

A ILUSÃO CÔMICA, DE CORNEILLE: O TEXTO, O ESPECTÁCULO E A TEATRALIDADE

CHRISTINE ZURBACH

Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora.

As transformações que a arte do teatro protagonizou nas últimas décadas refletiram-se profundamente na variabilidade da relação estabelecida pelos criadores — quer sejam dramaturgos, quer sejam encenadores — entre o texto verbal e a sua realização em cena, tornando mais complexa a tarefa de definir o que se entende hoje por “texto de teatro” e qual o seu lugar e estatuto na criação teatral. Na década de 1970–80, período de maior influência da semiologia nos estudos de teatro (Pavis 1996), a teatróloga Anne Ubersfeld propunha uma definição do texto de teatro que alterava a abordagem académica, predominantemente literária, das obras dramáticas. Adjectivado como incompleto — nos termos que usou: “texte à trous” (1977, 24) —, o texto emancipou-se da sua identidade exclusivamente literária com a identificação e/ou o reconhecimento da sua vocação performativa. Articulada com a prática artística do teatro (Dort 1995, 243–274), a dramaturgia passou assim a ser entendida já não apenas como poética da escrita de um género literário mas como “processo de passagem para o palco de um texto de teatro, processo nunca adquirido, sempre a recomençar” (Danan 2006, 9). Assistiu-se a uma dessacralização do texto, com uma incidência particular nas obras ditas clássicas, herdadas do passado, que permanecem nos repertórios das companhias de teatro contemporâneas, e cuja produtividade interpretativa é desvendada por novas leituras, alimentadas pela riqueza do diálogo inesgotável dos encenadores com os textos e a cena.

Será disso um exemplo a peça *A Ilusão Cômica*, ou *A Ilusão* de acordo com o título que o seu autor Pierre Corneille (1606–1684) lhe dará em 1660, 25 anos depois da sua criação em 1635. O texto apresenta-se como um objecto de estudo particularmente desafiante no contexto académico, não só para a identificação da reflexão seiscentista sobre a arte teatral mas também para uma abordagem da problematização contemporânea da ficção no teatro. Também nos repertórios das companhias de teatro, o regresso contemporâneo à *Ilusão*, obra-prima do século XVII francês algo esquecida nos séculos anteriores¹, deveu-se ao interesse e

¹ São escassas as informações sobre a carreira da obra, que foi pouco representada depois da sua estreia em 1635 e de uma primeira publicação em 1639, com alterações ao texto inicial. Encontramo-la no repertório da Comédie-Française apenas em 1861 graças a Théophile Gautier.

à pertinência da dimensão reflexiva contida na obra. A confirmá-lo encontramos os trabalhos publicados sobre a peça que surgiram com uma certa regularidade desde os anos 1970, período da sua redescoberta, em sintonia com a renovação do discurso da crítica sobre a literatura dramática, considerada como arte *do e para o palco* (ver, entre outros, Fumaroli, 1970; Blanc, 1984; Forestier, 1987; Conesa, 2001; Danan, 2006; Treilhou-Balubé, 2009). Verdadeiro tratado dramático, induzindo de maneira original para uma nova forma de escrever e representar comédias, a obra evoca a proximidade do trabalho autoral com as circunstâncias práticas da produção teatral no seu tempo, da escrita dramatúrgica do texto e do espectáculo em cena, como veremos adiante.

Criada com sucesso em Paris em 1635, a peça é descrita pelo próprio autor, na dedicatória a uma misteriosa Mademoiselle M.F.D.R. inserida na edição de 1639, ao mesmo tempo como uma “comédia” e um “estranho monstro”:

Aqui tendes um estranho monstro que vos dedico. O primeiro acto é apenas um prólogo, os três seguintes fazem uma comédia imperfeita, o terceiro é uma tragédia, e tudo isso cosido dá uma comédia. Que chamem a sua invenção de bizarra e extravagante quanto quiserem, ela é nova; e muitas vezes a graça da novidade entre os nossos franceses não é um pequeno grau de qualidade. (1987, 11; tradução nossa)

Os elementos dramatúrgicos que fazem a sua novidade parecem ignorar o princípio da separação dos géneros, o que uma primeira leitura da peça facilmente confirma: ao mesmo tempo que reúne os elementos essenciais para fazerem dela uma comédia de intriga amorosa, a peça serve-se dos meios da farsa e da comédia humanista, do cenário do mundo mágico da pastoral e, finalmente, dos ingredientes da tragédia para aquilo que parece ser o seu desenlace.

