



MAYQUEL ELEUTHÉRIO

A tragédia histórica em *La Pratique du Théâtre (1657)*, de François Hédélin d'Aubignac (1604–1676)

CLIO: REVISTA DE PESQUISA HISTÓRICA

Recife, v. 41, n. 2 (Jul-Dez), 2023, pp. 385-417.

<http://dx.doi.org/10.22264/clio.issn2525-5649.2023.41.2.14>

e-ISSN: 2525-5649



A TRAGÉDIA HISTÓRICA EM *LA PRATIQUE DU THÉÂTRE* (1657), DE FRANÇOIS HÉDÉLIN D'AUBIGNAC (1604-1676)

RESUMO: Este trabalho pretende analisar os pressupostos teóricos levantados por François Hédélin d'Aubignac (1604-1676) em *La Pratique du Théâtre* (1657) acerca da composição dramática e, especificamente, do drama histórico. Pretende-se analisar as noções de mimese e verossimilhança que sustentavam a concepção dramática do autor e sua relação com os imperativos políticos e morais de um contexto de progressiva institucionalização do saber pela monarquia francesa na primeira metade do século XVII. A partir disso, busca-se analisar a forma e a função do drama histórico para o autor, em que este gênero se diferencia dos demais gêneros dramáticos e quais suas afinidades e diferenças em relação ao texto histórico. Conclui-se que a noção de verossimilhança é um conceito-chave para se compreender o drama histórico, pois, ao mesmo tempo que identifica o texto dramático como tal, produz as balizas entre a fidelidade às fontes históricas e a liberdade do dramaturgo.

PALAVRAS-CHAVE: François Hédélin d'Aubignac; Teatro moderno; Tragédia

HISTORICAL TRAGEDY IN *LA PRATIQUE DU THÉÂTRE* (1657), BY FRANÇOIS HÉDÉLIN D'AUBIGNAC (1604-1676)

ABSTRACT: This work aims to analyze the theoretical assumptions raised by François Hédélin d'Aubignac (1604-1676) in *La Pratique du Théâtre* (1657) about dramatic composition, focusing on historical drama. The work seeks to analyze the notions of mimesis and verisimilitude that supported the author's dramatic conception and its relationship with the political and moral imperatives of a context of progressive institutionalization of knowledge by the French monarchy in the first half of the 17th century. From this, this work seeks to analyze the form and function of historical drama for D'Aubignac, how historical drama differs from other dramatic genres and what its affinities and differences are in relation to the writing of history. The research concludes that verisimilitude is a key concept for understanding historical drama, because, while this concept identifies the dramatic text as such, it produces the boundaries between fidelity to historical sources and the autonomy of the dramaturgist.

KEYWORDS: François Hédélin d'Aubignac; Modern theater; Tragedy

MAYQUEL ELEUTHÉRIO

A tragédia histórica em *La pratique du Théâtre (1657)*, de François Hédélin d'Aubignac (1604–1676)

Através da obra *La Pratique du Théâtre*, de François Hédélin d'Aubignac (1604 – 1676), este trabalho pretende analisar a adaptação da narrativa histórica à forma da tragédia. Embora não possamos pensar na produção cultural do século XVII francês usando os mesmos referenciais que usamos para a literatura a partir do século XIX, a dramaturgia do século é pontuada por debates que abrangem diversas questões relacionadas ao fazer literário, como as balizas políticas da representação ficcional, sua relação com o conhecimento histórico, as estruturas internas do texto e a relação entre o espetáculo e o público que constituem o mundo das letras no século XVII francês¹. Cada um desses aspectos tem sido abordado de forma competente por estudos históricos e literários nas últimas décadas².

Durante as três primeiras décadas do século XVII, as formas do drama estão em vias de consolidação, a discussão sobre as formas e funções do teatro na vida civil ganha cada vez mais protagonismo e o estabelecimento da Academia formaliza e corporifica tais preocupações na forma de uma instituição que atua de forma normativa junto ao mundo das letras. O reconhecimento do teatro como um saber-fazer, ao mesmo tempo que institucionaliza suas práticas, estabelece

¹ Sobre a constituição do mundo das letras, o estudo de Pascale Casanova apresenta uma análise ampla no tempo e no espaço sobre as características próprias do campo literário e sobre como a literatura constituiu-se como um universo com fronteiras próprias e padrões próprios de consagração simultaneamente à invenção do conceito de "literatura" a partir dos séculos XVII e XVIII, Pascale Casanova, *A República mundial das letras*, São Paulo, Estação Liberdade, 2002.

² Sobre a institucionalização da produção dramática por meio da academia na primeira metade do século XVII, ver: Deborah Blocker, *Instituer Un "Art" - politiques du théâtre dans la France du premier XVIIème siècle*. Paris: Honoré Champion, 2009. Sobre a adaptação da tragédia antiga ao gosto moderno durante o século clássico francês, ver John Lyons, *Tragedy and the Return of the Dead*, Evanston: Northwestern University Press, 2018. Sobre a circulação da literatura dramática entre o ambiente de corte e de salões ver: Roger Chartier, *Do palco à página: publicar teatro e ler romances na época moderna*, Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

regras de representação através de uma reinterpretação de conceitos retirados do cânone aristotélico e horaciano e de seus intérpretes italianos. Com isso, a recuperação e o debate de conceitos clássicos ocupam um espaço importante na formalização das formas dramáticas institucionais em diferenciação ao teatro medieval de cunho religioso³. Isto é, o processo (nada harmônico) de constituição do teatro como um saber específico é também pautado por um gesto normativo, que, baseando-se em uma leitura do cânone, busca diferenciar a produção dramática do teatro popular e erigir uma identidade cultural a partir da instituição monárquica.

A história do estabelecimento da monarquia francesa é estreitamente relacionada à promoção de uma cultura oficial e de uma normatividade sobre as formas de representação⁴. A promoção do teatro e a discussão em torno das formas ideais dos gêneros é parte de um largo gesto associado ao fortalecimento progressivo do poder real na França durante os séculos XVI e XVII. O processo de fortificação da monarquia envolve uma mística, que, segundo Marcos Antônio Lopes, é análoga à união espiritual que a cristandade experimenta num corpo cuja cabeça é Cristo: os súditos estão atados moral e politicamente ao corpo da república, encabeçada pelo príncipe⁵. O príncipe é venerado em seu corpo simbólico, ao qual é atribuída toda justiça e todo saber⁶. Os saberes autenticados e exercidos por esse corpo simbólico configuram o sistema fechado que é a cultura palaciana, e que, conforme Norbert Elias, a partir da metade do século XVII, passam a definir a própria ideia de “França”⁷.

A institucionalização da arte dramática

A construção de uma cultura a serviço da monarquia teve um papel importante no reinado de Luís XIII (1610 – 1643), protagonizado por seu ministro Armand Jean du Plessis, Cardeal de Richelieu (1585 – 1642). A grande preocupação em manter o controle sobre a arte e as outras formas do saber é testemunha de uma política fragilizada por crises internas, como a Fronde, os combates contra os protestantes e os processos de Théophile de Viau (1590 – 1626) em 1623-25, Henri II de Montmorency (1595 – 1632) em 1632 e Cinq-Mars (1620 –

³ Marvin Carlson, *Teorias do Teatro – estudo histórico-crítico dos gregos à atualidade*, São Paulo: UNESP, 1997, p. 89.

⁴ Blocker, *Instituer Un "Art"*, p. 279.

⁵ Marcos Antônio Lopes, *A imagem da realeza: simbolismo monárquico no Antigo Regime*, São Paulo: Ática, 1994, p. 21.

⁶ Peter Burke, *A fabricação do rei: a construção da imagem de Luís XIV*, Rio de Janeiro: Zahar, 1994, p. 20.

⁷ Norbert Elias, *A sociedade de corte*, Lisboa: Editorial Estampa, 1986, p. 55.

1642) em 1642, os complôs de Chalais em 1626, e perturbações externas, como as guerras com a Espanha e o Sacro Império.

A monarquia francesa nada teve de estável entre as décadas de 1610 e 1640. Em razão disso, é importante salientar que a afirmação de uma França identificada pela cultura obedece tanto ao impulso de sustentar internacionalmente a imagem de uma nação constituída quanto à necessidade interna de assegurar o poder em face conflitos herdados do século XVI. Tal é o exemplo da Fronda, o processo que dá nome ao conjunto de guerras civis encabeçadas pela nobreza entre o fim do reinado de Luís XIII e o início do de Luís XIV. A Fronda representou um perigo verdadeiro à ordem moral propagada pela monarquia e marcou profundamente a vida intelectual do século XVII. A reivindicação nobre, no drama clássico francês, torna-se ilustração do triunfo da unidade real sobre o monstro policéfalo da rebelião de forma análoga ao tratamento que o drama histórico elizabetano deu ao estabelecimento da dinastia Tudor⁸.

Na França, o processo de constituição do saber oficial é pontuado de episódios como a criação das academias voltadas à codificação do saber. Diversas academias foram criadas no decorrer do século, com o intuito de realizar a apropriação dos saberes por parte do Estado. Segundo Apostolidès, a criação de tais instituições é uma investida contra a profusão e o poder de corporações de ofício, um empreendimento para eliminar abstratamente as desigualdades internas do reino pelo estabelecimento de um código formal que centraliza o saber e o poder a ele vinculado através da ideia de autenticação. Através de suas instituições, a monarquia se apropria de um saber e o oficializa, de modo que o torna válido. Apostolidès chama esse processo de “confisco e transformação do saber pelo Estado”⁹. No âmbito linguístico, Philippe Caron e Brigitte Ayres-Bennett abordam as práticas linguísticas como uma zona de intervenção do Estado centralizador do XVII através do papel da Academia Francesa¹⁰. O projeto político que dá surgimento à Academia abrange os âmbitos retórico, léxico e poético do texto, visando regular inclusive o estilo. Apesar disso, outros estudos recentes, como aquele de Hélène Merlin-Kajman questionam a autoridade total sobre da academia como braço regulatório do Estado francês no século XVII

⁸ Segundo Paulina Kewes, a historiografia do período Tudor influenciará a constituição do drama histórico elisabetano como um gênero dramático independente, pois ele retira da história não só os temas, mas o próprio método de exposição sequencial e o providencialismo em torno das representações do triunfo Tudor sobre as divisões do reino, Paulina Kewes, “The Elizabethan History Play: a True Genre?”, in Paulina Kewes (ed.). *A Companion to Shakespeare's Works*. Londres: Blackwell Publishing Ltd, 2003, pp. 170-193 (p. 176).

⁹ Jean-Marie Apostoliès, *O rei-máquina: espetáculo e política no tempo de Louis XIV*, Rio de Janeiro: J. Olympio, 1993, p. 30.

¹⁰ Philippe Caron; Brigitte Ayres-Bennett, “La norme et la prescription linguistique en France 1550-1720: L'exemple des remarqueurs”, *Histoire Epistémologie Langage*, v. 41, n. 2 (2019) pp. 41-66.

sobre a produção dramática. Para a autora, a normatização da linguagem não cobre o domínio estilístico da produção poética, de modo que o estilo se apresenta como um *locus* de liberdade criativa, em vez de um difusor da autoridade monárquica sobre as letras¹¹.

