

Racine aristotélico – as regras da tragédia nas justificativas racinianas e o conceito de falta

Lawrence Flores Pereira
UFSM

Racine um fiel seguidor de Aristóteles e de suas “regras” do trágico? Posta de modo tão extemporâneo, a questão soa sem consistência. Registrar de algum modo as “regras” do teatro raciniano, é uma operação em que a antiga *Poética* se presta a ilusões de *trompe-l’œil*. Depois que Jacques Scherer descreveu com um rigor classificatório como os autores teatrais do século dezessete organizavam suas matérias a partir de regras genéricas, tornou-se difícil associar o classicismo ao aristotelismo poético. Há um abismo entre a *Poética*, com suas intrincadas associações e teses, e a prática da tragédia raciniana, um abismo que só o distanciamento histórico tornou perceptível.

Esse abismo, Racine, como todos os outros em sua época, não o queria descoberto. Nos estertores ainda das aspirações da Renascença esperava-se dos autores que fizessem do teatro uma oficina na qual as pretendidas regras dos antigos fossem revitalizadas na ação e na reescritura. No momento em que nos encontramos, entre as escapadas da *Fronde* e as ruínas de *Port-Royal*, as regras do teatro são mais do que isso. Impossível desprezá-las como o haviam podido fazer alguns autores na primeira metade do século, pois passaram a fazer parte dos artigos de defesa de que lançavam mão os autores em seus prefácios. O complexo texto aristotélico permitia certa margem de manobra para os autores preocupados em defender os “desvios” de suas obras.

Racine conhecia, ele também, Aristóteles, e, segundo se deduz de suas próprias palavras, com uma profundidade e uma minúcia que ele desaconselhava a qualquer pessoa que não fosse do ramo. Era também mais escrupuloso que o seu antecessor Corneille. Criticado calorosamente por seus opositores desde a *Querelle du Cid*, este havia esquadrihado a *Poética*,

passando o estilete aristotélico sobre o tecido totalmente original de suas peças. Aluno de *Port-Royal*, Racine era talvez mais sorrateiro que Corneille. Até hoje, para os que se interessam em definir as relações entre o teatro do século XVII e a influência de Aristóteles sobre sua obra é fundamental consultar o *Discours du Poème Dramatique*, o *Discours de la Tragédie* e o *Discours des trois Unités*¹, compostos por um Corneille consciencioso que não hesita entre seguir estas fórmulas ou defender suas próprias intuições de homem de teatro. Corneille trabalhou sempre *no limite* com regras cuja propriedade aceitava, mas, desconfiado, mostrando-se não raro irritadiço com sua generalidade abstrata. Quer porque a trilha já tivesse sido aberta, quer mais possivelmente porque fosse próprio de sua *disposição de espírito*, Racine oferece comparativamente um magro recurso do que teria sido seu envolvimento com Aristóteles. E se tivéssemos como testemunhas apenas os sucintos prefácios que escreveu para suas peças teríamos de aceitar que Aristóteles serviu ali de artifício ou de blefe num jogo onde embaralhar os adversários era o que realmente contava.

Nos diversos embates que teve contra seus críticos, Racine seguiu, em muitos sentidos, a mesma estratégia de Corneille de apossar-se, como poeta, da interpretação da *Poética* aristotélica. Política astuta, sobretudo porque vinda de alguém que conhecia o grego com a familiaridade de um aluno das *petites écoles* de Port-Royal. Ele deixa claro no prefácio a *Bérénice* o que pensa dos que dizem conhecer o seu Aristóteles e aplicá-lo às obras dos outros, contando uma velha anedota.

Que eles (os críticos) deixem para nós o fardo de esclarecer as dificuldades da *Poética* de Aristóteles; que se reservem o prazer de chorar e de se enternecer; e que eles me permitam lhes dizer o que um músico dizia a Filipe, rei da Macedônia, o qual pretendia que uma canção não era conforme as regras: “Não queira Deus, Senhor, que você seja um dia tão infeliz a ponto de conhecer melhor tais coisas do que eu!”²

Essa *boutade* de Racine tinha, naturalmente, um alvo certo nos pedantes que viam em Aristóteles um instrumento capaz de justificar seu desprezo pelas peças teatrais. A solução era apropriar-se da obra do filósofo, mostrar sua mestria no problema da *Poética* e afugentar os contraditores.

A primeira menção de Racine a Aristóteles apareceu no primeiro prefácio de *Alexandre le Grand*. Num tom de viva revolta contra os “críticos, que pretendem sujitar o gosto do público aos desgostos de um espírito doentio (...)”, ele diz desses que eles “crêem provar a todos os espectadores, por um meneio da cabeça e por caretas afetadas, que estudaram o fundo da *Poética* de Aristóteles.”³ A fidelidade da adaptação histórica e da caracterização dos personagens é discutida com alguma minúcia nessa passagem. Para entender o contexto da passagem é preciso conhecer as críticas que foram endereçadas a essa obra. As principais acusações contra o *Alexandre* de Racine vinham da geração que havia aprendido teatro com o modelo de Corneille: para Saint-Evrémond⁴, só para dar aqui um exemplo eloqüente, faltava ao personagem Alexandre, da peça homônima, a grandeza própria de um grande herói. Acusa Racine de ter feito personagens do seu século e não da Antigüidade! Nunca o senso de fidelidade histórica influenciou tanto no julgamento de obras.

Esse tipo de crítica, fortemente influenciada pela exigência de fidelidade “histórica”, não se repetirá muitas vezes. Será substituída pela crítica ao “decoro” ou ainda à propriedade dos personagens. No primeiro prefácio de *Andromaque*, Racine recorrerá à *Poética* para defender-se contra aqueles críticos que afirmavam que nessa peça o decoro fora ofendido pela própria imagem moral do rei Pirro. Contra todas as leis da galantaria, esse personagem teria empregado estratégias baixas para conquistar o seu objeto de desejo. A primeira das

respostas de Racine visa apenas jogar seus opositores no ridículo, associando o gosto deles ao dos leitores de romances sentimentais.

Houve também alguns que se queixaram do fato de ele se lançar contra Andrômaca, e de ele querer desposar essa cativa a qualquer preço. Confesso que ele não se mostra resignado o bastante à vontade de sua amada, e que Celadon conheceu melhor que ele o perfeito amor. Mas que fazer? Pirro não lera nossos romances. Tinha um violento em seu natural. E nem todos os heróis são feitos para serem Celadons.⁵

É a partir da menção a Celadon, o herói cortês dos romances, que o autor chegará ao segundo momento de seu argumento.

Seja como for, o público me foi favorável a ponto de me embaraçar com o incômodo particular de duas ou três pessoas que gostariam que todos os heróis da Antigüidade fossem reformados para fazer deles heróis perfeitos. Parece-me muito boa a intenção deles de querer que se ponha em cena somente homens impecáveis. Mas eu lhes peço de lembrarem que não cabe a mim mudar as regras do teatro. Horácio nos recomenda pintar Aquiles indômito, inexorável, violento tal qual era e tal como seu filho é descrito.⁶

Neste cômputo, Aristóteles é um argumento que poucos ousam contestar.