Num novo texto sobre a peça intitulado “Exame”, incluído na edição de 1660, o autor irá mais longe e qualificará *A Ilusão* como “galanteria extravagante”, como “capricho” que, se bem que situado fora do jogo das regras, soube responder ao gosto dominante do público da época:

Direi pouco sobre esta peça: é uma galanteria extravagante que tem tantas irregularidades que não merece que a tenham em consideração, se bem que a novidade deste capricho tenha tornado o seu sucesso suficientemente favorável para não me arrepender de ter perdido algum tempo com ela. (1987, 107; tradução nossa)

A leitura da peça não deixa nenhuma dúvida quanto à sua não-conformidade com o género literário canónico da comédia tal como se cristalizou numa tradição escolar dos estudos literários. Já em *Mélite*, o seu primeiro sucesso em 1629, Corneille tinha manifestado a sua distância em relação às regras de composição

dramática que dizia não conhecer. Mais tarde, com *A Ilusão*, a justificação que dará para esse afastamento do modelo textual normalizado que começava a ser debatido na época assentará no prazer do seu público, que o dramaturgo pretende seduzir apoiando-se na exibição da dimensão performativa da peça quando põe em cima do palco os ingredientes próprios do teatro, recorrendo à convenção do “teatro dentro do teatro”. Para esse fim, Corneille usou os seguintes recursos dramáticos: a acção, engendrada por um mágico que assegura a função de um autor dramático, e interpretada por comediantes que representam os actores, intérpretes dessa acção, sob o olhar de uma personagem, Pridamante, réplica do espectador de teatro perante um espectáculo perpassado por emoções contraditórias até um final feliz. O espectador efectivamente sentado na sala terá assim diante dos olhos os três agentes principais do espectáculo teatral: o autor, os actores e os próprios espectadores, parte integrante de uma ficção teatral cujos mecanismos de construção enganosa são progressivamente desocultados até cair o pano (Fumaroli 1970, 30).

Segundo os historiadores do teatro, Corneille procurava dar resposta a uma encomenda da companhia do actor Mondory, instalada desde 1634 no Teatro do *Marais*, a partir dos meios técnicos e humanos à sua disposição. Sabe-se, graças aos trabalhos de Robert Garapon acerca da génese da peça (*ap.* Blanc 1984, 207), que a *Ilusão* tinha sido concebida pelo dramaturgo para dar à trupe a ocasião de se consolidar a partir dos seus actores, vinculados a papéis de personagens-tipo, ou *característicos*, de teatro. Entre esses figurava o actor Bellemore, intérprete do extravagante Matamoro. Também a acção era elaborada de modo a explorar a melhor recepção da obra, privilegiando recursos visuais e espectaculares para o efeito. Voltaremos a esse aspecto mais adiante.

De facto, a peça parece desafiar o teatro do seu tempo — ou talvez estimulá-lo na sua busca para a inovação —, a definir-se enquanto jogo ou ficção, portanto, ilusão, naquele início de século em demanda de novas vias para a criação teatral. Com recurso a uma dramaturgia habilmente architectada que apresenta, não sob a forma de um tratado, mas em cima de um palco, Corneille antecipa o seu envolvimento nos debates ulteriores sobre o teatro. Posiciona-se como conhecedor hábil da prática teatral, como autor e dramaturgo, com uma peça que permite a um público, cujos gostos e interesse pelo espectáculo conhece bem, fazer a experiência dos verdadeiros desafios da ficção teatral enquanto arte da ilusão:

Na realidade, *A Ilusão* não é uma comédia de costumes, como as precedentes, nem mesmo um estudo psicológico como em *A Praça Real*, mas sim uma amálgama de fragmentos díspares que, vistos no seu conjunto, constituem uma exposição subtil das ideias de Corneille sobre o que é o teatro. Pode-se, portanto, considerar esta peça

como uma declaração prazenteira das teorias estéticas do autor sobre a arte de criar um espectáculo capaz de cativar o interesse do público. (Litman 1981, 142-143; tradução nossa)

Essa dissonância com qualquer modelo genérico neoclássico talvez tenha sido a causa de algum esquecimento da peça. Finalmente aplaudida de novo sob a sua antiga identidade genérica enquanto *tragicomédia*, um género popular na época clássica se bem que suspeito aos olhos dos eruditos, *A Ilusão* será recebida como uma obra barroca pelos românticos, em particular pelo poeta Théophile Gautier (1811-1872) na sua polémica contra o peso normativo de um ideal clássico ainda difícil de destronar.

