é o Outro. E’ trocado no berço, quando criança, e atravessa a vida dentro de outra pele; é aprisionado por piratas e volta outro homem do cativo; naufraga, perde a identidade ou a memória, e transforma-se noutro ser. Nenhuma peça, das que Rotrou escreveu em 22 anos de trabalho, deixa de apresentar um problema relacionado com a possibilidade de situação ambígua em relação à personalidade. Em três níveis diferentes, dissemos. Com efeito, enquanto na comédia o conceito não passa da superfície, reduzido ao papel de expediente dramático, provocando confusões, que brotam esfusiantes ao longo da intriga para imediatamente morrerem, depois de cumprirem o seu papel cômico, na tragi-comédia, sendo isto também, pode ir mais longe a começar a levantar problemas sobre a integridade e a unidade do homem. As características do gênero, contaminado pelo romanesco, não comportam, porém, uma apresentação séria destas questões: o problema é afiorado para, logo depois, ser escamoteado.

Será preciso a iluminação fria e implacável que só a tragédia consegue dar, para que a questão da unidade na alteridade atinja um tom grave, a que o autor não pode fugir, e que êle aliás enfrenta com dignidade.

Num ambiente de violência, ambição, orgulho e crime, os heróis trágicos de Rotrou procuram então, por caminhos que só aparentemente se desviam dos que foram seguidos pelos seus pares côm-

nicos, encontrar-se a si mesmos, dissolvendo a ambigüidade em que se movem. Neste universo, porém, não é possível mudar de pele, sorrir, tirar a máscara, recomeçar de novo. Trata-se agora, como assinalamos repetidas vêzes, de um mundo absoluto, onde o ardil e a fraude, que pertencem ao relativo, não têm lugar. Aqui, não há possibilidade de ludíbrio; há, sim, equívoco, anfibologia em tôrno de uma personalidade que, sentindo-se insegura e incerta procura, paradoxalmente, ao tentar ser outra reforçar-se a si mesma. Foi então que falamos de metamorfose: neste combate difícil entre todos, os únicos vitoriosos são os que a atingem.

*

Trinta e cinco peças de teatro em vinte e dois anos de trabalho (191): a obra de Rotrou foi escrita em quase um quarto do século XVII, entre 1628 e 1650. Durante êste período, a tragi-comédia de fundo romanesco firmou-se, desenvolveu-se, atingiu o auge e morreu, mas Rotrou continuou sempre fiel aos seus esquemas de base equívoca. Em vinte e dois anos, o influxo público-autor sofreu evidentemente modificações: o que o espectador esperava do teatro em 1628, era bem diferente daquilo que pedia em 1650. Rotrou, entretanto, prosseguiu, neste intervalo, imperturbavelmente, as suas intrigas anfibológicas. Nesse espaço de tempo, Corneille nasceu para o teatro dentro de uma estética, evoluiu e escreveu a sua obra até *Nicomède*; Mairet e Scudéry surgiram e desapareceram; com a *Sophonisbe* inicia-se a tragédia francesa; o *Cid* consolida o gênero: mas Rotrou não abandona o tipo de construções equívocas com que começou a sua carreira, ao escrever o *Hypocondriaque Amoureux*.

Esta insistência, numa obra tão vasta, ao longo de tão grande espaço de tempo, através da natural instabilidade do gosto do público e da evolução dos gêneros, levou-nos a pressentir que a utilização de situações equívocas não seria, para Rotrou, um processo técnico como os outros. Com o material apresentado, com as sondagens feitas em relação às cinco noções estudadas, trabalhamos no sentido de confirmar essa intuição. Ao fazê-lo, mostrando de que forma o conceito, de início apenas atribuível à moda, inscrito num plano ocasional, se transforma num *leit motiv* dessa

(191) Rotrou escreveu mais uma peça, a tragi-comédia *L'Aveugle de Smyrne*, em colaboração com Corneille, Boisrobert, Colletet, e L'Estoile, sob a "direção" de Richelieu. E' curioso assinalar que ela comporta, segundo Scherer (*op. cit.* p. 73), nada menos que oito situações de *quiproquo*, o que pode significar duas coisas: ou que o processo estava então em grande moda, sendo usado por todos para atender ao gosto manifestado pelo público, ou que Rotrou o aplicou largamente na sua parte.

obra, não pudemos deixar de admitir o seu caráter obsessional e de inscrevê-lo como parte integrante do esquema mental do autor. De tudo quanto apresentamos, não parece abusivo concluir que o equívoco deixa de ser processo dramático para entrar num sistema de visão do mundo.