E Aristóteles, longe de nos demandar heróis perfeitos, quer ao contrário que os personagens trágicos, ou seja, aqueles cuja infelicidade produz a catástrofe da tragédia, não sejam nem totalmente bons, nem totalmente maus. Não quer que sejam extremamente bons, porquanto a punição de um homem de bem atizaria antes a indignação do que a piedade do espectador; nem que sejam demasiado maus, porquanto ninguém tem piedade de um celerado. Cumpre assim que tenham uma bondade medíocre [mediana], ou seja, uma virtude capaz de fraqueza, e que caiam na desgraça (infelicidade) por alguma falta que os faça lamentáveis, sem torná-los detestáveis.⁷

Depois dessa definição do personagem trágico como o personagem moralmente mediano, “medíocre”, Racine não se cansará de retomar essa descoberta. Respondendo aos críticos que se mostraram escandalizados de que Racine tivesse escolhido como herói de sua tragédia *Britannicus* um homem tão jovem, ele remete o leitor ao prefácio de *Andromaque*. Do herói não se espera que ele seja perfeito: “que longe de ser perfeito cumpre que tenha sempre alguma imperfeição”⁸. Quanto ao célebre prefácio de Fedra, seu pensamento vai um pouco mais longe:

Não me surpreende que esse caráter [Fedra] tenha tido um sucesso tão feliz no tempo de Eurípides, e que tenha tido, ainda em nosso século, tanto êxito, pois possui todas as qualidades que Aristóteles exige de um herói da tragédia, e que são apropriadas a excitar a compaixão e o terror. Com efeito, Fedra não é nem totalmente culpada, nem totalmente

inocente. Ela é precipitada pelo seu destino e pela cólera dos deuses em uma paixão ilegítima que lhe provoca horror desde o princípio.⁹

Não deixa de ser revelador que todas as vezes que Racine menciona a *Poética* de Aristóteles em seus prefácios tem como intenção justificar a constituição moral ou ética dos seus personagens. O crítico Vinaver já chamou atenção para o fato, comentando como Racine, ao contrário de Corneille e de outros artistas que comentaram a *Poética*, dá pouca atenção, pelo menos em seus prefácios, às regras da verossimilhança e às notas aristotélicas sobre a ação.¹⁰ Coloca-se, como se vê, o acento sobre os problemas do personagem e do caráter. Premido por uma curiosidade semelhante a de Vinaver, Sainte-Beuve, um século antes, chamara atenção para a defesa “aristotélica” de Racine presente no prefácio para *Andromaque*. O crítico francês afirma que, por trás de sua defesa, encontrava-se o que ele chama de “redução dos personagens heróicos a proporções mais humanas, mais naturais”¹¹. O faro crítico de Sainte-Beuve não se enganou quanto à passagem, e gostaríamos de desenvolver o sentido da afirmação desse crítico.

Nosso atual enfoque levaria a dar excessivo crédito ao ponto de vista de que Aristóteles está realmente e eficazmente presente na estruturação das peças racinianas? As menções de Racine a Aristóteles não são meramente retóricas, visando apenas afugentar os pedantes que adoram “menear a cabeça” para dizer que conhecem o seu Aristóteles? A objeção parece-me de algum fundamento, mas é preciso afirmar definitivamente: nem para Racine nem para os seus contemporâneos essa é uma questão subsidiária.

Determinar a origem da preocupação com o caráter moral ou ético dos personagens, sua posição moral, seus *mœurs* não é uma tarefa fácil. Problemas aparentemente teóricos, como o da aplicação das regras de caráter no teatro, confundem-se não raro com o crescente moralismo que passa a ser um traço da segunda metade do século dezessete. As regras de *bien-séances*, pelas quais o autor deve contornar cenas, palavras e sugestões moralmente pesadas ou impróprias, assim como conservar um estrito decoro, são exigências cada vez mais pungentes à medida que o século avança. É um perfume dos costumes e dos modos sociais que invade a cena, sem relação com as regras teóricas propriamente ditas. No entanto, muitas vezes – e tentaremos aqui mostrar esse fenômeno – a confusão é grande e notamos como certos estereótipos morais apossam-se de regras cuja função e contexto não apresentavam, para Aristóteles e para o mundo clássico, nenhum caráter moral.

Aristóteles: o capítulo 13 da *Poética* e suas relações com a ética.

Todos os problemas referentes ao caráter do personagem, ao seu tipo ideal, que obsedaram os teóricos e tragediógrafos do *Grand Siècle*, emanam, em boa medida, do capítulo 13 da *Poética*, onde são definidas as metas a serem visadas nas tragédias e o que deve ser evitado para atingi-las.¹² O objetivo da tragédia é despertar no espectador o terror e a compaixão, sentimentos fundadores na definição aristotélica de tragédia. Toda a representação de ação, todas as definições para os personagens na *Poética* se fazem a partir da meta de suscitar no público esse sentimento. No capítulo 13, todas as formulações que conjugam a ação e o tipo ético do personagem deverão responder a essa necessidade primeira. A fim de definir exatamente os procedimentos a serem tomados para atingir essa meta, Aristóteles iniciará excluindo alguns casos de representação que não condizem com sua idéia de tragédia e que, portanto, não despertam no espectador o terror e a compaixão. Os casos de representação que devem ser evitados são os seguintes.

É (...) evidente, antes de tudo, que não se pode ver justos passar da felicidade à infelicidade – isso não desperta nem o terror nem a piedade, mas a repulsão –; nem maus passarem da infelicidade à felicidade – eis o que é mais estranho ao trágico, porque nenhuma das condições requeridas não é preenchida: não se desperta nem o sentido do humano, nem a piedade, nem o terror –; não convém tampouco que um homem muito pérfido caia da felicidade na infelicidade: esse gênero de estrutura poderia muito bem despertar o sentido do humano, mas certamente não o terror e a piedade; pois uma – a piedade – está endereçada ao homem que não mereceu a sua infelicidade, e a outra – o terror – à infelicidade de um semelhante, ainda que esse caso não possa despertar nem a piedade nem o terror.¹³

A exposição, convém salientá-lo, não tem por objetivo definir *simplesmente* o tipo ético do personagem, sua virtude, sua maldade ou mesmo o seu vício, mas mostrar que as relações tragicamente ideais residem na combinação entre o tipo ético, a ação e as conseqüências e sanções que ele sofre. É esse caráter articulado, definindo a teorização no capítulo 13 da *Poética*, que proíbe ao intérprete extrair dali regras sobre o tipo ou o caráter ético absoluto ou ideal a ser adotado na tragédia. A qualidade ética do personagem é, sem dúvida, o aspecto mais *em destaque* nas frases. Visto que é de grande importância, em todos os casos, o efeito da combinação entre qualidade ética dos personagens e o tipo de transformação que eles sofrem na representação é claro que só definir a eticidade do personagem não basta para aqueles processos representativos capazes de produzirem no público os sentimentos de piedade e terror. Pelo menos no capítulo 13, Aristóteles não está preocupado em definir o caráter, nem em atribuir um estado moral ao personagem: mostra-o como *spoudaios*, palavra inusitada e ambígua que lhe permite evitar o problema insolúvel que criaria a introdução de uma terminologia ética no contexto da tragédia. *Spoudaios* é um termo que não designa nem bem o social (status aristocrático), nem o ético (qualidade, disposição do valor ético: coragem, força, habilidade). Evoca antes uma “nobreza” literária, muito antiga, que pouco tem a ver com os problemas atuais do valor, mas paira como um referencial no imaginário da *polis* clássica.