Mas é precisamente a sua conotação com o estilo barroco que, na segunda metade do século xx, lhe devolverá uma nova legitimidade no campo dos estudos literários que, no mesmo período, recorriam ao conceito de barroco para qualificar obras referidas igualmente pelo termo “pré-clássico”, ou seja, imperfeitas quando comparadas com um modelo ideal (Souiller 1988, 244-254; Dubois 1993, 161-176; Gibert 1997, 216-231). Do mesmo modo, no plano formal e temático, não restam dúvidas a Jean Rousset (1954), especialista do barroco literário francês, de que as irregularidades da peça “(...) são ali sinais de estrutura barroca; aparecem nesta tragicomédia com uma nitidez e um relevo excepcionais (...)”. *A Ilusão* também é legitimada como uma obra emblemática da estética e do teatro barroco francês por motivos históricos, por pertencer ao período em que esse estilo se pôde espalhar pela Europa entre o fim do século xvi e o século xvii, com uma rapidez surpreendente de 1630 a 1660, num contexto político que viu triunfar progressivamente a monarquia absoluta.

Não abordaremos a definição nem a história de uma categoria estética que foi objecto de debates acessíveis nas principais obras publicadas sobre o tema até hoje. Mas, pela sua adequação ao nosso propósito aqui, reteremos a concepção do barroco de Victor-L. Tapié (1961), como a expressão de um “grande movimento de cultura” (1997, 9-17) associado à ascensão do absolutismo político na Europa. Em França, a época do barroco começa à volta de 1630 e prolongar-se-á por uma curta década. E é no teatro que encontrará um lugar e um meio de expressão privilegiados. Com efeito, depois de ter estado ao serviço dos divertimentos da corte, a cenografia barroca, como as suas maquinarias e as suas ilusões ópticas, transferiu-se para os palcos dos teatros públicos, os da cidade, apesar dos seus custos elevados e da resistência de que foi alvo diante do crescimento do gosto neoclássico que dispensava esse tipo de engenharia.

O programa e a proposta estética da época barroca para o teatro não diferem das outras artes, e a história do teatro (Viala 1997, 177-194) mostra-nos, com

efeito, como o teatro soube chamar a si os procedimentos e as técnicas das artes visuais que privilegiam uma concepção da linguagem artística como um espelho ou um duplo em que a realidade ganha forma, entre o falso e o verdadeiro. Na dramaturgia barroca, essa linguagem é a das imagens, verbais e não-verbais, indo da imagem para o texto e do texto para a imagem.

De uma maneira muito moderna, o sentido da peça *A Ilusão* está ligado ao poder das imagens, à *ilusão* enquanto evocação pela imagem representada, ou “falsa aparência que faz surgir diante dos olhos uma realidade que não existe” (Treilhau-Balaudé 2006, 163). Realidade fingida que Alcandro confia a espectros, semelhantes a corpos animados e falantes, que contam, ou antes, *representam* sob o olhar de Pridamante e o nosso, a vida de aventuras de Clindor. Na sala do Marais, ainda rectangular em 1640, o público está no centro, ao nível da plateia, numa relação com os actores que, expostos em cena, parecem reflectir como num espelho a realidade vivida. Nesse sentido a peça tem o perfil de uma experimentação feita por Corneille da *superioridade* dos poderes da imagem, da sua eficácia, sobre o discurso ou as palavras, para transmitir um saber. Com efeito, para Alcandro, a narrativa que ele poderia fazer da sequência das aventuras de Clindor que acaba de resumir em palavras no I Acto seria bem inferior nos seus efeitos sobre o seu espectador Pridamante, sujeito a emoções contraditórias, ao *jogo* dos espectros que vão criar a ilusão de verdadeiro, de realidade, nas cenas que interpretam do II ao IV Acto. O Mestre Alcandro, como um duplo de Corneille, escolhe mostrar ao espectador Pridamante a vida do seu filho Clindor, através de imagens em movimento, o que é precisamente específico do jogo dramático. Adoptando técnicas de representação barrocas, Corneille privilegia o recurso ao quadro, dando assim a Pridamante a possibilidade de fazer a experiência óptica e espacial de uma narrativa com os meios próprios da pintura.