Na verdade, em três planos diferentes, usando armas as mais diversas, êle atinge e fere todos os conceitos, corroi tôdas as noções, invade tôdas as estruturas. Ao mostrar que o sentido de ambigüidade é a linha mestra das 35 peças verificamos que a chave que temos na mão não só nos abre essa obra, como nos dá uma abertura para o pensamento do autor. O equívoco é um elemento constitutivo de uma *weltanschauung*, que encara esta terra como perpétua e inelutável fonte de ludíbrios, que insiste na indissolubilidade da ligação entre a inconstância e alguns conceitos-chave da vida, que passa daqui para repetidas ilustrações da instabilidade da pessoa humana. Êle será também, talvez, uma reação a uma sociedade instável, criadora de conflitos, onde o artista fornece aos desajustados uma solução pela ilusão. Estas considerações, entretanto, já se acham fora dos limites que deliberadamente nos fixamos. Anunciamo-las, porque elas dão passagem para outro nível de conclusões, que não podemos deixar de apontar. A aplicação de determinada visão do mundo a tôda uma obra deve permitir incluir essa obra numa estética, cujos temas definidores coincidam com tal visão. No caso de Rotrou, a inclusão parece intuitiva: as características que indicamos levam a inseri-lo no barroco.

Já em 1950, o professor Raymond Lebègue, que foi o primeiro a ligar o nome do nosso autor a êsse movimento, escrevia: “. . . son abondante production entre 1628 et 1650 est, pour la plus grande part, baroque”. Como aspectos barrocos de Rotrou, o Professor Lebègue aponta a sua concepção da ação, em que o principal motor é o acaso, a mistura de gêneros, o sentido de violência, a falta de medida de algumas personagens, e principalmente o estilo, repleto de evocações da natureza, de antíteses e metáforas prolongadas.

O barroco acolheria, pois, Rotrou, por estas características. Mas êle acolhe-o, também, pela repetida afirmação da relatividade das coisas, pelo deleite em utilizar e desenvolver a noção da ambigüidade, pela densidade das situações equívocas ao longo da sua obra, que o levam a concluir que tudo no mundo é engano e que a inconstância é a suprema lei que rege os homens.

Arte em que todos os conceitos, mesmo os aparentemente ancorados com mais firmeza no espírito humano, são apontados e explorados na evidência da sua situação precária, a dramaturgia de Ro-

trou é, por êste lado, bem barroca. Por outro lado, o prazer na utilização de disfarces, na demonstração da mobilidade do indivíduo, vai levar o autor a experiências sôbre a possibilidade de mutação individual que o aproximam de outras noções barrocas: a de ilusão (192) e a de metamorfose. Em relação a *Saint Genest* o Professor norte-americano Imbrie Buffum já analisou Rotrou dêste ponto de vista afirmando: “There is probably no more interesting example in dramatic literature of a play within a play; and nowhere in baroque literature are the two great themes of illusion and metamorphosis more strikingly linked together”. Tivemos ocasião de verificar que não é apenas nesta tragédia que se encontram postulações de metamorfose; também noutras peças se deseja alcançar êsse estado. Poucos o conseguem, mas a tentativa vale como conceituação de uma posição.

No presente trabalho, portanto, depois de ter atingido o escopo principal, que era rastrear o que consideramos a linha mestra da obra de Rotrou, não poderíamos deixar de apontar que êsse fio condutor é mais um elemento que leva o nosso autor para a esfera do barroco.

Croce (193) fala do “stupefacente” como elemento essencial do barroco. Retomando essa idéia, Butler (194) vê nos acessórios romanescos das tragi-comédias outros tantos meios destinados a traduzir êsse elemento. E o equívoco, usado incansavelmente, até à vertigem, ao longo de 22 anos de trabalho, em trinta e cinco peças de teatro de diferentes gêneros, é sem dúvida o “stupefacente” com que Rotrou contava para atingir o seu público.