São os processos provocados pela ação que sujeitam o agente a um sofrimento que mostra uma dimensão criatural escapando à deliberação e ao domínio da ação. Revela-se, portanto, que o “*ethos*” estável do caráter - o próprio caráter moral que deve ser posto em relevo - é submetido a um jogo de forças que não favorece uma manifestação ética e unívoca. Tudo reside em saber o processo particular de cada caso. O justo, por exemplo, pode passar tanto da infelicidade à felicidade como da felicidade à infelicidade. Aristóteles não se importa somente se o *justo* é o agente ideal para a tragédia, mas se o justo *mais* a ação em que ele se insere são objetos da tragédia. Embora mencione o homem pérfido, isso não quer dizer *meramente* que esse aspecto moral negativo está impedido de participar da caracterização do personagem da tragédia, mas sim o homem pérfido *sofrendo* tal e tal ação que o obriga passar de um estado a outro de felicidade ou infelicidade. Ele trata sobretudo de *casos combinados, verdadeiros cruzamentos que incluem valor ético e ação, os quais incluem as duas dimensões da eticidade do herói e do processo no tempo*, no interior de um processo dinâmico, e não trata apenas da constituição ética abstrata ou estática qualificativa de um juízo ético. É ainda com essa lógica que ele apresentará o caso que resta:

Resta, portanto, o caso intermediário. É o do homem que, sem atingir a excelência na ordem da virtude e da justiça, deve, não ao vício e à maldade, mas a alguma falta, cair na infelicidade – um homem entre aqueles que

gozam de um grande renome e de uma grande felicidade, tal como Édipo, Tieste e os membros ilustres de famílias desse gênero.¹⁴

O “caso mediano” (*mitte*) é o caso que “resta”, depois que foram excluídas as três outras possibilidades. Nada mais surpreendente do que essa frase, plena de subordinadas restringindo e recortando num tortuoso intrincado o sentido da frase principal, obrigando a uma acomodação precisa do sentido, um “emparedamento” do caso almejado. A oração principal (*É o do homem que... deve...na infelicidade*) dá conta do mais simples, ou seja, que o caso intermediário é o do homem que deve cair na infelicidade, subentendido, obviamente, que ele se encontrava, como em todos os exemplos anteriores, em um estado de felicidade.

O verbo grego “diaferou” significa “distinguir-se”, e supõe o movimento de conquistar a distinção, e de modo algum um verbo estático e atributivo como “possuir”. Assim, não se trata de modo algum, na passagem em questão, de um homem médio, no sentido de um homem que possui *mesclados* os caracteres do vício e da virtude, mas do homem que dotado do valor (heróico e ético – guerreiro) não conseguiu a *superação* ou a *distinção* máxima. Mas “diaferou” sugere igualmente uma superação *sobre*, e assim condiz perfeitamente com o conceito de *areté* do antigo grego, que sobrevive no interior da escritura “ética” da poética. Só o fato de ele poder almejar essa distinção já o coloca em um patamar que em muito supera o comum dos mortais. A construção verbal em participios e com verbos processuais revela a dimensão da conquista heróica e de sua luta pela distinção mais do que uma condição moral absoluta que se cola ao herói.

Qual a qualidade ética desse homem? Pode ser chamado de justo ou de mau? Justamente, o tipo de recorte da frase, de caráter verbal e não nominalista, busca evitar a afirmação absoluta da eticidade desse herói (*...um homem que, sem atingir a excelência na ordem da virtude e da justiça...*) preferindo antes sugerir um movimento de aproximação – mas de modo algum uma identidade entre – ao herói e à excelência do que estabelecer um lugar ético *absoluto* para esse herói, situado entre a virtude e o seu contrário.

Pelo fato de a frase não ter, portanto, caráter nominalista, Aristóteles concentra suas definições menos sobre uma suposta essência ética absoluta dos personagens do que sobre a qualidade dos atos que os levarão à desgraça. A definição do caráter (ethos) dos personagens trágicos é feita por Aristóteles ainda no capítulo 2, onde afirma que a nobreza (areté) e a baixaza (kakia), assim como os adjetivos *spoudaios* e *phaulos* são as diferenças sobre as quais repousa a distinção da tragédia e da comédia. O homem *spoudaios*, dotado de *areté*, apresenta-se por si mesmo, com suas qualidades apropriadas para *definir* o caráter distintivo da tragédia em relação à comédia. Saber se esse homem que pertence a uma das altas famílias chegou à excelência na virtude e na justiça, não significa saber se ele possui os valores (areté) próprios do homem *spoudaios*, o qual as deve possuir por definição, mas simplesmente saber se ele atingiu *aquele cúmulo de excelência que o impediria de falhar*. Para que haja tragédia cumpre que o personagem agente pertença a essa classe inteiramente reservada dos homens que podem, por direito, por capacidade e por destreza, aspirar à alta glória da excelência máxima na *areté*, e que são, portanto, os únicos que podem cometer uma *falta* verdadeira, uma falta feita não por *incapacidade* constitutiva, por “fraqueza”, mas que se dá em função, precisamente, desse espaço de valor que separa um herói nobre de uma nobreza excelente.

Na segunda oração, a qual restringe o sentido da oração principal (*...[deve] não ao vício e à maldade, mas a alguma falta...*), estabelece-se a queda do herói – e, por conseguinte, também sua “falta”. Esta, fica bem claro, não tem absolutamente *nenhuma* conexão com o vício ou com a maldade enquanto tais. Esta falta consiste, na verdade, em uma falha na constelação dinâmica, movente de ações e circunstâncias. O que se nota, antes de tudo, é que o vício e a maldade não se apresentam aqui como atributos absolutos do personagem. Não há nenhuma

indagação sobre uma condição absoluta viciosa do personagem, mas sim sobre a relação entre a ação do herói e o vício e a maldade. A distinção fundamental que emerge de Aristóteles é entre o discurso e as categorias morais, de um lado, e, de outro, um outro modo de ser e de ver, o *poético*, cujas figuras estabelecem o elo entre o discurso conceitual (entendimento finito) e uma inteligência outra. Através desta figuração poética, o herói deixa de ser personagem histórico e torna-se *metaxu*, mediador entre universos diferentes (o humano e o divino).

Ao mesmo, tempo é curioso constatar que não há um paralelismo perfeito entre, de um lado, *virtude e vício*, e de outro, justiça e maldade. Na primeira oração subordinada a virtude e a justiça eram apenas aquilo ao qual o herói não acedera *por inteiro*, justamente porque o trágico põe em cena o processo dinâmico. Na segunda oração notamos que *definitivamente* a ação do herói não se define nem pela maldade ou pelo vício, nem pela virtude exemplar. Vitorioso ou derrotado em sua aspiração, o herói está voltado *para* a conquista da excelência, porém percorre uma ampla gama de oscilações entre os extremos, da coragem à audácia, da piedade e da blasfêmia. O vício e a maldade, enquanto disposições éticas estáveis, não pertencem à representação dinâmica da *poiesis*, mas ao discurso abstrato que pressupõe um juízo ético que isola abstratamente o momento de uma escolha deliberada: *proairesis*. São fatores que não participam de sua ação, e Aristóteles teve de colocá-los ali, sobretudo para dar a justa medida do sentido da falta trágica, seu caráter distinto em relação às faltas comuns.

A interpretação da passagem em questão é corroborada pela noção cultural de *areté*, que embora pertencente em sua pureza ao mundo homérico, é resgatada de modo nuançado por Aristóteles. Há um contínuo deslizamento entre um sentido puramente ético a um outro que corresponde ao de “qualidade” social.

