

OEDIPE, DE CORNEILLE: A TRANSFORMAÇÃO DO MITO

Roberto Pimentel

Colégio Estadual Júlio de Castilhos

Escolhemos a palavra TRANSFORMAÇÃO aconselhada por Gérard Genette em seu livro **Palimpsestes**, visto que o mito no qual Pierre Corneille vai fundamentar seu **Oedipe** já era de sobremaneira conhecido desde a peça de Sófocles **Édipo Rei** do século V a.C.

Justifica Genette:

“... posons une notion générale du texte au second degré (je renonce à chercher, pour un usage aussi transitoire, un préfixe qui subsumerait à la fois l’hyper et le méta) ou le texte dérivé d’autre préexistant. ... tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait cependant exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d’une opération que je qualifierai, provisoirement encore, de transformation, et qu’en conséquence il évoque plus au moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer!”

Não analisaremos **Édipo Rei** de Sófocles, pois a peça de Corneille, como veremos, usa o mito originário da Grécia somente como suporte literário pelas convenções dramáticas da época; isto é, ter sido o sujeito já tratado na antigüidade clássica, de acordo com a doutrina da **Imitatio** do século XVII francês.

É estranho que **Édipo**, sua maldição e a tragédia de Sófocles, (o hipotexto), considerado por Aristóteles na **Poética** como a mais perfeita tragédia de toda produção teatral grega, não tenha, nos tempos que a seguiram, melhor fortuna. Na verdade, nas variantes do mito, permanecem como pontos fixos referenciais os segmentos da criança abandonada, o descobridor de enigmas, o parricida inconsciente, o filho incestuoso etc.: estas características são peculiares a vários contos populares que se aglutinam em uma história sem muito cuidado com a verossimilhança.

Ésquilo já havia tratado este mito antes de Sófocles em uma trilogia — Laio/Édipo/Os sete contra Tebas — da qual somente a última nos chegou. Enquanto Édipo nos mostra toda a evolução da maldita casa do Labdácidas, Sófocles não se preocupou com a maldição primeira que engendraria a ruína dessa casa real. O Édipo de Sófocles não é exatamente o portador de uma maldição. É um homem como os outros e sua história dramática ilustra uma das temáticas mais constantes da tragédia grega; a de que nenhuma felicidade humana é durável, e como diz Heródoto a Sólon, que ninguém se diga feliz antes da morte.

No Édipo Rei de Sófocles temos o verso 1188 que fez carreira no pensamento ocidental, de Pascal passando a Kirkgard até Sartre: “O homem não é senão um nada”.

“Pobres gerações humanas,
não vejo em vós senão um nada”.²

Neste estásimo célebre, o coro desenvolve um tema caro a Sófocles; o pessimismo quanto à felicidade durante a vida.

O que o poeta coloca como o drama de Édipo é a reviravolta quanto sua condição de mortal. Passa do estado de felicidade para o da infelicidade — livra Tebas da Esfinge mas traz a peste com seu reinado — é ao mesmo tempo salvador e carrasco da pólis. Como diz o coro, ele fez bastante bem para que se possa dizer mal e bastante mal para que se possa dizer bem.

A problemática da condição humana vai ser abandonada por Corneille em seu OEdipe na corte francesa de Luís XIV. Ele redimensionará a ação impregnando-a de interesse político em detrimento à grandeza trágica que antevemos em seu modelo grego.

Diz o próprio Autor, no examen da peça, que a violência e a crueza do original de Sófocles poderiam chocar a elegante platéia presente e ferir a bienséance da dignidade posta em cena:

J'ai reconnu que ce qui avait passé pour miraculeux dans ces siècles éloignés pourrait sembler horrible au nôtre, et que cette éloquente et curieuse description de la manière dont ce malheureux prince se crève les yeux, et le spectacle de ces mêmes yeux crevés, dont le sang lui distille sur le visage, qui occupe tout le cinquième acte chez ces incomparables originaux, ferait soulever la délicatesse de nos dames, qui composent la plus belle partie de notre auditoire, et dont

le dégoût attire aisément la censure de ceus qui les accompagne; et qu'enfin, l'amour n'ayant point de part dans ce sujet ni les femmes d'emploi, il était dénoué des principaux ornemens qui nous gagnent d'ordinaire la voix publique.

E acrescenta nosso Autor o motivo da transformação do mito:

J'ai tâché de remédier à ces désordres au moins mal que j'ai pu, en épargnant d'un côté à mes auditeurs ce dangereux spectacle, et y ajoutant de l'autre heureux épisode des amours de Thésée et Dirce, que je fait fille de Laïus, et seule héritière de sa couronne, supposé que son frère, qu'on avait exposé aux bêtes sauvages, en eût été dévoré comme on le croyait; j'ai retranché le nombre des oracles, qui pouvait être importun, et donner trop de jour à OEdipe pour se connaître; j'ai rendu la réponse de Laïus, évoqué par Tirésie assez obscure dans sa clarté pour faire un nouveau noeud, et qui peut être n'est pas moins beau que celui de nos anciens; j'ai cherché même des raisons pour justifier ce qu'Aristote y trouve sans raison, et qu'il excuse en ce qu'il arrive au commencement de la fable; ... J'ai pris une autre route que la leur, il m'a été impossible de me rencontrer avec eux.

E para justificar ainda mais sua alteração no mito, Corneille propõe modernizá-lo:

Je reconnu que ce qui avait passé pour merveilleux en leurs siècles pourrait sembler horrible au nôtre.

O Autor, como veremos, escreve sob encomenda seu OEdipe. Após o fracasso de Pertharite, retira-se para Rouen e necessita para sua volta à cena parisiense, agradecer, e este agradecer irá até a bajulação:

... j'ai eu le bonheur de faire avouer qu'il n'est point sorti de pièce de ma main où il se trouve tant d'art qu'en celle-ci.