É preciso, por isso, pontuar que há debate entre essas duas perspectivas acerca do efetivo resultado do papel regulatório da academia. Não obstante, a academia como um projeto de normatização institucional da poética, ou ao menos como oficializadora de uma determinada poética, é um fenômeno visível, mesmo que, no âmbito prático da produção literária, tal conjuntura tenha mais suscitado debates do que imperado de forma absoluta sobre a produção dramática. O trabalho de Charlotte Ashley Jacobson¹² aborda como as chamadas “querelas literárias”, motivadas sobretudo pela abordagem normativa da academia a propósito de determinada obra e seu enquadramento nas regras poéticas preconizadas pela academia, constituíram uma espécie de condição do gênero dramático no século XVII. Da mesma forma, para Cathérine Guillot, tal fenômeno se deve ao papel dado por Richelieu à academia como instrumento de ligação entre o poder e o artista¹³. Os atritos advindos dessa ligação por meio da academia foram episódios determinantes de carreiras dramáticas como a de Pierre Corneille¹⁴ e de Molière¹⁵.

Alain Viala, em seu trabalho clássico de sociologia literária, indica como um dos perfis de reconhecimento e projeção social do escritor nas primeiras décadas do século a eventualidade de ser admitido em uma academia. Tal conquista significava ser reconhecido entre seus pares. A instituição funciona com uma consagração socialmente restrita da condição de artista, a legitimação

¹¹ Hélène Merlin-Kajman, “Langue, souveraineté, civilité: l’usage contre l’autorité”, *Cahiers du Centre de Linguistique et des Sciences du Langage*, n. 17 (2004), pp. 135-153, <https://doi.org/10.26034/la.cdclsl.2004.1601>.

¹² Charlotte Ashley Jacobson, *Théâtre, mœurs et guerres de plume: la conception dramatique du XVIIème siècle*, Calgary: University of Calgary, 2016.

¹³ Cathérine Guillot, “Richelieu et le Théâtre”, *Transversalités*, n. 117 (2011), pp. 87-102.

¹⁴ A querela em torno do sucesso do *Cid* foi um evento definidor da carreira de Pierre Corneille e o alçou a um novo estatuto como escritor. Sua ascensão ao grau de escritor comissionado por Richelieu malgrado a recepção negativa de sua peça pela academia, expressa nos *Sentimens de l’Académie sur la tragicomédie du Cid*, de Jean Chapelain, foi bastante devida ao sucesso público da obra. Tal condição pode demonstrar não somente que o poder normativo da academia não era absoluto, como acertadamente defende Merlin-Kajman mas, por outro lado, deixa ver os instrumentos de cooptação dos quais administração cultural de Richelieu lançava mão. Sobre a relação entre a política do cardeal e a poética de Corneille no contexto da querela do *Cid*, em 1637, ver David Clarke, *Pierre Corneille: Poetics and political drama under Louis XIII*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992, p. 55. Deborah Blocker também estuda a relação entre a autonomia do dramaturgo e a conjuntura normativa da política real especificamente no caso da finalidade do teatro em Corneille (Blocker, *Instituer Un "Art"*, p. 463).

¹⁵ Refiro-me, aqui, à contenda em torno da *École des femmes*, em 1662, cujo sucesso alarmou aqueles que a apontavam a liberdade formal da peça e o fato de abordar, no contexto de uma comédia, a educação religiosa, o que também contribuiu para que a academia sublinhasse a licenciosidade da obra. Ver Jacobson, *Théâtre, mœurs et guerres de plume*, p. 42.

de seu personagem oficial, o que lhe acrescenta em termos de função social. Com a criação de instituições nacionais como a *Académie Française*, a *Petite Académie*, e academias provinciais, o Estado dotava a vida literária de instituições específicas e reconhecidas. O Estado, através da instituição, dava um papel ao escritor dentro da coletividade, o de regulador da língua e da estética¹⁶.

O drama, por meio de obras com temas frequentemente retirados da história romana, coloca em pauta discussões com natureza política, tais como as tragédias históricas corneilleanas¹⁷. Na tratadística, os esforços na promoção de uma cultura codificada dão voz a discussões sobre a natureza da arte e sua função na vida civil, com o desenvolvimento da crítica dramática institucional, por exemplo, de Jean Chapelain¹⁸ e D'Aubignac. O drama possui, então, um importante papel na difusão de uma imagem do poder. No que interessa a este trabalho, verifica-se que a circunscrição do saber poético nas regras da academia sobre o cânone da poética instrumentaliza o saber-fazer dramático pelo conceito de verossimilhança, de acordo com expectativas de que as representações possuam o foro de alcançar submissão pela via de uma relação entre a audiência e imagens teatralizadas do poder real¹⁹.

O mecenato praticado pela coroa foi o principal instrumento de projeção de dramaturgos e demais artistas que compõem a seleta subcultura letrada do Antigo Regime. Entre o fim do século XVI e a metade do XVII, o mecenato real suplanta aos poucos aos poucos o patrocínio pessoal, e, após a Fronda, o número de mecenas particulares cai consideravelmente contrabalançado pelo aumento

¹⁶ Alain Viala, *Naissance de l'écrivain*, Paris: Les éditions de minuit, 1985, p. 44.

¹⁷ John Lyons possui um importante estudo acerca das relações entre historiografia, poética e política em Pierre Corneille, que, através da função das fontes históricas na composição dos dramas, demonstra que a tragédia histórica desenvolvida pelo autor tensiona conceitos não apenas da teoria dramática, mas sobretudo as relações entre passado e presente que condicionam a construção de pensamento histórico francês do século XVII, John Lyons, *The Tragedy of Origins: Pierre Corneille & Historical Perspective*, Stanford: Stanford University Press, 1996.

¹⁸ O escrito crítico mais conhecido de Jean Chapelain é o já mencionado texto que sumariza a contrariedade da academia em relação à desconformidade do *Cid*, de Pierre Corneille, em relação às regras dramáticas mais difundidas e também a noções compartilhadas de verossimilhanças, Jean Chapelain, *Les sentiments de l'Académie Française sur la tragi-comédie du Cid*, Paris: Picard, 1912.

¹⁹ Tal ideia evoca a perversão da relação representativa que a torna um sistema para produzir submissão, como dito por Roger Chartier: "De uma perversão da relação de representação, as formas de teatralização da vida social na sociedade do Antigo Regime dão o exemplo mais manifesto. Todas visam, com efeito, a fazer com que a coisa não tenha existência senão na imagem que a exhibe, com que a representação mascare ao invés de designar adequadamente o que é seu referente. A relação de representação é assim turvada pela fragilidade da imaginação, que faz com que se torne o engodo pela verdade, que considera os sinais visíveis como indícios seguros de uma realidade que não existe. Assim desviada, a representação transforma-se em máquina de fabricar respeito e submissão, em um instrumento de submissão interiorizada, necessária lá onde falta o possível recurso à força bruta", Roger Chartier, *À beira da falésia: a história entre certezas e inquietude*, Porto Alegre: Editora da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002, p. 76.

de artistas comissionados pela monarquia.²⁰ Os subsídios dispensados por conta de Richelieu e, após, de Mazarino, aumentaram após a supressão da rebelião e a dispersão de personalidades proeminentes, levando à morte, ao exílio ou ao retiro voluntário um número não negligenciável de nobres que praticavam o mecenato (os duques Gaston d'Orléans, Condé, exilados, Montmorency, executado, Bassompierre, preso, Vendôme e Guise, retirados, entre outros de menor projeção). Sob Luís XIV, o príncipe é o mecenas central, que concentra praticamente todo o circuito artístico no perímetro coberto pelas pensões dispensadas.²¹ Sob Luís XIII, Richelieu prepara esse cenário ao investir em determinados letrados cujos préstimos formariam a base da poética institucional. Portanto, embora tenha alcançado sua forma mais completa sob Luís XIV e Colbert (1619-1683), é sob Luís XIII, sobretudo pelas ações levadas a cabo por Richelieu, que o poder do mecenato real é desenvolvido.

Em um primeiro momento, os benefícios são dispensados por Richelieu como particular, de modo que Alain Viala menciona ser antes um mecenato ministerial que “estatal”, uma vez que a configuração do corpo político da monarquia não permite falar em investimento “estatal” propriamente dito. Isso torna difícil estabelecermos ligações firmes entre os subsídios concedidos e uma política governamental de conjunto, por isso normalmente a literatura aborda tal conjuntura como uma demanda de Richelieu. De resto, os ministros encontravam-se na mesma categoria que a demais nobreza e alto clero, o que tornava sua atividade de mecenas não distinta, em forma, daquela praticada por mecenas não ligados diretamente ao ministro de Louis XIII.

No entanto, a partir dos anos 1640, pode-se ver que um novo modelo de mecenato começa a ser praticado, agora oficialmente em nome do príncipe. O mecenato se torna uma instituição controlada, nacional e oficial, além de sistemática, seletiva e exigente, gerida por árbitros do ofício das letras que já atuavam no campo de batalha crítico com seus tratados poéticos e manuais de versificação. Boisrobert (1592 - 1662), Colletet (1598 - 1659), Pierre Corneille (1606 - 1654), L'Estoile (1602 - 1652) e Jean Rotrou (1609 - 1650) são os autores conhecidos como “os cinco de Richelieu” - escritores diretamente relacionados ao cardeal, estudiosos do drama que se dedicaram a estabelecer uma teoria dramática desbastada de medievalismos, onde o deleite não entrasse em conflito

²⁰ Viala, *Naissance de l'écrivain*, p. 56. A afirmação de Viala é corroborada no campo da historiografia. Os estudos de Chantal Grell demonstram o crescimento do mecenato real de historiógrafos durante o século XVII, sobretudo em períodos de instabilidade política, Chantal Grell, *Les historiographes en Europe de la fin du Moyen Âge à la Révolution*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2006, p. 232.

²¹ Giuliano Ferretti, *Richelieu et les historiographes*, in Grell, *Les historiographes en Europe de la fin du Moyen Âge à la Révolution*, pp. 325-343 (p. 329).

com a proposta moralizante, e onde a poética clássica seria revivida, ou reelaborada conforme os imperativos do século.

Não obstante a existência da ideia dos “cinco”, não se pode deixar de dizer que há autores muito mais decisivos para a propagação das regras acadêmicas que os mencionados. Jean Chapelain, por exemplo, desempenhava papel central na intermediação entre a censura monárquica e a produção teatral.

O mesmo se pode dizer de François Hédélin d’Aubignac, colaborador importante da articulação entre o teatro e a política monárquica. A patronagem de Richelieu é visível de forma discreta em seu tratado, visto a obra ter sido publicada mais de uma década após a morte do cardeal. Segundo Deborah Blocker, essa condição torna a relação entre D’Aubignac e a figura tutelar do ministro discreta, como se o texto de D’Aubignac pretendesse apresentar-se despido dos imperativos políticos que lhe deram forma.²² O mesmo também ocorre com La Mesnardière, que, embora também não fosse um dos cinco acima mencionados, gozava da proteção do cardeal e, de forma menos problemática para a academia que Corneille, publica em sua arte poética uma articulação entre doutrina e prática teatrais onde a primeira submete a segunda a partir de uma visão moralizante sobre a utilidade do teatro²³. Diferente daquilo que Corneille vai defender nos seus Discursos sobre o Poema Dramático.²⁴

Ser gratificado pela coroa era um atestado de dignidade literária, um dos prestígios mais elevados para as letras da época. Pode-se notar, com isso, que a

²² Blocker, *Instituer Un "Art"*, p. 130.

