

Le menteur ou a variação dos nomes e dos corpos *

Louis Marin **

Não se trata aqui de escrever *uma* leitura do *Menteur*: tal empreendimento ultrapassaria os limites atribuídos ao nosso propósito. Mas a esta razão, de facto, junta-se outra fundamental: a meu ver, uma leitura do *Menteur* é simplesmente — parafraseando um dito de Pascal acerca do autómato cartesiano — inútil, incerta, penosa e talvez ridícula, não porque houvesse diversas leituras possíveis e igualmente válidas desta peça, mas antes porque seria necessário ler nelas o próprio plural sob todas as suas formas e sob todos os planos onde nos propuséssemos articular o sentido; já não polissémico, como diriam os semiólogos, mas sentido abundante ou antes instável ou meta-estável. Como se o tema ou o conteúdo da peça que o seu nome exhibe, reagisse a todas as tentativas de instalação de uma significação coerente, parece que com *Le menteur*, Corneille obedece, no pensamento, na concepção e na invenção, a um regime de «troca», a uma lei da mobilidade e da alteração, a um princípio de incerteza, a uma regra da variação; e tudo isso com a maior precisão de escrita, com a mais rigorosa intenção e com a intriga mais adequada, numa execução dramática ordenada pela mais implacável dinâmica dos corações, dos corpos, dos acontecimentos e das instituições sociais.

Mudança, variação, mobilidade, incerteza são sublinhadas pelo próprio Corneille no Epître de dedicatória: «*Je vous présente une pièce de théâtre d'un style si éloigné de ma dernière qu'on aura de la peine à croire qu'elles soient parties toutes les deux de la même main dans le même hiver...*», a última *La Mort de Pompée*, tragédia cuja probabilidade de ter sido representada com *Le menteur* no Mairais em 1644 é aceitável. De qualquer maneira, com *Pompée*, como escreve ainda Corneille ao seu correspondente desconhecido (senhor, o irmão do rei?) tratava-se de reencontrar a força dos versos de *Cinna*, para além das ternuras e doçuras de *Polyeucte*, e, com *le menteur*,

* Optou-se, nesta tradução, por deixar intactas as citações dos textos clássicos — N. T.

** Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.

de contentar «*l'humeur des Français, (qui) aiment le changement et (qui lui) ont demandé quelque chose de plus enjoué qui ne servît qu'à les divertir.*» Tratava-se portanto de responder a um desejo de mudança, não somente pela passagem de um género de teatro a outro, da tragédia à comédia, mas mais subtilmente (e também com mais mestria) através de uma peça acerca da passagem e da mobilidade, *Le menteur*, que expõe os efeitos meta-estáveis da mentira amorosa nos corações e nos corpos; através de uma peça que é, portanto, ela própria mudança, variação «cômica» da sua própria variedade «trágica»; *La Mort de Pompée* onde são representados e com que força os efeitos da instabilidade da mentira política (maquiavélica) nos Estados e nas cortes.

Assim, *Le menteur* e *La Mort de Pompée* seriam a dupla variedade genérica duma variação sobre um mesmo «tema», o da *variação* que, como deve ser, nas duas peças, *varia* incessantemente nos seus nomes: engano, decepção, segredo, golpe de estado, confusão, artifício, subterfúgio, perfídia, falta de fé, traição, acaso, troca, namoro, fingimento, sedução, astúcia, conto, armadilha, cores, careta, disfarce, inconstância, bocejo, ficção, fantasia, capricho, sonho, aparência, falso brilho, logro, figura, exterior, semblante, inteligência... enfim, mentira.

Corneille estabelece ele próprio a regra estrutural desta variação entre *Pompée* e *Le menteur*, no «regime» de versificação e no «efeito» do assunto, maneira e matéria, forma e conteúdo: «*Dans le premier (Pompée), j'ai voulu faire un essai de ce que pouvaient la majesté du raisonnement et la force des vers dénués de l'agrément du sujet; dans celui-ci (le menteur), j'ai voulu tenter ce que pourrait l'agrément du sujet, dénué de la force des vers.*»