No século de Luís XIV as benesses reais eram a única maneira de os artistas sobreviverem. O favor real, ou mantinha com pensões escritores, músicos e pintores, ou caso contrário estavam condenados a uma produção estéril.

Corneille não fugiu a regra, era indiscutivelmente um homem de seu tempo. Curvou-se a exigência do poder.

Para os historiadores burgueses, dois homens deram seu nome ao século em que viveram: Péricles ao século V a.C. e Luís XIV ao século XVII na França. Embora esta “história oficial” tenha sido

contada na ótica da classe dominante, não deixa de ser útil para designarmos dois períodos de produção cultural semelhantes quanto a seus propósitos.

Como já se disse alhures, a construção do Partenon na Acrópole de Atenas, representa tanto o apogeu da cultura grega, como o ponto máximo do imperialismo ateniense. Politicamente o governo de Péricles assume a forma democrática, mas dentro do contexto da época. Estavam excluídos, de uma maneira ou de outra, os estrangeiros, os escravos e as mulheres, que somados formavam a parte mais numerosa da população de Atenas.

Luís XIV, com auxílio de Mazarin, continua a obra de Richelieu e, antes de mudar-se para Versailles, centraliza o poder em Paris. Ele será durante seu reino o fornecedor de pensões reais com as quais puderam viver, bem ou mal, os artistas de sua época. Sem o beneplácito real e as pensões atribuídas, Lully, Le Nôtre, Molière, La Fontaine, Racine e sobretudo Corneille, não poderiam produzir ou pelo menos publicar suas obras.

Possuem pontos em contato a evolução da tirania para a democracia ateniense, como, na França, do feudalismo para o poder absoluto. Nestas duas civilizações a Arte sempre foi considerada o adorno do poder.

Pierre Corneille nasce em 1606, numa França caótica.

As guerras de religião haviam dizimado os homens e destruído os lares por todo país. Esta luta só vai terminar com o advento de Henri IV, e é nos últimos anos de vida deste rei que nasce nosso autor.

Henri IV, huguenote, troca uma missa por Paris e tenta a unificação de uma França medieval para um estado moderno. Morre assassinado sob o punhal de Ravaignac em sua carruagem, quando se dirigia para o Marais, em 1610. Maria de Médicis torna-se regente durante a minoridade de Luís XIII e chama para a função de primeiro ministro Armand Jean du Plessys, Cardeal de Richelieu. O Cardeal não medirá esforços para a centralização do poder real e fazer de Paris a capital de fato e de direito da nação francesa.

A mão de ferro do primeiro ministro não impede as várias tentativas de golpe contra o poder real. As múltiplas Frondas, como a dos nobres, os antigos aristocratas feudais, a luta contra o

parlamento que via, dia a dia, diminuir seu poder e as múltiplas vertentes religiosas do reino continuam a não se dobrar ao poder de Richelieu.

O principal documento literário desta época são as *Mémoires* do Cardeal de Retz, Jean de Gondy. Filho de importante família nobre, o cardeal de Retz, entre a desobediência civil e os vários *potins dos hôtels particuliers*, nunca aceitou um poder único e exclusivo de Richelieu sobre a nobreza.

A Europa do século XVII receava que o absolutismo degenerasse em tirania, embora para os europeus houvesse dois países que não estavam sujeitos à lei comum, o Império Otomano governado pelo sultão e a Moscúvia governada pelo Czar, como muito bem analisa Ragnhilde Hetton em seu livro sobre a época de Luís XIV.

Os teorizadores da ciência política estão de acordo em considerar que todas as formas de governo se baseiam em um contrato entre governantes e governados; o que os separa é a importância dada ao poder central, a fim de evitar a anarquia de um lado, e por outro, para dominar os súditos demasiadamente poderosos. "Mais vale um rei que muitos" costumavam dizer os povos que haviam sofridos com a hipertrofia dos interesses da classe nobre, durante a minoridade de certos reis.

Sublinhava-se a necessidade de haver um rei que fosse o pai de seu povo e que pudesse conciliar os diversos interesses dos filhos, ou que o Estado tivesse uma cabeça para governar os membros. França e Suécia voltam-se para o absolutismo depois de várias regências.

A longa crise da economia e da sociedade européia durante os séculos XIV e XV marcou as dificuldades e os limites do modo de produção feudal no último período da Idade Média.

No decurso do século XVI o Estado absolutista emergiu no Ocidente. Representava uma ruptura decisiva com a soberania primordial e parcelada das funções sociais medievais. A monarquia absoluta dos séculos XVII e XVIII manteve o equilíbrio entre a nobreza e a classe da burguesia em detrimento da pequena nobreza frondista na França. O regime político da monarquia absoluta é apenas uma nova forma política necessária à manutenção da dominação e da exploração feudais no período de desenvolvimento de uma economia mercantil.

O feudalismo, como modo de produção, definia-se por uma unidade orgânica de economia e dominação política, paradoxalmente distribuída em uma cadeia de soberanias parceladas por toda a formação social. O poder de classe dos senhores feudais estava diretamente em risco com o desaparecimento gradual da servidão. O resultado disso foi um deslocamento da coerção política-legal no sentido ascendente em direção a uma cúpula centralizada e militarizada — O Estado Absolutista —.

Diluída no nível da aldeia, ela tornou-se concentrada ao nível nacional. Afinal, sintomaticamente, Versailles não passava de uma aldeia, quando Luís XIV resolve ali erigir seu palácio e o centro do poder real.

Muito significativo é o frontispício da edição princeps do *Leviathan* de Hobbes. Representa a figura onipotente do Rei ao horizonte e seu corpo é formado pelos milhares de súditos que compõem o reino. Usando um versículo da Bíblia, declara:

Non es potestas super terram quae comparetur ei. Job. 41, 24
Leviathan or the Matter, Forme, Welth ecclesiasticall and civil.
by Thomas Hobbes of Mamesbury.
London 1651.