²³ Henry Phillips, “Vraisemblance” and Moral Instruction in Seventeenth-Century Dramatic Theory”, *The Modern Language Review*, v. 73, n. 2 (1978), pp. 267-277 (p. 268).

²⁴ O fato de Pierre Corneille ser um dos cinco de Richelieu pode levar à leitura equivocada de que sua produção transmitia passivamente as ideias da academia. A querela do *Cid* atesta o atrito entre este Corneille e a normativa de autores como Jean Chapelain, cuja pena era colocada inteiramente a serviço da coroa. As formas assumidas pela patronagem das letras sob Richelieu possuem uma complexidade própria. Corneille é protegido de 1635 a 1642, data da morte do cardeal. Porém, nesse período, diferentemente de D’Aubignac, La Mesnardière, Chapelain, entre outros, Corneille é beneficiado de pensão em uma qualidade mais próxima à de artista comissionado. A posição do dramaturgo não é a de promotor de uma poética normativa, ou de censor de outros autores, como será o caso dos autores citados. Essa situação é demonstrada inclusive pelo gênero de textos produzido por Corneille, focado nos dramas, prefácios, cartas e poucos discursos. Isso se torna mais claro quando consideramos que sua ascensão à categoria de autor protegido se dá com o sucesso do *Cid*, uma peça problemática sob a ótica da academia. Segundo Deborah Blocker, a relativa independência de Corneille em relação ao mecenato real vem de dois fatos: primeiro, embora a proteção real fosse importante de um ponto de vista simbólico, economicamente não era essencial, pois possuía um cargo oficial em Rouen; segundo, a fama alcançada com o *Cid* foi tal que lhe permitiu certa autonomia na composição dramática em relação aos tratadistas, cujas peças não obtiveram sucesso semelhante. Por isso, a atitude de Richelieu em relação a Corneille era a de uma proteção sem implicar em colocar a pena do dramaturgo completamente a seu serviço. Corneille de fato se beneficia dos ganhos que a patronagem real lhe concede, porém seus próprios prefácios, bem como os três *Discursos sobre o Poema Dramático*, testemunham certa distância em relação a tratadistas como La Mesnardière e D’Aubignac (Blocker, *Instituer Un "Art"*, p. 376).

consagração pública de um autor, seu reconhecimento “oficial”, supõe um novo estatuto da arte literária, onde ela é matéria de grande interesse político. Se, por um lado, o escritor é identificado cada vez mais como um personagem socialmente reconhecido pelo seu saber-fazer, por outro, a atenção cada vez maior voltada sobre essa figura de interesse impõe diretivas e normatizações inerentes à promoção política e social do ofício. As academias funcionam como normatizadoras tanto como promotoras do fazer literário. O mecenato da monarquia não diminui a duplicidade da situação do “homem de letras”: o progressivo reconhecimento do ofício de escritor e a restrição da liberdade formal do autor, características do século XVII francês. A tensão entre autonomia e heteronomia na produção literária será a grande motivadora dos debates sobre a forma e o conteúdo da obra de arte.

O drama merece atenção especial nesse processo. Até a primeira metade do século XVII, o teatro não era considerado uma arte propriamente dita, caracterizava-se mais como um conjunto de práticas distintas e independentes, inscritas na vida popular, como tivera sido nos últimos séculos.²⁵ A promoção do teatro à condição propriamente dita de “arte”, no sentido que os tratadistas como D’Aubignac davam ao termo quando referem, por exemplo, uma “arte do teatro” ou uma “arte poética”, implica o enquadramento daquele saber em um conjunto de competências técnicas. Essas competências são conhecimentos que abrangiam todo processo da produção artística e servem como parâmetro de qualidade das obras.

A profissionalização da produção dramática nas primeiras décadas do século XVII tem como palco a urbanização da França e o remodelamento de Paris, inclusive com a criação de lugares específicos para a representação e o estabelecimento de trupes permanentes. O surgimento de um público fixo é fator fundamental na transformação do teatro em uma atividade profissional e sua concomitante assimilação pela política monárquica. Dissemina-se na cidade e na corte, reunindo uma audiência de nobres e burgueses, heterogênea em origem e posições.

Em razão disso, a arte do espetáculo convém ao poder. Uma cerimônia pública que atrai grande interesse da população é uma ferramenta preciosa de um governo preocupado em impressionar a elite, sobretudo em uma época em que, na corte, na cidade ou nos salões, conforme apontou Norbert Elias, a vida acontece por meio de representações.²⁶ A capacidade de redistribuição de papéis sociais e de reprodução de situações politicamente interessantes são razões que fazem do teatro a forma artística em que a monarquia melhor encontrou meio de se promover.

²⁵ Blocker, *Instituer Un "Art"*, p. 49.

²⁶ Norbert Elias, *A sociedade de corte*, Lisboa: Editorial Estampa, 1986, p. 9.

Tradicionalmente submissa às regras da exegese aristotélica vinda da Itália, a tragédia é um gênero passível normatização no contexto francês, razão pela qual receberá maior atenção da elite intelectual projetada nos anos 1630. A comédia, identificada pela tradição clássica com temas baixos, não é estimulada no início do século XVII, enquanto a tragédia, ligada a caracteres elevados, é promovida ao primeiro plano do novo teatro, especificamente endereçado à elite econômica e política. Conforme o tratadista La Mesnardière, “[...] para se sentir os efeitos da ciência teatral, é preciso estar muito acima do povo comum”.²⁷

A arte trágica é propícia à discussão de conceitos como o conflito entre o indivíduo e a instituição, manifestado com cada vez mais força na antinomia herói/Estado. Segundo contabiliza Jean Rohou, quatorze das dezenove tragédias publicadas entre 1640 e 1642, após a Fronde, tratam do conflito entre o herói e a instituição estatal, sendo que, ao longo da década de 1640, conceitos como *Raison d'État*, *besoin/le bonheur/l'interêt de l'État* são cada vez mais frequentes nos discursos envolvidos no desfecho das obras.²⁸

Algumas transformações sociais acompanham a institucionalização do teatro. Segundo Deborah Blocker, o crescimento das cidades francesas, sobretudo da capital, visto na primeira metade do século XVII, é o cenário da constituição de um grupo social suficientemente afortunado, que faz do teatro um divertimento em moda.²⁹ O público das salas de teatro é relativamente diversificado. Segundo Jacqueline Jomaron, embora nos possa ser surpreendente, o público do teatro envolvia aristocratas, funcionários da administração real, doutos e autores nas galerias, e, no espaço do *parterre*, uma numerosa massa de populares.³⁰ Sensibilidades diversas apreciavam o espetáculo, e a conflituosa opinião desse público heterogêneo decidia o sucesso ou o insucesso de um trabalho. Por isso, o ofício do dramaturgo era complexo no sentido de satisfazer expectativas tão divergentes. Não é gratuitamente que a necessidade de “agradar ao público” ocupará um lugar tão importante na teoria do drama.

O reconhecimento do teatro nos quadros da vida civil exigiu uma mudança brusca de estatuto do ofício, visto que este possuía uma tradição antiga associada à vulgaridade. Essa promoção de categoria é marcada por atos da autoridade real, já que, na sociedade de Antigo Regime, a economia dos favores definia a ascensão social, tanto para indivíduos quanto para práticas. O teatro é o caso exemplar de uma prática social envolvida em um processo claro de institucionalização que se desdobra por todo o século. A elevação social, política e econômica experimentada pelo dramaturgo é acompanhada de um esforço de

²⁷ “pour ressentir les effets de la science théâtrale, il faut être fort élevé au-dessus de la populace”, Hippolyte Jules Pilet de La Mesnardière, *Art Poétique*. Paris: Antoine de Somaville, 1639, p. 16.

²⁸ Jean Rohou, *Histoire de la littérature française du XVIIe. siècle*. Rennes: PUR, 2001, p. 87.

²⁹ Blocker, *Instituer Un "Art"*, p. 25.

³⁰ Jacqueline de Jomaron (org), *Le théâtre en France*. Paris : Armand Colin, 1992, p. 196.

disciplina das atividades promovidas, pois é a utilidade política do teatro que justifica sua elevação à condição de arte oficial. A tentativa de controlar e instrumentalizar as práticas abrangeu o drama em sua totalidade, desde a concepção do enredo até o estabelecimento de espaços oficiais para as apresentações. Com a criação dos teatros em Paris e a fixação de trupes permanentes em locais específicos (Théâtre du Hôtel de Bourgogne e Théâtre du Marais), as diversas atividades que constituíam a prática teatral, como a escritura do texto dramático e a *mise en scène*, puderam ser entendidas como um mesmo ofício, ou seja, uma “arte”.³¹

A história no contexto de François Hedelin d’Aubignac

A articulação e o distanciamento que definem as fronteiras entre a história e o drama no princípio da modernidade possui raízes na concepção aristotélica da relação entre história e poesia presente na *Poética*, debatida sobretudo pela perspectiva humanista presente na tradição da *ars histórica*. Essa tradição é anterior ao contexto do autor ora estudado neste artigo, porém torna-se importante abordá-la com a finalidade de contextualizar o estatuto da história na metade do século XVII, visto o contexto de d’Aubignac ser um período intermediário entre o entendimento da história como *ars* e a constituição dos parâmetros críticos que a caracterizarão como ciência.³² De acordo com Arnaldo Momigliano, o volume de textos históricos antigos que vieram à luz ao longo do século XV tornou a escrita da história uma pauta muito mais passível de discussão, elaboração crítica e desenvolvimento estilístico do que era até então.³³ A *ars historica* é uma forma de escrita teórica sobre o fazer historiográfico oriunda desse contexto de forte circulação dos textos da antiguidade.

A tradição da *ars historica* situa a escrita da história em um domínio de produção vinculado à retórica. Isto é, o texto histórico possui regras de composição que auxiliam o autor a produzir os efeitos desejados. Autores como Francesco Robortello (1516-1567) e Agostino Mascardi (1690-1640) são constituintes dessa tradição humanística que via aplicação dos dispositivos formais e estilísticos legatários da retórica e da poética antigas para na escrita da história. Mascardi publica *Dell'Arte Historica* em 1636, abordando preceitos

³¹ Blocker, *Instituer Un "Art"*, p. 50.

³² Ginzburg, *Relações de Força: história, retórica, prova*, São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 60.