Apesar da sua singularidade, a peça é representativa da tipologia da comédia dos anos 1630–1640 que era representada por companhias de teatro urbanas no período entre o Renascimento e a idade clássica. Entre 1620 e 1640, além dos géneros triunfantes como a pastoral e a tragicomédia, a moda literária está sob influência italiana e espanhola. Ainda que edulcorados, os romances espanhóis são traduzidos entre 1560 e 1630 com um êxito de vendas retumbante. Corneille foi sensível a esse fenómeno, e duas das suas personagens são a prova disso: Clindor, que é antes de tudo inventado sobre o modelo do pícaro, figura convencional do trapaceiro que sobrevive a todo o custo num mundo imoral, e o seu chefe Mata-mouros, o soldado cobarde e bem-falante, nascido na Itália sob domínio espanhol.

Na *Ilusão*, encontramos uma intriga herdada do teatro do século XVI, sem preocupações de verosimilhança, alimentada por um conflito psicológico em

que assenta o dilema da comédia. Um pai, arrependido de o ter tratado com demasiada severidade, anda à procura do seu filho Clindor; um mágico vai pô-lo diante de imagens que desfilam numa gruta, que lhe permitirão assistir à narrativa em acção, representada por espectros, do percurso iniciático do seu filho, e ao esboço de um novo tipo de herói que anuncia Rodrigo, em *O Cid* de 1637, personagem cuja acção será determinada por ideais nobres e pelo culto dos valores aristocráticos.

A peça explora igualmente o conflito amoroso (triangular) da comédia humanista tradicional, e fá-lo assentar no triunfo dos códigos romanescos em que predominam o respeito do Outro e a apologia do amor-paixão, segundo o modelo da obra de Honoré d'Urfé, *L'Astrée*, verdadeiro *best-seller* publicado alguns anos antes, entre 1610 e 1619. O espírito do tempo é visível igualmente nos traços principais da acção, mergulhada na instabilidade e na inconstância, misturando o gosto do sanguinário e do patético, do movimento e das peripécias. No centro, e muito ao gosto barroco, encontra-se também a morte, inevitável protagonista do destino amoroso: um duelo entre rivais acontece duas vezes no decurso da peça.

E o desenlace das últimas cenas produz o efeito de um golpe de teatro: depois da sua fuga da cadeia, Clindor torna-se actor e tudo o que foi mostrado desde o início do V Acto não passa de facto de uma ficção representada por *verdadeiros* actores, que o público descobre na sua *verdadeira* vida e profissão: “On tire un rideau et on voit tous les comédiens qui partagent leur argent” (Corneille 1987, 103). São os actores do Marais, a um último nível de ficção, a representarem a sua própria vida em cena.

No plano formal, a estrutura da peça é regular. Composta de cinco actos, recorre ao verso alexandrino. Mas, como já assinalámos, a intriga está construída segundo um procedimento dramático de encaixe das acções, o do *teatro dentro do teatro*. Esse procedimento, caro ao barroco, propicia certos efeitos espectaculares esperados pelo público, ao mesmo tempo que se associa a temas muito presentes na cultura e na sociedade da época, como os do *teatrum mundi*, do desdobramento, da ilusão, do sonho, da loucura, que estão a maior parte das vezes imbricados uns nos outros (Forestier 1996, X).

