

PET – Filosofia UFPR

Data: 30 de setembro de 2015.

Aluna: Kamila C. Babiuki

Fichamento do capítulo 15 – *O Santarrão*

La Bruyère, no livro *Caracteres* (1688) faz alusões polêmicas ao *Tartufo* (1664) de Molière. O Santarrão (falso beato, aquele que simula pureza ou santidade), “*passaria por aquilo que é, um hipócrita, mas quer passar por aquilo que não é, um homem devoto.*” (p. 321). Auerbach cita um trecho do capítulo *Da moda* de *Caracteres*, no qual o autor pensa no tipo perfeito ou ideal de santarrão. Ele não sofreria com as fraquezas humanas, estando em constante vigilância e sempre guiado pela razão. La Bruyère diz que ele “*não pensa em aproveitar toda a sua herança, nem em ganhar para si uma doação geral de todos os seus bens, se se tratar sobretudo de tirá-los a um filho, o legítimo herdeiro. Um homem devoto não é nem avaro, nem violento, nem injusto, nem sequer interessado.*” (Auerbach, p. 322).

O personagem que Molière coloca em cena, porém, é muito diferente da definição proposta por La Bruyère. A fim de ser representado no palco, ele precisava de efeitos fortemente cômicos. O Tartufo não engana o público ou os demais personagens, com exceção de dois, sua mãe, Dona Pernelle, e Orgon, o senhor da casa. A comicidade do personagem se encontra justamente no aspecto de que o desejo de parecer honesto contrasta com sua maneira de ser, interna e externamente. Os dois personagens que se deixam enganar pelo Tartufo têm seus costumes e seus instintos adulados. No caso de Orgon, é o sadismo do tirano familiar que é adulado; sua capacidade de julgamento fica debilitada porque é o Tartufo que lhe dá a possibilidade de tiranizar e atormentar o próximo. Outro aspecto bastante espirituoso, segundo Auerbach, é utilizar a beatice para remover inibições do sadismo de Orgon.

Se comparado aos moralistas do século XVII, Molière tipifica muito menos, ou seja, apanha a realidade muito mais individualmente. Ele não cria um tipo de indivíduo, como ‘o avaro’ ou ‘o misantropo’, mas um personagem específico que tem certas características daquele tipo. Ainda assim, Molière se encaixa completamente no século-moralista tipificante, uma vez que procura o individualmente real só por causa de seu ridículo, e o ridículo significa desvio do médio e do habitual. Ainda que La Bruyère critique a obra de Molière, para Auerbach, sua atitude moralista é a mesma, mas cada uma delas conta com elementos próprios do estilo em que foi escrita.

Outra crítica à obra de Molière é feita por Boileau, em sua *Art Poétique*, poema de 1674. Ele afirma que certo personagem de Molière, Scapino (*Artimanhas de Scapino* – 1641), que se envolve por um saco ridículo, faz com que ele não mais reconheça o autor de *Misanthropo*. Além disso, ele afirma que o cômico não comporta trágicas dores e que, mesmo assim, seu objetivo não é encantar o populacho com palavras sujas e baixas (p. 324). Para Auerbach, essa crítica se justifica na medida em que Molière acrescenta em suas comédias certos elementos farsescos, os quais o autor conhecia muito bem e nunca renunciou. Ele conseguia, de certa forma, acrescentar nos elementos da vida quotidiana a comicidade por meio da farsa.

Havia, desde as comédias de Corneille (1606 – 1684), a intenção de fazer homens honestos rirem sem personagens ridículos. Molière, seguindo essa intenção, não era purista. Há efeitos grotescos e farsescos por toda parte, mesmo nas comédias mais distintas, mesmo no *Misanthropo*. Os efeitos farsescos não se limitam a personagens que pertencem ao povo. Molière mistura todas as classes em suas peças, diferentemente de Racine, como veremos adiante.