Pierre Corneille já estava no declínio de sua carreira e oito anos mais tarde apresentaria seu *Œdipe*.

A TRAGÉDIA ANTES DE CORNEILLE

A tragédia aparece na França com o Humanismo.

Jodelle, cinquenta anos de Shakespeare, escreve uma *Cleopatre*, peça quase desprovida de ação, mas já prevendo o gosto clássico francês; o Autor apresenta Cleópatra já no final de sua crise amorosa após a morte de Antônio.

Garnier, contemporâneo de Jodelle, é um predecessor evidente de Corneille; no seu temperamento naturalmente trágico, seu gosto por grandes debates e seu estilo robusto já mostram algumas linhas mestras que o provinciano de Rouen irá dar ao público parisiense. Em sua peça *Juives*, Garnier apresenta um Nabucodonoso-

sor em uma desmedida quase grega (*hybris*); um imenso orgulho, cruel e selvagem.

As tragédias vindas do Humanismo não tiveram a sorte de suas sucessoras. Não atingiram o grande público, eram mais seguidamente lidas que encenadas, como a tragédia romana de Sêneca.

No princípio do século XVII, o teatro tornou-se menos literário e não se dirige mais exclusivamente aos letrados. Para um público heteróclito com nobres, burgueses, mosqueteiros e pajens, o teatro apresenta-se como uma distração social e um acontecimento artístico ao mesmo tempo, bastante semelhante aos dias de hoje com as estréias contemporâneas.

Respondendo ao gosto do público, os autores do princípio do século XVII, rejeitaram todas as regras que pudessem entrar sua imaginação. Assim aparecem as pastorais e as tragicomédias; o excesso triunfa como em algumas realizações do teatro elizabetano. Nada ficou desta produção, mas alguns hábitos permaneceram, como o de apresentar uma ação e uma intriga.

As tragicomédias em voga no início da carreira de Corneille eram uma soma de ações heróicas e galantes segundo o gosto precioso da época. Essas características encontramos ainda na *Illusion Comique*, uma das primeiras produções de nosso Autor: uma ação exclusivamente exterior, seguidamente inverossímil e uma seqüência de eventos como raptos, desaparecimentos e magias, no melhor estilo romanesco possível. Permanecem ainda alguns desses elementos em *Le Cid*, mostrando uma tragédia no seio de uma tragicomédia. O cuidado do autor no fazer trágico desta peça aparece progressivamente. Corneille vai tornar seus heróis perfeitos amantes, no sentido que a palavra francesa possui naquela época; *amant* = aquele que ama e é amado, *amoureux* = o que ama mas não é amado. O *parfait amant* deve fazer tudo para não desagradar sua dama e não medir esforços para merecê-la. Em *Œdipe*, Thésée, malgrado a peste que assola Tebas, não quer sair da cidade para não deixar sozinha sua amada Dircé.

Quand c'est uniquement pour mériter sa dame qu'on compli des exploits, la politique se ravale au niveau de l'intrigue et la guerre au niveau de l'aventure.

O *parfait amant* foi logo ultrapassado pela época e Corneille sentiu as insuficiências do preciosismo, do problema cortês ele fará uma tragédia e do perfeito amante um herói generoso.

Quando Scudéry, criticando *Le Cid*, declara que "pour sauver les bienséances, il faudrait nous apprendre, à la fin, que Chimène n'est pas la vraie fille de Don Gormas".

Já pensaria Scudéry nesse recurso que Corneille usará para o *dénouement* de *OEdipe*, quando Thésée descobre não ser irmão de Dircée e que poderão pelo casamento assegurar a continuidade da casa real de Tebas?

A unidade de ação em *OEdipe* não é a do mito grego, mas sim o amor entre Thésée e Dircé já exposta na primeira cena do primeiro ato. Esta técnica já era de costume no teatro de Corneille como nas tragédias clássicas francesas. A trama já é apresentada racionalmente para que o espectador possa seguir seu desenrolar. Afinal de contas um ano após a encenação de *Le Cid*, René Descartes publica seu *Discours de la méthode* (1637).

Malgrado o nome escolhido pelo Autor, *OEdipe* não trata o mito como Sófocles, ele será o arcabouço para colocar em cena o amor e o poder na cidade de Tebas.

No momento exato em que Corneille escreve, a aristocracia estava mais inclinada a lembrar ao soberano seus deveres que seus direitos, pois já sentiam ou previam o caminho do absolutismo tomado por Luís XIV.

Foi por Hardy e Mairet que Corneille realizou suas primeiras obras-primas, disciplinou a ação a maneira de Hardy e a forma regular retomada dos humanistas por Mairet. Hardy especialmente não leva muito a sério as unidades de tempo e lugar, apresenta em cena crimes e combates, suprime o coro, dá às peças mais movimento e verossimilhança, acentuando a importância psicológica dos personagens. Todos estes ingredientes vemos continuados por Corneille quando conquista Paris com *Le Cid*, em 1636. Peça que, embora maravilhando a cidade e a corte e dada como início do teatro clássico, ainda está mais próxima do drama de capa e espada espanhol que do classicismo de Racine. É importante ressaltar que a edição original de *Le Cid* é dada como uma tragicomédia e não tragédia como costumam usar as edições modernas deste drama.

A tragicomédia é um drama que termina bem, há um *happy end* em um contexto de tragédia romanesca. O amor, neste caso entre Rodrigue e Chiméne, possui o grande destaque onde se interpõe a honra ferida. As peripécias abundam e as cenas familiares

se sucedem às trágicas. Veremos muito bem esta dicotomia usada em *OEdipe*.