Seria talvez menos anedótico, do que se poderia pensar à primeira vista, notar que o princípio de incerteza — o regime de troca e a regra da variação exercem igualmente os seus efeitos sobre as origens da peça e a maneira de as tratar. Corneille em 1644 afirma a sua imensa admiração pela *Verdad Suspechosa* do «fameux Lope de Vega», o guia que ele seguiu «*de peur de (s') égarer dans les détours de tant d'intrigues que fait notre menteur*», para reconhecer no *Examen* de 1660 que o seu verdadeiro autor é Don Juan D'Alarcon. Na verdade, «*[a-t-il] empreinté beaucoup de choses, à cet admirable original*», mas para logo a seguir «*depayser les sujets*» e «*les habiller à la française*». De facto sempre o copiou, mas para apagar as semelhanças relativas aos pensamentos e aos termos que os exprimem. Ele justifica por fim, «*l'estime extraordinaire*» que nutre por este poema espanhol, através de dois epigramas de Constantin Huyghens que reconcilia «*les grâces de la poésie avec les plus hauts emplois de la politique et les plus nobles fonctions d'homme d'État*», epigramas onde o leitor não deixará de reparar nestes dois versos: «*Enfin, il (Corneille) est poète; par la fourbe, la ruse, la fable, le mensonge scena vindicavit se sibi le théâtre se délivre (ou se venge) de lui-même*», pensamento onde as intrigas políticas de *La Mort de Pompée* e, as amorosas, de *Le menteur* encontram igualmente, e na sua própria variação, a regra ambígua da sua unidade: uma libertação de si que é uma auto-punição ou o inverso; uma unidade que é a própria teatralidade (da vontade política, assim como do desejo

amoroso), a infinita reflexividade da ilusão do real e da realidade da ilusão, o fingimento e a ficção.

A isto seria preciso acrescentar (e nunca acabaríamos de percorrer as circunstâncias históricas e estéticas da peça tal como elas se deixam ver nos textos publicados que as enquadram) que *Le Menteur* teve, um ano mais tarde, uma continuação, intitulada *La Suite du Menteur*, que é uma nova e notável variação, ao mesmo tempo integrada no género — é também uma comédia —, sucedendo à sua intriga — e aí encontramos Dorante, Cliton, Philiste; e a primeira cena relata os acontecimentos dos dois anos que separam as narrativas entre si; enfim e sobretudo, no próprio tema o mentiroso apaixonado tornou-se o mentiroso generoso e se as ficções do primeiro o arrastavam aquém do verdadeiro e do falso, na mobilidade dos corpos e na troca dos seus signos, as mentiras do segundo exaltam-no para além do bem e do mal, no reconhecimento dos valorosos entre eles.

Não há, portanto, nenhuma leitura do *Mentuur*, que não seja arrastada na louca sarabanda da variação, no jogo plural do estilo, na vertigem da *mise en abyme* da cena teatral, nos discursos e nos comportamentos que ela apresenta e encerra. Quais são os meios desta dança? Quais as balizas deste jogo? A que referências se agarrar nesta queda que provocam as «*menteries*» ou «*rêveries*» do nosso irresistível *Menteur* enamorado?

O primeiro destes meios pelo qual reconhecemos de imediato o homem de teatro e a força do poema cómico é o mais banal dos artificios, o *quiproquo*, esse desprezo que, como diz o dicionário, consiste em tomar uma pessoa (ou uma coisa) por outra. Clarice por Lucrèce, e podemos facilmente imaginar os efeitos de tal troca no desejo amoroso. Mas a astúcia diminui quando sobre o *quiproquo* se constroem arabescos, com contornos cada vez mais subtis, próprios destas ficções chamadas mentiras.

Mas, *quiproquo*, «Clarice pour Lucrèce», que dizer disto (que aqui foi rapidamente formulado, de forma aparentemente clara)? Deixemos a palavra a Corneille evocando Lope de Vega ou Alarcón: «*Dorante aime Clarice dans toute la pièce et épouse Ducrèce à la fin... L'auteur espagnol lui donne ainsi le change pour punition de ses menteries et le réduit à épouser par force cette Lucrèce qu'il n'aime point... Pour moi j'ai trouvé cette manière de finir un peu dure, et cru qu'un mariage moins violenté serait plus au goût de notre auditoire. C'est ce qui m'a obligé à lui donner une pente vers la personne de Lucrèce au 5^e acte.*» Mas, donde vêm, então, este «*change*» e esta punição, serão efeitos convenientes do *quiproquo*? Como é possível, com efeito, conjugar Clarice com Lucrèce? Por causa disto, que é simples: se, como escreve a *Grammaire* de Port-Royal, «*um nome próprio como Sócrates é o nome que convém a um certo filósofo chamado Sócrates (assim como o nome Paris convém a uma cidade chamada Paris)*», torna-se evidente, então, que desde o início da peça chamada *Le Menteur* uma série de nomes e especialmente os de «Clarice» e «Lucrèce» não convém às duas jovens que os ostentam. Mas vamos mais longe ainda com Corneille: os nomes próprios «*em geral*», estes e outros ocupam em relação às pessoas, aos indivíduos, e talvez mais precisamente ainda em relação às caras, às vozes, aos corpos, todas as

posições possíveis, salvo aquela que é a sua definição «verdadeira» ou «gramatical», a de lhes convirem, visto serem chamados por eles. E por uma espécie de cratilismo invertido, todas as mentiras e dissimulações do apaixonado Dorante serão atravessadas pela procura exacerbada, nos rostos, nas vozes, nos corpos, dos signos que lhe permitirão chamá-los pelos seus verdadeiros nomes.