A estrutura de *A Ilusão* foi objecto de uma análise muito precisa (1996, 351) por Georges Forestier numa obra decisiva para os trabalhos sobre o barroco e o teatro do século xvii francês, que aqui retomamos. A acção principal da peça, a da procura de Clindor por Pridamante, seu pai, ocupa todo o I Acto; enquadra o II Acto (cenas 1 e 9); só intervém na cena 12 do III Acto, na cena 10 do IV Acto, e nas cenas 1 e 6 do V Acto. O resto da acção forma como que dois grupos de acções encaixadas umas nas outras: o primeiro, que evoca as desventuras amorosas de Clindor, em cenas representadas pelos espectros da gruta de Alcandro, começa

no II Acto (cenar 2 a 8) e desenvolve-se no III Acto (cenar 1 a 11) e no IV Acto (cenar 1 a 9); o segundo, que corresponde à cena de tragédia representada pelos actores que descobrimos no fim, ocupa o V Acto (cenar 2 a 5).

Esta estrutura permite distinguir “três níveis de espectáculo e três ou quatro espaços cénicos heterogéneos” (Blanc 1984, 208) assinalados pelas didascálias: o campo na região da Touraine, a cidade de Bordéus, um lugar em Inglaterra, e Paris, provavelmente o Teatro do Marais onde a cena de tragédia do V Acto acaba de ser representada pela trupe de Montdory. André Blanc sublinha o sentido deste último espaço “longe de ser negligenciável. Porque é mesmo da capital que se trata no fim do último acto: o teatro de que se faz a apologia, continua a ser apenas ‘o desejo da província’, enquanto é ‘o entretenimento de Paris’ (v. 1785). É aí que Richelieu (v. 1789–1792) e Luís XIII (v. 1793–1796) se entretêm” (1984, 209).

O contexto literário e histórico da obra é determinante para a sua leitura. Recordemos algumas balizas úteis: *A Ilusão* é apresentada ao público em 1635, um ano depois da criação da Academia Francesa por Richelieu e dois anos antes da Querela do *Cid*, que será o acontecimento teatral do ano de 1637.

Corneille escreveu *A Ilusão* num período que viu nascer a preocupação de regularização das obras segundo os princípios da dramaturgia neoclássica tal como ela acabará por ser forjada em França. Impondo-se em nome do gosto, o papel da crítica às ordens do poder real exercer-se-á através de restrições e limitações severas à liberdade dos criadores na produção das peças e dos espectáculos. Todavia, esta obra parece ignorar, talvez deliberadamente, os debates em torno da arte de escrever escapando ao controlo do mundo literato e erudito que tinha em vista uma clarificação das orientações teóricas a serem adoptadas e a instauração de uma regulamentação institucional da vida literária e teatral.

A este propósito, é interessante recordar que a peça de Corneille conheceu várias edições em vida do autor. Este facto pouco comum é significativo: a primeira edição, que tem lugar em 1639 e será seguida de uma variante em 1657, apresenta um texto que estaria mais de acordo com uma liberdade relativa dos autores, preocupados em satisfazer um público. Em 1660, a edição em três volumes do *Teatro de Corneille revisto e corrigido pelo autor* é acompanhada de um “Exame” que parece querer corrigir as “irregularidades” da peça através da supressão de versos ou de personagens pouco aceitáveis da parte de um escritor já célebre, num contexto novo, dominado pela observação das regras definidas pelos teóricos no plano ético e estético. Por outro lado, se os salões e os círculos literários foram os primeiros lugares dos debates estéticos da época (Viala 1985) e puderam exercer uma influência sobre o gosto do público, é à Academia Francesa que caberá, desde a sua criação oficial em 1635, exprimir

uma posição pública sobre querelas como a da tragicomédia do *Cid*, também de Corneille, a pedido do próprio Richelieu. Só vinte anos depois, em 1657, o Abade d'Aubignac publicará a sua *Prática do teatro* que codifica e teoriza o belo. Entre o fim do reinado de Luís XIII, que morreu em 1643, um ano depois de Richelieu, e a tomada do poder pelo jovem Luís XIV em 1661, a vida literária em França verá aumentar o peso dos teóricos sobre a criação teatral, com o apoio do poder político, o que não se fará sem conflitos:

no decurso da história, nenhum teatro importante conseguiu escapar a medidas de regulação tomadas pelo Estado. No combate desigual entre o governo e o palco, o Estado fixou tradicionalmente leis e regras que definiam o quadro dentro do qual os artistas de teatro foram autorizados a agir². (Williams 2010, 199; tradução nossa)

Se, em 1660, Corneille modifica o título da sua peça, com *A Ilusão* a tornar-se *A Ilusão Cômica*, inscrevendo-a assim dentro de um género codificado, não restam dúvidas de que a liberdade do jovem autor de 1635 se submeteu perante os constrangimentos artísticos e os debates contemporâneos sobre o género dramático. Bastará ler o breve “Exame” (já referido *supra*) que acompanha a nova edição do texto e os comentários críticos do escritor sobre a própria peça e as suas escolhas artísticas.