Na época de *Le Cid* há uma floração de tragédias mostrando uma viva reação à tendência tragicômica, o que não impede que Corneille continue fazendo concessões ao gosto do público. A temática espanhola e os duelos da obra-prima de Corneille lhe valerão a perseguição que o Cardeal moverá contra o autor através da recém fundada Académie. Não esqueçamos ser Richelieu o arqui-inimigo da Espanha e a proibição dos duelos de honra.

Somente com suas tragédias retiradas da história romana como *Cinna*, *Horace* e *Polyeucte* é que Corneille apresentará a verdadeira tragédia, para voltar mais tarde em *OEdipe*, à tragicomédia. Uma unidade respeitada mais por Corneille que Racine foi a unidade de tom, o que, mais tarde, os românticos exterminaram pois entremearam o trágico, o épico, o lírico e sobretudo o familiar com o cômico, porque, diziam, a realidade mescla o riso às lágrimas.

No século XVII a preocupação em manter a dignidade se impõe aos autores sob o nome de *bienséance*.

A TRAJETÓRIA TEATRAL DE CORNEILLE

Pierre Corneille estréia no teatro com *Mélite*, que teve seu sucesso assegurado pela participação de Mondory em 129, o melhor ator da época. É então o provinciano de Rouen tentando fazer carreira dramática na corte.

Sua produção será muito grande a partir desta época, às vezes escrevendo duas peças por ano. Ainda estamos no reinado de Luís XIII e Ana da Áustria. *Clitandre* é encenada em 1632. Em 1633 temos duas peças, *La Veuve* e *La Galerie du Palais* em que o Autor retrata o cotidiano das galerias de moda no palácio do Louvre. É um documento da vida dos burgueses e nobres à procura das últimas novidades em luxo.

Em 1634 mais duas peças são produzidas, *La Suivante* e *La Place Royale* em que, mais uma vez temos o dia-a-dia da atual *Place de Voges* em Paris.

Neste momento, Corneille é apresentado a Richelieu; havia já uma intenção do primeiro ministro para aglutinar escritores

como Rotrou, Boisrobert, Collet e L'Estoile em uma academia que mais tarde será o núcleo da *Académie Française*.

Corneille não agradou ao Ministro, e numa frase célebre Richelieu declara que *Corneille n'avait pas l'esprit de suite*, isto é, o provinciano de Rouen não era tão dócil ao Cardeal quanto ele gostaria. Em 1636, temos a primeira peça inspirada em um mito grego, é o ano de *Medée* e junto, no mesmo tempo, acontece sua obra-prima, *Le Cid*. Eis a glória aos trinta anos. E o ditado corrente na época era *beau comme le Cid*.

Corneille dava finalmente à tragédia uma fórmula nova, a de ser a solução de uma crise moral, concebendo uma ação heróica cumprida pelo personagem trágico, tendo por ideal o triunfo da vontade sobre o instinto.

Esta posição caía como uma luva para o jovem monarca.

Em 1659, Luís XIV está deslumbrado com o poder, seu porte físico, sua inteligência e sobretudo seu ardor juvenil transformam a corte em uma festa constante.

As amantes se sucedem, Louise de la Valière, Madame de Montespan e outras aventuras galantes transformam os costumes da corte. Com as composições de Lully e Rameau, as óperas, ballets, pastorais e comédias são levadas à cena quase diariamente. O próprio Rei Sol participa como bailarino destes espetáculos.

A França mantém sua hegemonia européia, a Espanha está dominada, a Inglaterra não ameaça e a Flandres ainda não apresenta uma oposição. A burguesia arrivista e a aristocracia submetida não apresentam mais perigo para que o rei instaure o absolutismo.

Le Cardinal Mazarin est mort; MM. les Ministres, c'est à moi que vous vous adresserez désormais.

Je veux à l'avenir gouverner moi-même mon royaume... La nation ne fait pas corps en France; elle réside entière dans la personne du Roi.

L'Etat, c'est moi.

Louis XIV — 1661

O mecenato do rei está no auge. Nenhum escritor, compositor ou arquiteto pode sobreviver sem o beneplácido e a pensão real.

Mas alguém ousa desafiar o mecenas único, é seu superintendente das finanças, Nicolas Fouquet.

Fouquet já apadrinhara *La Fontaine*, auto que jamais trabalhou e viveu uma existência de parasitismo dos nobres, desta vez resolve chamar Corneille de seu retiro em Rouen.

Precisava o Superintendente uma nova tragédia e propõe a Corneille o mito grego de Édipo. Corneille entusiasma-se com este chamado principesco por duas razões: a oportunidade de voltar à cena parisiense depois do fracasso de *Pertharite* e o gordo benefício que lhe tocara.

Em 1659 estréia com sucesso *OEdipe*.

Mas para seu mecenas a sorte foi adversa. Havia construído antes de Versailles seu castelo *Vaux-Le-Vicomte*. Já encomendara a *La Fontaine*, seu antigo protegido e amigo, o texto para uma comédia-ballet "*Le songe de Vaux*".

Fouquet, nascido em 1615, provinha de uma boa família da Bretanha. Durante a Fronde de 1650 mantém-se fiel à corte. Em recompensa é nomeado, em 1653, Superintendente Geral das Finanças. Durante algum tempo consegue enfrentar as despesas do reino, mas a dívida do estado vai aumentando ano a ano e é acusado de dilapidação do tesouro real. Sua magnanimidade, seus costumes estranhos, e principalmente os dezoito milhões de libras gastos para construir seu castelo, fortificam as suspeitas.