Mas por seu lado, rostos, vozes, corpos, não são objectos inertes, à espera de serem passivamente lidos, dissecados, interpretados, para serem nomeados adequadamente. Eles estão animados pelos seus desvios específicos, deslocamentos e falsas aparências; eles deslizam ou derrapam sob os seus nomes. Assim todo o desejo de Dorante desembarcando em Paris vindo de Poitiers é *de se faire aimer*, porque ao contrário do que se passa na província em que «*un sot passe à la montre*» (V. 66), ou seja «*a assez de mine pour être reçu dans les compagnies*» (Furetière), em Paris, «*on ne s'éblouit point de ces fausses clartés. Et tant d'honnêtes gens que l'on y voit ensemble/ Font qu'on est mal reçu si l'on ne leur ressemble.*» (V. 67-70) A esta pressunção de Dorante, da adequação ambígua do ser e da aparência (o ser não é senão aparência? A aparência revela o ser?), da conveniência cega das palavras e das coisas, dos nomes e dos corpos, Cliton, o seu criado, responderá segundo o princípio da incerteza, a lei da mobilidade, o regime da troca: «*Paris est un grand lieu plein de marchands mêlés/ L'effet n'y répond pas toujours à l'apparence,/ On s'y laisse duper autant qu'en aucun autre lieu de France/... Dans la confusion que ce grand monde apporte/ Il y vient de tous lieux des gens de toute sorte/... Comme on s'y connaît mal, chacun s'y fait de mise,/ Et vaut communément autant comme il se prise.*» (V. 72-72, 77-78, 80-81).

Se em Paris, cada «corpo» pode encontrar um nome a seu bel prazer (pseudónimo), qualquer «corpo», por seu lado, pode escapar ao seu nome. E à entrada em cena, *por ordem dos corpos*, de Clarice «*faisant un faux pas comme se laissant choir*» (o sublinhado é meu) e de Dorante dando-lhe, tocando-lhe, agarrando-lhe na mão, sem a poder possuir e conquistar o seu coração, responde, *por ordem dos nomes*, o duplo passo em falso, a dupla derrapagem de Dorante por um lado preenchendo totalmente o seu nome, ou antes construindo um, através da ficção das suas campanhas da Alemanha («*Mon Nom dans nos succès s'était mis assez haut/Pour faire quelque bruit sans beaucoup d'injustice*» [V. 172-173]), e de Cliton — por outro lado — fazendo deslizar o nome de «Lucrèce» sob o corpo de Clarice, em favor do discurso do cocheiro proferido como palavra de oráculo («*La langue du cocher a fait tout son devoir. 'La plus belle des deux, est ma maîtresse. Elle loge à la place, et son nom est Lucrèce*») (V. 196-198).

O desprezo pelos nomes, como escreverá Corneille no *Examen de 1660*, é precisamente consumado na cena 4 do acto I (para apenas se desvelar na penúltima cena do 5.º acto), quando Dorante retoma o enunciado nominal do cocheiro, mas deslocando-o em afirmação ontológica: «*La plus belles des deux est ma maîtresse... son nom est Lucrèce*» tornando-se «*celle qui m'a parlé, celle qui m'a su prendre,/c'est Lucrèce, ce l'est sans aucun contredit: /Sa beauté m'en assure, et mon coeur me le dit*» (V. 202-204).

156 Ao qual faz eco Cliton evocando a outra, a silenciosa, cujo corpo, notemo-lo, não

tinha, há pouco, representado a queda: «*C'est elle assurément qui s'appelle Lucrece; / Cherchez un autre nom pour l'objet qui vous blesse, / Ce n'est point là le sien, celle qui n'a dit mot, / Monsieur, c'est la plus belle ou je ne suis qu'un sot,*» (V. 221-224).