Mas, apesar do interesse das questões que a poética da peça não perdeu com o passar do tempo, a prática teatral contemporânea explora sobretudo a sua riqueza performativa, que propõe ao público actual como uma ilustração por Corneille do princípio da ilusão, exposto num *teatro*, quer dizer, num lugar dotado dum *palco* no sentido definido à época por Furetière (*ap.* Danan 2006, 161). Peça de sucesso, a sua celebração moderna deve-se a encenadores consagrados, como Louis Jouvet, em 1937 (ver n. 1), na Comédie Française, depois Georges Wilson, em 1965, para o TNP, em duas encenações que fizeram escola. Mais próximo de nós, Giorgio Strehler encenou a obra em 1985 no Odéon Théâtre de l'Europe, num ciclo sobre Ilusão e Poder que incluía *A Tempestade* de Shakespeare onde propunha uma leitura da obra que, mais que uma apologia do teatro, apresentava a peça de Corneille como expressão da relação entre o teatro e a vida:

na *Ilusão*, fomos sensibilizados essencialmente por aquela metáfora da vida do homem que utiliza o teatro para uma demonstração poética e perturbante da relatividade dos laços

² “(...) no major theatre in history has ever escaped some measure of state regulation. In the unequal contest between the government and the stage, the state has traditionally established the laws and guidelines within which theatre artists have been allowed to operate”.

e dos sentimentos dos protagonistas das cenas do mundo onde se representa a aventura humana. Por esse reflexo de espelhos que reflecte eternamente a vida, que impele os actores a amarem-se, a traírem-se, a morrer “como no teatro”; pela glorificação das nossas contradições e das nossas incertezas e do teatro como meio de conhecimento último do homem. (1985, 6–7. Tradução nossa)

Para Marc Fumaroli, a peça mostra como “a arte da ilusão se pode tornar um exercício de desilusão fecunda” (1984, 8) proposto por um dramaturgo igualmente “poeta metafísico”, cuja posição diante do debate teológico sobre a moralidade do teatro realizado na sua época se traduz aqui na invenção daquela “caverna, com os seus fingimentos miméticos, [que] pode ser um lugar de reflexão e de esclarecimento para o homem profano, em busca de uma sabedoria elementar, ao mesmo tempo que um divertimento inocente que lhe devolve o apetite dos seus deveres” (10).

Mas a observação da obra tomada aqui como caso de estudo permite igualmente revelar aspectos particulares do texto dramático enquanto objecto literário dependente de uma realização artística materializada num espectáculo para um público, num quadro institucional definido pelo contexto de produção e de recepção da peça. Estas questões já não são estranhas à nova historiografia do teatro (Viala 1997), que situa hoje as suas investigações para além da história dos autores e dos textos. O caso da *Ilusão* permite, ainda, esclarecer um sector importante da história do teatro que é o das relações entre os práticos do teatro e os autores que, ao escolherem escrever para o teatro, puderam contribuir para o desenvolvimento e para a promoção da arte dramática, integrando assim o domínio institucional do teatro.

No tempo da criação da peça, o teatro é um dos motores de mudança das categorias estéticas que definirão aquilo que a historiografia teatral designará como período do classicismo. As companhias são ainda pouco numerosas em 1629, quando a trupe do actor Mondory, protegida por Richelieu e instalada em Paris na antiga sala de jogo da péla do Marais, começará por representar com sucesso *Mélite*, de um jovem autor desconhecido, Pierre Corneille, depois *A Ilusão*, em 1634. Essa relação da trupe com o seu autor residente durará dezassete anos e será marcada pelo sucesso de criações *à moda* ou ao gosto dos tempos, assim como pela rivalidade com o monopólio do Hotel de Bourgogne, único teatro na cidade digno desse nome naqueles inícios do século XVII.