O Rei, junto com Colbert prendem-no em Nantes, em 1661, logo após uma grande festa no castelo seu. O processo dura quatro anos e intercedem a favor de Fouquet junto ao Rei pessoas como Madame de Sévigné, Mademoiselle de Scudéry, Saint Evremond e Pelisson. Mas Fouquet é condenado ao banimento pelo tribunal e tem seus bens confiscados; o Rei comuta a pena para prisão perpétua e Fouquet passa dezenove anos encerrado na cidade de Pignerol.

Luis XIV poderia ter usado os versos de Cinna.

"Je t'en avais comblé, je t'en veux accabler" Cinna V, III.

Os passos do processo são comoventemente descritos nas cartas de Madame de Sévigné a sua filha pois o tribunal era presidido pelo Chanceler Séguier, o mais implacável inimigo de Fouquet e dirigido por Pussort, tio de Colbert que ambicionava o cargo, o que mais tarde veio a se concretizar.

A partir de *OEdipe* a produção de Corneille torna-se morna; mas ainda nos dá uma série de tragédias. Sertorius ainda tem uma

boa acolhida, mas a partir de *Sophonisbe* recomeçam seus maus dias. *Othon* em 1664, *Agésilas*, em 1666. *Attila* que recebe os favores de Quinault coincide com o primeiro sucesso de Racine, *Andromaque*.

Começa então o velho mestre a sentir-se ameaçado por um novo rival; outro que também começa a gozar dos favores do público é Molière. *Les précieuses ridicules* vai à cena em 1659, e aí é ridicularizada a sociedade a qual Corneille havia freqüentado e cuja linguagem havia tido bastante influência nas tragédias do mestre.

Em *Tite et Bérénice*, Corneille desejou ombrear com a *Bérénice* de Racine e perdeu. Molière morre um ano após *Pulchérie*, em 1673, e *Suréna* é a última produção teatral de Corneille.

Retira-se para sempre da cena; volta para sua Rouen natal e anos de uma existência apagada, morrendo em 1684.

Racine como historiógrafo do Rei seguiu-lo dez anos após.

Terminava literariamente o século do Rei Sol e também o classicismo francês na literatura.

A corte muda-se para Versailles, sufocada por uma rígida etiqueta, as festas tornam-se cada vez mais raras. A megalomania do Rei Luís XIV transforma-se em um caso patológico e Madame de Maintenon, com a qual casara secretamente, torna-se devota.

Quando o grande Rei morre, em 1715, a França respira aliviada.

Terminara um reinado que havia durado demais.

Corneille escreveu nos bons tempos do preciosismo e esta moda deixou traços marcantes em seu teatro, antíteses demasiadamente rebuscadas, expressões raras, a redundância e a ênfase; mas de um simples *problème de cœur* fez brotar a trágica energia humana.

O Corneille que medeia entre os anos 58 e 70, não é mais completamente Corneille; ele ainda possui tirades admiráveis, mas perdeu um certo sentido de pureza e de generosidade do talento que constituía o clima cornelianiano autêntico. Já as tragédias de seus quarenta anos marcam um grande recuo às de seus anos 30. Agora ele não é mais capaz de entender o que fazia a grandeza do *Le Cid*, *Horace*, *Cinna* e de *Polyeucte* como mostram seus aflitos *Examens* e *Discours* que precedem as peças. O ano de 1660 é o pior momen-

to de sua carreira é quando aparece seu irmão, também tragediógrafo, Thomas Corneille.

Para alguns críticos franceses, Corneille vende sua pena ao riquíssimo superintendente Fouquet, sem muito preocupar-se de onde vinha o dinheiro e confecciona às pressas a tragédia de encomenda na qual tenta retomar o *bel air* de Paris. Logo após a estréia de *OEdipe*, o Autor encontra meios de acumular a gratificação de Fouquet com o salário dos atores e a percentagem do editor.

A tragédia cornelianiana do último período é completamente política. Os perigos que ela faz temer não é mais a perda da mulher amada, é a perda ou a ruína de um reino ou a vitória de um usurpador. E nisso reside o núcleo de *OEdipe*. Se o mito grego somente serviu de arcabouço à trama dramática, os interesses em jogo são os verdadeiros herdeiros do trono de Tebas e a descendência de Laio. Este é o motivo pelo qual Corneille acrescenta mais um personagem ao drama sofocleano, Dircé, filha de Laio e Jocasta; não há alusão nem a Etéocles ou Polinices.

Se admitirmos que a tragédia deve ser a forma mais elevada na qual uma sociedade se exprime, se nos lembrarmos de que o mundo grego encontrava nas tragédias de Ésquilo e Sófocles seus mitos e suas afirmações de fé, perguntamo-nos que outras temáticas poderiam melhor que os dramas de Corneille traduzirem o espírito da sociedade monárquica para a qual seu Autor escrevia?

O abade d'Aubignac, teórico e crítico da tragédia francesa do século XVII, declarava que a tragédia, representando a vida dos príncipes, cheia de inquietude, desconfianças, rebeliões e paixões violentas, deveria agradar à corte e não ao *menu peuple*. Para a corte que a tragédia era escrita e lá é que deveria agradar. Peças como *OEdipe*, *Othon* e *Attila*, mostravam claramente alusões à política real. Em *OEdipe* vemos que o povo não tem jamais o direito de fazer justiça e se espera dele a mais cega obediência. Outra posição, também, tomava Corneille frente ao auditório de *OEdipe*: *plaire aux dames*; uma alusão clara à sociedade galante de onde saía o superintendente Fouquet. O Autor confessa claramente em seu prefácio que compõe para a mais bela parte de nosso auditório, *les dames*.

O personagem Thésée não sonha senão acumular tiradas que maravilham sua enamorada Dircé

"Aux seuls devoirs d'amant un héros s'intéresse". (...)
"Que le ciel n'a formées que pour le doux emploi d'aimer et d'être aimées"

Œdipe, Ato 1º, cena 1.