Seguiremos durante toda a peça, da primeira à penúltima cena, este jogo incerto dos nomes que ora convêm ora não, aos corpos que os têm, jogo ou deslocação nos interstícios do qual se insinua uma mentira objectiva, equivalente cómico e psicológico do destino trágico, transcendente, metafísico ou político de *La Mort de Pompée* como se se criassem por este afastamento dos nomes e dos corpos, espécies de lufadas de ar irresistíveis, em que o ar seria o das vozes, dos discursos, das ficções, das representações imaginárias da linguagem, para preencher os vazios insuportáveis.

Do mesmo modo, as narrativas do *Menteur*, justamente célebres, como a *do canal de água* no acto I, e, em grau menor, as guerras da Alemanha de Dorante; e, no acto II, a surpresa do nosso amoroso, em Poitiers, no quarto da sua bem-amada. Bastaria analisar detalhadamente os «detonadores» discursivos e psicológicos destes «contos», os estímulos da pulsão narrativa do mentiroso, para perceber como eles ocupam, para o preencher, o intervalo entre os nomes próprios e os corpos aos quais estes nomes convêm. Apesar da identidade dramática do seu conteúdo e da força arrebatadora da sua narrativa, ou talvez por causa deles, tendem a imobilizar-se em «quadros vivos», como se o narrador se limitasse a descrever uma obra de Carrache ou uma pintura da escola de Fontainebleau, por exemplo uma cena de costumes ou estampa atrevida de uma tela de Fragonard. Não há traços mais notáveis do poder destas ficções, de que tais «ekphraseis» que, apesar das vontades e das intenções do mentiroso, suturam os vazios e as falhas da correspondência da linguagem e do real e revelam a fruição, o imaginário, duma agressão fantasmática dos corpos. A Cliton declarando-lhe: «*Ces hautes fictions vous sont bien naturelles.*» Dorante responde: «*J'aime à braver ainsi les conteurs de nouvelles, / Et sitôt que j'en vois quelqu'un s'imaginer, que ce qu'il veut m'apprendre a de quoi m'étonner, je le sers aussitôt d'un conte imaginaire / qui l'étonne lui-même et le force à se taire. / Si tu pouvais savoir quel plaisir on a lors / De leur faire rentrer les nouvelles au corps.*» (V/ 361-368).

Um dos instrumentos deste jogo, outra baliza, outro ponto de referência nas vertigens da dissimulação, é a janela. Esta é, com efeito, um lugar-fronteira privilegiado, que, separando os amantes, proibindo os corpos de se tocarem e de se reconhecerem na união como corpos singulares, permite, contudo, a comunicação e a troca, através do olhar e, sobretudo, do sopro da voz: nas seis ocorrências de janela em *Le Menteur*, sempre em final de verso na posição de dar a rima ou recebê-la, o termo rima quatro vezes com «connaître» ou «reconnaître» (V. 389-390-, 918-919, 1721-1722, 1761-1762), uma vez com «Paraître» (V. 453-454) e uma vez com «faire naître» (V. 918-919). Ora, como dirá Cliton a Dorante em *La Suite du Menteur*, «*Ces fenêtres toujours vous ont porté malheur*». A janela longe de ser esse instrumento, ou pelo menos, esse lugar transitório de conhecimento ou de reconhecimento, e mesmo de nascimento, longe de ser o limite do parecer de um ser coloca-se sempre como enquadramento de uma decepção, de um desfalecimento; não de uma falta ou defeito, mas de uma permuta ou de

uma troca: a voz que se escuta não vem da «boa-boca»; o nome que aí se profere ou que aí se dá, é emitido de um corpo ou coloca-se sobre um corpo outro que o corpo que lhe é próprio. Sim, as janelas sempre trouxeram infeccidade ou mentira a Dorante: sempre lhe reenviaram, como se estivessem fechadas em forma e superfície de espelhos, as suas próprias ficções, as suas próprias ilusões, desfiguradas: desprezos. «*Vous y prîtes jadis Clarice pour Lucrèce*», continua Cliton, quer dizer um corpo por um nome, esperando atribuir esse nome a um *outro* corpo, o qual é, no entanto, a verdade na instituição da linguagem e na do casamento.