³³ Arnaldo Momigliano, “The Place of Ancient Historiography in Modern Historiography”, *Entretiens sur l'Antiquité Classique*, v. 26, n. 1 (1980), pp. 127-158 (p. 130).

poéticos e retóricos para a boa e fidedigna escrita da história, amparando-se, entre outras autoridades, em Quintiliano.³⁴

O caso de Robortello demonstra como a retórica aproxima-se não só da história como da poética. O comentário sistemático da *Poética* publicado por Robortello em 1548 divide o texto em duzentos e sessenta e cinco sessões, cada uma apresentada em grego e latim, seguidas do comentário do autor. Segundo Enrica Zanin, a leitura de Robortello, além de ter sido o primeiro comentário sistemático, influenciou as bases teoria do drama no princípio da modernidade.³⁵ Bernard Winberg aponta que a leitura de Robortello pode ser identificada como uma deformação da poética aristotélica, por ignorar alguns pontos no intento de fazer equivaler a teoria aristotélica àquela de Horácio e aos preceitos da retórica, que era profundamente conhecida pelo autor, tendo publicado também comentário à *Retórica*.³⁶ Não creio que “deformação” seja o termo ideal, mas é importante para este trabalho identificar que, carente de qualquer exegese em que pudesse amparar-se para basear sua interpretação, Robortello aproxima a poética dos usos retóricos e dos métodos de aplicação do texto fundamentados em um rol de autoridades muito mais numeroso que aquele da poética.

O tratado de arte histórica do autor, *De historica facultate disputatio* (1548), é também um dos mais influentes documentos em seu campo a circular no século XVI. Robortello possui o mérito de tomar a historiografia como um campo próprio, porém, da mesma forma como acontece com a poética, os elementos narrativos tratados por Robortello para a escrita da história são dispositivos retóricos. Além da história, o texto trata de outros gêneros, como a elegia e os epigramas, confirmando, com isso, a visão da história como um ramo da árvore da retórica. Para fazer frente à necessidade de lidar com eventos situados em um passado remoto, o narrador, para Robortello, necessita dominar os recursos narrativos dos autores da antiguidade que facultam a, por exemplo, narrar eventos simultâneos, narrar de forma verossímil e imitar o repertório estilístico dos grandes mestres da história e da retórica. Ademais, o historiador precisa conhecer uma diversidade de áreas, como geografia, arquitetura e ciências militares, para poder fornecer um quadro descritivo mais completo dos acontecimentos e dar força a seus argumentos.³⁷

Os métodos de prova com que pode contar o historiador podem ser intrínsecos ou extrínsecos ao texto, sendo os primeiros aqueles pertencentes ao

³⁴ Eduardo Sinkevisque, “Com Furores de Marte e com Astúcias de Mercúrio: O Dell’Arte Historica (1636) de Agostino Mascardi”, *Topoi*, v. 7, n. 13 (2006), pp. 331-378.

³⁵ Enrica Zanin, “Les commentaires modernes de la *Poétique* d’Aristote”, *Études littéraires*, v. 43, n. 2 (2012), pp. 55-82.

³⁶ Bernard Winberg, *Critics and Criticism: Ancient and Modern*. Chicago: RS Crane, 1952, p. 345.

³⁷ Anthony Grafton, *What was history? The art of history in early modern Europe*, Cambridge: Cambridge University Press, 2012, p. 24.

domínio retórico – isto é, às conexões lógicas e à forma de exposição dos argumentos, e os segundos aqueles dependentes de objetos ou documentos exteriores ao texto, cuja leitura depende do domínio do historiador sobre os saberes acessórios. Assim, o texto histórico possui estreita relação com a retórica e demanda do autor um amplo instrumental discursivo apreendido da cultura clássica, bem como uma formação erudita para que possa cumprir seu objetivo.

Essa ênfase na coesão do discurso e nos procedimentos retóricos de prova demonstram uma preocupação com uma narrativa verossímil. Aqui, é útil levantar o que Bruno Boto Leite estuda como o atrito entre duas “escolas historiográficas” no escopo da história como ramo retórico, em seu estudo sobre a teoria do discurso histórico em Francisco Manuel de Melo, no contexto português do século XVII.³⁸

Segundo Leite, a concepção do discurso histórico como um instrumento que veicula conhecimento, isto é, munido dos instrumentos necessários ao entendimento do evento narrado na forma o mais próxima possível da verdade, era uma perspectiva vinculada à tradição de Tito Lívio. A escola titoliviana trata-se de uma historiografia que persegue a verossimilhança do relato e o estudo dos critérios de prova, conexões lógicas e estratégias de representação do evento. Leite trata essa situação como o *discurso* sendo servo do *caso*.³⁹

Por sua vez, em oposição a ela, encontra-se uma tradição vinculada a Tácito, onde o *caso* serve ao *discurso*. Isto significa que a concepção tacitista traz um uso da história como terreno de educação política e moral, onde a narrativa é organizada em função de seu propósito de veicular discursos sobre a ação política.⁴⁰

Tal distinção é interessante para os propósitos da presente análise por demonstrar que o uso da história implicava em diferentes perspectivas em relação a sua estruturação retórica. Segundo Anthony Grafton, as estratégias narrativas sistematizadas nas artes históricas marcam a presença do gênero tanto dentro da influência dos retores antigos quanto dentro de tradições historiográficas cujas maiores autoridades são autores como Tito Lívio, Tácito, Plutarco e Apiano, que compunham um repertório de modelos estilísticos da historiografia humanista.⁴¹ Não é gratuito, portanto, que tais autores também sejam as referências mais frequentes de onde são coletados os argumentos dos dramas históricos no século XVII.⁴² Por isso, no contexto estudado nesta

³⁸ Bruno Boto Leite, “Que não seja o esmalte mais que o ouro. Teoria do discurso histórico no pensamento de D. Francisco Manuel de Melo”. *Clio: Revista de Pesquisa Histórica*, v. 36, n. 2 (2018), pp. 107-127 (pp. 117-118). <https://doi.org/10.22264/cliio.issn2525-5649.2018.36.2.04>.

³⁹ Leite, “Que não seja o esmalte mais que o ouro”, p. 118.

⁴⁰ Leite, “Que não seja o esmalte mais que o ouro”, p. 118.

⁴¹ Grafton, *What was history?*, p. 50.

⁴² Como se pode ver no caso de Pierre Corneille, que tira *Sophonisbe* de Tito Lívio, *Rodogune* de Apiano, *Nicomède* de Justino, *Cinna* e *Sertorius* de Apiano, Sêneca e Plutarco. Na maior parte dos

pesquisa, a distinção entre história e poesia não se apresenta de maneira tão simples, pois ambas apresentam certa inerência à função retórica do texto ou aos propósitos educativos de uma e de outra quando se trata de matéria histórica.

No tempo de D'Aubignac, metade do século XVII, a crítica racionalista da história, que produz a ruptura metodológica da história com a retórica, ainda não alcançou a hegemonia que terá no século XVIII. A tradição humanista do XVI, por sua vez, apesar de ainda importante já não responde às demandas de um tempo em que a centralização monárquica demanda trabalho dos historiógrafos reais como pesquisadores de documentos voltados a compor processos que atendam aos interesses da coroa.

Para abordar o tema da história na França de D'Aubignac, é necessário, além dessa rápida introdução ao debate teórico, abordar também a prática em torno da produção historiográfica. Para Chantal Grell, a história oficial do tempo de Richelieu foi desenvolvida a partir da revisão de autores do humanismo francês do século XVI, como Jean de Serres e François de Belleforest, de acordo com os imperativos políticos circunstanciais, como a questão da Contrarreforma:

Os historiógrafos do século XVI fundaram o gênero [...]. O século XVII foi o da reforma católica triunfante. Scipion Dupleix dedica-se à revisão do *Inventaire Générale de l'Histoire de France* (1597), escrito pelo protestante Jean de Serres [...], completa pelo pouco caridoso *Inventaire des erreurs, faibles et déguisements remarquables de Jean de Serres* (1628).⁴³

Esse processo mais amplo de transformações possui influência nas formas de pensar a história. As mudanças sociais, políticas e culturais vividas pela França após as guerras religiosas do século XVI influenciaram os modos e os porquês da representação do passado nacional.⁴⁴ A função do historiógrafo da França é reportar a história de seu próprio tempo, acrescentando sua obra à de seus antecessores e a revisando. A matéria de trabalho do historiógrafo supõe uma unidade política, de modo que a história do reino é uma construção

dramas históricos, o próprio dramaturgo apresenta suas referências em prefácio. Cf. Pierre Corneille, *Ceuvres complètes*, Paris: Gallimard, 1987.

⁴³ “*Les historiographes du XVI siècle fondèrent le genre [...]. Le siècle XVII fut celui de la Réforme catholique triomphante. Scipion Dupleix s'appliqua ainsi à reviser l'Inventaire Générale de l'Histoire de France (1597), écrit par le protestant Jean de Serres [...], complète par le peu charitable Inventaire des erreurs, faibles et déguisements remarquables de Jean de Serres (1628)*”, Grell, *Les historiographes en Europe de la fin du Moyen Âge à la Révolution*, p. 235.

⁴⁴ Grell aponta que o início da nomeação de historiógrafos reais entre as monarquias modernas se dá na França, com Jean Chartier (c. 1385–1464), ordenado por Charles VII (1406–1461) com o título de *francorum historiografus*, reunindo benefícios e compromentimentos da função oficial que, a partir de então, se tornaria fixa, Grell, *Les historiographes en Europe de la fin du Moyen Âge à la Révolution*, p. 134.

discursiva da solidez monárquica visando reforçar o poder real. Isso se manifesta na forma linear, herdada da tradição cronista, pela qual é exposta a sucessão dos reis, de modo a maquiagem as rupturas e dissensões presentes nas transições de linhagem. Dessa forma, o texto produzido pelo historiógrafo real reproduz sua legitimidade na forma da autoridade de seu relato. Conforme Grell, o historiógrafo da França mantinha o cargo de forma vitalícia se nenhuma suspeita recaísse sobre sua fidelidade. Tal cargo, normalmente exercido por uma só pessoa, teria, posteriormente, versões semelhantes menos prestigiosas, como o título de historiógrafo do rei, distribuído de forma menos criteriosa.⁴⁵

As aspirações gerais que orientaram e determinaram a produção historiográfica francesa na passagem do XVI ao XVII giram em torno do problema da unidade nacional fraturada entre católicos e protestantes. A recuperação do reino assolado pela guerra civil é uma missão subjacente da historiografia dedicada à fabricação da mística monárquica. O edito de Nantes, que, em 1598, trouxe uma tolerância insuficiente para pacificar as dissensões, a conjuntura internacional problemática com Espanha e Inglaterra, a Guerra dos Trinta Anos, são elementos de um contexto em que a fabricação de um poder real unificado se apresenta como projeto na primeira metade do século.

A solidificação do poder monárquico nas décadas de 20 a 40 século XVII e a vitória da Contrarreforma acompanham o declínio das grandes cronografias e a transformação da historiografia em uma forma grandiloquente de profundo cariz propagandístico a serviço da política antifeudal de Richelieu. O historiógrafo, nessa conjuntura, não possui a missão de realizar descobertas históricas ou trazer a público a discussão sobre temas pouco conhecidos, pois sua atividade não possui quaisquer comprometimentos com a noção crítica ou científica de conhecimento histórico. Trata-se de uma atividade de letras, de reescrita dos eventos conhecidos em uma galeria de narrativas que funcionam conforme a demanda da coroa. A atividade do historiógrafo é baseada nas expectativas criadas pelo rei diante de determinada conjuntura política. Esses compromissos são firmados via relações de poder estabelecidas entre os representantes do monarca e a intelectualidade institucionalizada para cumprir seu papel em uma lógica de benefícios e censura.