... a escala dos valores, essencialmente aristocrática, faz dos reis e dos príncipes os modelos “naturais” da *areté*, dos escravos os da *kakia*. “Virtude” e “vício” identificam-se então à nobreza e à baixeza: é em *spoudaios* e em *phaulos*, com termos assim carregados pelo uso que Aristóteles deve operar...¹⁵

Por extensão, a *areté* não está livre aqui de confundir-se com as virtudes excepcionais do herói, a destreza, a habilidade, a prudência como capacidade de previsão, assim como a coragem. É possível que nem a *areté* nem o vício (*kakian*) preencham exatamente a mesma função de que estão investidos no capítulo 2 da *Poética*, onde a oposição remete ao imaginário arcaico homérico. Graças a um tal deslizamento semântico, Aristóteles opera com problemas com o que, para nós, aparece como uma unificação imprópria, a do “duplo sentido” da *areté* a qualidade gentílica e moral supõe um herói incapaz de praticar uma falta por inabilidade conotando vício. Essa categoria híbrida, vaga, recebe na elaboração trágica – no conceito de falta trágica (*hamartia*).

O verbo *hamartano* que corresponde ao substantivo *hamartia* pode significar errar a meta, *faltar o alvo*, enganar-se, falhar. Do modo como está enquadrada na frase acima, a falta só pressuporá o engano, se por engano compreendermos algo de imprevisível para o agente, imprevisível – fique claro – para um agente dotado de rara *sabedoria* prudencial, um homem cuja virtude se avizinha a da mais alta excelência. Aristóteles tem a precaução de lembrar que esse homem em questão deve ser um dos homens das grandes casas, pois só eles possuem tais qualidades. Portanto, “falta” só é uma tradução justa para *hamartia*, se por ela se compreenda um erro que o herói cometeu por não ter *atingido* o cume da virtude, o que é diferente de dizer que ele a cometeu por participar da substância do homem comum. De sua falta pode-se dizer que a causou a insuficiência, mas uma insuficiência somente enquanto os atributos heróicos são comparados ao impossível patamar do divino. Se *hamartia* supõe uma falha e uma

insuficiência em prever, ou seja, algo que é da ordem do prever e do planejar e que revela uma *areté* como agilidade e valor prudencial e guerreiro, a *kakía*, com o par que faz com a maldade, supõe também a ausência das virtudes de perspicácia e agilidade inclusas na noção de *areté*.

Assim, a formulação poderia ser pensada – mas apenas para iluminar o sentido não moral que esta frase parece portar junto com o sentido mais eticamente relevante – deste modo: “É aquele do homem que sem atingir o cume da agilidade no prever e no detectar, deve, não à inabilidade e à incapacidade (própria dos seres *phaulos*), se mover como um *spoudaios* – ter portanto grande capacidade de previsão – cair em desgraça, mas deve ao fato justamente de que não tinha atingido o cume da agilidade prudencial que o impediria mesmo de detectar a mais ínfima possibilidade do engano.” O que se pressupõe aqui não é um homem fraco, mas um homem dotado de grande capacidade de previsão e prudência heróicas (como é o caso de Édipo) que à despeito ou em virtude dessa imensa capacidade, cai em desgraça.

Sem querer adiantar nossas conclusões a esse capítulo, lembremos somente que a falta não pode ser nem ética, pressupondo uma abstração discursiva que isola o juízo, nem *psicológica* como interiorização destas normas, nem “demoníaca” como ausência dessas duas operações. A ação trágica não repousa sobre a idéia de culpa. A razão disso é que a falta aristotélica é estrutural, sua causa não pode ser colhida nem totalmente no interior do agente, nem absolutamente em uma força exterior, mas em uma conjugação fatal de múltiplos fatores referidos à ação e à responsabilidade do herói. Não existe para Aristóteles o *psicológico* como entidade inconsciente, obrigando o sujeito a fazer algo que ele não faria normalmente. Se o herói comete uma falta é preciso encontrar suas causas na conjugação fatal das ações e das circunstâncias, e não pode jamais repousar em um “deslize” ou “fraqueza”, enfim, na hesitação ou indecisão do herói em relação à sua ação, herói que não lograria se prender ao seu desígnio. Na melhor tragédia a fatalidade é a confirmação do absoluto valor heróico pela sua destruição.

O que resta ao herói é esse lugar indeterminado no campo de tensões que o separam e ligam aos extremos, alvejando a máxima excelência, esse *quantum* que o separa do máximo valor, mas que é a substância da sua glória e destruição. Ele ainda não atingiu o grau máximo da sua excelência, cuja conquista é um devir esperançoso, um troféu alçado no horizonte de um futuro hipotético. Mas tampouco sua falta será uma falta *qualquer*. O deslize de sentido obriga-nos a pensá-lo não só como o virtuoso ou o justo excelentes, mas um ser dotado de tais qualidades *quase* em sua perfeição, capaz de previsão, capaz de prudência e ciência de cálculo. Assim sua chance de errar é tão pequena quanto é imensa ao do homem vicioso, seu antípoda em classe e em capacidade. O homem mal ou vicioso não possui o seu mesmo privilégio, pois assim como ele pode cometer a mesma falta do herói trágico, é bem verdade também que ele a pode cometer em tantas outras situações e ocasiões: neste caso uma falta não valorizada pela sua excelência e exclusividade. Ele erra por maldade e vício, e essas noções, de que Aristóteles aproveita toda a amplitude significativa em grego, devem significar, também, inabilidade, incapacidade de previsão, a *cegueira* (não no sentido forte que lhe dá uma peça como *Édipo-Tirano*) que torna o agente presa de qualquer erro. Só o herói pode realmente encontrar o seu destino, porque só ele é capaz de afugentar, com sua vidência privilegiada, tudo o que não é circunstância desse destino. Ele é o único que *pode* ir ao encontro de seu destino, abraçando uma falta reservada aos que vêem claro. O homem vicioso é presa dos mais diversos erros antes que qualquer coisa de mais essencial o arrebate. Melhor seria dizer que o herói é o único que *tem o direito* de cometer a falta trágica, pois *faltar*, no modo como Aristóteles pensou a falta, pressupõe uma perícia quase infalível em lançar uma flecha ao alvo. Para um herói a exceção é a falta; e se ele luta contra ela, ela o procura, como se ela mesma fosse dada como troféu à pertinácia dele em fugir de suas imitações.

Racine e Aristóteles comparados: a transformação da falta em pecado

Como foi possível a Racine adaptar a definição do personagem mediano à sua própria concepção de caráter? Sua fonte teórica principal são os trechos da *Poética*, que se encontram anotados à margem de seu exemplar dos *Commentaires de la Poétique d'Aristote*, de P. Vettori (Florence, 1573), em cujas margens Racine introduziu comentários e traduções que revelam muito de sua concepção de caráter. Não é preciso dizê-lo: a fatura concisa e não raro tácita da escritura aristotélica dá pouco espaço às paráfrases e perífrases. Começaremos analisando estes comentários, nos quais se detectam modificações mínimas, mas significativas, da versão original. Observemos os deslizes da exposição na passagem que mais nos interessa.

É claro, primeiramente, que não se deve introduzir homens virtuosos que caíam da felicidade na infelicidade, pois isso não seria nem terrível, nem digno de compaixão, mas seria antes detestável e digno de indignação.