Menos estranhamente do que pode parecer, Descartes poderia ter proposto a Corneille o esquema metafísico do dispositivo deceptivo da janela entre os nomes e os corpos, na segunda *Méditation* publicada, com cinco outras, em Paris em 1641 e em Amesterdão em 1642, precisamente no momento em que o poeta escrevia as variações de *La Mort de Pompée* e de *Le menteur*. Descartes acabara de proceder à famosa análise do pedaço de cera, e de descobrir que o corpo só pode ser concebido pelo entendimento ou pelo espírito. Ele continua: «Car encore que *sans parler*, je considère tout cela en moi-même, *les paroles toutefois m'arrêtent et je suis presque trompé par les termes du langage ordinaire*; car nous disons que nous voyons la même cire si on nous la présente et non pas que nous jugeons que c'est la même, de ce qu'elle a *même* couleur et *même* figure: d'où je voudrais presque conclure que l'on connaît la cire par la vision des yeux et non par la seule inspection de l'esprit, *si, par hasard, je ne regardais d'une fenêtre les hommes qui passent dans la rue, à la vue desquels je ne manque pas de dire que je vois des hommes... Cependant que vois-je de cette fenêtre sinon des chapeaux et des manteaux qui peuvent couvrir des spectres ou des hommes joints qui ne se remuent que par des ressorts? Mais je juge que ce sont de vrais hommes* et ainsi je comprends, par la seule puissance de juger qui réside dans mon esprit ce que je croyais voir de mes yeux.» (O sublinhado é meu).

Nem Dorante, nem Clarice, nem Lucrèce, nem Cliton, acederão nunca à serenidade do filósofo, mesmo quando os seus nomes próprios se tiverem unido aos corpos próprios, porque poderíamos sempre perguntar se os súbitos deslizes do desejo de Dorante (na cena 4 do acto V), de Clarice sob o nome de «Lucrèce» a Lucrèce sob o nome de «Clarice», não é no fim de contas, a sua partilha, não, como diz Dorante, entre os dois corpos, mas entre um nome de amor, «Lucrèce» e um corpo desejado «Clarice»: «*J'ai tantôt vu passer cet object si charmant / Sa compagne, ou je meure a beaucoup d'agrément... De mon premier amour, j'ai l'âme un peu gênée: / Mon coeur entre les deux est presque partagé / Et celle-ci l'aurait s'il n'était engagé*». A meu ver, é esta cisão do desejo entre o nome de uma e o corpo de outra, que mantém a separação no próprio seio da propriedade dos nomes e dos corpos na sua apropriação comum nas duas últimas cenas do acto V; é esta cisão a única susceptível de dar conta do estranho começo, em forma de encadeamento, de *La Suite de Le menteur*; a fuga de Dorante para Itália, em Roma, no dia do seu casamento com Lucrèce, com o dinheiro do dote e o novo casamento da «*pauvre délaissée*» com o pai de Dorante (V. 60) a quem «*un peu moins de deux mois (elle) met dans le cercueil*» (V. 69).

Esta interrogação radical da identidade, ou antes, do «trabalho» da identificação de si pelo desejo amoroso do outro que é talvez o maior fio condutor no «plural variacional» da peça, pertencerá a Pascal, uma dúzia de anos mais tarde, colocá-la num pensamento célebre: «*Qu'est-ce que le moi?*» uma questão que implicitamente colocará Lucrèce (a Clarice) e Clarice (a Lucrèce), falando de si próprias, mas falando «na verdade» de Dorante, o mentiroso ao qual elas estão inexoravelmente ligadas no jogo vertiginoso dos corpos e dos nomes (V. 1685: «*Je ne sais où j'en suis*» diz Lucrèce a Clarice... (V. 1716) «*Je ne sais plus moi-même, à mom tour où j'en suis*» diz Clarice a Lucrèce. «*Lucrèce, écoute un mot*», Dorante a Cliton: «*Lucrèce! que dit-elle?*» Cliton a Dorante «*Clarice, sous son nom, parlait à la fenêtre*». Trabalho de identificação de três pólos em deslocamento recíproco através do enquadramento de uma janela. Rer Pascal para concluir: «*Qu'est-ce que le Moi? Un homme qui se met à la fenêtre pour voir les passants, si je passe par là, puis-je dire qu'il s'est mis là pour me voir? Non, car il ne pense pas à moi en particulier; mais celui qui aime quelqu'un à cause de sa beauté, l'aime-t-il?... Et si on m'aime pour mon jugement, pour ma mémoire, m'aime-t-on, moi?... Où est donc ce moi, s'il n'est ni dans le corps, ni dans l'âme? Et comment aimer le corps ou l'âme, sinon pour ces qualités qui ne seront point ce qui fait le moi puisqu'elles sont périssables? Car aimerai-je la substance de l'âme d'une personne, abstraitement et quelques qualités qui y fussent? Cela ne se peut et serait injuste. On n'aime donc jamais personne, mais seulement des qualités...*»