Na *École des femmes*, Molière introduz a figura do “marquês ridículo” que, segundo ele, é necessário para divertir a audiência. De acordo com Auerbach, o episódio em que o marquês ridículo é introduzido delata a posição de Molière, qual seja, “*modelar o ridículo de todos os homens de forma grotesca, sem se limitar exclusivamente a tipos cômicos de classes baixas.*” (p. 325). No caso de Boileau a situação é diferente. Ele pretende uma clara divisão de níveis estilísticos, a qual é inspirada em modelos antigos. Em primeiro lugar, se encontra o modelo elevado e sublime da tragédia, seguido pelo estilo médio da comédia de costumes. O estilo médio trata de *honnêtes gens* e a esse tipo de pessoas deve ser destinado (os atores *badinent noblement*). Por último, se encontra o estilo baixo da farsa popular. Boileau despreza esse tipo devido a suas palavras *sales et bas* de estilo *buffon* que fazem as delícias da plebe. Sua censura a Molière acontece, sobretudo, devido à mistura do estilo médio e baixo.

O elemento importante da crítica de Boileau é o seu conceito de ‘povo’. Tem-se nesse período uma oposição entre *la cour et la ville* (a sociedade culta – o rei e a alta burguesia) e *le peuple* (o povo). *La cour et la ville* devem ser estudados por aqueles que desejam desenvolver o estilo médio e evitar o bufão. O limite entre as posições de Boileau e Molière se encontra justamente nesse aspecto. Enquanto Boileau é enfático quanto a separação de estilos, Molière nos mostra caricaturas mesmo das pessoas da sociedade culta.

Para Auerbach, a arte de Molière marca o máximo de realismo que a literatura desse período poderia oferecer. Ele não estabelece uma tipificação psicológica, ao mesmo tempo em que o ridículo e o extravagante são sempre característicos. Sua posição é aristocraticamente desdenhosa, como a de Shakespeare, mas não se pode falar de uma representação real da vida das camadas populares. Os personagens das camadas mais baixas não passam de caricaturas. Mais do que isso, suas ações não se referem a eles mesmos, mas sempre aos problemas de seus senhores. A crítica dos costumes de Molière é puramente moralista; não se encontram nela elementos políticos ou de crítica social e econômica. Isso quer dizer que ele aceita a estrutura dada, a tomando como verdadeira e universal. Auerbach considera, nesse sentido, a posição de La Bruyère mais séria e ética, ainda que mais restrita e que também não apresente críticas da estrutura social.

La Bruyère exprime essa consciência de quem escreve no fim do século, quando o brilho do rei já estava diminuindo, de forma única na literatura seiscentista. Ainda que não possa ser considerado um *grand sujet* (grande tema) ele confere a um objeto cotidiano mais peso do que lhe cabe. Sua situação e posição, porém, permitem tratar desses temas com uma generalização concreta e moralizante, mas não de forma livre, o que era proibido por motivos políticos e estéticos, esferas que estão intimamente relacionadas.

No caso de Molière, são raras as alusões políticas e, quando acontecem, são discretas e insinuadas. Também se encontram nesse mesmo registro passagens referentes a atividades profissionais ou econômicas. Molière não mede os elementos farsescos que emprega em suas comédias de sociedade, mas evita a concretização realista da situação política ou econômica do meio em que suas personagens atuam, do mesmo modo que evita o aprofundamento crítico. Ele aproxima o nível médio muito mais ao grotesco do que ao elemento sério e inteiramente realista da vida econômico-política. O lado sério de seu realismo se limita ao aspecto psicológico-moral. Auerbach compara Molière a Balzac, especificamente à descrição feita no início de *Eugénie Grandet* sobre a origem da fortuna dos Grandet. Molière poderia ter feito algo semelhante (descrever a origem de uma fortuna) mesmo no palco, mas essa não era uma característica de seu tempo; ela só aparecerá depois do classicismo.

Parece, então, haver uma limitação no realismo quando se pensa na comédia e na sátira, isto é, no estilo médio. Auerbach afirma que quando se trata do estilo elevado (tragédia), as críticas são ainda mais severas. Nesse período, há uma separação muito marcada dos estilos e, por isso, o cotidiano dos acontecimentos e o criatural das pessoas

não deve aparecer no palco. Surge daí um tipo de personagem trágica estranha à Antiguidade e é Racine quem melhor caracteriza essas personagens.