(192) “on a parlé à propos du baroque d'exagération, de mouvement, de théâtralité, de dédoublement, de feinte, d'instabilité sans borne, de clair-obscur, d'homme ouvert, de métamorphose, de rupture de l'équilibre entre l'intelligence et la sensibilité, de surréalité, de déformation de la vision du monde à travers l'imagination, etc. Il semble que ces éléments se trouvent compris — avec des valeurs et une importance variables selon l'oeuvre envisagée — dans un concept qui a l'avantage d'appartenir à la fois au langage philosophique, au langage littéraire et au langage ordinaire, le concept d'illusion”, Jacques Ehrmann, *Un paradis désespéré. L'Amour et l'illusion dans l'Astrée*, Paris, PUF, 1963, p. 3 e 4.

(193) Benedetto Croce, *Storia della età barocca in Italia*, Bari, Laterza, 1946, p. 25.

(194) Philip Butler, *Classicisme et baroque dans l'oeuvre de Racine*, Paris, Nizet, 1959, p. 72.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

A

Edições de obras do autor utilizadas neste estudo:

1. VIOLLET-LE-DUC, *Oeuvres de Jean Rotrou*, Paris, Chez Th. Desoer. 1820/1822, 5 vol. in-8º.
2. FOURNIER, Édouard, *Le théâtre français au XVI^e et au XVII^e siècle* (avec une introduction, des notes et une notice sur chaque auteur), Paris, Laplace, Sanchez et Cie, s/d (1872?). Antologia de comédias de 20 autores, entre as quais *La Soeur*.
3. RONCHAUD, Louis de, *Théâtre Choisi de J. de Rotrou*, avec une étude, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1882, 2 vol. in-16. Contém *Hercule Mourant*, *Antigone*, *Le Véritable Saint Genest*, *Don Bernard de Cabrère*, *Venceslas*, *Cosroès*.
4. GOHIN, Ferdinand, *Jean Rotrou, L'Hypocondriaque ou le mort amoureux*, Paris, Librairie Garnier Frères, 1924.
5. HEMON, Félix, *Rotrou, Théâtre Choisi*, avec une introduction et des notices, Paris, Editions Garnier Frères, 1925. Contém *Les Sosies*, *Laure Persécutée*, *La Soeur*, *Saint Genest*, *Don Bernard de Cabrère*, *Venceslas*, *Cosroès*.

Edições críticas:

6. SCHERER, Jacques, *Cosroès*, Paris, Didier, 1950.
7. LEINER, W., *Venceslas*, Saarbrücken, West-Ost Verlag GMBH, 1956.

Obras sobre o autor (ou com largas referências ao autor)

8. BUFFUM, Imbrie, *Studies in the Baroque from Montaigne to Rotrou*, New Haven, Yale University Press, Presses Universitaires de France, 1957.
9. BUTLER, Philip, *Classicisme et baroque dans l'oeuvre de Racine*, Paris, Nizet, 1959.
10. CHARDON, Henri, *La vie de Rotrou mieux connue*, Paris, Alphonse Picard et Fils, 1884.
11. CURNIER, Léonce, *Étude sur Jean Rotrou*, Paris, Typographie A. Hennuyer, 1885.

12. DELCOURT, Marie, *La tradition des comiques anciens en France avant Molière*, Liège, Faculté de Philosophie et Lettres, Paris, Droz, 1934.
13. LA HARPE, Jean de, *Répertoire de la littérature ancienne et moderne*, Paris, 1824/1827.
14. LANCASTER, Henry Carrington, *A History of french dramatic literature in the seventeenth century*, Baltimore, Johns Hopkins Press, 1929/1942, 9 vol.
15. LANSON, Gustave, *Esquisse d'une histoire de la tragédie française*, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1954.
16. LEINER, W., *Étude stylistique et littéraire de "Venceslas", tragi-comédie de Jean Rotrou*. Dissertation présentée à la Faculté des Lettres de l'Université de la Sarre pour l'obtention du titre de Docteur en Philosophie et Lettres, Saarbrücken, 1955 (mimeografada).
17. Idem, *Index du vocabulaire du théâtre classique — Rotrou I — Index des mots de Venceslas*, Paris, Klincksieck, 1960.
18. Idem, *Index du vocabulaire du théâtre classique — Rotrou II — Index des mots de Cosroès*, Paris, Klincksieck, 1960.
19. MARTINENCHE, Ernest, *La comedia espagnole en France de Hardy à Racine, 1600-1660*, Paris, Hachette, 1900.
20. ORLANDO, Francesco, *Rotrou dalla tragicommedia alla tragedia*, Torino, Böttéga d'Erasmus, 1963.
21. PERSON, Léonce, *Histoire du Venceslas de Rotrou*, Paris, Léopold Cerf, 1882.
22. Idem, *Histoire du Véritable Saint-Genest de Rotrou*, Paris, Léopold Cerf, 1882.
23. VALLE ABAD, Federico del, *Influencia española en la literatura francesa: ensayo crítico sobre Juan Rotrou (1609/1650)*, Avila, Senén Martin, 1946.
24. VAN BAELEN, Jacqueline, *Rotrou, le héros tragique et la révolte*, Paris, Nizet, 1964.