Não se deve tampouco introduzir um homem mau, que de infeliz que estava, torne-se venturoso, pois não há nada de mais oposto à meta da tragédia, isto não produzindo nenhum dos efeitos que ela deve produzir, ou seja, que não há nada nisso de natural e de agradável ao homem, nada que excite o terror e que provoque a compaixão. Não se deve tampouco que um homem mau demais caia da felicidade na infelicidade, pois há em tudo isso algo de justo e de natural, mas isso não pode produzir nem piedade, nem temor, pois ninguém tem piedade senão de um infeliz que não merece sua infelicidade, e todos temem pelos seus iguais. Assim, esse acontecimento não será nem terrível, nem digno de compaixão.¹⁶

Apesar das passagens quase parafrásicas semeadas um pouco em toda parte, o que se acentua, ainda aqui, é o processo. O mesmo não se pode dizer da segunda parte da tradução.

Cumpra assim que seja um homem que esteja entre os dois, ou seja, que não seja extremamente justo e virtuoso, e que tampouco mereça a sua desgraça por um excesso de maldade e de injustiça. Mas cumpra que seja um homem que, por sua falta, torne-se infeliz, e caia de uma grande felicidade e de um posto muito considerável em uma grande miséria: como Édipo, Tiestes e outros personagens ilustres dessas famílias...¹⁷

Vejamos como Racine altera essa passagem. Se, em Aristóteles, o intermediário não se referia ao agente *somente*, mas a um processo inteiro de que participa o agente e que o leva da felicidade à infelicidade, na “tradução” de Racine o caso intermediário é um personagem que possui qualidades morais intermediárias entre o justo e injusto, o vicioso e o virtuoso, o bondoso e o mal, e que não está excluído de nenhum dos atributos do vício ou da maldade. O caso médio de Aristóteles ganha aqui, por meio de um sutil deslizamento da tradução, uma característica moral *absoluta*. Se em Aristóteles o verbo “*diáferou*”, “chegar à excelência”, “atingir o cume” ou ainda “distinguir-se”, apresenta um sentido processual que assinala um devir (...*sem ter atingido*...), em Racine a construção tende a demarcar o *caráter moral* do herói, e que, no caso, possui um estatismo próprio. O que se acentua agora é algo de *estático* na interioridade do personagem, algo que é da ordem do traço moral ou da sua condição intrínseca.¹⁸

Fica claro na ligeira alteração de Racine que a mediandade passa a ser medida não mais em função da aproximação com a excelência e da rejeição do seu contrário na escala dessas noções, mas antes em função do lugar fixo moral ocupado pelo personagem. Ele agora nem possui uma virtude perfeita, nem um vício total, mas *ocupa um meio termo entre virtude e vício*, o que vale dizer que ele possui um caráter que determina a sua ação. Predominando o caráter copulativo da frase, o advérbio “extrêmement” usado por Racine não substitui a construção processual expressa no original. Ao contrário do personagem aristotélico, cuja mediandade define apenas o *quantum* que separa o personagem nobre da *excelência e do mais alto cume na justiça e na virtude*, o personagem de Racine possui a mediandade como algo intrínseco do seu ser, algo que, ao mesmo tempo, lhe pertence como atributo e que é a condição da definição ética do sujeito em uma região qualquer entre a virtude (moral) e o vício (moral). Por assim dizer, o homem medíocre raciniano possui a mediande ética *par nature*. Ele não é, traduz Racine, *extremamente justo e virtuoso, nem faz o que faz por um excesso de maldade e de injustiça*.

Curioso na formulação da tradução raciniana é a abertura de caminho à idéia da fraqueza como justificativa moral da falta trágica. Porquanto o personagem médio de Racine já não é dignificado pela elevação de suas capacidades, ele passa a participar, na perspectiva clássica, de algum modo da *kakia*, em outras palavras, sua falta pode ser decorrência de um aspecto do vício... Dito desse modo, a presença preocupante da baixeza poderia ter o efeito de um escândalo. Isso certamente o filho pródigo de Port-Royal não ignorava. Ler seus prefácios é um pouco penetrar em seu espírito. Ali o vemos entregando-se a um verdadeiro malabarismo semântico, semeando litotes e eufemismos ao definir o caráter moral dos seus heróis. Se seus críticos acusam Pirro de ser violento demais e de abusar de seu poder senhoril para conquistar Andrômaca, ele lembra que Horácio aconselhava os autores de pintar Aquiles violento. Aristóteles, ele acrescenta, também nunca exigira dos heróis que fossem “perfeitos”, e aí ele introduz a tese da mediandade caracteriológica do herói trágico.

E Aristóteles, longe de nos demandar heróis perfeitos, quer ao contrário que os personagens trágicos, ou seja, aqueles cuja infelicidade produz a catástrofe da tragédia, não sejam nem totalmente bons, nem totalmente maus. Não quer que sejam extremamente bons, porquanto a punição de um homem de bem atizaria antes a indignação do que a piedade do espectador; nem que sejam maus em excesso, porquanto ninguém tem piedade de um celerado. Cumpre assim que tenham uma bondade medíocre [mediana], ou seja, uma virtude capaz de fraqueza, e que caiam na desgraça (infelicidade) por alguma falta que os faça lamentáveis, sem torná-los detestáveis.¹⁹

A tese aristotélica é evocada para defender a violência e a falta absoluta de *delicatesse d'esprit* em Pirro. Querer seduzir a mulher de um derrotado, uma prisioneira indefesa! Trata-se de algo bem grave, violento, de qualquer modo, uma maldade *positiva*. No entanto, eis o grande problema. O que há de realmente inquietante no personagem de Racine é o fato de ele aparentar possuir tanto a bondade como a maldade. Há comentários feitos por Corneille em seus *Discours du Poème Dramatique*, tratando da maldade intrínseca de sua personagem Cleópatra, que abre para nós um trilho para analisar o modo raciniano.

Cleópatra, em Rodogune, é muito má; não há parricídio que lhe faça horror, contanto que lhe garanta a permanência sobre um trono que ela prefere a todas as coisas, de tanto que é violento seu amor pelo domínio, mas todos os crimes são acompanhados de uma grandeza de alma que tem

algo de tão elevado que ao mesmo tempo que detestamos suas ações, admiramos a fonte de onde partem.²⁰

É a ausência dessa fonte pura em Pirro que o torna tão suspeito, e o faz tão pouco confiável. A pura violação talvez fosse menos ofensiva, achando-se o mal em estado mais puro. É aqui que a idéia do personagem “mediado” de Racine, que participa da virtude e do vício ao mesmo tempo, vem desempenhar um papel fundamental. Ele mostra um personagem sinuoso, indeciso, em quem as demonstrações de tolerância e bondade são imediatamente abolidas pela ação malévol. Não é a ação pérfida propriamente dita que o torna problemático, mas o fato de ele não ser *puramente* pérfido. A maldade que há nele não se faz admirar como a franqueza da Cleópatra de Corneille, essa sim consciente de seu desígnio e decidida a satisfazê-lo custe o que custar, sem que a vergonha lhe cubra as faces. É nisso que Racine se torna grande *nuançador*. O senso de gradação é um reflexo tão cultivado por ele que eu diria mesmo que é um dos suportes de sua arte. Seus personagens agem em dois registros diametralmente opostos, um primeiro civilizatório, que busca se ocultar sob os mantos das qualidades humanas e outro onde a fúria de um instinto retido é destilada vagarosamente e administrada a conta-gotas como um veneno secreto. O terem apontado a violência de Pirro apenas flagra sua condescendência com essas virtudes, as quais ele é incapaz de sustentar até o fim e que são assim meras aparências de virtude. Vitorioso sobre as muralhas de Ílion, ele agora é acossado do desejo de possuir a esposa de seu derrotado. Ele tentará conquistá-la, primeiro com os métodos brandos da galanteria, mas eis que nas guerras pacíficas suas armas chocam-se contra a obstinação de uma mulher que se conserva fiel ao marido falecido. Resta-lhe apenas a coerção, tarefa dolorosa, árdua para quem quis gloriosamente administrar seu mundo sob a ordem de uma nova justiça e que apenas pousava de liberal e magnificente. A sucessão de indecisões, de enganos, de esperanças e decepções é humilhante para um herói da sua estirpe, e Racine parece ter sempre experimentado um prazer *exquis* em pôr o orgulho em situações de embaraço.