Não há, para Auerbach, elementos realistas nos textos de Racine. O enaltecimento da personagem trágica até o seu limite cala qualquer possibilidade de realismo. Nas peças de Racine “*a personagem trágica assume sempre uma atitude sublime, em primeiro plano, rodeada pelos apetrechos, pelo séquito, pelo povo, pela paisagem e pelo universo como se fossem troféus triunfais, que lhe servem e estão às suas ordens.*” (p. 334-5). A consciência que a personagem trágica tem do seu estado nunca a abandona; mesmo quando ela deixa de ser ou de se comportar como príncipe, por exemplo, ela ainda não perde de vista a grandeza de seu estado, ainda que essa seja uma antiga grandeza. As personagens trágicas não dizem “*infeliz de mim!*”, mas “*eu, príncipe infeliz*” (p. 336).¹

O posicionamento das personagens nas tragédias de Racine são o contrário da concepção criatural. Contudo, não se deve negar-lhes o caráter natural, humano, imediato e simples. As personagens de Racine abrangem todas essas características, mas “*sua vida exemplar e emocionalmente humana se desenrola numa posição exaltada que se tornou natural para eles.*” (p. 336). Isso pode nos mostrar um aspecto de porque as peças de Racine não são realistas: não há aí elementos quotidianos; ainda que haja seriedade, o texto se encontra no registro do estilo elevado. Um exemplo disso é o aspecto de que o estado do príncipe é muito mais uma atitude do que uma função prática. A visão dos negócios do governo e da ordem política dos acontecimentos permanece sublime e geral, afastadas do prático e do objetivo. Na peça *Berenice*, quando o Imperador Tito investiga os sentimentos do povo no conflito em que não se pode casar com uma rainha estrangeira devido às leis do país ele diz: “*Que dizem os suspiros que exalo por ela?*” (p. 339). O príncipe pode dominar suas paixões ou deixar-se vencer, colocando-se, no primeiro caso, a favor da virtude ou, no segundo, a favor de seus desejos malignos. Em ambos, ele é onipotente.

¹ É interessante requisitarmos aqui os *Pensamentos* (1670) de Pascal, a fim de compreendermos a posição de Racine. O reconhecimento da grandeza antiga e da atual condição miserável do homem são premissas pascalianas. No pensamento LA 45 lemos que “*O homem não é mais do que um sujeito cheio de erro natural, e inapagável e sem graça.*” (Pascal, 2001, p. 17). Em seguida, no pensamento LA 47: “*Nunca ficamos no tempo presente. Lembramos o passado; antecipamos o futuro como lento demais para chegar, como para apressar seu curso, ou nos lembramos do passado para fazê-lo parar como demasiado rápido, tão imprudentes que erramos por tempos que não são nossos e não pensamos no único que nos pertence, e tão levianos que pensamos naqueles que nada são e escapamos, sem refletir, do único que subsiste.*” (Pascal, 2001, p. 17). O príncipe tem consciência da grandiosidade antiga, isto é, uma condição passada e sempre a exalta, ainda que saiba de sua condição miserável atual, não enquanto príncipe, mas enquanto ser humano.

O modo de ver político de Racine é, na perspectiva de Auerbach, extremamente simplificante e exclusivamente moralista; “*meramente diferencia o preto do branco*” (p. 341). Nas tragédias da série de Saint-Cyr o que parece ter inspirado a sequência dos acontecimentos é o moralismo bíblico, ao passo que nas obras anteriores era o moralismo da tardia Antiguidade. Um ponto em comum de ambos é a onipotência do príncipe. Ela não aparece nas fontes inspiradoras, mas está nas obras em questão. Esse tema é representativo do absolutismo barroco. O príncipe é como Deus sobre a Terra. Podemos ver exemplos disso nas peças *Esther* e *Athalie*.