Richelieu, ministro de Estado entre 1624 e 1642, supervisiona e disciplina o trabalho intelectual, intervindo diretamente não só na história, mas nas letras de maneira geral, visando manter um controle sobre a opinião baseado em um controle sobre a linguagem. A mesma atividade de pesquisa em torno de direitos territoriais era usada a serviço das relações da coroa com a própria nobreza francesa. Conforme Grell: Para Richelieu, [os historiógrafos] tinham por missão

⁴⁵ Grell, *Les historiographes en Europe de la fin du Moyen Âge à la Révolution*, p. 328.

descobrir textos e compor dossiês, não os interpretar. Era ao cardeal que cabia colocar a última nota na partitura final.⁴⁶

Giuliano Ferretti corrobora tal entendimento explicitando que a promoção dos métodos de investigação histórica sob Richelieu era acompanhada de uma desconfiança em torno das interpretações que historiografia poderia oferecer enquanto narrativa. Para o autor, o fato de historiógrafos terem um papel tão importante acerca dos documentos que sustentavam as reivindicações reais tornava necessário que qualquer interpretação sobre o passado francês fosse filtrada pela coroa. Segundo Ferretti:

Em sua perspectiva [de Richelieu], quem fosse capaz de compreender os assuntos do Estados poderia também testemunhar sua realidade e restitui-la às gerações futuras. Isso equivale a dizer que a história oficial da monarquia não podia ser confiada aos historiógrafos ou, ao menos, que a interpretação do passado nacional deveria ser controlada pelo poder. [...] A tarefa dos historiógrafos e dos eruditos a serviço do governo era procurar os fatos, enquanto a do cardeal e do rei era interpretar a documentação.⁴⁷

Empregando a historiografia para a recolha dos fatos a serem metamorfoseados em história do príncipe, a monarquia institucionaliza uma leitura da história através de uma oficialização do passado. Com isso, dava também à política uma codificação histórica.

Essa conjuntura ajuda a entender que, em paralelo à história eloquente, as necessidades políticas das reivindicações monárquicas conduzem a formação de uma pesquisa histórica definida por seu compromisso em demonstrar a antiguidade e a autenticidade de documentos concernentes aos interesses reais. Emmanuel Bury vê nesse período um desenvolvimento metodológico da pesquisa histórica que reúne a pesquisa do antiquário, praticada há séculos sem necessariamente afetar a escrita da história, à atividade do historiógrafo.⁴⁸

⁴⁶ “*Dans l’esprit de Richelieu, [les historiographes] avaient pour mission de découvrir des textes, de composer des dossier, non pas d’interpréter. C’était au cardinal qu’il appartenait de mettre la dernière note à la partition finale*”, Grell, *Les historiographes en Europe de la fin du Moyen Âge à la Révolution*, p. 142.

⁴⁷ “*À son avis [de Richelieu], celui qui était capable de comprendre les affaires de l’État pouvait également témoigner de leur réalité et la restituer correctement aux générations futures. Cela revenait à dire que l’histoire officielle de la monarchie ne pouvait pas être confiée aux historiographes ou du moins que l’interprétation du passé national devait être contrôlée par le pouvoir. [...] La tâche des historiographes et des érudits au service du gouvernement était de chercher les faits, tandis que celle du cardinal et du roi était d’interpréter cette documentation*”, Giuliano Ferretti, *Richelieu et les historiographes*, p. 333.

⁴⁸ Emmanuel Bury, *La tradition gallicane: les historiographes et l’érudition en France (fin XVI-milieu XVII siècle)*, in Grell, *Les historiographes en Europe de la fin du Moyen Âge à la Révolution*, pp. 313-324 (p. 315).

Orest Ranum argumenta que a política interna de Richelieu a respeito dos homens letras pretendia um efeito psicológico segundo o qual quaisquer concessões feitas pela coroa deveriam parecer aos súditos como vindas da graça e do favor do monarca. Assim, inicia-se uma administração de pensões para recompensar o apoio dos homens de letras, prática que influenciará o número de historiógrafos reais nas décadas seguintes, bem como a própria composição do mundo das letras ao longo do XVII.⁴⁹

Mazarin (1602-1661), sucessor de Richelieu, foi ministro de Louis XIII ao fim do reinado (a partir de 1642), durante a regência de Ana da Áustria e durante o reinado de Louis XIV até 1661. Sob seu ministério, a lógica das pensões foi levada ao paroxismo, pois os títulos eram concedidos para angariar apoio político e recompensar aliados da coroa sem necessariamente resultar em pesquisa ou obras históricas.

A observação é pertinente porque ela chama atenção para o fato de que, embora o número de pensões a historiógrafos tenha se multiplicado sob Mazarin, o sentido do mecenato como investimento que espera um retorno foi muitas vezes substituído por mero pagamento em troca de fidelidade. Com certeza, o mesmo não se pode dizer da atitude de do sucessor de Richelieu acerca do mundo literário, em que foi um mecenas ativo e teve diversos protegidos influentes nesse meio, tais como Pierre Corneille, Jean Chapelain e Isaac de Benserade. Mazarin relaciona mesmo entre seus historiógrafos comissionados homens do mundo literário, como o dramaturgo Jean Puget de la Serre (1594-1665) e Jean-Louis Guez de Balzac (c. 1597-1654).

As nomeações ocorridas após a morte de Marazin, em 1661, foram enquadradas dentro do projeto de Colbert de planejamento do sistema acadêmico organizado com a fundação da *Petite Académie*, em 1663, e da *Académie des Sciences*, em 1666. Porém, tal sistema não priorizou a escrita da história como uma atividade específica, e não mudou a lógica da concessão dos títulos. Um dado interessante sobre essa fase é a presença de Boileau, um dos principais estetas da poética francesa da segunda metade do século XVII, e de Racine, considerado um dos maiores tragediógrafos franceses, ambos nomeados historiógrafos do rei em 1677. Dada a ausência de um critério, conforme argumentado por Grell, infelizmente não podemos, nessa convergência entre o cargo de historiógrafo e o ofício de dramaturgo, imaginar grandes hipóteses de que nessas nomeações há algum interesse específico na relação entre a escrita da história e a composição trágica, pois nesse período sequer era esperado que os beneficiários do título escrevessem história. Grell acrescenta que Boileau de fato não escreveu praticamente nada do gênero e que Racine o fez, mas seus escritos

⁴⁹ Orest Ranum. *Richelieu, l'histoire et les historiographes*, in Oreste Ranum, *Richelieu et la culture*, Paris: Gallimard, 1987, pp. 125-137 (p. 130).

de história, aparentemente, foram perdidos ainda durante sua vida, em um incêndio, sem terem sido publicados.⁵⁰

Colbert também vai regular a produção historiográfica da mesma forma que o fizera Richelieu. A censura instrumentaliza a preocupação com a forma, e faz dos dispositivos retóricos e da linguagem ornada legada da historiografia humanista um pretexto para o exercício da repressão e a transformação do texto histórico em um gênero laudatório.⁵¹

Essa rápida abordagem da conjuntura em torno do historiógrafo e do sistema de pensões dominante no meio acadêmico das letras francesas do XVII visa apresentar o movimento nesses meios, sobretudo entre as décadas de 1640 e 1660. Sobre o gênero da tragédia histórica, esse é também o período da grande produção corneilleana, com obras como *Cinna* (1643), *Rodogune* (1644), *Hearclius* (1646), *Nicomède* (1651), *Sertorius* (1662), *Sophonisbe* (1663). Em 1657, quando da publicação da obra de D'Aubignac, pode-se identificar a existência do interesse na relação do drama com a historiografia e sobre a possibilidade ou não de um gênero dramático que pudesse dar conta do discurso histórico.

A tragédia histórica em *La Pratique du Theatre*

O problema das fronteiras entre história e ficção é tributário da transformação dos métodos sofridos pela historiografia erudita em conjunto com as transformações das formas literárias na crítica francesa. A emergência do debate sobre o objeto específico da reflexão histórica é paralela aos debates sobre a natureza do drama, de modo que a coincidência desses dois modos concorrenciais de discurso testemunha uma dissociação teórica entre a história e a ficção. A obra *La Pratique du Théâtre*, de François Hédélin d'Aubignac, é uma referência entre os tratados que intentaram explorar as regras da representação teatral.

D'Aubignac não escreveu sobre teatro antes de ser beneficiário da proteção de Richelieu. Filho de um advogado do Parlamento de Paris e

⁵⁰ Grell, *Les historiographes en Europe de la fin du Moyen Âge à la Révolution*, p. 146.

⁵¹ Isso pode ser entrevisto no caso de François Eudes de Mézeray (1610-1683), que, em seu *Abregé de l'histoire de France*, publicado na década de 1660, toma a liberdade de inserir digressões acusando soberanos como Childerico (século V) de serem maus príncipes por acumularem o povo com impostos. Seu texto pouco elogioso desagradou Colbert, controlador geral das finanças reais responsável pela reforma fiscal que reestruturou a economia muito com base no aumento dos impostos. Na forma de uma crítica transmitida ao autor por Charles Perrault (1628-1703), outro personagem importante do mundo das letras e membro da Academia, a censura real o acusa de disfarçar a verdade e refletir sem necessidade sobre a conduta de príncipes antigos que estabeleceram políticas há muito confirmadas pelo povo francês. O historiógrafo sofre as represálias e a obra é republicada com as correções exigidas, conforme relatado por Grell, *Les historiographes en Europe de la fin du Moyen Âge à la Révolution*, p. 137.

conselheiro do Tesouro, François Hédélin vem de uma família nobre e teve uma educação erudita, dominando latim, grego e italiano. Nos anos 1620, atua em Paris como advogado e preceptor de um sobrinho de Richelieu, sendo recompensado com a abadia de Aubignac em 1631. Ao fim da década de 1630, D'Aubignac é *conseiller des affaires théâtrales* de Richelieu, posição que, em 1639, lhe coloca na condição de publicar peças em prosa⁵². No início da década de 1640, o autor é engajado nas discussões sobre as regras dramáticas através de escritos dispersos e circunstanciais, como discursos e análises de obras antigas e contemporâneas⁵³. Tal produção constitui o projeto da obra de maior fôlego que será *La Pratique du Théâtre*.

D'Aubignac não era um dos cinco de Richelieu, sobretudo por não ter publicado nada de teatro na década de 1630, quando o grupo foi formado. Sua proximidade com a produção da poética acadêmica vem de uma ampliação dos objetivos da academia após a polêmica em torno da peça *Cid*, de Pierre Corneille. D'Aubignac faz parte de um conjunto de novos escritores que, a partir de 1639, somam-se a Jean Chapelain para abastecer o conjunto de escritos voltados à prescrição de um teatro definido por sua utilidade de agradar contrabalançada pela finalidade política do espetáculo, tese defendida por um equilíbrio entre o conhecimento do funcionamento prático do teatro e da composição e as bases eruditas da doutrina dramática.