Mas o que interessa realmente nessas linhas do prefácio de Racine é o modo como contorna com eufemismos todas as formulações que portem a sugestão do vicioso, do condenável ou do monstruoso. Cumpre aos heróis que tenham, como ele mesmo diz, uma *bonté médiocre*, não muito grande, mas também não muito pequena, enfim questão de dosagem na balança das virtudes e dos vícios, de se decidir pela medida exata para comover, sem tornar os personagens detestáveis. No prefácio a *Britannicus*, justificando a pouca idade deste herói, ele recorre mais uma vez à mesma passagem de Aristóteles, acrescentando à guisa de correção, talvez para que não se confunda Pirro com esse fiel amante.

Mas eu lhes direi ainda que um jovem príncipe de dezessete anos, que tem muito coração, muito amor, muita franqueza e muitas credulidades, qualidades ordinárias de um jovem, pareceu-me muito capaz de excitar a compaixão.²¹

Depois de evocar, mais uma vez, a sua interpretação do homem mediano aristotélico, Racine vê que há certa incoerência em usar a mesma tese para personagens tão diferentes quanto à virtude. Pirro é, afinal de contas, pérfido, apesar de ter a fraqueza própria dos indecisos. Britânico é *no máximo* delicado demais, próximo quase da fraqueza. Que se note, antes de tudo, que Racine é aqui o grande *dosador*. Primeiro, ele formula a tese “aristotélica” do herói que comparte do vício e da virtude, para somente depois mostrar que o personagem, mesmo *mediocre*, é digno de compaixão, *porque, no final das contas*, suas virtudes superam seus vícios. É isso que está implícito nessa enumeração das belas qualidades de Britânico, todas elas

próprias a excitar compaixão. Existe algo da bela fraqueza e da bela alma que precede em mais de um século o Werther de Goethe. Além de Britânico, menciona a título de exemplo o próprio Hipólito, em *Phèdre*, de quem o autor diz o seguinte.

No que toca o personagem de Hipólito havia notado que os antigos reprovavam Eurípides por tê-lo representado como um filósofo isento de toda imperfeição. Isso fazia com que a morte desse jovem príncipe causasse muito mais indignação que piedade. Acreditei-me no dever de dotar-lhe de alguma fraqueza que o tornasse um pouco culpável para com seu pai, sem todavia nada lhe tirar daquela grandeza de alma com a qual ele poupa a honra de Fedra e se deixa oprimir sem acusá-la.²²

Sempre que se trata de diminuir um pouco a qualidade do personagem, Racine fala de *faiblesse*. Em Racine, não existe falta trágica sem fraqueza e toda a falta trágica tenderá a ser justificada por essa noção. Pelo modo como é usado por Racine, a noção de fraqueza se inscreve na grande discussão relativa aos problemas da concessão da graça divina. Não queremos aqui retomar o problema dessa longa discussão, para a qual Racine certamente não deu a mesma atenção que lhe deu um Pascal ou um Arnauld. No entanto é impossível, quando se usa com tanta largueza um conceito como o de fraqueza, fugir às suas implicações. Racine, na sua interpretação de Aristóteles, dá um verdadeiro salto da tese peripatética para a concepção cristã da condição humana caída. Esse salto não é novidade.

Na complexa hierarquia de noções morais dos moralistas, dos religiosos e filósofos moralistas do século dezessete há apenas um termo capaz de situar uma noção moral que ao mesmo tempo define a falta como involuntária e criminosa: a “*faiblesse*”, a fraqueza. Em um sistema como o da *Ética* aristotélica, a “*faiblesse*” receberia um nome bem menos louvável, talvez cairia na categoria da *akrasia*, ou da covardia. Mas para os homens “*habiles*” da segunda metade do século, esse termo era o próprio resumo da condição caída do homem. Quando um homem do século dezessete falava de suas *faiblesses* estava ao mesmo tempo confessando-se e requerendo absolvição, mas também se pondo ao lado de uma humanidade fadada ao erro e ao pecado. A *faiblesse* não é uma simples *akrasia*, um defeito do hábito da vontade, mas o fruto de uma corrupção profundamente entranhada no coração do homem *que o impede de fazer o bem*. É um defeito geralmente visto como *íntimo*, interno ao homem e que o trabalha de dentro para fora. A *faiblesse* não é condenada como o vício *simplesmente* porque ela não é entendida como um defeito *substancial*, mas como uma ausência, uma *falta*, uma *falha*. Em última instância, a fraqueza pode ser entendida por muitos como *afecção psicológica*.

No plano de uma teologia agostiana, a *fraqueza* é o próprio estado do homem após a Queda, impotente contra seus próprios vícios, condenado a errar e a cometer o mal, mesmo quando desejoso de fazer o bem. Pascal associa a *faiblesse* à própria *folie*, quando busca uma explicação para o poder dos monarcas. “La puissance des rois est fondée sur la raison et sur la folie du peuple, et bien plus sur la folie. La plus grande et importante chose du monde a pour fondement la faiblesse.”²³ É ela própria que cria a beleza, a beleza terrena que, no pensamento de Pascal, não é mais do que conhecimento inútil: “La faiblesse de l’homme est la cause de tant de beautés qu’on établit, comme de savoir bien jouer du luth. [Ne point jouer du luth] n’est un mal qu’à cause de notre faiblesse.”²⁴ É contudo em La Rochefoucauld que os exemplos sobre a *faiblesse* são mais abundantes. Geralmente oposta à firmeza, a fraqueza é menos definida como um vício do que como a ausência de força para resistir. Como a própria força, ela é menos uma noção moral do que uma “*má disposição dos órgãos do corpo*”.²⁵ Por ser inata, ela é também o “*único defeito que não se poderia corrigir*”²⁶. A fraqueza é assim uma categoria que define um lugar cego, calado e intangível da natureza humana: eu diria

mesmo um lugar *amoral*, ou simplesmente *alguém do juízo moral*. Ela pode ser responsável pelo cometimento dos piores crimes de traição, mas não é a maldade pura que a propicia. A consequência mais evidente desse seu caráter é que ela não é culpável do mesmo modo que o vício ou a simples maldade são culpáveis. A fraqueza é uma impotência que leva ao mal.