Fornecedor de uma trupe, o dramaturgo Pierre Corneille inaugurava assim uma nova figura de escritor. Oriundo de uma família abastada da burguesia de toga de Rouen, pertence ao grupo social dos oficiais, detentores de um cargo ou de uma responsabilidade pública. Mas este antigo aluno do colégio de jesuítas de Rouen, que teve muito cedo uma formação escolar em teatro,

não hesitará em tornar-se dramaturgo profissional, fazendo publicar e vender as suas peças: “A coisa, aliás, deu escândalo na altura. O quê? Nas belas letras, Corneille transpunha, impunha os usos burgueses! (...) Corneille instaurou literalmente um novo estatuto do autor dramático” (Dort 1972, 16), ficando assim independente de qualquer forma de poder, o dos grandes ou o das companhias. Por outro lado, “não se contentava em escrever as suas peças, nem em explorá-las financeiramente. Ele acompanhava-as. Ocupava-se activamente das suas representações” (19) e estava, portanto, plenamente envolvido na actividade teatral parisiense. Ao escrever *A Ilusão* a pedido de Mondory, Corneille colabora na organização da vida teatral, neste caso ajudando uma companhia de teatro cidadina a reorganizar-se na sequência de uma intervenção do rei Luís XIII que,

inaugurando assim a política de intervenção oficial na organização dos teatros parisienses, tira à trupe do teatro do Marais quatro dos seus melhores elementos para os juntar à do Hotel [de Bourgogne]. (...) foi a pensar nela, no novo actor que ela acaba de recrutar, Bellemore, e na necessidade em que ela se encontra de lutar contra a concorrência agora mais severa que lhe faz o Hotel de Bourgogne, que Corneille compôs a nova comédia. (Fumaroli 1970, 15; tradução nossa)

O caso da *Ilusão* mostra, por outro lado, que o autor e dramaturgo Corneille se envolveu aqui na promoção do valor artístico do trabalho dos actores. Com efeito, a peça está repleta de elementos que fazem valer o talento de cada actor no seu tipo de personagem. De resto, as circunstâncias da sua escrita permitiram ver nela uma *comédia dos actores*, típica do género como existiam outras na altura, motivada neste caso pela situação socioeconómica que caracterizava a companhia do teatro do Marais no reinado de Luís XIII, mas também pelo novo estatuto do teatro, como o relembram os versos pronunciados por Alcandro no fim da peça:

... *presentemente o teatro*
Está num ponto tão alto que qualquer um o idolatra ... (v. 1781–1782)

Não devemos esquecer que este “estranho monstro” é uma peça *sobre* o teatro, escrita e apresentada ao público num estado monárquico cuja política cultural é dirigida pelo próprio Cardeal de Richelieu. Essa celebração do teatro tem aqui um sentido político, sendo revelador do uso que a monarquia absoluta fará progressivamente do valor e do prestígio das artes.

O leitor poderá, entretanto, interrogar-se sobre o significado do reconhecimento do teatro, da sua dignidade aos olhos de todos, como o afirma e demonstra Pridamante com a reviravolta final da peça no V Acto: quando se trata de fazer o elogio do rei, garante do valor do teatro para sua glória, espelho da sua grandeza,

este só acontece com recurso a um jogo de ilusões. De facto, o mágico mostra espectáculos que não passam de aparências, com semelhanças, é verdade, mas sem consistência, com uma realidade que não existe, falando propriamente, uma ilusão.

A peça expõe, assim, uma pedagogia pelo teatro, numa espécie de prova iniciática à qual será submetido o pai arrependido da sua severidade, obrigado a assistir a cenas de tragédia representadas por verdadeiros actores que, confundidas na sua percepção das imagens da gruta com cenas da vida de Clindor “representadas” por espectros, o induzem em erro e a acreditar na morte do seu filho. A peça terá sido, para ele, um exercício benéfico graças às imagens da vida reflectida no palco às quais o mágico sabe dar sentido porque os homens, na realidade, não fazem outra coisa senão representar uma comédia. Este tema, barroco por excelência, é construído através da articulação entre as cenas vividas e as cenas representadas, ou seja, entre dois graus de ficção: num deles desfilam imagens que imitam a vida de Clindor, depois, no outro, a peça acaba com imagens que imitam o novo ofício de Clindor, que se tornou actor. Aqui, o teatro não é menos real que a vida verdadeira.