Nesse esforço conjunto que teve lugar em 1639, além de D'Aubignac (que, na verdade, vai ser o exemplar mais tardio dessa empreitada, visto ter escrito na década de 1640), encontram-se o tratado de La Mesnardière (*Art Poétique*, 1639), o ensaio de Georges de Scudéry (*L'Apologie du Théâtre*, 1639) e o discurso sobre a tragédia de Jean-François Sarrasin (*Discours sur la tragédie*, 1639). Segundo Deborah Blocker, esses textos possuem em comum produzirem uma teorização sobre o teatro que articula funções morais e políticas do drama ao par da finalidade, digamos, estética. O entretenimento proposto pelo teatro deve ser submetido à realização dos objetivos morais do espetáculo. Todos os autores envolvidos nessa leva de publicações eram beneficiários da patronagem de Richelieu.⁵⁴

La Pratique du Théâtre, publicada em 1657, mas escrito ao longo da década de 1640, sua obra mais importante, é um vasto projeto que tencionava dar conta dos diferentes âmbitos do fazer teatral. O tratado possui a peculiaridade de enfatizar a noção de uma “prática” teatral. Isso é explicado, segundo o próprio

⁵² *La Pucelle d'Orléans* (1642), *Cymide* (1642), *Zénobie* (1647) e *Le Martyre de Sainte Cathérine* (1649). As duas primeiras foram representadas, respectivamente, em 1640 e em 1641, antes de serem publicadas.

⁵³ Entre os quais, podem ser citados os seguintes textos: *Dissertations contre Corneille* (1663), *Discours au roi, sur le rétablissement d'une seconde académie dans sa ville de Paris* (1664), *Dissertation sur la condamnation des Théâtres* (1666).

⁵⁴ Blocker, *Instituer um “Art”*, p. 113.

autor, por a obra não possuir como objetivo a elaboração de uma teoria sobre o drama, mas sim constituir um conjunto de observações voltadas à prática do que, até então, em tratados contemporâneos, só era analisado teoricamente.⁵⁵ Deborah Blocker menciona, ironicamente, que o ingresso de D'Aubignac na clientela de Richelieu transformou, em poucos anos, um ignorante das coisas do teatro em um especialista em questões dramáticas, devotado à organização do teatro de seu tempo.⁵⁶

D'Aubignac busca esclarecer questões da composição dramática em pauta entre as décadas de 1630 e 1640, tais como o respeito às unidades de tempo, lugar e ação. Investido da ideia de fazer uma análise técnica do drama de seu tempo, e não apenas mais um entre tantos comentários de Aristóteles, Hédélin d'Aubignac tem um posicionamento claro quanto às regras da arte: acredita que as peças que agradam o público o conseguem porque obedecem às normas fundadas pela sabedoria antiga e atualizadas pela moderna. A posição conciliadora do autor na querela entre antigos e modernos aponta que, por um lado, as regras da arte constituem a codificação que leva uma peça a “agradar ao público”, mas só o conseguem se adaptadas à audiência moderna.

as regras do teatro não são fundamentadas em autoridade, mas na razão. Elas não são estabelecidas pelo exemplo, mas pelo julgamento natural. E quando nós as nomeamos 'Arte', ou 'Regras dos Antigos', é porque os poetas antigos as praticaram com glória, após muitas observações sobre a natureza das coisas morais, sobre a verossimilhança das ações humanas e dos acontecimentos da vida, e sobre a relação entre as imagens e as verdades.⁵⁷

Nota-se que a glória do teatro greco-latino, segundo D'Aubignac, deve-se à observação de normas tiradas à natureza pelo filtro da razão, o que significa que a operação mimética se encontra no ato de observar as *coisas morais*, as *ações humanas* e *acontecimentos da vida*, ou, ainda em suas palavras, *as relações entre as imagens e as verdades*. A aproximação que o autor faz entre as regras dramáticas e a faculdade de observação da natureza insere a ideia de mimesis no centro da representação dramática.⁵⁸

⁵⁵ François Hédélin D'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*. Amsterdã: Jean Frédéric Bernard, 1715, p. 9.

⁵⁶ Blocker, *Instituer um "Art"*, p. 122.

⁵⁷ “*les Règles du Théâtre ne sont pas fondées en autorité, mais en raison. Elles ne sont pas établies sur l'exemple, mais sur le jugement naturel. Et quand nous les nommons l'Art, ou les Regles des Anciens, c'est parce qu'ils les ont pratiquées avec beaucoup de gloire, après diverses observations qui ont été faites sur la nature des choses morales, sur la vraisemblance des actions humaines & des événements de cette vie, sur les rapports des images aux vérités*”, D'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, p. 19).

⁵⁸ Claude-Gilbert Dubois diz que o imaginário que sustenta a produção artística entre os séculos XV e XVII é formalizado na relação especular entre imagem e modelo, *mimesis*, e na própria

Para o autor, o teatro possui um imperativo interno, relacionado à necessidade de seguir regras inteligíveis e constantes ao longo da história, e um imperativo externo, cujas condições são mutáveis, que é o da necessidade de agradar ao público. Portanto, não é suficiente a coesão interna da peça se ela não suscitar a reação desejada à comunidade mutável. A relação entre a poética dramática e a finalidade moral da obra, para Hédélin d'Aubignac, é bastante estreita, de modo que os discursos de que a peça é formada precisam ser encadeados pela necessidade que o personagem tem de dizer o que ele diz e também pela expectativa de como eles serão recebidos pela audiência⁵⁹.

A defesa que o autor faz das regras como canalizadoras de uma moral da representação repousa sobre a noção da arte como um saber-fazer codificado que, ao mesmo tempo que dota o teatro de um conjunto de códigos que o torna autônomo em relação aos demais saberes, condiciona sua função como espetáculos dentro de um Estado organizado pela ideia de hierarquia⁶⁰. O capítulo de abertura da *Pratique du Théâtre* trata, especificamente, sobre a função do teatro na sociedade. Os espetáculos, para o autor, são a marca da grandeza de um Estado, um complemento de sua grandeza bélica. Porém, o espetáculo possui uma função adicional, relacionada à instrução do povo sobre questões morais, pois, segundo o autor, o povo não acessa essa instrução através das letras ou dos discursos, necessitando do desejo de emulação de virtudes despertado pelo drama.

a vaidade tira do espírito humano o que a razão não poderia obter, e esse ciúme persistente fomenta continuamente em si um desejo de vencer, que o leva além de suas fraquezas humanas. [...] Por isso, a glória recebida por alguém que faz uma boa ação em público nos dá sempre uma crença presunçosa de que somos capazes de fazer o mesmo.⁶¹

expressão do distanciamento entre a representação e o real manifestada em uma forma significativa – o símbolo (*semiosis*). Segundo o autor: “Chamaremos de imaginário “especular” – do latim *speculum*, espelho – essa busca que postula uma relação narcisística de isomorfia com relação ao objeto, em virtude da origem da ilusão mimética que repousa sobre efeitos prolongados do *stade du miroir* e da identificação. Por outro lado, determinamos uma outra forma de imaginário, a que chamaremos “simbólico” [...], expressão de uma falha, de uma impossibilidade de acesso ao real: designação que é possível, mas nunca é substantiva; por falta de acesso às substâncias, pode-se estabelecer um modo de significação” (Claude-Gilbert D'Aubignac, *O Imaginário da Renascença*. Brasília: Editora da UnB. 1995).

⁵⁹ Jacques Scherer, *La dramaturgie classique en France*. Paris: Nizet, 1959, p. 311.

⁶⁰ Jacques Rancière, *A partilha do sensível: estética e política*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.

⁶¹ “la vanité gagne souvent sur l'esprit humain ce que la raison ne pourroit peut-être pas obtenir, et cette jalouse humeur dont il ne se peut dépouiller y fomente continuellement je ne sais quel desir de vaincre, qui l'emporte au-delà de ses faiblesses humaines. [...] D'où vient que la gloire qu'un autre reçoit pour avoir fait quelque honnête action en public nous donnent toujours quelque presumptueuse croiance que nous sommes capables d'en faire autant”, D'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, p. 5.

Portanto, o teatro teria a função de inculcar o desejo de praticar a virtude. Segundo o autor, a admiração das qualidades heroicas em ação inclina o espectador à emulação de suas virtudes. Para isso, a principal regra do poema dramático seria: virtudes sempre recompensadas (ou, ao menos, aduladas) e vícios sempre punidos (ou, ao menos, reprovados). Peças de teatro devem levar ao fim moralmente mais desejável, porque os desfechos recompensatórios «não são somente úteis, mas absolutamente necessários para instruir o povo e fornecer um verniz de virtudes morais».⁶²

O esquema fixo que equilibra ações e recompensas é bastante difuso na literatura do século XVII. A fórmula é crível porque vem revestida por uma ideia politicamente construída de “verossimilhança”, um valor muito caro para a arte dramática de cânone aristotélico.

A ilusão de realidade, nesse contexto, é condição de existência da obra dramática enquanto tal. Acompanhada da função pedagógica do espetáculo, é possível constatar no autor uma lógica da audiência como receptora passiva de uma mensagem crível porque construída de forma verossímil, e este verossímil, por sua vez, crível porque ligado a uma visão moralizante da história ou da fábula: “Tudo o que o público ouve da boca de Hécuba lhe parece crível, pois a prova está diante de seus olhos”.⁶³

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

A tragédia no princípio da modernidade é marcada pelo controle que o personagem possui sobre seu próprio destino e pelos dilemas que disso resultam para a consecução da tragédia como fatalidade. A verossimilhança, nesse contexto, pode se aplicar a três matérias: ao que, desde Aristóteles, entende-se por “fábula” ou enredo – a reunião das ações da tragédia em uma totalidade fechada; à construção e condução dos personagens na ação; e à representação como um todo, onde englobamos a regra das unidades de ação, tempo e lugar⁶⁴.

⁶² *“ils ne sont seulement utiles mais absolument nécessaires au peuple pour l'instruire et pour le donner quelque teinture des vertus morales”*, D'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, p. 6.

⁶³ *“Tout ce qu'ils entendent de la bouche d'Hecube leur semble croiable, parce qu'ils en ont la preuve devant les yeux”*, D'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, p. 6.

⁶⁴ René Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris: Nizet, 1951, pp. 190-214.

Segundo Lígia Militz da Costa, desde Aristóteles existe a associação da mimese poética à transformação ética do objeto-modelo, para melhor (na tragédia) ou para pior (na comédia)⁶⁵. A mimese trágica é uma imitação do real através de ações, e essas ações, seu entrelaçamento e desfecho, devem ser conduzidos, segundo a formulação clássica de Aristóteles, segundo o verossímil e o necessário⁶⁶.

É na discussão sobre o que se entende por verossímil que a poética do século XVII mais irá se debruçar, e, conseqüentemente, o sentido da mimese dramática será diversas vezes repensado. A verossimilhança é regra mais geral do teatro moderno, e, no entanto, apresenta-se como algo difícil de definir. Apesar de seu sentido dúbio, seu papel fundamental é percebido por Rancière, quando afirma que a poética do regime representativo dota a palavra de autonomia através da recuperação da mimese, entendendo a palavra como manifestação da ação mimética: [o regime representativo] instaurou entre o dizível e o visível uma relação de correspondência à distância, dando à imitação seu espaço específico⁶⁷.