C

Artigos sobre o Autor (ou com largas referências ao Autor)

25. GAIFFE, Félix, *Quelques notes sur les sources du Saint-Genest de Rotrou*, Revue Universitaire, 1929.
26. GARAPON, Robert, *Rotrou et Corneille*, Revue d'Histoire Littéraire de la France, octobre-décembre 1950.
27. GILLOT, Hubert, *Le théâtre d'imagination au XVIIe siècle. Jean Rotrou*, Revue des Cours et Conférences, 1933, n° 15 e 16.
28. HASKOVEC, P. M., *Belleforest, Zorilla et Rotrou*, Revue d'Histoire Littéraire de la France, Janvier-mars 1910.

29. HUBERT, J. D., *Le réel et l'illusoire dans le théâtre de Corneille et dans celui de Rotrou*, Revue des Sciences Humaines, Juillet-séptembre 1958.
30. JACQUOT, J., *Le "théâtre du monde" de Shakespeare à Calderón*, Revue de Littérature Comparée, n° 31, 1957.
31. LEBÈGUE, Raymond, *Rotrou dramaturge baroque*, Revue d'Histoire Littéraire de la France, octobre-décembre 1950.
32. Idem, *Rotrou, XVIIe Siècle*, Revue publiée par la Société d'Étude du XVIIe Siècle, n° 7 e 8, 1951.
33. LEINER, W., *Deux aspects de l'amour dans le théâtre de Rotrou. Le romanesque et le réalisme*, Revue d'Histoire du Théâtre, n° 11, 1959.
34. MOREL, Jacques, *Les criminels de Rotrou en face de leurs actes*, in *Le Théâtre Tragique*, Paris, C. N. R. S., 1962.
35. Idem, *Le mythe d'Antigone de Garnier à Racine*, Assis, Revista de Letras, n° 5, 1964.
36. ORLANDO, Francesco, *La morte falsa e vera nel teatro di Rotrou*, Studi Francesi, n° 6, 1962.
37. SCHERER, Jacques, *Une scène inédite de Saint-Genest*, Revue d'Histoire Littéraire de la France, octobre-décembre 1950.

D

BIBLIOGRAFIA GERAL

I — Livros

38. ADAM, Antoine, *Histoire de la Littérature Française au XVIIe Siècle*, Paris, Domat-Monchrestien, 1948/1956.
39. ALEWYN, Richard, *L'Univers du baroque*, Genève, Gonthier-Médiations, 1964.
40. ALQUIÉ, Ferdinand, *Le désir d'éternité*, Paris, PUF, 1960.
41. ARISTÓTELES, *Arte Poética e Arte Retórica*, trad. Antônio Pinto de Carvalho, S. Paulo, Difusão Européia do Livro, 1959.
42. ARNOUD, Charles, *Les théories dramatiques au XVIIe siècle*, Paris, Picard, 1888.
43. AUBIGNAC, Abbé d', *La pratique du théâtre*, éd. Martino, Paris, Champion, 1927.
44. BARTHES, Roland, *Sur Racine*, Paris, Seuil, 1963.
45. BÉNICHOU, Paul, *Morales du Grand Siècle*, Paris, NRF, 1948.
46. BERNARDIN, N. M., *Un précurseur de Racine. Tristan l'Hermite, sieur du Solier*, Paris, Alphonse Picard et Fils, 1895.
47. BLUM, G. S., *Psychoanalytic theories of personality*, New York, Mc Graw Hill Books, 1953.
48. BONZON, Alfred, *Introduction à Molière et au genre comique en France*, S. Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, 1960.