Na época de Œdipe, Corneille foi, sem injustiça, considerado um escritor precioso. A opinião do abade d'Aubignac contra Œdipe foi seguida por quase todos os críticos literários até o século XIX.

Como os contemporâneos de Corneille não conheciam Sófocles e o próprio Autor desconhecia a língua grega, só era comum o mito e não a peça de Sófocles, ao contrário de Jean Racine que lia no original o teatro grego como nos provam os livros de sua biblioteca e as anotações que fazia à margem de seu exemplar.

O crítico abade censurava as invenções extravagantes, declarando que a peça Œdipe tinha somente como conteúdo uma intriga de palácio com razões de etiqueta e de legitimação de descendentes reais. Como se as relações de parentesco nesta família tebana já não fossem suficientemente complicadas, Corneille ainda acrescenta uma filha de Jocasta e Laio.

Talvez o abade d'Aubignac não tenha vivido para assistir a quase o mesmo drama com os filhos e netos do Rei Sol. O reconhecimento de paternidade do Rei dos vários filhos das amantes que teve foi um dos principais problemas do fim do reino de Luís XIV, e ao ver morrer todos seus filhos e todos seus netos sucessores, poderíamos, mais uma vez, dar razão a Corneille quanto à sucessão de uma casa real, abalada pela falta de descendentes diretos.

ŒDIPE. A PEÇA

O desenrolar da trama dramática é classicamente dividido por cinco atos; alguns servirão para o Autor desenvolver a ação proposta, outros exclusivamente para lembrar o mito que fica sempre subjacente.

Os personagens: Œdipe e Jocaste são os únicos aproveitados do mito original. Thésée e Dircé são os principais e pela resolução do conflito trágico-político entre os dois a peça atinge seu objetivo. Pela convenção clássica, Cléante e Dimas são os confidentes de

Œdipe, Nérine e Mégare, respectivamente de companhia de Jocaste e da princesa Dircé. Os dois velhos tomados como mensageiros, Phorbos e Iphiclanate, esclarecem a verdadeira origem de Œdipe e desvendam seu passado.

O primeiro ato, como é costume, Corneille, já coloca em cena os atores principais, Thésée e Dircé. A intenção do Autor ao abrir a peça é de apresentar os personagens sobre os quais recairá o problema trágico e onde já são sustentadas as posições políticas.

"La gloire d'obéir n'a rien qui me soit doux."

Ato 1º, cena 1.

A peste assola Tebas, Thésée não quer retirar-se da cidade por amor a Dircé. Dentro desta catástrofe os dois personagens falam de amor. Mas antes que o público pense na incongruência, Dircé declara:

"Pourra-t-il trouver bon qu'on parle d'hymenée?"

ato 1º, cena 2.

Œdipe aguarda a resposta do oráculo de Delfos enquanto Thésée propõe a Œdipe o casamento com Dircé.

"Au milieu des malheurs que le ciel nous envoie,
Prince, nous croiriez-vous capable d'une joie,
Et que nous voyant tous sur le bord du tombeau,
Nous pussions d'un hymen allumer le flambeau?"

ato 1º, cena 2.

Mas a mão de Dircé já estava prometida ao príncipe AEmon, como futuro aliado de Tebas. A saída para Œdipe é oferecer as outras duas filhas que só aparecem citadas mas jamais em cena; responde Thésée:

Antigone est parfaite, Ismène admirable
Dircé si vous voulez, n'a rien de comparable;
Elles sont l'une et l'autre un chef-d'oeuvre des cieux;
Mais où le couer est pris on charme en vain les yeux.

ato 1º, cena 2.

Mas um rei não pode dar sua palavra em vão: diz OEdipe:

Mais ne demandez plus un bien que j'ai promis.
Je vous l'ai déjà dit que pour cet hyméné
Aux vœux du prince AEmon ma parole est donnée
(...)
La parole des rois doit être inviolable.

ato 1º, cena 2.

Temos neste último verso já a proposta clara que norteou toda a obra de Corneille.

Mas para Thésée as razões do coração são superiores às da nação. Encontramos aqui, mais uma vez, a oposição tão cara a Corneille desde *Le Cid*: Dever e Amor.

Thésée

C'est pour un grand monarque un-peu bien du scrupule.

OEdipe

C'est en votre faveur être un peu bien crédule
De présumer qu'un roi, pour contenter vos yeux,
Veuille pour ennemis les hommes et les dieux.

ato 1º, cena 2.

Mas para instaurar a dúvida quanto à docilidade da princesa prometida a AEmon, e não tornar piegas a situação, Thésée pergunta a OEdipe:

"Je n'ai qu'un mot à dire après un si grand zèle:
Quand vous donnez Dircé, Dircé se donne-t-elle?"

ato 1º, cena 2.

Thésée deseja abalar a decisão tomada por OEdipe, e frente ao poder absoluto invoca os direitos de Dircé.

"Non, je respecte trop la puissance absolue:
Mais lorsque vous voudrez sans elle en disposer,
N'aura-t-elle aucun droit, Seigneur, de s'excuser?"

ato 1º, cena 2.

É interessante notar que o autoritarismo que percebemos no Édipo criado por Sófocles, revela-se mais denso ainda no personagem homônimo criado por Corneille. OEdipe não poder ver abalada sua autoridade e responde para Cléante:

"Si je suis roi, Cléante! et que me croit-il être?
Cet amant de Dircé déjà me parle en maître!
Vois, vois ce qu'il ferait s'il était son époux".

ato 1º, cena 4.

Voltando à cena anterior, OEdipe conta a Cléante o mito de sua chegada ao poder e rei da cidade de Tebas. Muito a propósito dá entrada em cena Jocaste com sua corte. Estava ela tentando convencer Dircé da impossibilidade do casamento com Thésée. É interessante notar que o comportamento da rainha será o de uma burguesa com preocupações de ocupações de felicidade com o futuro de sua filha.