Para D'Aubignac, a representação teatral é a arte de fazer o público ver objetos inventados, ou objetos históricos pretensamente verdadeiros⁶⁸. Isto é, o dramaturgo teria sua liberdade de invenção duplamente restringida: pelo compromisso à intriga histórica na forma como ela é conhecida e pela necessidade de obediência às prescrições formais e morais do drama. Tomoki Tomotani engloba essa dupla restrição sob o imperativo de "adequação da obra à verossimilhança", e define esta como um sistema de regras fundado sobre um conjunto de ideias frágeis que é possível denominar, já no século XVII, "opinião pública"⁶⁹.

A representação de circunstâncias extraordinárias prejudica a ilusão de realidade da obra de arte. Para Jean Chapelain, contemporâneo de Hédélin d'Aubignac, um acontecimento histórico só deve ser matéria de poesia enquanto seja verossímil⁷⁰, isto significa dizer a verossimilhança independe do vínculo com o real ou, no caso, com as fontes históricas da poesia dramática. Um evento cuja historicidade é pouco conhecida, ou que seja conhecida, mas choque a moralidade do público, torna-se automaticamente inverossímil por fugir ao esperado no que se refere à dimensão cultural e moral do público. D'Aubignac sintetiza a relação entre verossimilhança, verdade e teatro:

⁶⁵ Lígia Militz da Costa, *A Poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança*, São Paulo: Ática, 1992, p. 12.

⁶⁶ Aristóteles, *Poética*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 28.

⁶⁷ Rancière, *A partilha do sensível*, p. 22.

⁶⁸ D'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, p. 31.

⁶⁹ Tomoki Tomotani, "La morale et la culture dans la tragédie classique", *Bun-France*, v. 19 (2000), pp. 181-194 (p. 186).

⁷⁰ Chapelain, *Les sentimens de l'Académie Française sur la tragi-comédie du Cid*, p. 16.

O verdadeiro não é assunto do teatro, porque há coisas verdadeiras que não devem ser apresentadas no palco. O possível também não é assunto do teatro, porque há coisas possíveis de serem feitas mas que seriam ridículas ou pouco críveis no teatro. Não há senão o verossímil como fundamento racional e suficiente do poema dramático. Isso não significa que as coisas verdadeiras e possíveis estejam banidas dos palcos, mas elas não devem ser apresentadas sem que sejam verossímeis.⁷¹

Por outro lado, a ilusão de verdade é necessária para a participação afetiva do espectador no drama e para a consecução da finalidade da poesia.

quando aprovamos ou condenamos os personagens que vemos no teatro, precisamos supor que a cena é verdadeira, ou ao menos que deveria ou poderia sê-lo. Baseados nessa suposição, julgamos todas as ações e palavras que poderiam ser ditas por aqueles que agem e dizem, porque, nesse caso, cremos que aquela ação foi verdadeiramente feita, ou ao menos que poderia ou deveria tê-lo sido.⁷²

Do papel essencial desempenhado pelo conceito de verossimilhança, depreende-se a importância que a tratadística clássica francesa dá à necessidade de a obra estar em conformidade com convenções sociais. Essa conformidade se dá nos dois planos mencionados acima: o da fidelidade à trama conhecida (plano cultural) e o da conveniência ética (plano moral).⁷³ Porém, no caso da tragédia histórica, esses planos muitas vezes poderiam entrar em atrito. Isso porque a tragédia histórica explora situações que facilmente seriam consideradas imorais ou mesmo inverossímeis pelas convenções clássicas, seja por sua fuga ao plano cultural (no caso de um evento pouco conhecido), seja pela fuga ao plano ético (um evento chocante).

Pode-se notar que a fuga a essas condições é um empecilho maior que a própria fuga ao fisicamente possível, desde que o enredo permanecesse no

⁷¹ “Le vray n’est pas le sujet du théâtre, parce qu’il y a bien des choses véritables qui n’y doivent pas être vues. Le possible n’en sera pas aussi le sujet, car il y a bien des choses qui se peuvent faire, qui pourtant seraient ridicules et peu croyables, si elles étaient représentées. Il n’y a donc que le vraisemblable qui puisse raisonnablement fonder, soutenir et terminer un poème dramatique. Ce n’est pas que les choses véritables et possibles soient bannies du théâtre, mais elles n’y sont reçues qu’autant qu’elles ont de la vraisemblance”, D’Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, p. 159.

⁷² “quand on veut approuver ou condamner ceux qui paroissent sur nos Théâtres, nous supposons que la chose est véritable, ou du moins qu’elle le doit, ou le peut bien être, et sur cette suppositions nous approuvons toutes les actions et le paroles qui pouvoient être dites par ces qui agissent et qui parlent, parce que, en ce cas, nous croyons que que cela s’est véritablement ainsi fait, ou du moins qu’il le pouvait et devait faire ainsi”, D’Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, p. 30.

⁷³ Tomotani, “La morale et la culture dans la tragédie classique”, p. 189.

âmbito do moralmente verossímil. Por exemplo, diversas peças que utilizam o sobrenatural (como *La Pucelle d'Orléans*, do próprio Hédélin d'Aubignac, ou a tradição de *tragédies à machines*).

O problema da inverossimilhança de um assunto histórico é um verdadeiro desafio aos poetas e teóricos do classicismo francês, pois a tragédia, ao trabalhar com a violência no interior dos laços afetivos, possui um impacto emotivo que, necessariamente, perturba a moral constituída. Os cenários mais comuns de onde se retiram os temas trágicos históricos, na primeira metade do século XVII, são Roma e oriente antigos, onde o poeta encontra situações oportunas para explorar o excesso trágico no ambiente de realeza. Assim, a mimese clássica encontra terreno em personagens de um cenário de elevação, onde os homens e mulheres são representados de forma virtuosa ou monstruosa, e possuem uma existência definida por um labirinto de deveres, comprometimentos e paixões cujas escolhas normalmente definem seu final trágico.

O desafio da mimese trágica é maquiagem a amoralidade do acontecimento histórico, tornando a tragédia menos crua e mais exemplar, sem, no entanto, deixar evidente a ação do poeta. Esse uso político da tragédia assemelha-se ao uso da história onde o *caso* é servo do *discurso*, como aborda Leite no caso da historiografia que organiza os fatos e indícios de acordo com a reflexão política que o discurso busca propor.⁷⁴

Diferentemente da catarse grega, a função social da tragédia francesa está mais relacionada à admiração que à piedade ou o medo. O herói trágico do classicismo francês é um indivíduo dividido entre seu dever e seus sentimentos, e o drama que vivencia é a decisão do valor que, politicamente, deve vencer. Grosso modo, essa é a raiz da querela em torno da tragédia *Le Cid*, de Pierre Corneille. Aliás, não é casual que as tragédias francesas da época tratem frequentemente do tema do amor, porque esse sentimento favorece um enredo que coloque o indivíduo em choque com a instituição. Embora, geralmente, a instituição prevaleça, podemos perceber que o grande motor da tragédia clássica francesa é a contradição entre um individualismo irreduzível e o fundamento sagrado da instituição monárquica.

O conflito entre indivíduo e instituição na tragédia pode ser relacionado com a compreensão de Walter Benjamin acerca do tempo no drama barroco. Segundo Benjamin, a apreensão do trágico deve tomar como ponto de partida, mais do que a arte, a história. A partir disso, o autor reflete sobre a existência de uma conexão entre a tragédia e a história na atitude de ambas diante da ideia de tempo. O tempo da história possui relação com o tempo da tragédia quando se pensa na ação dos grandes personagens. Porém, a ligação entre história e drama,

⁷⁴ Leite, "Que não seja o esmalte mais que o ouro", p. 118.

baseada nessa ideia de grandiosidade do personagem e das implicações de suas ações, não deve dissolver drama e história em uma identidade única. Para Benjamin, a determinação histórica não pode ser apreendida por um evento individual ou por uma ação trágica, mas somente por uma ideia, em razão de que são discursos com natureza distinta.⁷⁵

Enquanto isso, o tempo trágico, por sua vez, é determinado pela ação do herói. Isto define o tempo da tragédia como um tempo individual. É o ciclo das ações individuais do herói, ciclo que inscreve todos os seus atos, sua existência e sua morte. A morte do herói, para o autor, é a expressão de sua culpa, isto é, a expressão de sua própria ação. Quando o erro trágico acarreta a morte do herói, trata-se, para Benjamin, da influência que o tempo individual exerce sobre o evento, posto que todo o evento trágico ocorre em função de uma ação individual.

Para Benjamin, essa lógica circular também indica que o drama barroco possui uma natureza especular, traduzida em aspectos formais e temáticos. O número de atos em seis e a métrica da linguagem apontam a relação entre imagem e espelhamento. Na Inglaterra, por exemplo, o uso de fantasmas no drama shakespeariano deriva de uma relação de imagem e reflexo no mundo da ação trágica apontada por Benjamin como característica dessa natureza especular e espectral do drama barroco.

Mesmo o drama shakespeariano não sendo tema do presente artigo, pela importância que ele possui para Benjamin, cabe apontar, com Claude-Gilbert Dubois, que o drama barroco possui essa relação do indivíduo com o real influenciada pela ideia de arte como representação. Dubois refere o sistema de representação especular na representação barroca, em que a representação é entendida como imagem em contextos não relacionados à ótica.

O sistema especular de representação é usado metaforicamente para designar ou imaginar modos de representação, que não têm ligação imediata com os fenômenos da óptica: assim, a pintura é imaginada como reprodução, em segundo grau, da imagem no olho do pintor, uma espécie de espelho que reflete e projeta.⁷⁶

Isso é útil para abordarmos o conceito de verossimilhança, central para a representação do drama histórico. Uma das características cruciais da ideia de

⁷⁵ Walter Benjamin. *A Origem do Drama Barroco Alemão*, São Paulo: Brasiliense, 1984.

⁷⁶ "The specular system of representation is used metaphorically to designate or imagine modes of representation, which have no immediate link with the phenomena of optics: thus, painting is imagined as a reproduction, in the second degree, of the Picture in the eye of the painter, a sort of reflecting and projecting mirror". Claude-Gilbert Dubois. "Problems of "representation" in the sixteenth century". *Poetics Today (Medieval and Renaissance Representation, New Reflections)*, v. 5, n. 3 (1984), pp. 461-478 (p. 466).

verossimilhança, que a coloca como um problema interessante do ponto de vista da ficção histórica, ou mesmo da reflexão sobre propriedades comuns entre o drama e a história, é a base histórica como condição do verossímil. A história vista como um espelho do acontecimento, e o drama histórico, por sua vez, como um possível espelho da história, fundado em sua qualidade verossímil e “filtrado” pelos imperativos político-morais da normativa da qual D’Aubignac fazia parte.