O que se encontra nas peças do classicismo francês é uma grande separação entre as classes. Aqueles retratados são sempre parte da nobreza e algumas poucas pessoas indispensáveis para a ação, como ministros e pessoas de confiança. Todo o resto é *on*. O povo praticamente não é mencionado e atividades corriqueiras, como comer ou dormir, bem como o período do dia são sempre mencionados de maneira sublime. Victor Hugo faz um ataque espirituoso a essas obras no poema *Réponse à un acte d'accusation*. Um exemplo é o verso “*on entendit un roi dire: quelle heure est-il?*” (ouviu-se um rei dizer: que horas são?) (p. 342). Uma frase como essa seria impensável na obra de Racine.

Os príncipes e as princesas de Racine se entregam inteiramente às emoções mais importantes e fortes, uma vez que não são perturbados por qualquer elemento cotidiano. Isso é possibilitado pelo isolamento atmosférico do acontecimento, elemento já presente nas obras de Corneille: “*O acontecimento pode ser visto sem interferência e sem interrupção algumas.*” (p. 342). Todas as considerações de ordem prática surgem de personagens de classes baixas, livrando sempre os heróis e heroínas de tais preocupações. O príncipe, movido por sublimes paixões, não toma decisões calculistas que exijam a análise de características práticas. Um exemplo dessa exaltação do herói ou heroína é que em *Fedra*, Racine não coloca a calúnia contra Hipólito na boca da própria Fedra, mas na de Enone, sua ama (diferente do que acontece no texto original, de Eurípedes). O autor diz, em seu prefácio à obra: “*Esta baixeza pareceu-me mais conveniente a uma ama, que podia ter inclinações mais servis.*” (p. 343).

Auerbach nota que a incompatibilidade das personagens de Racine não é o moralmente mal, mas a preocupação vulgar com vantagens práticas. O mesmo ocorre com a integridade corporal das mesmas. Tudo é em grande estilo, excluindo o baixo e o criatural, sendo esse outro elemento em comum com as obras de Corneille. O único elemento corpóreo-criatural permitido na concepção clássica francesa do sublime é a

morte, que deve ser representada em estilo elevado. “Mas”, Auerbach acrescenta, “nenhum herói trágico pode ser velho, doente, decrépito ou deformado.” (p. 344).

Corneille ainda apresenta alguns elementos, tais quais Dom Diego sendo esbofetado em *O Cid*, ou o herói morrendo devido a uma hemorragia nasal em *Attila*, que mostram uma certa contradição interna do autor quanto ao estilo. Esses acontecimentos são impensáveis na obra de Racine. As coisas corpóreo-naturais ou mesmo criaturais são aceitas somente no palco cômico e, ainda assim, com restrições. O herói velho que aparece em uma obra de Racine, Mitridates, surge de forma sublime, abrindo espaço para imagens caracterizadas da mesma forma.

Racine poupa Hipólito, em *Fedra*, de ter violentado sua madrasta, como ocorre nos textos de Eurípedes e Sêneca, e isso se justifica pelo sentimento do corporalmente decoroso. Isso marca um dos contraste quando comparamos as obras da segunda metade do século XVII francês com as da Antiguidade. Nas obras antigas, o amor não é tratado como elemento do estilo elevado; ele é tratado como tema principal somente no estilo médio. Porém, tão logo ele aparece, fala-se também de seu caráter corpóreo. O contrário é encontrado na tragédia clássica francesa. O amor é um motivo trágico-sublime, tal qual se desenvolveu na Idade Média, na cultura cortês e no petrarquismo.

Outro elemento que participa da separação dos heróis ou heroínas do cotidiano são as leis das unidades: “elas limitam o engaste do processo no seu ambiente a um mínimo.” (p. 345). São raros os momentos em que se menciona o período do dia em que a cena se passa e o enraizamento histórico, social, econômico e regional só acontece com insinuações muito gerais. Mesmo quando aparecem considerações desse gênero, o seu conteúdo sensorial não é um fim em si e não possui espontaneidade realista, pelo contrário, são sempre envolvidas pelo sublime e cheias de metáforas. Ocorre uma unificação do tempo e do espaço. O cenário é exaltado e isolado, no qual as personagens trágicas, livres das atividades práticas, se entregam a seus sentimentos.