Il y a une inconstance qui vient de la légèreté de l'esprit ou de sa faiblesse, qui lui fait recevoir toutes les opinions d'autrui, et il y en a une autre, qui est plus excusable, qui vient du dégoût des choses.²⁷

Ela é também, como se vê, uma espécie de ausência de caráter que faz o sujeito adotar as opiniões alheias. A fraqueza é a fonte também da incerteza total que leva as pessoas fracas “a não poderem ser jamais sinceras”²⁸. A sinceridade pressupõe certa solidez de espírito e certa força para sustentar seus princípios ou idéias. La Rochefoucauld insiste, sobretudo, em que a fraqueza não pode ser fonte de *douceur*, de amabilidade. A verdadeira amabilidade só pode vir de pessoas firmes: “...elles qui paraissent douces n'ont d'ordinaire que de la faiblesse, qui se convertit aisément en aigreur.”²⁹ Mas, a verdadeira bondade não se confunde com sua imitação feita pela fraqueza: “Rien n'est plus rare que la véritable bonté; ceux mêmes qui croient en avoir n'ont d'ordinaire que de la complaisance ou de la faiblesse.”³⁰

O sutil deslize que Racine promove a partir noção de *hamartia* revela não simplesmente uma idiosincrasia do dramaturgo francês. A complexa noção aristotélica seria inteiramente incompreensível numa cultura em que a valoração moral do indivíduo era feita, direta ou indiretamente, a partir de pressuposições teológicas ou religiosos acerca da natureza do homem. A aparição da tragédia no Ocidente cristão, entre o século dezesseis e dezessete, não poderia ocorrer sem uma repostulação do lugar do homem no universo divinamente criado. Por numerosas que sejam as diferenças entre Shakespeare e Racine, pelo menos em um ponto os dois parecem se aproximar: na apresentação do mal no mundo ou na apresentação desse mal como fraqueza. Lear é a tragédia cujo herói trágico está acometido justamente desta fraqueza, o qual deve passar por um padecimento que coincide com uma tomada de consciência de sua fraqueza. Em Racine, mesmo um personagem tão cruel como Nero, em *Britannicus*, deixa perceber, em rápidas passagens, uma fraqueza estranha, quase infantil, que o leva à melancolia e, posteriormente, à própria loucura. Sua crueldade, sua maldade, é-nos apresentada como diretamente relacionada à tirania de Agripina, uma tirania de que Nero, assim como o bastardo Edmond, em *King Lear*, quer se livrar, mesmo que seja a custo de crimes hediondos. Alguns, como Hipólito, em *Phèdre*, possuem realmente uma “virtude capaz de fraqueza”, mas outros estão simplesmente mergulhados nas consequências de crimes que foram cometidos contra eles próprios. Nesse mundo em que os homens estão abandonados a sua natureza (pecaminosa), somente a noção de *fraqueza* poderia oferecer um *meio* no qual o humano aparece com alguma ambigüidade, não apenas como a encarnação demoníaca do Vício, mas como um “mediano” para quem os lados opostos do espectro moral são perdidos e substituídos por uma mediandade caracterizadora da própria natureza humana.

Notas

¹ CORNEILLE, Oeuvres Complètes, présentation et notes de André Stegmann, Paris, Seuil, 1963, p. 821 e sq.

² RACINE, Oeuvres Complètes, vol. 1, ed. Raymond Picard, Paris, Gallimard, 1950, p. 467. “Qu'ils se reposent sur nous de la fatigue d'éclaircir les difficultés de la *Poétique* d'Aristote; qu'ils se réservent le plaisir de pleurer et d'être attendris; et qu'ils me permettent de leur dire ce qu'un musicien disait à Philippe, roi de Macédoine, qui prétendait qu'une chanson n'était pas

selon les règles: A Dieu ne plaise, Seigneur, que vous soyez jamais si malheureux que de savoir ces choses-là mieux que moi!”

³ RACINE, *Œuvres Complètes*, vol. 1, ed. Jean Picard, Paris, Gallimard, 1950, p. 177-78.

⁴ SAINT-EVREMOND. *Textes Choisis*. Paris, Éditions sociales, 1970, p. 14.

⁵ RACINE, *Oeuvres Complètes*, vol.1, ed. Raymond Picard, Paris, Gallimard, 1950, p. 243. “Encore s’est-il trouvé des gens qui se sont plainats qu’il s’emportât contre Andromaque, et qu’il voulût épouser cette captive à quelque prix que ce fût. J’avoue qu’il n’est pas assez résigné à la volonté de sa maîtresse, et que Céladon a mieux connu que lui le parfait amour. Mais que faire? Pyrrhus n’avait pas lu nos romans. Il était violent de son naturel. E tous les héros ne sont pas faits pour être des Céladons.

⁶ RACINE, *Oeuvres Complètes*, vol.1, ed. Raymond Picard, Paris, Gallimard, 1950, p. 746. Quoi qu’il en soit, le public m’a été trop favorable pour m’embarrasser du chagrin particulier de deux ou trois personnes qui voudraient qu’on réformât tous les héros de l’antiquité pour en faire des héros parfaits. Je trouve leur intention fort bonne de vouloir qu’on mette sur la scène que des hommes impeccables. Mais je les prie de se souvenir que ce n’est pas à moi de changer les règles du théâtre. Horace nous recommande de dépeindre Achille farouche, inexorable, violent, tel qu’il était, et tel qu’on dépeint son fils.

⁷ Ibid. “Et Aristote, bien éloigné de nous demander des héros parfaits, veut au contraire que les personnages tragiques, c’est-à-dire ceux dont le malheur fait la catastrophe de la tragédie, ne soient ni tout à fait bons, ni tout à fait méchants. Il ne veut pas qu’ils soient extrêmement bons, parce que la punition d’un homme de bien exciterait plutôt l’indignation que la pitié du spectateur; ni qu’ils soient méchants avec excès, parce qu’on n’a point pitié d’un scélérat. Il faut donc qu’ils aient une bonté médiocre, c’est-à-dire une vertu capable de faiblesse, et qu’ils tombent dans le malheur par quelque faute qui les fasse plaindre sans les faire détester.”

⁸ BRITANNICUS, [Première] Préface, RACINE, *Oeuvres Complètes*, vol.1, ed. Raymond Picard, Paris, Gallimard, 1950, p. 385-86. “(...) loin d’être parfait, il faut toujours qu’il ait quelque imperfection (...)”

⁹ Ibid., p. 746 “Je ne suis point étonné que ce caractère ait eu un succès si heureux du temps d’Euripide, et qu’il ait encore si bien réussi dans notre siècle, puisqu’il a toutes les qualités qu’Aristote demande dans le héros de la tragédie, et qui sont propres à exciter la compassion et la terreur. En effet, Phèdre n’est ni tout à fait coupable, ni tout à fait innocente. Elle est engagée par sa destinée, et par la colère de Dieux, dans une passion illégitime dont elle a horreur toute la première.”

¹⁰ Cf. KNIGHT, Roy C. *Racine et la Grèce*, Paris, Nizet, 1974. Knight observa o mesmo fenômeno e sua análise segue e contesta em muitos pontos a análise de Vinader. Menciono este último a partir dos comentários de Knight.

¹¹ SAINTE-BEUVE. *Portraits Littéraires*. Vol. 1. Paris, Garnier Frères, 1862, p. 78.

¹² Todas as citações da *Poética* Aristóteles são extraídas de Aristote, *La Poétique*, na tradução de Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil, 1980. Alguns de nossos comentários são inspirados nas notas de leitura dos dois comentaristas.

¹³ Ibidem, p. 77, capítulo 13, 52b34—53a6. “Il est donc évident, tout d’abord, qu’on ne doit pas voir des justes passer du bonheur au malheur – cela n’éveille pas la frayeur ni la pitié, mais la répulsion –; ni des méchants passer du malheur au bonheur – c’est ce qu’il y a de plus étranger au tragique, puisque aucune des conditions requises n’est remplie: on n’éveille ni le sens de l’humain, ni la pitié, ni la frayeur –; il ne faut pas non plus qu’un homme foncièrement méchant tombe du bonheur dans le malheur: ce genre de structure pourrait bien éveiller le sens de l’humain, mais certainement pas la frayeur ni la pitié; car l’une – la pitié – s’adresse à l’homme qui n’a pas mérité son malheur, l’autre – la frayeur – au malheur d’un semblable, si bien que ce cas ne pourra éveiller ni la pitié ni la frayeur.”