A verossimilhança é valorizada como uma restituição do ficcional a um quadro espaço-temporal que possa ser identificado e situado na elocução sobre o real, por isso normalmente a tragédia histórica se debruça sobre grandes figuras da história, pois de tais figuras é que há o registro historiográfico. O evento verossímil é o espaço de identificação que garante a captação do leitor ou do público. O entendimento geral da doutrina clássica é que a tragédia seria necessariamente vinculada a um tema verossímil, posto que lida com temas elevados e que não seria verossímil que grandes acontecimentos restassem negligenciados pela história ou escondidos do conhecimento geral. Um argumento totalmente inventado seria mais característico da comédia, que, lidando com temas baixos, não encontra necessariamente registro na história, ficando seu critério de verossimilhança ligado à construção interna. Como a tradição dita que a tragédia se reporte a grandes temas, a relação com a história ou com a lenda é uma premissa.

Note-se que a leitura francesa da teoria aristotélica oculta sutilmente a consideração do filósofo segundo a qual é verossímil que haja acontecimentos contra a verossimilhança. Ludovico Castelvetro (1505-1556), no século anterior, já havia distinguido, a verossimilhança ordinária da extraordinária.⁷⁷ À teoria aristotélica da verossimilhança como aquilo que o público acha possível, portanto, D’Aubignac junta uma nova ideia, de diferença sutil: é verossímil aquilo que o público toma por real. A ficção como ilusão é o norte da teoria dramática de 1630, pois a ilusão é necessária à instrução moral do público, finalidade da arte.

Podemos notar, aqui, a diferença entre poesia e história herdada de Aristóteles e utilizada no corpo do pensamento clássico: vinculada tão somente ao acontecimento, a história precisa do filtro poético para ser exposta, e esse filtro manifesta-se como uma determinada perspectiva sobre o significado de verossimilhança.

Não se trata de ver a história com uma visão moralizante, mas, sobretudo, de ver fatos imorais como rupturas na causalidade, ações da fortuna. O fato verossímil é previsível, porque justo, o inverossímil não tem razão de ser, por

⁷⁷ Na *Poetica d' Aristotele vulgarizzata e sposta*, de 1578, Bray, *La formation de la doctrine classique en France*, p. 198.

consequente não deve ser representado. Para submeter um tema à normatização estético-política do drama clássico, o poeta deve escolher um acontecimento verossímil, e, se preciso, alterar circunstâncias que ferem o encadeamento trágico e a moral pública.

É verdade que Nero estrangulou sua mãe e lhe abriu o seio para ver o lugar em que havia sido carregado nove meses antes de nascer. Mas essa barbárie seria não somente horrível àqueles que a veriam, mas também inacreditável, visto ser algo que não deveria acontecer.⁷⁸

Desta forma, o conceito de verossimilhança em D'Aubignac, por si mesmo, pode conduzir à infidelidade ao tema histórico – não pela via da liberdade poética irrestrita, mas pela via do comprometimento à correção moral da realidade. A oposição entre verossimilhança e inverossimilhança é uma variação da oposição entre o essencial e o acidental. Fatos verossímeis estão na ordem da natureza, enquanto os inverossímeis, por sua vez, são infrações na história, ocorrências particulares que somente interessam ao historiador porque este trata do particular. O historiador, nessa visão, considera o evento não mais que dentro de sua particularidade contextual. O poeta, em sua tarefa, tem o dever de considerar o particular apenas naquilo que possui de universal.

Isso significa dizer que o inverossímil até possui explicação, mas ela advém de fatos particulares, secundários, que perturbam a causalidade moral da história. O evento que testemunha o triunfo de um mau caractere não serve à arte porque sua significação está encerrada em sua realidade histórica, nada sendo além de história. O poeta, para D'Aubignac, não trabalha senão para fornecer um espetáculo voltado a agradar ao público:

[O dramaturgo] conservará todos os incidentes nobres da História. Ele se esforçará para colocar os personagens no mais agradável estado que possam estar, empregando as figuras mais ilustres da Retórica e as mais fortes paixões da moral. Ele se esforçará de nada esconder daquilo que se deva saber e de nada mostrar daquilo que se deva ignorar.⁷⁹

⁷⁸ “Il est vrai que Néron fit étrangler sa mère, et lui ouvrir le sein pour voir en quel endroit il avoit été porté neuf mois avant de naître. Mais cette barbarie serait non seulement horrible à ceux qui la verroient, mais même incroyable, à cause que cela ne devoit pas arriver”, D'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, p. 59.

⁷⁹ “Il conservera tous les plus nobles incidents de l'Histoire. Il s'efforcera de mettre tous les personnages dans le plus agréable état qu'ils peuvent souffrir ; d'employer les plus illustres figures de la Réthorique et les plus fortes passions de la morale ; de ne rien cacher de tout ce qu'on doit savoir et de ne rien montrer de tout ce qu'on doit ignorer”, D'Aubignac, *La Pratique du Théâtre*, p. 39.

A leitura de D'Aubignac sobre a separação que Aristóteles faz entre poesia e história entrega ao poeta a capacidade, e o dever, de corrigir as manifestações do acaso na história humana. O poeta substitui o inverossímil histórico por um verossímil inventado. De acordo com o autor,

As regras do Teatro não rejeitam os incidentes notáveis da História, mas elas dão os meios de ajustá-los de tal sorte que sem ferir a verossimilhança do nosso tempo, os lugares e outras circunstâncias da ação dramática, eles possam parecer não como efetivamente aconteceram, mas como deveriam acontecer para não possuírem nada além daquilo que é agradável.⁸⁰

Amparando-se, portanto, em uma distinção entre poeta e historiador, o tratadista coloca que é permitido ao drama alterar circunstâncias para adaptar a história ao poema, pois o dramaturgo não tem por função narrar a história, mas pegar da história o que for propício e criar o restante de forma que o resultado seja aprazível para a audiência. Além de sugerir uma espécie de premissa retórica da poesia, a de adequar-se à audiência, a visão de D'Aubignac também não permite ver a própria constituição de diferentes matizes do discurso histórico, sugerindo uma historiografia sinônima de compilação, destituída de qualquer cariz sequer retórico ou elaboração intelectual do discurso sobre o evento histórico.

Por isso, é fácil para o autor apontar que o drama histórico não deva ser, de forma alguma, ferramenta para instrução histórica:

É uma ideia ridícula ir ao teatro aprender História. O palco não apresenta as coisas como elas foram, mas como deveriam ser, e o poeta deve corrigir tudo que não se acomodam às regras da Arte, como faz um pintor ao trabalhar com um modelo defeituoso.⁸¹

A relação do dramaturgo de peças históricas com o pintor, onde o modelo está para a pintura assim como a história está para o dramaturgo, resume o pensamento de Hédélin d'Aubignac sobre o gesto de correção que o dramaturgo deve praticar sobre o tema ao trabalhar com as fontes de enredos históricos. A

⁸⁰ *“Les règles du Théâtre ne rejettent pas les notables incidents d'une Histoire; mais elles donnent les moyens de les ajuster em telle sorte, que sans choquer la vraysemblance des Temps, des Lieux et des autres circonstances de l'Action, ils puissent y paroître non pas à la vérité tel qu'ils ont été dans l'effet, mais tels qu'ils doivent être pour n'avoir rien que d'agréable”, D'Aubignac, La Pratique du Théâtre, p. 40.*

⁸¹ *“C'est un pensée bien ridicule d'aller au Théâtre apprendre l'Histoire. La Scène ne donne poin les choses comme elles ont été, mas comme elles devoient être, et le poëte y doit rétablir dans le sujet tout ce qui ne s'accommodera pas aux règles de l'Art, comme fait un peintre quand il travaille sur un modèle défectueux”, D'Aubignac, La Pratique du Théâtre, p. 58.*

fidelidade à fonte não garantiria uma boa obra dramática, assim como a fidelidade ao modelo não garantiria uma boa pintura, de acordo com a régua acadêmica do autor.

D'Aubignac, a rigor, coloca-se contra a concepção de história presente em Pierre Corneille, que pensa o drama histórico como representação capaz de estabelecer uma relação de correspondência com o discurso histórico e, com isso, comunicar através do drama uma ideia sobre o acontecimento histórico representado. A oposição de D'Aubignac é relativa a uma concepção de história titoliviana no palco, defendendo a livre invenção e supressão dos eventos de acordo com a proposta do próprio dramaturgo.

Para D'Aubignac, a verossimilhança dramática como pilar da edificação moral do público identifica a prática literária de forma independente de qualquer outro filtro. Ainda que amparado em um conceito dúbio como o de uma verossimilhança moralizante e de uma história como compilação, D'Aubignac assinala uma função social específica do poema dramático dentro de uma comunidade política ao destacar a prática teatral entre as demais formas poéticas, e desvincula a tragédia histórica das formas de produção de qualquer compromisso com o conhecimento histórico por historiadores.

Considerações Finais

Um dos grandes problemas da teoria dramática francesa no século XVII é estabelecer o ponto de equilíbrio entre a verossimilhança poética, a liberdade do autor e a fidelidade às fontes da tragédia. A peça histórica, para o tratadista ora estudado, não é vista pela ótica de uma narrativa histórica, de modo que, embora o conflito indivíduo/instituição não seja negado por ser parte essencial da tragédia seiscentista, o desfecho deve ser norteado por uma ideia formada em torno daquilo ao que a audiência deve ou não assistir.

A admiração que a tragédia, para D'Aubignac, deve incutir está diretamente relacionada à instrumentalidade política dos espetáculos. A fidelidade histórica não exime o poeta da fidelidade aos demais fatores envolvidos no conceito de verossimilhança. Assim, a provação de equilibrar a peça entre os planos moral, formal e histórico é o desafio de concebê-la conforme as expectativas levantadas pela coroa através da academia.

Posto que somente a verossimilhança gerará aprovação política, para D'Aubignac é permitido ao poeta inventar durante o processo de adaptação da história ao drama. Nota-se, aqui, a verossimilhança, uma forma de partilha ética que fala diretamente ao público do espetáculo, independentemente das fontes, eventos e relatos, matéria de trabalho historiográfico.

Manuais como *La Pratique du Théâtre* pretendem resolver o atrito entre a fidelidade histórica e a verossimilhança através de uma leitura bastante parcial da mimese antiga. Hédélin d'Aubignac retoma o pensamento de Aristóteles sob uma concepção particular: a de que o objeto só deve ser imitado no que possui de perfeito, e que a representação da realidade (neste caso, da história) deveria ser também uma correção política de suas discontinuidades.

A construção retórica do discurso histórico, sua estrutura e encadeamento, bem como, pelo lado do ficcional, as vicissitudes do conceito de verossimilhança, são elementos que borram as fronteiras narratológicas entre histórica e ficção nessa zona turbulenta entre os fazeres histórico e poético que é o século XVII. Tais dilemas se manifestam em debates no campo dramático quando este toca na matéria do passado.

Artigo recebido em 18-12-2023. Aceito para publicação em 10-01-2024.

Citação: Mayquel Eleuthério, "A tragédia histórica em *La Pratique du Théâtre* (1657), de François Hédélin d'Aubignac (1604-1676)", *Clio: Revista de Pesquisa Histórica*, v. 41, n. 2 (2023), pp. 385-417, <http://dx.doi.org/10.22264/clio.issn2525-5649.2023.41.2.14>.

Mayquel Eleuthério, Doutorando junto ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, e-mail: mayquel.eleutherio@gmail.com, ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-2483-3208>.