Assemelha-se esta Jocaste de Corneille com Clitemnestra de Ifigênia em Áulis pelas mesmas preocupações com o casamento da filha com o herói Aquiles.

Diz a rainha:

"Conseil, autorité, reproche, amour, tendresse;
J'en ai tiré des pleurs, arraché des soupirs,
Et n'ai pu de son cœur ébranler les desirs.
(...)

Que le trône est plus doux que le sang d'une mère!
Pour régner en ces lieux vous avez tout quitté
(...)

Je suis reine, Seigneur, mais je suis mère aussi:
Aux miens, comme à l'État, je dois quelque souci
(...)

Mais n'espérons jamais qu'on change en moins d'un jour,
Quand la raison soutient le parti de l'amour".

OEdipe alega a Jocaste não poder quebrar o juramento, através do qual prometia sua enteada a AEmon. O rei teme ser punido pelos deuses caso não cumprir a promessa. É neste momento que Dircé, exacerbada, apela para a origem obscura do padrasto, e já, numa antevisão do desenlace afirma:

"On ne sait pas toujours ce qu'un serment hasarde;
Et vous ne voyez pas ce que le ciel vous garde.

ato 2º, cena 1.

O ato 2º é o enfrentamento de OEdipe com a cunhada. Várias questões se misturam no diálogo: o autoritarismo do protagonista e Dircé na defesa de seu amor.

Dircé:

"Le peuple est trop heureux quand il meurt pour ses rois".
(...)
"J'ai fait choix de Thésée, et ce mot doit suffire".

Mas OEdipe continua na sua desmedida quase grega:

"Je suis roi, je puis tout".

Na cena dois do segundo ato, Megare, dama de honra de Dircé, retoma o mesmo problema colocado por Corneille em *Le Cid* e usa as mesmas palavras da famosa peça.

"Madame, je ne sais ce que je dois vous dire:
La raison vous anime, et l'amour vous inspire".

ato 2º, cena 2.

Em *Le Cid* lemos:

Rodrigue:

"Contre mon propre honneur mon amour s'intéresse:
Il faut venger un père, et perdre une maîtresse:
L'un m'anime le cœur, l'autre retient mon bras".

ato 1º, cena 6.

Dentro da proposta de uma leitura política de OEdipe, Dircé declara a Mégare:

"Vous voyez que d'AEmon il a pris la querelle,
Qu'il l'estime, chérit.

Dircé:

(...)
"Politique partout.
Si la flamme d'AEmon est favorisée,
Ce n'est pas qu'il l'estime, ou méprise Thésée;
C'est qu'il craint dans son cœur que les droits souverains.
(Car enfin il m'est dû) ne tombe en bonne main,
Comme il connaît le bien, sa peur de me voir reine
Dispense à mes amants sa faveur ou sa haine,
Et traiterait ce prince ainsi que ce héros,
S'il portait la couronne ou de Sparte ou d'Argos".

ato 2º, cena 2.

E entre outras razões políticas, Dircé invoca ainda mais uma tirania de seu padrasto:

"Il aurait trop peur de menacer la fille
Il faut qu'il soit tyran de toute la famille
(...)
Mais ces mânes sacrés qu'il arrache au silence
Se vengeront sur lui de cette violence.
(...)

Et quand les Dieux vengeurs laissent tomber leur bras
Il tombe assez souvent sur qui n'y pense pas".

ato 2º, cena 3

O personagem OEdipe é construído como um merecedor de castigo por sua tirania e por impedir a união entre Thésée e Dircé. Este Édipo não possui em absoluto as nuances do Édipo grego. Desde o princípio da peça toda sua desmedida tirânica leva-o ao isolamento. A peste só cessará quando afastado da cidade e o amor entre Thésée e Dircé será o coroamento do equilíbrio necessário ao poder.

Não esqueçamos que esta tragicomédia estava sendo apresentada a uma platéia ainda imersa no Preciosismo e que, em termos de geografia, o que mais dominava era a paisagem da *Carte du Tendre* e, em termos de amor, a paixão impossível da *Princesse de Clèves*.

A peça deveria e tinha que agradar, pois para o Autor era sua reestrela em Paris, depois de quase esquecido pelo público.

Voltando ao texto, somente na cena quatro do ato segundo, o espectador fica sabendo ser Dircé filha de Laiüs e não de OEdipe.

Os entremeios idílicos entre Thésée e Dircé são dignos das melhores páginas dos romances preciosos da juventude de Corneille.

Thésée

"Laissez agir l'amour".

Dircé

"Vivez, Prince; vivez".

Thésée

"Vivez donc, ma princesse".

As antíteses, tão ao gosto de Corneille preciosista, são entremeadas no diálogo:

"Tout meurt, si je ne meurt".

O terceiro ato seria um interlúdio lírico entre mãe e filha. Com efeito, passa-se um diálogo entre Dircé e Jocaste que se aproxima daquele entre Clitemnestra e Ifigênia, na tragédia de Eurípi-des, quando esta aceita morrer para que os ventos voltem a soprar em Áulis.

A ação passa a acelerar-se, sob a forma de episódios, do terceiro ao quarto ato. É nesse momento que o vate declara ter a peste sua origem na presença do filho de Laio em Tebas. No entanto, como OEdipe conhece apenas uma filha do antigo rei, estabelece-se a partir daí um quiproquó que atingirá enquanto artifício teatral, sua forma plena no teatro romântico.

As suspeitas de quem seria o filho assassino do pai recaem sobre Thésée, mas uma testemunha, Phaedíme, que Thésée declara já ter morrido, lhe relatara uma história parecida com a exposição de OEdipe.

Thésée declara sua inocência:

"Je le verrais Médame, et sans inquiétude.
Ma naissance confuse e quelque incertitude;
Mais pour ce parricide, il est plus que certain
Que ce ne fut jamais un crime de ma main".