De acordo com Auerbach, a tragédia francesa é o máximo da separação dos estilos. Ela resultou de um processo de criação estética especial, fundamentado em tradições complicadas e estratificadas. Como se trata de criações de um tipo novo, era preciso expressões como ‘natureza’, ‘razão’, ‘bom senso’ e ‘verossimilhança’ para que as peças como as de Racine fossem fundamentadas e louvadas. Ao lado daquelas expressões, estava também a imitação da Antiguidade, que chegava mesmo a superar os modelos. Auerbach faz notar que, aos olhos do leitor moderno, uma peça do século XVII não é natural ou verossímil. O que permite lhes atribuir essas características “só se deixa

explicar a partir da perspectiva do próprio tempo; este tinha outras medidas que não as nossas para o razoável e para o natural.” (p. 347).

Se comparadas às personagens presentes nas peças da primeira metade do século, como as de Corneille, aquelas de Racine são singelas, modelares e universalmente válidas. Antes, deparava-se com conflitos heroicos, extravagantes, aguçados e inverossímeis. Isso nos ajuda a entender também a busca por modelos o teatro antigo: ele encantava pela simplicidade e elegância da expressão. As regras das unidades, que determinam a representação do mesmo espaço/tempo no palco (geralmente um intervalo de, no máximo, 24 horas) foi o que levou à segregação da ação contra tudo o que era baixo, exterior e supérfluo, incluindo as personagens que não fossem de classes elevadas, levando à naturalidade do efeito.

É importante, então, compreender a ideia de naturalidade entendida nesse período. O conceito de natural não era contrastado com o de civilização. Identificava-se esse conceito com uma formação bem acabada do ser humano, com movimentos cheios de decência e seres humanos capazes de se adaptar a qualquer situação vital, mesmo a mais severa. “*Natural era quase sinônimo de razoável e de decente.*” (p. 348). Aquilo que comove o coração dos homens, seus sentimentos e suas paixões é natural. Mas o natural também é o externo ao humano. Devido a isso, só as grandes paixões poderiam ser tomadas como objeto, assim como o amor só poderia ser representado com o máximo de decência.

Nesse período, o natural é algo puramente psicológico e invariavelmente dado. Os demais elementos que vêm junto com a representação mostram, por meio dos costumes, o que era entendido como natural. O que é impressionante nisso, segundo Auerbach, é a correspondência entre dignidade interna e externa que é sempre mostrada pelos participantes; ainda que sua liberdade seja limitada, apresentam, por exemplo, um perfeito domínio de si e a capacidade de tomar sempre a atitude correta. Essas qualidades atingiram seu auge na segunda metade do século XVII e aparecem nas formas linguísticas e de vida do barroco tardio. Racine foi o primeiro a empregar o método sociológico que é, de acordo com Auerbach, indispensável para uma compreensão perspectivo-histórica da literatura do grande século. É esse método que permite ver como os ornamentos barrocos cabem na literatura desse tempo.

É também esse contexto histórico que valoriza a corte e a aristocracia e mostra como a cidade (*la ville*), que compõe apenas uma minoria, ainda não possuía uma consciência burguesa, seja no âmbito político ou estético. Por fim, Auerbach diz que a

separação de estilos do período clássico francês é mais do que mera imitação da Antiguidade. Ela é intensificada e a exacerbação do personagem trágico e o culto das paixões chega a ser anticristão, como observaram os teólogos Nicole e Bossuet. A seriedade trágica e a realidade quotidiana, portanto, não se encontram nesse período, mas aparecerão apenas muito mais tarde.

Referências bibliográficas

AUERBACH, Erich, **Mimesis – a representação da realidade na literatura ocidental**, São Paulo: Perspectiva, 2013.

PASCAL, Blaise, **Pensamentos**, *trad.* Mario Laranjeira, São Paulo: Martins Fontes, 2001.