¹⁴ Ibidem, p. 77, cap. 13, 53 a 7 e sq. “Reste donc le cas intermédiaire. C’est celui d’un homme qui, sans atteindre à l’excellence dans l’ordre de la vertu et de la justice, doit, non au vice et à la méchanceté, mais à quelque faute, de tomber dans le malheur – un homme parmi ceux qui jouissent d’un grand renom et d’un grand bonheur, tels Œdipe, Thyeste et les membres illustres de familles de ce genre.”

¹⁵ Nota de Roselyne Dupont-Roc e Jean Lallot para o capítulo 2 da *Poética*. Aristote, *op. cit.*, p. 157. “...échelle des valeurs, essentiellement aristocratique, fait des rois et des princes les modèles “naturels” de l’aretè, des esclaves ceux de la *kakia*. “Vertu” et “vice” s’identifient alors à *noblesse* e *bassesse*. c’est, dans *spondaios* et *phaulos*, avec des termes ainsi chargés par l’usage qu’Aristote doit opérer.”

¹⁶ RACINE, Oeuvres Complètes, ed. Pierre Clarac, Paris, Seuil,1962, p. 588. “il est clair, premièrement, qu’il ne faut point introduire des hommes vertueux qui tombent du bonheur dans le malheur: car cela ne serait ni terrible ni digne de compassion, mais bien cela serait détestable et digne d’indignation.”

Il ne faut pas non plus introduire un méchant homme, qui, de malheureux qu’il était, devienne heureux, car il n’y a rien de plus opposé au but de la tragédie, cela ne produisant aucun des effets qu’elle doit produire; c’est-à-dire qu’il n’y a rien en cela de naturel et d’agréable à l’homme, rien qui excite la terreur et qui émeuve la compassion. Il ne faut pas non plus qu’un très méchant homme tombe du bonheur dans le malheur: car il y a bien à cela quelque chose de juste et de nature; mais cela ne peut exciter ni pitié ni crainte: car on n’a pitié que d’un malheureux qui ne mérite point son malheur, et on ne craint que pour ses semblables. Ainsi, cet événement ne sera ni terrible ni digne de compassion.

¹⁷ RACINE, Oeuvres Complètes, ed. Pierre Clarac, Paris, Seuil,1962, p. 588. “Il faut donc que ce soit un homme qui soit entre les deux, c’est-à-dire qui ne soit point extrêmement juste et vertueux, et qui ne mérite point aussi son malheur par un excès de méchanceté et d’injustice. Mais il faut que ce soit un homme qui, par sa faute, devienne malheureux, et tombe d’une grande félicité et d’un rang très considérable dans une grande misère: comme Œdipe, Thyeste, et d’autres personnages illustres de ces sortes de familles...”

¹⁸ É desnecessário dizer que a existência desse traço moral no personagem raciniano não o faz portador de contornos particulares ou pitorescos que os situem em determinadas categorias caracteriológicas encontrados nos heróis cômicos ou mesmo nos da tragédia shakespeariana. Os personagens de Racine são feitos de modo a expressarem algo de mais geral. Tudo o que é excessivamente marcado é atenuado, mas cumpre dizer que essa atenuação é feita graças um senso especial de gradação e *nuance*. Cf. sobre isso os vários comentários de Sainte-Beuve que tenta definir a excelência da arte de Racine. SAINTE-BEUVE, Port-Royal, Paris, Pléiade, 1954, vol 2, p. 500 e sq. SAINTE-BEUVE. Portraits Littéraires. vol. 1. Paris, Garnier Frères, 1862, p. 78 e sq.

¹⁹ RACINE, Oeuvres Complètes, ed. Pierre Clarac, Paris, Seuil,1962, p. 588. “Et Aristote, bien éloigné de nous demander des héros parfaits, veut au contraire que les personnages tragiques, c’est-à-dire ceux dont le malheur fait la catastrophe de la tragédie, ne soient ni tout à fait bons, ni tout à fait méchants. Il ne veut pas qu’ils soient extrêmement bons, parce que la punition d’un homme de bien exciterait plutôt l’indignation que la pitié du spectateur; ni qu’ils soient méchants avec excès, parce qu’on n’a point pitié d’un scélérat. Il faut donc qu’ils aient une bonté médiocre, c’est-à-dire une vertu capable de faiblesse, et qu’ils tombent dans le malheur par quelque faute qui les fasse plaindre sans les faire détester.”

²⁰ CORNEILLE, Oeuvres Complètes, présentation et notes de André Stegmann, Paris, Seuil,1963, p.826. “Cléopâtre, dans *Rodogune*, est très méchante; il n’y a point; il n’y a point de parricide qui lui fasse horreur, pourvu qu’il la puisse conserver sur un trône qu’elle préfère à toutes choses, tantson attachement à la domination est violent, mais tous ses crimes sont

accompagnés d'une grandeur d'âme qui a quelque chose de si haut qu'en même temps qu'on déteste ses actions, on admire la source dont elles partent."

²¹ Mais je leur dirai encore ici qu'un jeune prince de dix sept-ans, qui a beaucoup de cœur, beaucoup d'amour, beaucoup de franchise et beaucoup de crédulités, qualités ordinaires d'un jeune homme, m'a semblé très capable d'exciter la compassion.

²² RACINE, *Oeuvres Complètes*, vol.1, ed. Raymond Picard, Paris, Gallimard, 1950, 746. "Pour ce qui est du personnage d'Hippolyte, j'avais remarqué dans les Anciens qu'on reprochait à Euripide de l'avoir représenté comme un philosophe exempt de toute imperfection. Ce qui faisait que la mort de ce jeune prince causait beaucoup plus d'indignation que de pitié. J'ai cru lui devoir donner quelque faiblesse qui le rendrait un peu coupable envers son père, sans pourtant lui rien ôter de cette grandeur d'âme avec laquelle il épargne l'honneur de Phèdre, et se laisse opprimer sans l'accuser."

²³ PASCAL. *Pensées*. Ed. Ph. Sellier. Paris: Garnier, 1991, p. 170. "O poder dos reis está fundado sobre a razão e sobre a loucura do povo, e bem mais sobre a loucura. A maior e mais importante coisa do mundo tem por fundamento a fraqueza."

²⁴ *Ibidem*. p. 198. "A fraqueza do homem é a causa de tantas belezas que são estabelecidas, como saber tocar alaúde. [Não tocar alaúde] não é um mal cenário por causa de nossa fraqueza."

²⁵ LA ROCHEFOUCAULD. *Maximes*. Ed. Jacques Truchet. Paris: Garnier, 1992, *Max.* 44.

²⁶ *Ibidem*, *Max.* 130.

²⁷ *Ibidem*, *Max.* 181. "Há uma inconstância que vem da leveza de espírito ou de sua fraqueza, que o faz receber todas as opiniões dos outros, e há uma outra, que é mais escusável, que vem do desgosto das coisas."

²⁸ *Ibidem*, *Max.* 316.

²⁹ *Ibidem*, *Max.* 479. "...as que parecem doces não possuem comumente senão fraqueza, que se converte facilmente em amargura."

³⁰ *Ibidem*. *Max.* 481. "Nada é tão raro quanto a verdadeira bondade; aqueles mesmos que crêem possuí-la não possuem ordinariamente senão complacência ou fraqueza."