No quarto ato o enigma de Jocaste e OEdipe se resolve, e ao finalizar uma longa fala, Jocaste diz:

"Ah! je n'en vois que trop qui me déchirent l'âme.
La veuve de Laïus est toujours votre femme".
(...)

A desgraça de OEdipe já é de conhecimento do público, pois a ação, entre os atos, poderia evoluir, no teatro clássico e no princípio do seguinte já apresentava uma nova conotação na história.

No início do quinto ato temos:

Dymas:

"Seigneur, il est trop vrai que le peuple murmure,
Qu'il rejette sur vous sa funeste aventure,

Et de tous côtés on entend que mutins
Qui vous nomment l'auteur de leurs mauvais destins".

Com a chegada de Iphicrate o enigma está desfeito. Corneille segue quase os mesmos passos de Sófocles. OEdipe declara, então:

"Mais si les Dieux m'ont fait la vie abominable,
Ils m'en font par pitié la sortie honorable,
Puisque enfin leur faveur mêlés à leur courroux
Me condamne à mourir pour le salut de tous
Et qu'en ce même temps qu'il faudrait que ma vie
Des crimes qu'ils m'ont fait trainât l'ignomie,
L'éclat de ces vertus que je ne tiens pas d'eux
Reçoit pour récompense un trépas glorieux".

ato 5º, cena 5.

Eis a bienséance no fulcro da tragédia, OEdipe, o patriota, recebe dos deuses o destino, mas a virtude foi conquistada por ele, sem os deuses.

A cena sete do quinto ato é Nérine que conta o enforcamento da rainha e a cegueira de OEdipe.

Enfim, esclarecido o mistério: Thésée não é filho de Laïus e nem irmão de Dircé, portanto o casamento poder-se-á realizar, a casa real terá sucessor e uma aliança será concluída com Atenas.

Em OEdipe, Corneille já perdera seu fôlego dramático. No segundo ato, em que coloca frente a frente, OEdipe, rei todo poderoso e sua enteada, Dircé, ainda possui uma sombra dos grandes momentos e dos grandes problemas: dever, poder e amor e consciência. Mas depois perde-se no labirinto do preciosismo. As peripécias sucedem-se como no teatro de capa e espada de sua juventude e quando para o auditório era suficiente o maravilhoso.

Mas os bons tempos galantes do preciosismo já há muito se tinham ido. As máximas morais que entremeeiam a peça não eram mais críveis. Pascal com seu pessimismo e Descartes com o racionalismo, faziam da moral de Corneille algo de ingênuo.

Também a língua mudara: La Fontaine com um vocabulário bastante próximo do usual, Racine com sua linguagem plena de poesia, suplantam a retórica corneliana de antíteses profundas.

A violência do mito grego já não mais cabia em uma aristocracia frívola da corte e de Fouquet.

Mas Corneille era um homem lutando para sobreviver em tempos adversos e mesmo assim era o grande nome do teatro francês; mas o mito do Édipo grego fora demasiado para uma época em que justamente o despotismo e a centralização do poder já se faziam sentir. O castigo do destino no Édipo de Sófocles fará a glória do reino unipessoal de Luís XIV.

O excesso e a desmedida serão a fórmula da França dos Luís.

BIBLIOGRAFIA

Todas as citações da peça *Oedípe* de Corneille são retiradas da Edição do *Teatro Completo de Pierre Corneille*. Bibliothèque de La Pléiade, T. 2. Prefácio e notas de Pierre Lièvre completadas por Roger Caillois. Paris, 1950.

Para a edição de *Édipo Rei* usamos *Sophocle*. V. II CUF. Budé. Texto estabelecido por Alphonse Dain e traduzido por Paul Mazon, revisto e corrigido por Jean Trigoïn. Paris, 1981.

A respeito de Pierre Corneille:

ADAM, Antoine. *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*. T. I, II, III, IV, V. Paris, Éd. del Duca, 1962.

BÉNICHOU, Paul. *Morales du Grand Siècle*. Paris, Gallimard. Bibliothèque des Idées, 1948.

HERLAND, Louis. *Corneille par lui-même*. Écrivains de toujours. Paris, Seuil, 1956.

SCHLUMBERGER, Jean. *Plaisir à Corneille*. Paris, Gallimard, 1936.

CHEVALLEY, Sylvie. *Corneille*. Monographie établie par le bibliothécaire-archiviste de la Comédie Française. Paris, 1963.

Para a época:

ANDERSON, Perry. *Linhagens do estado absolutista*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

GOUBERT, Pierre. *Louis XIV et vingt millions de Français*. Paris, Fayard, 1966.

HATTON RAGNILD. *A época de Luís XIV*. Lisboa, Editorial Verbo, 1971.

THORVAL, Jean. *Les grandes étapes de la civilisation française*. Paris, Bordas, 1976.

Para a Teoria teatral:

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris, Seuil, 1982.

FERGUSON, Francis. *Evolução e sentido do teatro*. Rio, Zahar, 1964.

GASSNER, John. *Mestres do teatro*. São Paulo, Perspectiva, 1974.

Para a época como testemunhas:

RETZ, Cardinal. *Mémoires*. Paris, Pléiade, 1969.

SÉVIGNÉ, Madame. *Correspondance*. T. I. Paris, Pléiade, 1972.

Para a História de França:

BAIVILLE, Jacques. *Histoire de France*. Paris, Arthème Fayard, 1924.

DUBY, G. *Histoire de France*. Paris, Larrouse, 1970.

MANDROU, Robert. *France en los siglos XVII y XVIII*. Barcelona, Clio, 1973.

CLARAC, Pierre. *L'age classique, in littérature française. — 1660-1680*. Paris, Arthaud, 1969.