49. BRAY, René, in *Neuf Siècles de Littérature Française*, Paris, Delagrave, 1958.
50. *La préciosité et les précieux de Thibaut de Champagne à Jean Giraudoux*, Paris, Albin Michel, 1948.
51. *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, Nizet, 1957.
52. BUFFUM, Imbrie, *Agrippa d'Aubigné's Les Tragiques. A study of the baroque style in poetry*, New Haven, Yale University Press, 1951.
53. BUSSON, Henri, *La religion des classiques*, Paris, PUF, 1948.
54. CAILLOIS, Roger, *L'Homme et le Sacré*, Paris, Leroux-PUF, 1939.
55. CÂNDIDO, Antônio, *Tese e Antitese*, S. Paulo, Companhia Editôra Nacional, 1964.
56. Idem, *Literatura e Sociedade*, S. Paulo, Companhia Editôra Nacional, 1965.
57. CAUDWELL, Christopher, *Illusion and reality. A study of the sources of poetry*, London, Lawrence and Wishart, 1947.
58. COUTINHO, Afrânio, *Aspectos da literatura barroca*, Rio de Janeiro, 1950.
59. Idem, *Bibliografia para o estudo da literatura barroca*, Rio de Janeiro, 1951.
60. CROCE, Benedetto, *Storia dell'età barocca in Italia. Pensiero, poesia, letteratura, vita morale*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1945.
61. EHRMANN, Jacques, *Un paradis désespéré. L'Amour et l'illusion dans l'Astrée*, New Haven, Yale University Press. Paris, Presses Universitaires de France, 1963.
62. EURIPIDE, *Théâtre*, trad. Léon Parmentier e Henri G.égoire, Paris, Belles Lettres, 1948, t. IV.
63. Idem, *Théâtre Complet*, trad. Henri Berguin e Georges Duclos, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, t. I.
64. FEBVRE, Lucien, *Introduction Historique*, in *Le Preclassicisme*, Marseille, Cahiers du Sud, 1952.
65. FOUCAULT, Michel, *Histoire de la Folie*, Paris, Plon, 1961.
66. FUKUI, Y., *Raffinement précieux dans la poésie française du XVIIe siècle*, Paris, Nizet, 1964.
67. GARAPON, Robert, *La fantaisie verbale et le comique dans le théâtre français du Moyen Age à la fin du XVIIe siècle*, Paris, Colin, 1957.
68. GOLDMANN, Lucien, *Le Dieu Caché. Étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1955.
69. Idem, *Recherches Dialectiques*, Paris, Gallimard, 1959.
70. HORION, A., *Explication du théâtre classique*, Paris, 1878.
71. KOHLER, Pierre, *Lettres de France*, Paris, Payot, 1945.
72. JULLEVILLE, Petit de, *Histoire de la langue et de la littérature française des origines à 1900*, Paris, Colin, 1897.
73. LANSON, Gustave, *Histoire de la Littérature Française*, Paris, Hachette, 1906.
74. LINTILHAC, Eugène, *Histoire générale du théâtre en France*, Paris, Flammarion, 1904/1909, 4 vol.