Para o teatro vivo que as cenas oferecem hoje ao público contemporâneo, esta obra singular será verosimilmente bem menos “estranha” que para os “literateiros” e os homens de letras do século XVII. Nos dias de hoje, importa-nos mais relativizar o interesse de tais polémicas e acolher a novidade sem data desta dramaturgia. Se nos ativermos à finalidade primeira da peça, esta conservou a sua capacidade de fazer a demonstração dos procedimentos que comandam o nascimento de todo o acto teatral, a partir da realidade de um ou *do* texto.

OBRAS CITADAS

- Blanc, André. 1984. “À propos de *L’illusion comique* ou sur quelques hauts secrets de Pierre Corneille”. *Revue d’Histoire du théâtre* 2: 207–217.
- Conesa, Gabriel, dir. 2001. *Corneille. Le Cid. L’illusion comique*. Paris: SEDES.
- Corneille, Pierre. 1987. *L’illusion comique: Comédie*. Préface de Giorgio Strehler. Commentaires et notes de Georges Forestier. Paris: Le Livre de Poche.
- Corneille, Pierre. 1970. *L’illusion comique: Comédie*. Commentaires et notes de Marc Fumaroli. Paris: Larousse.
- Corneille, Pierre. 1977. *L’illusion comique*. Analyse par Colette Cosnier. Univers des Lettres. Paris: Bordas.
- Danan, Joseph, dir. 2006. *Pierre Corneille, L’illusion comique: Dramaturgies de l’illusion*. Mont-Saint Aignan: Universités de Rouen et du Havre.
- Dort, Bernard. 1972 [1957]. *Pierre Corneille dramaturge*. Paris: L’Arche.

- Dort, Bernard. 1995. *Le Jeu du Théâtre: Le Spectateur en dialogue*. Paris: P.O.L.
- Dubois, Claude-Gilbert. 1993. *Le Baroque: Profondeurs de l'apparence*. Talence: Presses Universitaires de Bordeaux.
- Forestier, Georges. 1987. "Commentaires". In *L'Illusion comique: Comédie*. Paris: Le Livre de Poche, 109–175.
- Forestier, Georges. 1996 [1981]. *Le Théâtre dans le théâtre*. Genève : Droz.
- Fumaroli, Marc. 1970. "Notice sur l'illusion comique". In *L'Illusion comique: Comédie*. Paris: Larousse.
- Fumaroli, Marc. 1984. "Illusion et illumination: Corneille 'poète métaphysique' dans l'*Illusion Comique*". *Théâtre en Europe* 4: 7–14.
- Litman, Théodore A. 1981. *Les Comédies de Corneille*. Paris : Nizet.
- Pavis, Patrice. 1996. *L'Analyse des spectacles*. Paris: Nathan.
- Rousset, Jean. 1954. *La Littérature de l'âge baroque en France: Circé et le paon*. Paris: Corti.
- Souiller, Didier. 1988. *La Littérature baroque en Europe*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Strehler, Giorgio. 1985. *Programme du spectacle: Saison 1984–85*. Paris : Théâtre de l'Odéon.
- Tapié, Victor-Lucien. 1988 [1961]. *Le Baroque*. Paris: PUF.
- Treilhou-Balaudé, Catherine. 2009. *Le Théâtre dans le théâtre: L'Illusion Comique, Pierre Corneille*. Paris: CNDP.
- Treilhou-Balaudé, Catherine. 2006. "L'illusion éclairante du théâtre: Corneille et le pouvoir de l'image". In *Danan, dir., Pierre Corneille, L'Illusion comique*, 63–183.
- Ubersfeld, Anne. 1977. *Lire le théâtre*. Paris: Éditions sociales.
- Viala, Alain. 1985. *Naissance de l'écrivain*. Paris: Minuit.
- Viala, Alain. 1997, dir. *Le théâtre en France des origines à nos jours*. Paris: PUF.
- Williams, Gary Jay, ed. 2010. *Theatre Histories: An Introduction*. New York and London: Routledge.