75. MAGENDIE, Maurice, *Le roman français au XVIIe siècle, de l'Astrée au Grand Cyrus*, Paris, Droz, 1932.
76. MONGRÉDIEN, Georges, *La vie littéraire au XVIIe siècle*, Paris, Tallandier, 1947.
77. MOREJÓN, Julio Garcia, *Coordenadas del barroco*, S. Paulo, Fac. Filos., Ciências e Letras da USP, 1965.
78. MOREL, Jacques, *La tragédie*, Paris, Colin, 1963.
79. NADAL, Octave, *Le sentiment de l'amour dans l'oeuvre de Pierre Corneille*, Paris, Gallimard, 1948.
80. ORS, Eugenio d', *Du baroque*, Paris, Gallimard, 1935.
81. PLAUTE, *Théâtre*, trad. J. Naudet, Paris, Garnier Frères, s/d, t. 2 e 3.
82. RAYMOND, Marcel, *Génies de France*, Neuchâtel, La Baconnière, 1942.
83. Idem, *Baroque & Renaissance Poétique*, Paris, José Corti, 1955.
84. RIGAL, Eugène, *De Jodelle à Molière*, Paris, Hachette, 1911.
85. ROSSET, Clément, *La philosophie tragique*, Paris, PUF, 1960.
86. ROUSSET, Jean, *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le Paon*, Paris, José Corti, 1954.
87. Idem, *Anthologie de la poésie baroque française*, Paris, Colin, 1961.
88. Idem, *Forme et Signification. Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962.
89. SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943.
90. Idem, *L'existentialisme est un humanisme*, Paris, Nagel, 1960.
91. SCHERER, Jacques, *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1959.
92. Idem, *La littérature dramatique sous Henri IV et Louis XIII. La littérature dramatique sous Louis XIV*, in *Histoire des Littératures, III Littératures Françaises, Connexes et Marginales*, Paris, NRF, 1958.
93. SÉNÈQUE, *Tragédies*, trad. M. Cabaret-Dupaty, Paris, Garnier Frères, s/d.
94. SOPHOCLE, *Théâtre*, trad. Louis Humbert, Paris, Garnier Frères, 1913.
95. SPITZER, Léo, *Critica stilistica e storia del linguaggio*, Bari, Gius. Laterza & Figli, 1954.
96. TAPIÉ, Victor-Lucien, *Baroque et classicisme*, Paris, Plon, 1957.
97. Idem, *Le Baroque*, Paris, Que sais-je, 1961.
98. THEODOR, Erwin, *Recursos expressivos na evolução da obra dramática de Gerhart Hauptmann*, S. Paulo, U. S. P., 1964.
99. TOUCHARD, Pierre-Aimé, *Dyonisos, Apologie pour le théâtre*, Paris, Seuil, 1949.
100. Idem, *L'amateur du théâtre ou la règle du jeu*, Paris, Seuil, 1952.
101. VINET, Auguste, *Moralistes du seizième et dix-septième siècles*, Paris, Fischbacher, 1904.

II — Artigos de Revista

102. ADAM, Antoine, *Baroque et préciosité*, *Revue des Sciences Humaines*, Juillet-décembre 1949.

103. DESONAY, F., *Baroque et baroquismes*, Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, t. XI, 1949.
104. DEDEYAN, Charles, *Position littéraire du baroque*, Information Littéraire, septembre-octobre 1950.
105. FRANCASTEL, Pierre, *Baroque et classicisme, une civilisation*, Annales, n° 12, 1957.
106. *Baroque et classicisme, Histoire ou typologie des civilisations?*, Annales, n° 14, 1959.
107. KOHLER, Pierre, *Le baroque et les lettres françaises*, Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises, juillet, 1951.
108. LANSON, Gustave, *Études sur les rapports de la littérature française et de la littérature espagnole au XVIIe Siècle*, Revue d'Histoire Littéraire de la France, 1896 e 1901.
109. LEBÈGUE, Raymond, *De la Renaissance au Classicisme. Le théâtre baroque en France*, Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance, t. II, 1942.
110. *Les larmes de Saint-Pierre poème baroque*, Revue des Sciences Humaines, juillet-décembre 1949.
111. Idem, *La poésie baroque en France*, Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises, juillet 1951.
112. Idem, *La tragédie, XVIIe Siècle*, Revue publiée par la Société d'Étude du XVIIe Siècle, n° 20, 1953.
113. Idem, *La poésie baroque en France*, Le Cerf-Volant, janvier 1961.
114. Idem, *Le merveilleux magique dans le théâtre français à l'époque baroque*, Revue d'Histoire du Théâtre, janvier-mars 1963.
114. RAYMOND, Marcel, *Propositions sur le baroque et la littérature française*, Revue des Sciences Humaines, juillet-décembre 1949.
116. TAPIÉ, Victor-Lucien, *Baroque ou classicisme? Les enseignements d'une fête royale. (26 août 1660)*, Revue des Sciences Humaines, juillet-décembre 1949.
117. Idem, *Le baroque expression d'une société, XVIIe siècle*, Revue publiée par la Société d'Études du XVIIe siècle, n° 20, 1953.
118. TOINET, Raymond, *Les écrivains moralistes au XVIIe siècle*, Revue d'Histoire Littéraire de la France, 1916/1918.

SBD/FFLCH/USP	
SEÇÃO DE	
AQUISIÇÃO	VALOR
.....	
DATA	TOMBO

ÍNDICE

Prefácio	7
Introdução	11
Os Sentidos	25
Amor, Poder, Morte e Arte	45
A Personalidade	63
Conclusão	113
Bibliografia	121

